



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA,
TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA
COMPARADA**

TESIS DOCTORAL:

***Los privilegios de las mujeres, comedia
de varios ingenios, y Las armas de la
hermosura, de Calderón de la Barca.
Edición y estudio crítico***

Presentada por Laura Hernández González
para optar al grado de
doctora por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:

Dr. Germán Vega García-Luengos

Los privilegios de las mujeres, comedia de varios ingenios, y Las armas de la hermosura, de Calderón de la Barca. Edición y estudio crítico

Índice

Introducción	p. 9
Estado de la cuestión	p. 17
Datación y autoría de <i>Los privilegios de las mujeres</i> y <i>Las armas de la hermosa</i>	p. 27
<i>Los privilegios de las mujeres</i> , una comedia en colaboración	p. 51
La relación de <i>Las armas de la hermosa</i> con otra comedia en colaboración: <i>El robo de las sabinas</i>	p. 75
<i>Las armas de la hermosa</i> como reescritura de <i>Los privilegios de las mujeres</i>	p. 87
Fuentes de <i>Los privilegios de las mujeres</i> y <i>Las armas de la hermosa</i>	p. 113
1. Fuentes clásicas	p. 113
2. Otras fuentes	p. 131
<i>Los privilegios de las mujeres</i> y <i>Las armas de la hermosa</i> como comedias históricas	p. 135
Temas de <i>Los privilegios de las mujeres</i> y <i>Las armas de la hermosa</i>	p. 193
1. El poder	p. 193
2. La justicia	p. 219
3. La amistad	p. 243
4. El amor	p. 247

5. La polémica de los afeites	p. 263
El personaje de Coriolano en <i>Las armas de la hermosura</i>	p. 297
Los personajes femeninos: Astrea y Veturia	p. 303
El personaje del gracioso	p. 355
- El gracioso en <i>Los privilegios de las mujeres</i> y <i>Las armas de la hermosa</i>	p. 383
Motivos calderonianos en <i>Las armas de la hermosa</i>	p. 409
1. La caída del caballo	p. 411
2. La vida como sueño	P .423
3. El mundo como teatro	p. 433
4. La mutabilidad de la Fortuna	p. 441
5. La libertad	p. 449
6. El conflicto paterno – filial	p. 461
7. El honor	p. 473
El estilo calderoniano de <i>Las armas de la hermosa</i>	p. 487
<i>Las armas de la hermosa</i> como comedia cortesana. Estructura, espacio y tiempo en un espectáculo palaciego	p. 515
Errores en la construcción dramática de <i>Las armas de la hermosa</i>	p. 549
Características métricas de <i>Los privilegios de las mujeres</i> y <i>Las armas de la hermosa</i>	p. 555
Música y danza en <i>Las armas de la hermosa</i>	p. 563
Representaciones documentadas de <i>Las armas de la hermosa</i> durante el siglo XVII	p. 573
El teatro isabelino en sus relaciones con el teatro español del Siglo de Oro.	p. 577

Calderón y Shakespeare	p. 583
Hacia una puesta en escena de <i>Las armas de la hermosura</i> , de Calderón de la Barca	p. 603
Cuestiones textuales de <i>Los privilegios de las mujeres</i>	p. 609
Cuestiones textuales de <i>Las armas de la hermosura</i>	p. 613
Nuestra edición	p. 625
Sinopsis métrica de <i>Los privilegios de las mujeres</i> y <i>Las armas de la hermosura</i>	p. 629
Conclusión	p. 633
Texto de <i>Los privilegios de las mujeres</i>	p. 635
Texto de <i>Las armas de la hermosura</i>	p. 743
Aparato crítico de <i>Los privilegios de las mujeres</i>	p. 905
Aparato crítico de <i>Las armas de la hermosura</i>	p. 933
Bibliografía	p. 995

Introducción

“*Los privilegios de las mujeres*, comedia de varios ingenios, y *Las armas de la hermosura*, de Calderón de la Barca. Edición y estudio crítico” constituye un laborioso proyecto de tesis con el que pretendemos recuperar para el lector dos comedias insuficientemente atendidas de nuestro patrimonio teatral áureo. En efecto, pese a tratarse de textos ciertamente valiosos, en particular el exclusivamente calderoniano, hasta la publicación de esta tesis, ambos debían leerse en ediciones decimonónicas o impresos dieciochescos ciertamente deturpados. Esta situación es desgraciadamente habitual para muchas de las comedias españolas del Siglo de Oro, tal y como exponen Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, en su edición de *El jardín de Falerina* titulado, precisamente, “Razones de una sinrazón”. Muchas de las circunstancias que plantean son aplicables, punto por punto, a las dos comedias que editamos y analizamos, *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*:

Aunque parezca increíble, la comedia que hoy presentamos al público ha permanecido inédita desde hace casi cuatrocientos años (...). A un francés culto le resultaría poco comprensible que una obra en que hubiera puesto las manos el genio de Molière estuviera olvidada por críticos y editores; un inglés no podría ni imaginar que un drama en que se supiera que intervino Shakespeare se conservara en un manuscrito solo al alcance de algunos eruditos acostumbrados a la letra de los amanuenses secentistas. Sin embargo, en nuestra España no ha calado, o lo ha hecho de forma irregular y azarosa, la obsesión por evitar que se pierda un solo rasgo de la pluma de los grandes genios.¹

La principal justificación de la crítica a esta desatención que, durante siglos, ha padecido la mayor parte del legado dramático áureo es, fundamentalmente, su ingente tamaño. En efecto, frente a la moderada producción de los escritores teatrales franceses e ingleses, el número de obras dramáticas españolas del Siglo de Oro resulta, aún hoy, inabarcable. Aunque los investigadores manejan cifras que oscilan entre los siete mil y los diez mil títulos de comedias conservadas, incluso en nuestros días se trata de puras estimaciones puesto que todavía no se ha elaborado un catálogo que dé cuenta sistemáticamente de todas y cada una de las piezas que la tradición nos ha transmitido. Si nos centramos en los considerados como grandes genios del teatro español, las cifras

¹ Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, “Introducción”, en Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello Ochoa y Pedro Calderón de la Barca, *El jardín de Falerina* (ed. de Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal), Barcelona, Octaedro, 2010, p. 11.

siguen resultando abrumadoras incluso para el más incansable de los lectores de teatro. Solo Lope de Vega nos legó unas trescientas veinte piezas indudablemente suyas y otras cien más, que pueden atribuírsele de modo más o menos fiable. Calderón, sin ser tan “monstruosamente” prolífico aventaja con mucho a Shakespeare y Molière, pues se le atribuyen más de ciento veinte comedias, tragedias y obras destinadas a las fiestas reales, unos noventa autos sacramentales, decenas de obras breves tales como entremeses, bailes, loas o mojigangas y, además, en torno a la docena de piezas colaboradas. A estos títulos hay que añadir los de aquellas composiciones de autoría dudosa o las numerosas versiones de un mismo texto que, por avatares del tiempo y la fortuna, han llegado hasta nuestros días.

La labor de edición y estudio del teatro español del Siglo de Oro es tan amplia y costosa que solo puede abordarse como un trabajo colectivo. Conscientes de ello, los mejores especialistas en teatro clásico hispánico, pertenecientes a diversos proyectos de investigación financiados, en su mayoría, por instituciones públicas, confluyeron para la formación de un macroproyecto, *TC/12 Textos e instrumentos de Investigación* (financiado en el programa Consolider-Ingenio 2010), en el que participan investigadores procedentes de más de cincuenta universidades, tanto españolas como extranjeras, y que se constituye como uno de los más ambiciosos y prestigiosos en el ámbito de los estudios humanísticos.

Evidentemente, uno de los objetivos prioritarios de estos proyectos es la edición crítica del patrimonio teatral áureo, con el objetivo de ofrecer al lector ediciones fiables y filológicamente rigurosas de las creaciones de nuestros autores clásicos. Muchos de estos textos teatrales de los siglos XVI y XVII poseen un gran valor, no únicamente histórico, sino también literario (no en vano, fueron escritos por algunas de las grandes figuras de la literatura universal, como Lope de Vega o Calderón de la Barca). Es obligación de los especialistas actuales, a los que quiero sumarme en mi formación como investigadora, recuperar este importante patrimonio teatral para las futuras generaciones, no solo de filólogos y eruditos, sino también de lectores curiosos e, incluso, de directores y actores, que sientan el deseo de devolver a las tablas la magia del espectáculo barroco.

Inserta en este contexto investigador, mi tesis, dirigida por el Dr. Germán Vega García – Luengos, pretende ofrecer al lector ediciones filológicamente rigurosas de dos grandes

obras del legado teatral áureo: *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*. Debido a los motivos que hemos señalado anteriormente, ambas obras carecen de una edición crítica fidedigna, capaz de transmitir al lector actual estos textos teatrales con la mayor cercanía posible a como fueron ideados hace siglos por algunos de los más grandes genios de la literatura española. La edición crítica de estas obras supone, además de la fijación de un texto lo más fiel que pueda lograrse a la voluntad del dramaturgo, un importante esfuerzo de interpretación por parte del estudioso. Así, es necesario acompañar cada obra de un adecuado aparato crítico, capaz de dilucidar todas aquellas cuestiones lingüísticas, culturales o históricas que puedan dificultar la comprensión del texto para un lector actual.

Aparte de ello, *Los privilegios de las mujeres* plantea importantes problemas de atribución que intentaremos solventar a través de un riguroso análisis en el que determinaremos la identidad de sus autores basándonos en datos externos al texto, como pueden ser la fecha o el lugar de edición de la obra y también en criterios internos, mediante el análisis de las ocurrencias de determinadas estructuras léxicas o construcciones sintácticas empleando recursos informáticos.

Por otro lado, la temática de ambas obras es especialmente sugerente para la realización de un estudio filológico, en tanto en cuanto plantea aspectos importantes sobre la consideración de la mujer en el Siglo de Oro. Ya Lope de Vega había proclamado, años atrás, que la mujer era el receptor mayoritario del teatro áureo; las mujeres acudían en masa a los teatros y allí contemplaban aguerridas heroínas que actuaban y opinaban con mucha mayor libertad que cualquier dama de la época. El teatro se convertía así en un espacio de imaginación y libertad: sobre las tablas la mujer podía soñarse libre y escapar de la cárcel de convenciones sociales y morales en la que vivía. Así, en el teatro encontramos mujeres que instan a la revolución social, como Laurencia en *Fuenteovejuna*, mujeres que viajan solas para recuperar su honor, como Rosaura en *La vida es sueño*, o que se disfrazan de varón para lanzarse a la búsqueda del hombre al que aman, como doña Juana en *Don Gil de las calzas verdes*. La mujer es, por tanto, un componente fundamental de ese fenómeno literario, pero también social y cultural que es el teatro áureo y, por ello, se hace necesario ahondar en el análisis sociológico e ideológico de las obras en las que la mujer presenta un papel preponderante, como son *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*. Este trabajo, al realizarse

simultáneamente sobre dos obras indudablemente relacionadas adquiere una mayor entidad, al presentar dos testimonios distintos pero complementarios sobre la visión de la mujer en la España del siglo XVII.

Asimismo, junto a este aspecto primordial, nuestro estudio abordará temas tan variados pero necesarios para la comprensión profunda de ambos textos como son su contexto histórico y cultural, sus fuentes e influencias, su proyección literaria posterior o sus circunstancias de representación y transmisión textual.

Por otro lado, el análisis comparado de ambas comedias resulta de indudable interés, en la medida en que nos permite asistir al proceso de creación de una obra literaria por parte de uno de los mayores dramaturgos del siglo XVII, Calderón de la Barca. A través del estudio de ambos textos podemos comprender mejor la génesis de la obra calderoniana, observando cómo el genial dramaturgo adaptó pasajes enteros de una comedia en colaboración, *Los privilegios de las mujeres*, a una obra enteramente suya como es *Las armas de la hermosura*. Por otra parte, este estudio nos permitirá comprender mejor el complejo proceso de elaboración de comedias en colaboración, fenómeno característico del Siglo de Oro y del que todavía no poseemos un conocimiento demasiado amplio.

De este modo, nuestro proyecto no aborda únicamente la edición crítica de ambas obras, paso previo esencial que, indudablemente, ya constituye un fin en sí mismo, sino también un estudio complejo y comparado de las dos comedias desde diversas perspectivas (históricas, sociales, literarias, de autoría), haciendo especial hincapié en la particular visión de la mujer que ambas presentan. Esta última circunstancia es particularmente interesante al presentar al lector una comedia de un dramaturgo como Calderón, tradicionalmente considerado conservador y reaccionario debido a la instrumentalización ideológica que su figura y obra han sufrido desde el siglo XIX y, especialmente, durante el periodo franquista. Este trabajo pretende, entre otras muchas cosas, ofrecer al lector y espectador actual una nueva perspectiva acerca de la “contemporaneidad” calderoniana, mostrar cómo Calderón puede considerarse fundamentalmente un precursor, no solo por su excelencia artística y literaria, sino también por su capacidad de adelantarse a su tiempo en la forja de una cosmovisión y un sistema de valores que dota a su obra de la atemporalidad y universalidad precisas para ser considerado como uno de los mejores dramaturgos de la historia de la literatura.

1. Fases y Metodología

El presente proyecto de investigación puede dividirse en dos fases: la primera comprende la edición filológicamente rigurosa de *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura* y la segunda aborda el estudio literario, filológico, sociológico e ideológico de ambas obras.

I. Edición Crítica

Para realizar la edición crítica de *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura* empleamos fundamentalmente una metodología neolachmaniana². Así, procederemos a recabar sistemáticamente todos los testimonios conservados de ambas obras, proceso ecdótico conocido como *recensio*. A continuación pasaremos a la fase de *collatio* o cuidadoso cotejo de los testimonios hallados, con el propósito de trazar un *stemma* filológico capaz de revelar la filiación entre los diversos testimonios y, por ende, determinar cuál de ellos se acerca más a la voluntad originaria de sus autores. Con la ayuda del *stemma* de cada una de las obras procederemos a la fijación de un texto crítico mediante un proceso de *emendatio*, en el que trataremos de subsanar los errores que han sufrido las comedias en su proceso de transmisión. Si bien la mayoría de las soluciones podrán determinarse *ope codicum*, en algunos casos deberemos recurrir a la *emendatio ope ingenii* para subsanar algún pasaje especialmente oscuro. Como culminación de este proceso, obtendremos un texto lo más cercano posible a la voluntad de su autor o autores, libre de las corrupciones a las que el proceso de transmisión ha sometido a los textos del Siglo de Oro. Para lograr una edición rigurosa, indicaremos además las distintas variantes en el aparato crítico de cada una de las obras y acompañaremos estas anotaciones ecdóticas de otras de carácter literario, lingüístico o cultural que faciliten al lector la comprensión de los textos teatrales que se le presentan.

II. Estudio

Tomando como punto de partida los textos teatrales obtenidos como consecuencia del proceso de edición, realizaremos un estudio que aborde los diversos aspectos de la realidad social y literaria del siglo XVII que aparecen reflejados en ambas obras. De este modo, analizaremos las delicadas cuestiones de autoría que afectan a *Los*

² Fundamentalmente, nos basamos en los principios ecdóticos expuestos por Alberto Blecuá en su conocido *Manual de crítica textual* (Madrid, Castalia, 1983).

privilegios de las mujeres u observaremos un proceso tan importante en la creación barroca como es el de la reescritura en la génesis de *Las armas de la hermosura* de Calderón de la Barca. Igualmente rastrearemos las posibles fuentes literarias de ambos textos, su adaptación del legado de la Antigüedad Clásica y su posible proyección en la literatura posterior. Prestando atención a los aspectos sociales e ideológicos, como se adelantó ya, estudiaremos detenidamente la imagen de la mujer que ofrecen ambos textos dramáticos, analizando la influencia que esta perspectiva podía ejercer en el público del siglo XVII, debido a la particular situación de marginación que vivía la mujer en aquella época. Asimismo, analizaremos todos los aspectos históricos y culturales que puedan resultar relevantes para la comprensión del texto por parte de un lector moderno, dadas las divergencias entre nuestro contexto histórico-social y el de la España del Siglo de Oro. Procederemos también al análisis comparado de ambas piezas teatrales, señalando sus similitudes y diferencias, su modo divergente de ahondar en el complejo entramado social de la realidad barroca. Por último, no dejaremos de prestar atención a los aspectos materiales de la representación, contemplando el fenómeno teatral áureo no solo en su dimensión literaria o textual, sino también en sus aspectos escénicos y puramente espectaculares. Pretendemos así propiciar que obras de tanta actualidad como las estudiadas puedan resurgir de nuevo sobre las tablas, recuperando para el público actual el hechizo del espectáculo barroco.

Esta investigación es fruto de un largo periodo de trabajo, en el que he recibido el cariño y apoyo de numerosas personas, a las que quiero transmitir mi más sincero agradecimiento. En primer lugar, quiero dar las gracias a Germán Vega García – Luengos, mi director de tesis, amigo y maestro, quien despertó, ya hace unos años, mi pasión por Calderón y su teatro. Gracias a su dedicación y esfuerzo he podido llevar a término este trabajo que es, en parte, también suyo.

Quiero mostrar además mi gratitud a todos aquellos grandes profesores que he ido encontrando a lo largo de mis años de formación, cuya pasión por esta disciplina ha sido fundamental para forjar mi vocación filológica: Arancha Urdaniz, Teresa Solías, Pedro Conde, Margarita Lliteras, Elisa Domínguez, José Ramón González, María Jesús García, Teresa Gómez, Alfonso Martín...

También a todos aquellos docentes e investigadores que he conocido fuera de las aulas, en este periodo de investigación, y que, con su cariño y consejos, han enriquecido sustancialmente mi tesis. Entre ellos destacaré especialmente a Florencia Calvo, mi

tutora durante mi estancia investigadora en Buenos Aires, a Abraham Madroñal Durán, con quien tuve la oportunidad de colaborar en el CSIC, a Rafael González, Héctor Urzáiz y Almudena García.

Por supuesto, quiero agradecer su apoyo a todos mis compañeros doctorandos, sin los cuales los congresos y seminarios no habrían sido ni la mitad de divertidos y cuyas aportaciones a mi tesis han sido, en ocasiones, especialmente esclarecedoras. Muchas gracias particularmente a Irene, por su amistad y su comprensión y consuelo en los momentos de “agobio,” y a mi “secretario” Rafa.

Me habría sido, por otra parte, imposible realizar esta investigación sin el cariño y apoyo de todos mis amigos, que han estado conmigo en los momentos más difíciles de estos casi cinco años: Josune, Blanca, Susana, Villanews, Garro, Guille, Marta, Manuela... Muchas gracias. También, muy especialmente, a Luis, por su colaboración desinteresada en un proyecto que no era suyo, y por su cariño constante. Gracias a toda mi amplia familia, por su aliento y afecto. Y, por supuesto, a mis padres, a quienes pertenecen todos mis logros; gracias por servir como ejemplo de todo lo que quiero llegar a ser.

Estado de la cuestión: *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*. Edición y estudio crítico.

Los privilegios de las mujeres y *Las armas de la hermosura*, cuyas ediciones críticas y estudios ofrecemos al lector en este trabajo, son dos obras que apenas han recibido la atención de investigadores y estudiosos del hispanismo áureo hasta fechas relativamente recientes. Ello puede resultar hasta comprensible en el caso de *Los privilegios de las mujeres*, una comedia en colaboración que, como casi todas las de esta tipología, habría sido elaborada de modo apresurado para ser representada en una circunstancia concreta en el ámbito cortesano y que, por ello, contiene algunos defectos de construcción literaria y dramática que dificultan tanto su lectura como su puesta en escena.

Por el contrario, resulta muy sorprendente en lo que respecta a *Las armas de la hermosura*, una pieza calderoniana de gran interés, tanto por sus características temáticas e ideológicas como por los recursos literarios, escénicos y metateatrales que desarrolla, los cuales la convierten en una obra atractiva para el lector, especialmente para el especializado. Tampoco pueden obviarse las potencialidades dramáticas de un texto que, si bien resultaría muy largo para una puesta en escena actual, tras una conveniente adaptación podría sin duda lograr cierto éxito en los escenarios, especialmente en un momento de auge del teatro clásico como el que vivimos en los últimos años. Así las cosas, la desatención crítica que ha sufrido *Las armas de la hermosura* resulta un tanto inexplicable y quizá pueda deberse a las opiniones desfavorables que la comedia suscitó entre los primeros estudiosos de la obra calderoniana. Alberto Lista, por ejemplo, critica con dureza la libertad que muestra Calderón en el tratamiento de la materia histórico – legendaria de la obra:

Nadie ignora que Calderón tomó al pie de la letra el *quidlibet audendi* de Horacio, en materia de historia, de cronología y de geografía, y las desfiguró a su placer muchas veces, sin que se conozca ningún motivo plausible de su infidelidad. Pero en la comedia de *Las armas de la hermosura*, en la cual abusó quizás más que en otras, y en todos los sentidos posibles, de aquella libertad...³

³ Alberto Lista y Aragón, “De Calderón, considerado como poeta lírico”, *Revista de Madrid*, III, 1839, p. 293.

Algunos críticos extranjeros de la misma época, como Count von Schack también se mostraron especialmente críticos con *Las armas de la hermosura*, “una de las obras más desgraciadas de Calderón” cuya “dicción es enfática y alambicada y los personajes desaparecen por su falta exagerada de consistencia (...). Dios solo sabe cuáles fueron las fuentes históricas (...).”⁴

También Lasso de la Vega, a finales del siglo XIX, pese a reconocer las cualidades estéticas de la comedia, consideró inverosímil que un guerrero romano como el caudillo Coriolano cediera de tal manera ante los requerimientos de su amada:

Obsérvese pues, con cuánta exageración se hace uso en este drama trágico del tema tan constante en nuestro poeta de rendir homenaje a la debilidad y a la belleza de la mujer, puesto que en una causa indigna de ser defendida por un gran carácter, por un personaje tan varonil como Coriolano, y que solo aparece como un injustificado capricho mujeril, más digno de censura que de aplauso, se hace a este héroe su campeón.

Por lo demás, en este drama hay escenas, pensamientos y rasgos que, desde luego, publican a quién pertenece. Algunos versos del mismo son calificados por el docto maestro Lista de excelente poesía.⁵

De modo igualmente negativo valora *Las armas de la hermosura* don Marcelino Menéndez Pelayo, puesto que, obviando la concepción barroca de la historia como materia teatral, criticó duramente la falta de verosimilitud histórica y los múltiples anacronismos de la pieza:

Algunas de estas obras [refiriéndose a los dramas históricos] son indudablemente las más endebles del autor. Empiezan por carecer de todo colorido de época; la historia está falseada arbitraria y caprichosamente, no solo en el espíritu íntimo que distingue unas épocas de otras, sino hasta en los lances y en los hechos más triviales y familiares, hasta suponer, *verbi gratia*, en *Las armas de la hermosura*, que Coriolano se une con los Volscos contra Roma con el fin de hacer anular una ley suntuaria sobre los trajes de las mujeres, convirtiendo así a aquel rudo guerrero romano de los primeros tiempos de la república en un galante caballero de la corte de los Felipes (...), por eso sus dramas tomados de asuntos de la historia romana no deben ser citados cuando se habla de él en concepto de gran poeta; por más que siempre se encuentran trozos notables de versificación ahogados en un mar de palabrería culterana.⁶

⁴ Count von Schack, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien* (trad. de Eduardo de Mier, Frankfurt am Main, J. Baer, 1854, IV, p. 206.

⁵ Ángel Lasso de la Vega, *Calderón de la Barca: estudio de las obras de este insigne poeta, consagrado a su memoria en el segundo centenario de su muerte*, Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1881, p. 133.

⁶ Marcelino Menéndez Pelayo, *Calderón y su teatro*, Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos*, 1910, p. 376.

Pese a estas valoraciones tempranas, bastante superficiales y negativas, y referidas sobre todo a *Las armas de la hermosura*, sí encontramos un pequeño número de trabajos dedicados tanto a esta comedia como a su fuente, *Los privilegios de las mujeres*, los cuales analizaremos a continuación.

En primer lugar, nos centraremos en aquellos estudios que abordan cuestiones relativas a la problemática autoría de *Los privilegios de las mujeres*, una pieza que, en la mayoría de las ocasiones se ha analizado vinculada a su reelaboración calderoniana posterior, *Las armas de la hermosura*. Recordemos que *Los privilegios de las mujeres* ha llegado a nosotros fundamentalmente a través de tres ediciones antiguas, siendo la más primitiva la incluida en la *Parte 30 de Comedias famosas de varios autores*, publicada en Zaragoza en 1636. En este primer testimonio de *Los privilegios de las mujeres*, así como en el segundo, la comedia se atribuye únicamente a Pérez de Montalbán. Sin embargo, una tercera edición antigua conservada, una suelta dieciochesca, considera la pieza como fruto de la colaboración entre Coello, Rojas Zorrilla y Vélez de Guevara. Esta transmisión confusa del nombre de los autores de la comedia ha dado lugar a que la mayoría de índices de consulta⁷ y ediciones modernas de la obra (como las de Hartzenbusch⁸ o La Barrera) determinen que se trata de una pieza colaborada, de autoría compartida entre Calderón de la Barca, Pérez de Montalbán y Coello.

Parece ser que esta interpretación nace de las primeras menciones que realizó Vera Tassis a *Los privilegios de las mujeres*, cuya primera jornada consideró obra de Calderón (aunque con posterioridad le atribuyó la tercera) debido a las similitudes de este texto con *Las armas de la hermosura*. Siguiendo el criterio de Vera Tassis, Emilio Cotarelo y Mori⁹, en los años 20, resaltó la indudable relación existente entre ambos textos para apoyar la idea de que debía considerarse a Calderón como el autor de la primera jornada de la pieza. Más tarde, Luis Astrana Marín¹⁰ ratificaba las

⁷ P. e. Kurt Reichenberger, *Manual bibliográfico calderoniano*, Kassel, Reichemberger, 1999.

⁸ Pedro Calderón de la Barca, *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca. IV* (ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch), Madrid, Rivadeneyra, Biblioteca de Autores Españoles (BAE), 14, 1850.

⁹ Emilio Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924. Edición facsímil de Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2001.

¹⁰ Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas. I. Dramas* (ed. de Luis Astrana Marín), Madrid, Aguilar, 1941, 2ª edición revisada.

observaciones de Cotarelo en su edición de las comedias de Calderón y, hacia finales de los años 60, el estudio clásico de Albert E. Sloman¹¹ acerca de la rescritura en el proceso de creación calderoniana dedicó todo un capítulo al análisis de las relaciones textuales entre la comedia en colaboración *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*. Sloman defiende la superioridad de *Las armas de la hermosura* frente a la comedia en colaboración *Los privilegios de las mujeres*, que considera obra de Pedro Calderón, Pérez de Montalbán y Coello. Este crítico considera que si bien estos dramaturgos se encargaron de la primera, la segunda y la tercera jornada, respectivamente, la concepción general de la obra y su elaboración dramática es genuinamente calderoniana, hasta el punto de llegar a afirmar que resulta plausible que Calderón habría “preparado un plan detallado desde el que sus colaboradores [Montalbán y Coello] podrían trabajar. Como escritor del primer acto, en cualquier caso, tomó la iniciativa. Presentó la escena, ordenó la acción en movimiento y definió los principales personajes...”.

Frente a esta tradición crítica que atribuye *Los privilegios de las mujeres* simultáneamente a Calderón de la Barca, Coello y Pérez Montalbán, más recientemente Maria Grazia Profeti consideró en *Per una bibliografia de Juan Pérez de Montalbán*¹² que la autoría del texto correspondía exclusivamente a este dramaturgo, tal como referían las dos únicas copias antiguas de la pieza conocidas hasta ese momento.

En los últimos años, sin embargo, los estudios de Germán Vega García – Luengos¹³ acerca de *Los privilegios de las mujeres*, “Sobre la autoría de *El privilegio de las mujeres*” y “Problemas de atribución y crítica textual en Rojas Zorrilla”, han puesto de manifiesto que, indudablemente, se trata de una comedia colaborada, muy

¹¹ Albert E. Sloman, *The dramatic craftsmanship of Calderón. His use of earlier plays*, Oxford, Dolphin, 1969.

¹² Maria Grazia Profeti, *Per una bibliografia de Juan Pérez de Montalbán*, Verona, Università degli Studi di Padova, 1976.

¹³ Germán Vega García – Luengos, “Sobre la autoría de *El privilegio de las mujeres*”, en Álvaro Alonso y J. Ignacio Díez (eds.), “*Non omnis moriar*”. *Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007, pp. 317 – 336.

Germán Vega García – Luengos, “Problemas de atribución y crítica textual en Rojas Zorrilla”, en Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés (eds.), *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Pamplona – Madrid – Frankfurt am Main, Universidad de Navarra – Iberoamericana – Vervuert, 2009, pp. 465 – 489.

probablemente fruto del trabajo conjunto de Calderón, Rojas Zorrilla y Antonio Coello. Así, en el segundo de sus trabajos acerca de esta obra propone a Rojas Zorrilla como autor de la segunda jornada, a Calderón de la tercera y a un tercer dramaturgo, cuya identidad no se puede asegurar pero que muy posiblemente sea Antonio Coello, como responsable de la primera. Germán Vega, además, ha realizado el cotejo de los testimonios de *Los privilegios de las mujeres* que la tradición nos ha legado para proponer un primer acercamiento a las circunstancias de difusión de un texto tan complejo como resulta, en lo que a cuestiones ecdóticas se refiere, una comedia en colaboración. En efecto, este tipo de piezas, por su carácter circunstancial y primordialmente espectacular y, al ser el resultado de un trabajo compartido, no gozaron de las mismas posibilidades de edición que otro tipo de obras más elaboradas y, cuyo autor único estaba interesado en difundir de modo impreso para perpetuar su quehacer literario. Esta falta de valoración como objeto literario de las piezas colaboradas en el momento de su composición, hace que muchas de ellas se hayan perdido o hayan llegado a nosotros muy depauperadas. En el caso de *Los privilegios de las mujeres*, estas circunstancias pueden explicar su atribución a diversos dramaturgos en los distintos testimonios conservados o el hecho, tal y como demuestra Germán Vega, de que numerosos estudios la citen por el título de *El privilegio de las mujeres*, que muy probablemente no fue el original.

Dejando de lado las cuestiones relativas a sus posibles autores, su proceso de transmisión textual o su utilización como fuente de *Las armas de la hermosura*, *Los privilegios de las mujeres* cuenta con un único trabajo centrado en el análisis de su contenido, concretamente en la defensa que esta obra hace de los derechos de las mujeres. Se trata del artículo de Elisa Domínguez de Paz y Leonor Rodríguez Corona, “Los privilegios de las mujeres en la obra de Calderón de la Barca”¹⁴.

¹⁴ Elisa Domínguez de Paz y Leonor Rodríguez Corona, “Los privilegios de las mujeres en la obra de Calderón de la Barca”, en Germán Vega García – Luengos e Ignacio Arellano Ayuso (dirs.), *Calderón: innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro en colaboración con el Grupo de Investigación del Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de marzo del 2000)*, New York, Peter Lang, 2001, pp. 123 - 142.

Algo más abundante, aunque todavía insuficiente y “escasísima”¹⁵, en palabras de Susana Hernández Araico, una de las principales estudiosas de *Las armas de la hermosura*, resulta la bibliografía que aborda el estudio de esta comedia. Destaca, desde una perspectiva ecdótica, un interesante trabajo de Fernando Rodríguez Gallego¹⁶ a propósito del proceso de transmisión textual de la comedia, aunque resultan más abundantes los estudios que analizan algunos de los aspectos temáticos del texto. Nuevamente, sobre la preeminencia de los personajes femeninos en la obra, encontramos precisamente el artículo de Susana Hernández Araico, “El mito de Veturia y Coriolano en Calderón: *Las armas de la hermosura* como *matronalia* reales”¹⁷. En este estudio se refuta la cronología tradicional de la obra establecida por Juan Eugenio Hartzenbusch¹⁸. En efecto, el crítico decimonónico relaciona el asedio de Roma que aparece en la obra con el que sufrió Barcelona y que fue levantado hacia 1652 por Don Juan, quien en representación de Felipe IV y la reina Mariana garantizó a los catalanes la amnistía y el mantenimiento de sus tradicionales fueros. Para Hartzenbusch, en consecuencia, *Las armas de la hermosura*, sería una obra posterior a 1652. Esta datación ha sido mayoritariamente aceptada por la crítica y aparece recogida en numerosos índices cronológicos del teatro calderoniano, desde el trabajo tradicional de Cotarelo¹⁹ al actual *Manual bibliográfico calderoniano*²⁰ de Reichenberger, e, incluso, en diversos trabajos de Cruickshanks²¹ o Evangelina Rodríguez Cuadros²², entre otros.

¹⁵ Susana Hernández Araico, “El mito de Coriolano – Veturia en Calderón y Shakespeare: Diferencia de espacio histórico teatral”, en Anita K. Stoll (ed.), *Vidas paralelas: el teatro español y el teatro isabelino (1580 – 1680)*, Madrid – London, Támesis, 1993, p. 104.

¹⁶ Fernando Rodríguez Gallego, “Vera Tassis y el texto de *Las armas de la hermosura* de Calderón”, en Frederick A. de Armas y Luciano García Lorenzo (eds.), *Calderón: del manuscrito a la escena*, Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert, 2011, pp. 53 – 83.

¹⁷ Susana Hernández Araico, “El mito de Veturia y Coriolano en Calderón: *Las armas de la hermosura* como *matronalia* reales”, *Criticón*, 62, 1994, pp. 99 – 110. Este trabajo cuenta con una reelaboración posterior en inglés: “Coriolanus and Calderón’s Royal “Matronalia”, en José Antonio Madrigal (ed.), *New Historicism and the Comedia: Poetics, Politics and Praxis*, Denver, Society of Spanish and Spanish – American Studies- University of Colorado, 1997, pp. 149-166.

¹⁸ Juan Eugenio Hartzenbusch, “Catálogo cronológico”, en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, Biblioteca de Autores Españoles (BAE), 14, Madrid, Rivadeneyra, 1850, vol. IV, pp. 661 – 684.

¹⁹ Emilio Cotarelo y Mori, *Ensayo ...*, *op.cit.*

²⁰ Kurt Reichenberger, *Manual bibliográfico...*, *op. cit.*

²¹ Don W. Cruickshank, *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, Madrid, Gredos, 2011.

²² Evangelina Rodríguez Cuadros, “Cronología” en *Calderón*, Madrid, Síntesis, 2002, pp. 189 – 196.

Sin embargo, una de las cronologías de las obras calderonianas más recientes, la elaborada por el GRISO²³ de la Universidad de Navarra en el año 2000 prefiere no recoger *Las armas de la hermosura*, ante las dudas acerca de su fecha de redacción.

Susana Hernández Araico, por su parte, retrasa en sus trabajos la redacción de *Las armas de la hermosura* hasta 1677 o 1678. Esta nueva datación le permite establecer numerosos paralelismos entre los personajes de la comedia y algunas de las figuras más influyentes en la política española del momento: Don Juan, la reina Mariana, la futura reina María Luisa de Orléans o la reina francesa María Teresa. Así, la investigadora determina que *Las armas de la hermosura* no debe entenderse sino como un homenaje calderoniano a las mujeres más poderosas de la corte española de finales del siglo XVII.

Junto al trabajo de Hernández Araico, encontramos las aportaciones de otros autores, como Antonio Regalado²⁴, quien en su estudio acerca del “feminismo” de Calderón aborda el análisis de *Las armas de la hermosura*, entre otras piezas del dramaturgo. El crítico llama la atención acerca de la defensa calderoniana de los derechos de las mujeres que aparece en esta y en las otras obras analizadas.

Alexander A. Parker²⁵ y David Hildner²⁶, por su parte, han estudiado principalmente la figura de Coriolano en *Las armas de la hermosura*, pero si bien el primero se centra en las divergencias y variaciones calderonianas sobre la materia clásica, el segundo trata de

²³ GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro, Universidad de Navarra), “Cronología”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, pp. 17 – 24.

²⁴ Antonio Regalado, “Sobre el feminismo de Calderón”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, vol. I, pp. 71 – 94. Publicado previamente en *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, I, pp. 131 – 166.

²⁵ Alexander A. Parker, “El tema de Coriolano: *Las armas de la hermosura*”, en *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 85 – 96. Se trata de una reelaboración de un trabajo previo: Alexander A. Parker, “History and poetry: the Coriolanus theme in Calderón”, Frank Pièrce (ed.), *Hispanic Studies in Honour of Ignacio González Llubera*, Oxford, Dolphin Book Company, 1959, pp. 211 – 224.

Alexander A. Parker, “El drama como comentario sobre asuntos políticos”, en *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 379 – 395. Para la cuestión que nos ocupa resulta interesante el primer apartado: “*Las armas de la hermosura* y la rebelión catalana (1640 -1652)”, en las pp. 379 – 382.

²⁶ David Hildner, “Coriolano y Segismundo: paralelos y contrastes en Calderón”, en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena VIII: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (3 al 6 de marzo de 1999, Ciudad Juárez)*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1999, pp. 73-81.

analizar los paralelismos entre el protagonista de *Las armas de la hermosura* y el personaje más universal del teatro calderoniano, Segismundo.

Así, Parker²⁷ entiende *Las armas de la hermosura* como una pieza un tanto subversiva, debido a la libertad que muestra Calderón en el tratamiento de un tema histórico – mitológico basándose en el principio aristotélico de la superioridad de la poesía (entiéndase *literatura*) sobre la historia. De este modo, su artículo analiza las modificaciones que Calderón introduce en su comedia respecto a las fuentes clásicas con el objetivo de construir una pieza capaz de cuestionar la rigidez del código del honor y de plantear una defensa de los derechos de las mujeres realmente inusitada para su época.

Por otra parte, este autor dedica un apartado de otro de sus artículos²⁸ a demostrar las indudables conexiones de *Las armas de la hermosura* con la realidad del siglo XVII, demostrando así que algunas de las piezas calderonianas de tema histórico contienen alusiones evidentes a las circunstancias políticas y sociales de la España barroca.

David Hildner, por su parte, se detiene a examinar la reiteración calderoniana de ciertos motivos temáticos, tales como la cárcel, la privación de libertad, el sino trágico del protagonista o la mutabilidad de la Fortuna, que aparecen tanto en *Las armas de la hermosura*, encarnados en el personaje de Coriolano, como en *La vida es sueño*, en la figura de Segismundo. Así, para Hildner, *Las armas de la hermosura* contiene, en cierta manera, el eco de algunas de las obsesiones filosóficas y existenciales del dramaturgo que, sin embargo, habían alcanzado una realización dramática mucho más perfecta años antes, en *La vida es sueño*.

Albert E. Sloman²⁹, uno de los primeros investigadores que abordó el estudio de *Las armas de la hermosura*, dedica un pequeño trabajo a uno de los personajes secundarios de esta obra que resulta ciertamente peculiar en el contexto de la producción calderoniana: Lelio. En efecto, Lelio encarna una determinada concepción del poder

²⁷ Alexander A. Parker, “El tema de Coriolano...”, *op. cit.*, pp. 85 – 96. Se trata de una reelaboración de un trabajo previo: Alexander A. Parker, “History and poetry: the Coriolanus theme in Calderón”, Frank Pièrce (ed.), *Hispanic Studies in Honour of Ignacio González Llubera*, Oxford, Dolphin Book Company, 1959, pp. 211 – 224.

²⁸ Alexander A. Parker, “El drama como comentario ...”, *op. cit.*

²⁹ Albert E. Sloman, “One of Calderón’s “minor” characters: Lelio in Calderón’s *Las armas de la hermosura*”, *Atlante*, I, núm. III, July 1953, pp. 130 – 135.

como un privilegio hereditario e incuestionable que Calderón cuestionará a lo largo de toda la obra, contraponiendo la idea de que el poderoso debe hacer gala de una virtud acorde con la importancia de la misión de servicio al pueblo que la sociedad le ha encomendado.

Por otra parte, encontramos algunos trabajos comparativos, en los que determinados aspectos temáticos de *Las armas de la hermosura* se ponen en relación con otras obras dramáticas. Es el caso del artículo de David Lanoue³⁰, que analiza el tratamiento del tema romano y la simbología que este adquiere en dos piezas calderonianas tardías: *Las armas de la hermosura* y *El segundo Escipión*. Vanessa Fortuño Gómez³¹, por su parte, estudia el tema de la guerra en el teatro de Calderón y para ello selecciona tres piezas, entre las que se halla *Las armas de la hermosura* por el gran número de escenas bélicas que esta comedia presenta en su dramatización de los enfrentamientos entre sabinos y romanos.

Asimismo, *Las armas de la hermosura* constituye una comedia ideal para establecer una comparación entre el teatro calderoniano y el de Shakespeare pues en ella se trata el mito de Coriolano, un tema que es también el motivo central de la tragedia *Coriolanus* del dramaturgo inglés. Es por ello que tanto Susana Hernández Araico³² como Ali Shehzad Zaidi³³ y Jesús López – Peláez Casellas³⁴ han trabajado sobre *Las armas de la hermosura*, analizando sus diferencias y concomitancias con la pieza shakesperiana. No obstante, si bien Hernández Araico y Jesús López – Peláez Casellas comparan aspectos tan diversos de las dos obras como la distinta utilización y reelaboración de las fuentes por parte de ambos dramaturgos, los espacios en los que fueron representadas o la

³⁰ David G. Lanoue, “Calderón’s late Roman plays and the Imperial myth: *Las armas de la hermosura* and *El segundo Escipión*”, en Frederick A. de Armas, David M. Gitlitz y José A. Madrigal (eds.), *Critical perspectives on Calderón de la Barca*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981, pp. 91 – 102.

³¹ Vanessa Fortuño Gómez, “La guerra en los dramas históricos calderonianos”, en Anthony Close (ed.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)* (Robinson College, Cambridge, 18 – 22 de julio de 2005), Madrid, Iberoamericana – Vervuert, 2006.

³² Susana Hernández Araico, “El mito de Coriolano – Veturia en Calderón y Shakespeare: Diferencia de espacio histórico teatral”, en Anita K. Stoll (ed.), *Vidas paralelas: el teatro español y el teatro isabelino (1580 – 1680)*, Madrid – London, Támesis, 1993, pp. 101 – 108.

³³ Ali Shehzad Zaidi, “Coriolanus and the paradox of Rome in Shakespeare and Calderón”, *Hispanófila*, núm. 137, 2003, pp. 1 – 18.

³⁴ Jesús López – Peláez Casellas, “The different approaches to the Coriolanus theme”, *Interlitteraria*, 8, 2003, pp. 213 – 226.

desigual atención crítica que ha recibido cada una de ellas, Ali Shehzad Zaidi se centra únicamente en el tratamiento simbólico de Roma que aparece en ambas piezas.

Por último, Susana Hernández – Araico retoma el estudio de *Las armas de la hermosura* para analizar uno de los aspectos fundamentales del teatro calderoniano: la música y su relación con el resto de elementos espectaculares. De modo particular en el último periodo de su producción dramática, dedicado al teatro cortesano, Calderón trató de crear un teatro total, como fusión perfecta y armoniosa de todas las artes. Esta aspiración, que da lugar a que algunas de las obras calderonianas sean consideradas precedentes de la ópera europea, es patente en obras como *Las armas de la hermosura*, *Apolo y Climene* y *La púrpura de la rosa*, que Susana Hernández – Araico³⁵ selecciona para el estudio de los elementos musicales en el teatro último calderoniano.

Obviamente, muchos de los temas de obligado tratamiento en un estudio exhaustivo de *Las armas de la hermosura* y *Los privilegios de las mujeres* han de abordarse teniendo en consideración numerosas aportaciones bibliográficas acerca del fenómeno de las comedias en colaboración, del teatro cortesano áureo y de la dramaturgia calderoniana en general. Así, en cada apartado de este estudio citaremos las referencias bibliográficas que nos han resultado de consulta obligada para esclarecer con rigor los ejes temáticos y estilísticos fundamentales de *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*, pero que no parece necesario mencionar aquí, en tanto no están dedicadas en exclusiva a las dos comedias que analizamos.

³⁵ Susana Hernández Araico, “Sensualidad musical en Calderón: *La púrpura de la rosa*, *Apolo y Climene* y *Las armas de la hermosura*”, en Ignacio Arellano Ayuso (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (Actas del congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, Kassel, Reichenberger, 2002, volumen I, pp. 245 – 258.

Datación y autoría de *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*

Los privilegios de las mujeres, al igual que muchas otras comedias colaboradas, ha causado cierta polémica entre los investigadores en torno a su autoría, dado que los testimonios a través de los cuales nos ha llegado el texto lo atribuyen a distintos dramaturgos. Así, tanto la *Parte Treinta de Comedias Famosas de varios autores* como la suelta conservada en la Mazarine Library atribuyen la pieza únicamente a Juan Pérez de Montalbán. Solo uno de los testimonios conservados, una suelta de la Biblioteca Nacional que Germán Vega³⁶ considera editada en el siglo XVII, revela la naturaleza colaborada de la comedia, si bien la atribuye a Antonio Coello, Francisco de Rojas Zorrilla y Luis Vélez de Guevara, a quienes considera autores de la primera, segunda y tercera jornada, respectivamente.

Al conocer *Los privilegios de las mujeres*, ya Vera Tassis pudo darse cuenta de la gran similitud que la obra presentaba con un texto de Calderón, *Las armas de la hermosura*, lo cual le llevó a considerar que Calderón debía forzosamente haber participado en la elaboración de la pieza escribiendo la primera jornada, la cual tiene un gran número de versos en común con *Las armas de la hermosura*. Así, Vera Tassis atribuye a Calderón la primera jornada de *Los privilegios de las mujeres* en el listado que acompaña su edición de la *Séptima Parte* las comedias calderonianas, publicada en 1683. No obstante, años después, en 1691, en la edición de la *Novena parte* de las obras de Calderón, incluye un nuevo listado de obras en el que atribuye a su amigo no la primera, sino la tercera jornada de la comedia.

Siguiendo la propuesta de Vera Tassis, tanto el *Índice* de Medel (1715), como los investigadores, primero Emilio Cotarelo y más tarde Luis Astrana Marín y Albert E. Sloman, consideraron *Los privilegios de las mujeres* como una comedia escrita en colaboración por Calderón de la Barca, Pérez de Montalbán y Antonio Coello. Estos estudios hacen que la pieza aparezca atribuida a estos tres autores en la mayoría de índices y catálogos de teatro áureo actuales. Asimismo, las ediciones más modernas de la obra, las de Hartzzenbusch y La Barrera, la presentan como obra de estos tres ingenios.

³⁶ Germán Vega García – Luengos, “Sobre la autoría...”, *op.cit.*, p. 321.

Frente a esta atribución tradicional, Maria Grazia Profeti, sin embargo, sorprendió en su bibliografía crítica de Pérez de Montalbán al considerar que *Los privilegios de las mujeres* era obra exclusivamente de este dramaturgo y no una comedia escrita en colaboración.

Sin embargo, recientemente, Germán Vega García – Luengos³⁷ ha abordado un estudio profundo de *Los privilegios de las mujeres*, que ha cambiado sustancialmente la perspectiva crítica acerca de la autoría de esta comedia. La motivación de este análisis fue, precisamente, el hallazgo de un nuevo testimonio, una suelta, probablemente del siglo XVII, conservada en la Biblioteca Nacional, en la que la comedia aparece por primera vez como una pieza colaborada, obra de tres dramaturgos, Antonio Coello, Francisco de Rojas y Luis Vélez de Guevara, a quienes se atribuyen la primera, la segunda y la tercera jornada de la comedia respectivamente.

En primer lugar, pese a los dos testimonios que vinculan *Los privilegios de las mujeres* a Pérez de Montalbán y la propuesta de Profeti, parece indudable que nos hallamos ante una comedia escrita en colaboración entre tres dramaturgos. Esta certeza la ofrece el propio texto, a través de sus versos finales:

... si es que no lo hubiesen,
servido los tres oficios,
como la beldad merece. (Jornada III, vv. 880-882)

Asimismo, *El escondido y la tapada*, una comedia escrita por Calderón de la Barca hacia 1635 o 1636, incluye una referencia a *Los privilegios de las mujeres* en la que se especifica que se trata de una pieza de consuno:

Bien hayan los tres poetas
que piadosos y corteses
sacaron a luz *Los pri-*

³⁷ Este estudio se recoge fundamentalmente en dos artículos: Germán Vega García – Luengos, “Sobre la autoría ...”, *op.cit.*, pp. 317 – 336 y Germán Vega García – Luengos, “Problemas de atribución ...”, *op.cit.*, pp. 465 – 489.

privilegios de las mujeres. (Jornada III)³⁸

Como sabemos, la autorreferencia a sus propias obras es un recurso metateatral genuinamente calderoniano por lo que, esta alusión no solamente aclara que *Los privilegios de las mujeres* es una pieza colaborada, sino que señala a Calderón como uno de los ingenios implicados en su redacción. Por otra parte, confirma que el verdadero título de la pieza es *Los privilegios de las mujeres*, tal y como aparece recogido en la suelta de la Biblioteca Nacional y en la documentación acerca de las representaciones privadas de la comedia en la casa de Mateo Rodríguez en 1634.

Para Germán Vega García – Luengos resulta, además, bastante probable que, frente a la opinión sostenida por Profeti, Montalbán nunca participara en la redacción de *Los privilegios de las mujeres*:

Tampoco creo que sea suya ninguna de las tres jornadas: ni en el léxico, ni en las imágenes utilizadas parecen existir confluencias significativas con el autor del *Para todos*. El pasaje de la primera jornada que Maria Grazia Profeti relaciona con otro de *El caballero del Febo* considero que apunta con menos fuerza hacia Montalbán que bastantes otros segmentos de ese mismo acto lo hacen hacia Calderón.³⁹

La tradicional atribución de *Los privilegios de las mujeres* a Pérez de Montalbán se puede explicar conociendo los usos editoriales en la España del Siglo de Oro. En efecto, los impresores de la época solían atribuir las comedias que publicaban a aquellos dramaturgos que en cada momento estuvieran en boga, asegurándose así un mayor número de ventas. La picaresca del gremio era tal, que son abundantísimos los testimonios de los dramaturgos quejándose de que comedias ajenas circulan bajo su nombre y viceversa (por no mencionar las modificaciones a las que a menudo sometían los textos). Así las cosas, el estudioso del teatro áureo no puede considerar como una prueba sólida de autoría el hecho de que una determinada pieza se editara a nombre de un dramaturgo concreto.

En el caso de *Los privilegios de las mujeres*, tanto la *Parte 30 de Comedias Famosas de Varios Autores* como la suelta de la Biblioteca Mazarina, la atribuyen únicamente a Montalbán. Ello puede explicarse porque, aunque hoy en día consideremos a Pérez de Montalbán como un dramaturgo de “segunda fila”, parece que en su época gozó del prestigio suficiente para que editar comedias ajenas a su nombre constituyera un

³⁸ Pedro Calderón de la Barca, *El escondido y la tapada* (ed. de Maravillas Larrañaga Donézar), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989.

³⁹ Germán Vega García – Luengos, “Sobre la autoría ...”, *op.cit.*, pp. 319 – 320.

negocio rentable para los libreros. De hecho, Pérez de Montalbán es uno de los dramaturgos a los que se han atribuido un mayor número de piezas de modo espurio, circunstancia que hace que hoy en día tengamos dudas razonables acerca de que sea autor de 42 de las 89 obras que se le atribuyen o han atribuido tradicionalmente. De modo inaudito, según el canon dramático actual, algunos editores vendieron como obra de Pérez de Montalbán textos de los que hoy consideramos los grandes dramaturgos del Siglo de Oro: Lope, Calderón, Alarcón, Vélez, Rojas Zorrilla... Ello demuestra el gran éxito que Pérez de Montalbán cosechaba entre los lectores áureos y explicaría por qué un impresor pudo, en un momento dado, atribuir la pieza colaborada *El privilegio de las mujeres únicamente* a Juan Pérez de Montalbán.

Partiendo entonces de la base de que *Los privilegios de las mujeres* es obra de tres ingenios y descartada la autoría de Montalbán, sobre todo por cuestiones de estilo, queda una suelta que atribuye la comedia a Antonio Coello, Rojas Zorrilla y Vélez de Guevara. En su primer trabajo acerca de *Los privilegios de las mujeres*, Germán Vega García – Luengos , sin embargo, considera bastante dudoso que Vélez fuera uno de los ingenios que intervino en la obra:

Sirva la atribución de la suelta que comentamos como testimonio de que algún otro contemporáneo, aparte de Vera Tassis, creyó que la comedia era obra de tres ingenios. Pero nada más respalda que los nombres que en ella se mencionan sean los de los verdaderos autores y sí que lo desmienten los indicios serios que (...) señalan que fue Calderón y no Coello, quien escribió la primera jornada.

Con la terna respaldada por una copia antigua bajo sospecha, es el momento de fijarse de nuevo en la que tradicionalmente se ha propuesto para la autoría de *Los privilegios de las mujeres*. Si la comedia fue escrita por tres dramaturgos y el primer acto es de Calderón, ¿podría darse por buena la atribución a favor de Montalbán y Coello como autores del segundo y tercero? En mi opinión, hay factores externos e internos suficientes, tanto en número como en consistencia, para dejar un escaso margen de duda sobre la responsabilidad del primero. Sin embargo, no he encontrado respaldos parejos sobre los otros dos colaboradores que “oficialmente” figuran en las ediciones, catálogos y estudios desde Hartzenbusch y La Barrera. Su inclusión parece más bien una componenda del primer editor moderno de Calderón, asumida por el decisivo bibliógrafo. Para la supuesta operación del primero, pienso que Pérez de Montalbán y Coello no tienen otro aval que las menciones del *Índice* de Medel (1735), las cuales – recordemos – no son una autoría compartida sino a tres individuales a un título idéntico.⁴⁰

Germán Vega demuestra, en los dos trabajos que ha dedicado a *Los privilegios de las mujeres*, que esta comedia en colaboración es fruto del trabajo compartido de Calderón de la Barca, Rojas Zorrilla y, probablemente, Antonio Coello, sin que la participación

⁴⁰ Germán Vega García – Luengos, “Sobre la autoría ...”, *op.cit.*, p. 324.

de este se pueda respaldar con argumentos tan fuertes como la de los otros dos dramaturgos citados.

Frente a las dudas que plantean el inicio y el cierre de *Los privilegios de las mujeres*, la segunda jornada de la pieza ha sido atribuida con casi total seguridad a Rojas Zorrilla por Germán Vega⁴¹, quien ha señalado numerosas concomitancias estilísticas entre la segunda jornada de la pieza colaborada y otras comedias de Rojas. Tal y como señala el investigador, existen numerosos “paralelismos en la utilización de motivos, construcción de imágenes y uso de recursos retóricos” entre esta jornada y textos como *Los tres blasones de España*, *Peligrar en los remedios*, *El profeta falso Mahoma*, *El más impropio verdugo* o *Los celos de Rodamonte*. Junto a estas evidencias estilísticas, la participación de Rojas parece además confirmarse por el hecho de que, tal y como consta en un documento del Archivo de Protocolos de Madrid, el propio dramaturgo toledano vendiera la pieza para su publicación al librero Diego Logroño⁴².

Calderón de la Barca también participó en la redacción de *Los privilegios de las mujeres*, tal y como señaló Vera Tassis en varios de los preliminares de las partes calderonianas, si bien primero lo consideró autor de la primera jornada y, más tarde, de la tercera. Como dramaturgo más experimentado y valorado en la corte, es plausible además que coordinara todo el proceso de escritura de la pieza puesto que su temática principal, la defensa de los derechos femeninos, parece muy grata a Calderón, un dramaturgo cuya obra se caracteriza por presentar una mirada sobre la mujer inusitadamente avanzada para la época. A ello hemos de añadir la referencia a la pieza en su texto *La escondida y la tapada* y en otra comedia colaborada en la que quizás también participó, *El robo de las sabinas*. Ante los factores que lo señalan como uno de los tres ingenios implicados en la redacción de *Los privilegios de las mujeres*, queda ahora determinar de cuál de las tres jornadas se ocupó. Si bien, tal y como ha demostrado Germán Vega, la segunda jornada muestra indudablemente las peculiaridades estilísticas de Rojas, resulta mucho más difícil discernir cómo se distribuyeron Calderón y, posiblemente, Coello la redacción de la primera y la tercera. En primer lugar, la asunción de que, en el proceso de escritura de una comedia en

⁴¹ Germán Vega García – Luengos, “Problemas de atribución ...”, *op.cit.*, pp. 480 – 483.

⁴² Estos datos se han confirmado gracias al trabajo de Alejandro Rubio San Román y Elena Martínez Carro, “Relaciones entre Rojas Zorrilla y Jerónimo de Cáncer”, *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, 726, 2007, pp. 461 – 473.

colaboración, cada uno de los tres dramaturgos se ocupaba de una jornada puede aceptarse, a nivel general y en un plano teórico, como base convencional a partir de la cual desarrollar las investigaciones acerca de su autoría, pero no se constituye como un principio inquebrantable. Es decir, realmente, si carecemos del manuscrito autógrafo de la obra, solo podremos formular hipótesis, con mayor o menor certeza, acerca de cuál fue la intervención de cada uno de los escritores implicados. Así, por ejemplo, las investigaciones de Roberta Alviti⁴³ sobre los autógrafos conservados de las piezas de este tipo han demostrado que el dramaturgo que se encargaba de la dirección y supervisión del proceso de redacción intervenía, en mayor o menor medida, en todas y cada una de las jornadas de la comedia, realizando adiciones, supresiones y modificaciones, a fin de dotarla de coherencia y unidad. Con frecuencia, además, cada dramaturgo se ocupaba de aquellas escenas y estrofas en las que demostraba una mayor pericia técnica y estilística.

En el caso de *Los privilegios de las mujeres*, dado que Calderón se constituyó como responsable y revisor final de la comedia, es muy posible que introdujera versos propios en las tres jornadas de la obra y, en mayor medida, en la asignada al dramaturgo más joven e inexperimentado, Antonio Coello si este, en efecto, hubiera participado en la redacción del texto. De ser así, Antonio Coello habría escrito *Los privilegios de las mujeres* en su periodo de formación literaria, con no más de 23 años y bajo la supervisión directa de Calderón. Por otra parte, Coello desarrollará durante toda su trayectoria un estilo ostensiblemente calderoniano, mediante el que trata de emular en lo posible al que considera su maestro, imitando, por ejemplo, su uso del romance, algunas de sus imágenes o sus artificios culteranos. Esta similitud estilística dificulta en gran medida determinar cuál de los dos dramaturgos se ocupó de cada jornada pues en *Los privilegios de las mujeres* muy probablemente contenga una jornada de Calderón y otra que intenta ser calderoniana, que Calderón corrigió y supervisó y en la que, por si fuera poco, introdujo algunos de sus romances, estrofa para la que manifestó una peculiar habilidad. Así las cosas, tanto la jornada I como la III contienen numerosos elementos que recuerdan el *usus scribendi* calderoniano. No es de extrañar, por tanto, que el mismo Vera Tassis, perfecto conocedor de la obra de Calderón, vacilara a la hora de determinar cuál de las tres jornadas había compuesto su amigo. De este modo, como ya

⁴³ Roberta Alviti, *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Firenze, Alinea, 2006.

adelantamos, mientras en el índice de obras que acompaña a su edición de la *Séptima Parte* (1683) de comedias calderonianas le atribuye la primera jornada de *Los privilegios de las mujeres*, años más tarde, en 1691, la *Novena Parte* lo presenta como el responsable de la tercera jornada. En fechas más recientes, Germán Vega García – Luengos, otro gran conocedor de la obra de Calderón, ha experimentado dudas parecidas acerca de la intervención de Calderón en *Los privilegios de las mujeres*. Así, en su primer trabajo⁴⁴ acerca de la pieza colaborada sostenía que la autoría de la primera jornada correspondía a Calderón mientras que Coello podría haberse responsabilizado de la jornada final de la pieza. Esta consideración se sustentaba en una argumentación basada en el análisis de los elementos de estilo calderoniano presentes en la primera jornada de la comedia. En este primer trabajo, Germán Vega localizó hasta una veintena de imágenes y construcciones en la primera jornada de *Los privilegios de las mujeres* que presentan un claro paralelismo con otras presentes en algunas de las comedias y autos sacramentales más conocidos de Calderón, tales como *La cena del rey Baltasar*, *El gran teatro del mundo*, *Apolo y Climene*, *Andrómeda y Perseo*, *El mayor encanto amor*, *La puente de Mantible*, *Argenis y Poliarco*, *Afectos de odio y amor* o *La devoción de la Cruz*. Entre ellas destacó, en primer lugar, la descripción de Roma que hace el rey Sabino al inicio de la obra:

Esa ciudad que se asienta
sobre las cervices duras
de siete montes, que en ella
sufren no poca coyunda... (Jornada I, vv. 67 – 70)

La imagen del monte como cerviz que sufre coyunda aparece de modo casi idéntico en el auto de *La cena del rey Baltasar*, cronológicamente muy próximo a la fecha de redacción de *Los privilegios de las mujeres*. La otra imagen genuinamente calderoniana que aparece en la primera jornada es la identificación de los caballos de los enemigos sabinos con bajeles que tratan de atravesar las corrientes del Tíber:

Ciegos perdiendo el vado,
pretenden esguazar el Tíber a nado.
Al abreviado piélagos se entregan,

⁴⁴ Germán Vega García – Luengos, “Sobre la autoría ...”, *op.cit.*, pp. 317 – 336.

donde por rumbos fáciles navegan
en los brutos bajeles y vivientes;
que, espolones las frentes,
el cuello, proa, viento las espuelas,
remos los brazos y las crines velas,
jarcía el arzón más alto de la silla,
el jinete, piloto, el viento, quilla,
jarcias las riendas y timón, la cola.
Y por si el Tíber crespo se enarbola,
áncoras breves siendo los estribos,
pasó terrestre flota en leños vivos. (Jornada I, vv. 619-632)

Este pasaje constituye, según la terminología de Javier Rincón Salazar⁴⁵, una “metáfora transelemental”, tónica en la dramaturgia calderoniana. En este tipo de metáforas, además de la referencia a la teoría de los cuatro elementos, tan recurrente en la dramaturgia de Calderón⁴⁶, uno de los entes asociados a un elemento se metaforiza en otro ente, tradicionalmente asociado a otro de los cuatro elementos. Así, el caballo, asociado al elemento tierra, se transforma en un bajel, un ente asociado al elemento agua: los caballos, al cruzar el Tíber, se convierten, mediante una mágica paradoja que aúna agua y tierra, en “terrestre flota”, en “leños vivos”.

Germán Vega García – Luengos, por su parte, localiza imágenes similares o relacionadas en otros textos calderonianos, como *Lances de amor y fortuna*, *El príncipe constante*, *La puente de Mantible*, *Argenis y Poliarco*, *El mayor encanto amor*, *El castillo de Lindabridis*, *Los tres mayores prodigios*, *Fieras afemina amor* y *Andrómeda y Perseo*. Tanta insistencia le lleva a calificar la construcción como “una de las asociaciones de imágenes más peculiares y repetidas de Calderón” y como “una imagen obsesiva.”⁴⁷

⁴⁵ Javier Rincón Salazar, “Entre la ciencia y el sueño: notas sobre la fortuna de los cuatro elementos en las letras españolas”, *Revista de Literatura*, tomo LXIV, núm. 128, 2002, p. 327.

⁴⁶ Analizaremos este tipo de alusiones calderonianas en el apartado dedicado al estudio del estilo calderoniano en *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*.

⁴⁷ Germán Vega García – Luengos, “Sobre la autoría ...”, *op.cit.*, p. 327 – 328.

Sin embargo, en su segunda investigación acerca de la autoría de *Los privilegios de las mujeres*, Germán Vega decide atribuir a Antonio Coello la primera jornada de la pieza y a Calderón la tercera. No desecha, sin embargo, la idea de que Calderón participara también en la primera jornada, en la que son evidentes los indicios de su mano e, incluso, en algunos pasajes de la segunda:

A pesar de que es seguro que la comedia fue escrita en colaboración, porque así se afirma en los versos finales, se aprecia lo que parecen huellas de Calderón en varias relaciones en romance de las tres jornadas (...). Estos (...) casos dan pie para pensar que Calderón intervino en distintos puntos de la comedia más allá de la jornada o de la jornada y media que se le asignó en el reparto, bien porque se responsabilizó de la coordinación y homogeneización del resultado final, bien porque desde el primer momento tuvo encomendada la elaboración de las relaciones, dada su contrastada maestría en ellas.⁴⁸

Germán Vega García – Luengos localiza diversas construcciones, imágenes y combinaciones léxicas que relaciona con el estilo de Calderón en la tercera jornada; concretamente, un total de siete. Así las cosas, termina por atribuir la tercera jornada de *Los privilegios de la hermosura* a Calderón y considera por buena, aunque de manera un tanto dudosa, la atribución a Antonio Coello de la primera jornada de la pieza, dada su propensión a colaborar junto a Calderón y Rojas Zorrilla.

La atribución a Calderón de la tercera jornada parece ratificarse, además, por el hecho de que sea precisamente aquella de la que Calderón toma un mayor número de versos para su redacción de *Las armas de la hermosura*, un total de 205, que suponen el 17% de los versos de la jornada. Pese a no ser un gran número de versos, es llamativamente mayor que aquellos que se incorporan a *Las armas de la hermosura* desde la primera jornada, tan solo 108. Sin embargo, la crítica ha demostrado que Calderón no era un dramaturgo especialmente escrupuloso con las cuestiones de autoría y que, llegado el caso, no dudaba en apropiarse de cuantos versos ajenos le fueran necesarios para componer su obra. Un caso paradigmático a este respecto lo constituye *Los cabellos de Absalón*, obra en la que Calderón incluye una jornada entera de un texto tirsiano, *La venganza de Tamar*. En cualquier caso, la reutilización de un mayor número de versos procedentes de la tercera jornada de *Los privilegios de las mujeres* en *Las armas de la hermosura* sirve, si no como evidencia unívoca, sí como indicio, para considerar que dicha jornada fue la redactada por Calderón en la comedia en colaboración.

⁴⁸ Germán Vega García – Luengos, “Problemas de atribución ...”, *op.cit.*, pp. 483 – 484.

Otro factor que podría indicarnos quién es el autor de cada una de las jornadas de *Los privilegios de las mujeres* es conocer qué jornada acostumbraba a componer cada dramaturgo cuando trabajaba en colaboración. El caso de esta obra es especialmente complejo pues Roberta Alvití⁴⁹, en su estudio de los autógrafos conservados de piezas colaboradas, sostiene que Calderón solía componer la tercera jornada de las obras de consuno, costumbre que también Ann Lee Mackenzie⁵⁰ atribuye a Antonio Coello basándose, además, en un fragmento del *Para todos* de Pérez de Montalbán que citaremos más adelante.

Las otras comedias colaboradas en las que, como suponemos que ocurrió en *Los privilegios de las mujeres*, participaron Calderón, Rojas y Antonio Coello, tampoco indican que existiera un esquema fijo de reparto de las jornadas entre estos tres dramaturgos. Así, en la redacción de *El jardín de Falerina*, Rojas se encargó de la primera jornada, Coello de la segunda y Calderón de la tercera y, tal y como analizaremos más adelante, es plausible atribuir a Calderón, Rojas y Coello la primera, segunda y tercera jornada, respectivamente, de *El robo de las sabinas*. En lo que respecta a las comedias escritas con otros autores, si bien Calderón se ocupa de cualquiera de las tres jornadas, sí es llamativa, tal y como señalaba Ann Lee Mackenzie, la tendencia de Coello a encargarse de una de las dos últimas. Por todo lo anteriormente dicho, si bien parece demostrado que Rojas Zorrilla se ocupó prácticamente por entero de la redacción de la segunda jornada de *Los privilegios de las mujeres*, resulta más difícil determinar con exactitud en qué jornada centraron sus esfuerzos Calderón y Coello. Así las cosas, parece que quizás debamos concebir el proceso de escritura de una obra colaborada como un procedimiento mucho más abierto, variado y complejo que la mera redacción por parte de cada uno de los dramaturgos de la jornada que les ha sido asignada. A la vista de un texto como el de *Los privilegios de las mujeres*, queda claro que las relaciones de magisterio o influencia de un dramaturgo sobre otros condicionaron de modo evidente estos procesos creativos así como la necesidad de crear un texto coherente, cohesionado y eficaz desde el punto de vista dramático. De este modo, según los artistas vayan habituándose a la técnica de la escritura en colaboración

⁴⁹ Roberta Alvití, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁰ Ann Lee Mckenzie, “Antonio Coello como discípulo y colaborador de Calderón”, en José María Díez Borque (ed.), *Calderón desde el 2000 (Simposio Internacional Complutense)*, Madrid, Ollero & Ramos, 2001, p. 39.

y esta vaya perfeccionándose, se hará más difícil detectar las fronteras entre los pasajes escritos por cada una de las plumas involucradas en el texto. Germán Vega García – Luengos concluye dos características fundamentales sobre la escritura de consuno a tener en cuenta en el estudio de la obras de esta tipología tras el estudio de *Los privilegios de las mujeres*:

- La flexibilidad de las intervenciones de los diferentes colaboradores, que pueden no limitarse a las fronteras de cada acto.
- La facilidad con que cada interviniente parece reaprovechar expresiones, imágenes etc. Las características del tejido expresivo sugieren que se trata de un trabajo en el que los dramaturgos no afilan tanto su arte, porque, de alguna manera, en él la responsabilidad artística se difumina. Productores y receptores asumirían que se trataba de una actividad de circunstancias, que a menudo había que afrontar con premura de tiempo, lo que aún la hace más proclive al uso de plantillas y a que afloren los tics. Por otro lado, también la utilización de elementos tópicos de cada escritor podría venir inducida por la necesidad de que el público identificase de inmediato al autor de cada parte (recuérdese la facilidad con la que lo arranques de la segunda y la tercera jornada pueden relacionarse con Rojas y Calderón, respectivamente).⁵¹

La última de las características señaladas resulta un tanto compleja porque si aceptamos que en una pieza redactada de consuno la responsabilidad artística de cada uno de los tres dramaturgos se difumina, que existe un propósito claro de configurar un texto cohesionado y coherente y que algunos escritores trasgreden los límites de la jornada que en principio se les ha asignado para intentar mejora y unificar el texto, parece un contrasentido que haya una voluntad explícita por parte de los dramaturgos de hacer constar de qué jornada se han encargado de modo explícito. Más bien podemos pensar en el recurso constante, en las obras de esta tipología, a tics, construcciones e imágenes tópicos en el acervo expresivo de cada dramaturgo, puesto que los escritores áureos consideraban estos textos como obras de escaso valor artístico, productos de consumo destinados fundamentalmente a la diversión y evasión de un público tan peculiar como el cortesano. Son precisamente estos aspectos tópicos del estilo de un escritor los más fácilmente imitables, los que Coello pudo emular de modo más sencillo para dotar a su jornada de ese “aire” calderoniano que ya confundió a Vera Tassis y que hoy continúa haciendo preguntarse a los estudiosos de *Los privilegios de las mujeres* a qué dramaturgos atribuir las jornadas primera y tercera de esta singular comedia.

En lo que a su cronología se refiere, *Los privilegios de las mujeres* es una comedia en colaboración que, hasta hace poco, solía fecharse en 1636, pues se conserva un

⁵¹ Germán Vega García – Luengos, “Problemas de atribución...”, *op.cit.*, p. 487.

testimonio publicado ese mismo año en Zaragoza, incluido en la *Parte Treinta de Comedias Famosas de varios autores*. Asimismo, otro elemento que sustentaba esta datación del texto es su temática, pues en la obra aparece un edicto que prohíbe a las mujeres el uso de aliños y afeites, el cual puede fácilmente relacionarse con algunas de las leyes suntuarias del conde duque de Olivares, encaminadas a la reforma moral de la sociedad española del siglo XVII. Es por ello que Emilio Cotarelo y Mori⁵² consideró que la escritura de la comedia pudo estar motivada por la difusión en la corte de ciertos rumores acerca de la próxima aprobación de un decreto que prohibiría a las mujeres el uso de determinadas prendas consideradas indecentes por ciertos moralistas, tales como los miriñaques. Emilio Cotarelo tuvo constancia de la alarma que estos rumores produjeron entre las mujeres de la corte gracias a una colección manuscrita de nuevos asuntos de 1636 y considera que ello provocó que se encargara una pieza a tres dramaturgos, la cual sería escrita a toda prisa para su representación en palacio y editada poco después. A partir de estos datos se deduciría que la primera representación de *Los privilegios de las mujeres* debió producirse poco antes de la publicación del texto de la comedia, en el mismo año de 1636. Albert E. Sloman, sin embargo, sostiene que la obra debió de escribirse en esas fechas pero, quizás, un poco antes:

Cotarelo y Mori takes the lines of the *gracioso* in act I, V, to refer to the *pragmática* of 12 October 1636, but this seems to leave too narrow a margin for publication in that year. Professor Ruth Lee Kennedy tells me, however, that the references to the *guardainfante* and *jaulilla* make it certain that the passage was written in the 30's, probably not much before 1636.⁵³

En efecto, en el Siglo de Oro era usual que transcurriera un cierto periodo entre la puesta en escena de una obra y su edición impresa. Actualmente, podemos afirmar que Albert E. Sloman se hallaba en lo cierto al retrasar la fecha de composición de *Los privilegios de las mujeres* pues, gracias a la documentación rescatada por María José del Río Barredo⁵⁴, sabemos que la comedia se representó en la casa de un rico artesano madrileño, Mateo Rodríguez, en la Navidad de 1634. Así pues, podemos pensar que muy probablemente *Los privilegios de las mujeres* se estrenara en Palacio, como la

⁵² Emilio Cotarelo y Mori, *op.cit.*, p. 177.

⁵³ Albert E. Sloman, *The dramatic... op.cit.*

⁵⁴ María José del Río Barredo, "Representaciones dramáticas en casa de un artesano del Madrid de principios del siglo XVII", en Luciano García Lorenzo y John E. Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres, Tamesis Books, 1991, p. 253.

mayoría de las piezas colaboradas, y, pasado un tiempo, se representó en espectáculos privados como el referido por los testimonios aportados por Río Barredo. Con todos estos datos, podemos afirmar con seguridad que *Los privilegios de las mujeres* se escribió con anterioridad a la Navidad de 1634.

La documentación externa, al proporcionarnos noticias acerca de las representaciones, ediciones u otro tipo de avatares que padeció el texto de una comedia áurea, nos permiten fechar ésta con bastante seguridad. Sin embargo, el filólogo también posee otros métodos de datación, algo menos precisos, que se basan fundamentalmente en el estudio de la evolución del estilo o la métrica de un escritor a lo largo de su trayectoria literaria. Concretamente, en el ámbito de los estudios teatrales áureos, Morley y Bruerton⁵⁵ han demostrado la utilidad del estudio de los cambios en la versificación de la obra de Lope de Vega para poder situar cronológicamente, con escaso margen de error, piezas de este dramaturgo cuya datación nos era desconocida. Como se ha señalado, *Los privilegios de las mujeres* es una comedia muy probablemente escrita de consuno por Pedro Calderón de la Barca, Francisco de Rojas Zorrilla y Antonio Coello. Aunque la versificación calderoniana no experimenta tantas variaciones en el tiempo como la de Lope, gracias a la tesis doctoral de Harry Warren Hilborn⁵⁶, podemos apreciar cierta evolución en el empleo que hace Calderón de determinados metros o estrofas a lo largo de su trayectoria dramática. Partiendo de las obras cuya fecha conocemos con seguridad, sabemos que los usos métricos del dramaturgo fueron evolucionando hacia una mayor simplicidad. Ello contrasta con el resto de elementos de sus obras que, en términos generales, tendieron a hacerse más complejos y opacos. De hecho, es en su época de madurez cuando Calderón escribe la mayoría de sus autos sacramentales, piezas muy complicadas dado su elevado grado de simbolismo y profundidad teológica. El problema es que la evolución de la métrica de Calderón no es tan marcada como la de otros autores dramáticos, entre los que destaca Lope, cuya variabilidad en el uso de la versificación permite fechar muchas de sus obras con un leve margen de error, tal y como demostraron Christopher Morley y Courtney

⁵⁵ Christopher Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968.

⁵⁶ Harry Warren Hilborn, *A chronology of the plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, University of Toronto, 1938.

Bruerton⁵⁷. En el caso de las comedias lopescas, la fiabilidad de este método se ve incrementada por el gran número de obras conservadas, lo que hace que la aplicación de procedimientos estadísticos sea mucho más fiable. Por otra parte, el trabajo de Harry Warren Hilborn presenta algunas lagunas y errores metodológicos, puesto que, en ciertos casos, el investigador tomó como base para su investigación dataciones que, años después, se han revelado como erróneas. Esta circunstancia es explicada por el matrimonio Reichenberger:

El intento de Harry W. Hilborn de fechar así también las comedias y los autos de Calderón fue objeto de una crítica generalmente dura (...) Hay que tener en cuenta que Hilborn disponía solo de una base muy pequeña de obras fechadas con seguridad cuando empezó su trabajo, y además que consideraba como seguras algunas fechas que pasaban por tal en la literatura sobre Calderón que después se han mostrado corregibles. Quien volviera hoy día a emprender el trabajo de Hilborn se encontraría en una situación de partida incomparablemente más ventajosa que él: el número de obras cuya fecha de redacción es conocida o delimitable con seguridad es mucho mayor que entonces; para muchas otras se conoce un *terminus ad quem*, con el que desde luego habría que concordar los resultados. Además, utilizando las ediciones críticas que de numerosas obras existen hoy día, se pueden reconocer adiciones o correcciones posteriores que falsean unos resultados por lo demás correctos. Sea como fuere, habría que hacer todo lo posible para ordenar mejor que hasta ahora, en el cuadro general de la obra completa calderoniana, las aproximadamente 25 comedias y 12 autos sacramentales de los que, aparte de la fecha de la primera edición, no existen puntos de referencia para su clasificación cronológica.⁵⁸

No obstante, pese a sus carencias metodológicas y a la espera de nuevos trabajos en este ámbito, el estudio de Hilborn continúa proporcionando ciertas orientaciones para la datación de las obras calderonianas.

En el caso de *Los privilegios de las mujeres* es bastante probable que Calderón, que gozaba de una gran habilidad en el cultivo del romance, elaborara los romances de relación de las jornadas encargadas a Rojas Zorrilla o Antonio Coello y también, que coordinara el proceso de escritura de la pieza en su conjunto y efectuara correcciones en diversos puntos de la obra, a fin de preservar su coherencia temática y estilística. Se hace por tanto necesario precisar las características de la métrica calderoniana a principios de los años 30 del siglo XVII, fecha en la que muy probablemente se redactó *Los privilegios de las mujeres*. En su estudio, Henry W. Hilborn divide la primera mitad

⁵⁷ Christopher Morley y Courtney Bruerton, *op. cit.*

⁵⁸ Kurt y Roswitha Reichenberger, "Problemas de cronología. Fechas de redacción de las obras calderonianas", en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro (Madrid, 8 – 13 de junio de 1981)*, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, p. 263.

de la década de los 30 en dos etapas atendiendo a los usos métricos calderonianos. El primero de ellos abarca tan solo dos años, desde 1631 a 1632 y presenta, según el investigador canadiense, las siguientes características:

The next period which we shall deal is marked by a mixed tendency with regard to *quintillas*, from 0 in the one act by Calderón of *El monstruo de la fortuna* and 10 lines in *Mejor está que estaba* to 4 per cent and 6 per cent respectively in *La puente de Mantible* and *La banda y la flor*. This contrast with the almost total absence of this metre in the period 1625 – 28 and the universal presence of it in the period 1629 – 30. We observe also that with respect to this period the proportion of *décimas* is invariably considerable, never less than 6 per cent, whereas in one play of the preceding period they were as low as 1 per cent. Also *sestinas* are again universally absent, whereas we have noted a reappearance of this metre in 1630. The *redondillas* and *silvas* remain much the same as in the preceding period, but the general average of romance metre is somewhat higher.⁵⁹

A partir de estos datos podemos concluir que la sistemática ausencia de quintillas en *Los privilegios de las mujeres* nos permite acotar su fecha de redacción entre 1631 y 1634. La presencia de la décima únicamente en la tercera jornada de la pieza nos hace pensar que, de tratarse de una comedia escrita en 1631 o 1632, y, dada la frecuencia con que Calderón empleaba la décima en aquellos años, es posible considerar que él fue el autor de la tercera jornada de *Los privilegios de las mujeres*.

Otra posibilidad es plantear, como hace Hilborn, que *Los privilegios de las mujeres* es una pieza de consuno redactada un poco después. De hecho, el investigador fecha la comedia en colaboración en 1636 y atribuye a Calderón la autoría de la tercera jornada. Hoy sabemos, sin embargo, que la pieza es anterior a diciembre de 1634, pues poseemos un testimonio de su representación en esa fecha. Sin embargo, quizás las observaciones de Hilborn acerca de los usos métricos calderonianos entre 1633 y 1636 nos permitan discernir si *Los privilegios de las mujeres* se compuso en 1633 o 1634 o, por el contrario, en 1631 o 1632:

During the period 1633 – 36 we perceive in general a distinct change in the types of *silvas* (...). No longer are alternate hendecasyllables and heptasyllables the rule, and the hendecasyllables begin to outnumber the shorter lines to a considerable degree. Where heptasyllables are used, they tend oftener to be rhymed together than with hendecasyllables. We also find occasional *suelos* and quatrains as in the period 1620 – 4. But the principal new element introduced into the *silvas* at this time is the rhyme ababb, aabab, abaab, or other combinations found in the *quintilla*. This metre by itself is called a *lira*, but in this period we find these rhyme schemes intermingled with couplets, quatrains

⁵⁹ Harry Warren Hilborn, *op. cit.*, p. 32.

and unrhymed verses in the *silva* metre, so that we have counted them in with that metre. The long and the short lines of this metre are irregularly intermingled.

We note also at this time a general re – introduction of the *sestina*, many of which, however, instead of having the usual rhyme ababcc, and the intermingling of the long and the short lines is often highly irregular (...) First, with regard to *redondillas*, we find a much greater deviation among the different plays of the period, some having more than 25 per cent, and others, mythological plays of 1635 – 36, falling as low as 6 per cent. The same wider variation we find to hold with respect to the *silvas*. Secondly, the proportion of romance metre tends generally to increase, especially in 1636; and finally, songs in irregular metre become more frequent, rising to 1 per cent of the whole in *El mayor encanto amor*, of 1635.⁶⁰

A partir de los datos extraídos de las investigaciones métricas de Hilborn, podría deducirse que *Los privilegios de las mujeres* es anterior a 1633, pues la pieza no presenta muchas de las estrofas que parecen características de este periodo de la producción calderoniana: no encontramos en ella ni sestinas, ni quintillas. Si observamos las *silvas* de la comedia, una estrofa que, según Hilborn, experimenta fuertes cambios en la obra calderoniana entre 1632 y 1633, encontramos que la de *Los privilegios de las mujeres* no parecen compartir las características de las escritas a partir de 1633. La *silva* con la que se inicia la obra, por ejemplo, presenta un mayor número de versos endecasílabos y los menos numerosos heptasílabos riman generalmente con los endecasílabos. En lo que respecta a las *silvas* de la tercera jornada, la que Hilborn atribuye a Calderón, tampoco parecen corresponderse con el modelo que el investigador detecta en las comedias de Calderón a partir de 1633. La *silva* con la que se inicia esta primera jornada se caracteriza por una perfecta alternancia de metros heptasílabos y endecasílabos que riman entre sí. Sin embargo, la que encontramos hacia el final de la obra, justo antes del romance de cierre, presenta una estructura menos ordenada con mayor presencia de versos de arte menor, aunque ello puede justificarse fácilmente por razones argumentales. En efecto, se trata de la estrofa en la que se recoge la discusión entre Veturia y Coriolano acerca de la conveniencia de perdonar a Roma: una escena en la que los sentimientos se desbordan y la expresión se entrecorta, lo que hace más verosímil que los personajes reciten versos de arte menor. Sin embargo, los heptasílabos continúan rimando con los versos de arte mayor por lo que no podemos considerar, propiamente, que esta *silva* se corresponda tampoco con el modelo que desarrolló Calderón a partir de 1633. De este modo, el análisis métrico de *Los privilegios de las mujeres* basándonos en las investigaciones de Henry W. Hilborn, nos lleva a concluir

⁶⁰ Harry Warren Hilborn, *op. cit.*, pp. 40 – 41.

que muy probablemente esta comedia en colaboración se redactó entre 1631 y 1632 para su representación en el ámbito cortesano. Con posterioridad, la obra sería vendida y llevada a escena en espectáculos particulares como el de la casa del artesano Mateo Rodríguez, en 1634, del que nos ha llegado noticia.

A partir de todos los datos expuestos, podemos concluir que *Los privilegios de las mujeres* fue escrita con anterioridad a 1634 (probablemente, en 1631 o 1632), esto es, en el periodo en el que la técnica de escritura de consuno se hallaba en plena ebullición. La comedia nació fruto de la colaboración entre Calderón de la Barca, Francisco de Rojas Zorrilla y Antonio Coello, aunque resulta más que probable que el primero de ellos, por ser el dramaturgo más valorado del momento, coordinara todo el proceso de redacción y se encargara de los romances de relación que aparecen distribuidos a lo largo de toda la obra. Siguiendo el método de escritura colaborada en diacronía, es plausible pensar que los tres dramaturgos se repartieron la labor de composición de la comedia por jornadas pero, si bien ha quedado demostrado que Rojas Zorrilla se encargó de escribir la segunda jornada prácticamente por entero, existen algunas dudas más acerca de la autoría de la primera jornada y la tercera. En efecto, ambas presentan rasgos estilísticos que tradicionalmente asociamos a Calderón pero que, tal y como hemos tratado de demostrar, no constituyen en sí mismos pruebas unívocas de autoría pues puede tratarse tanto de añadidos o correcciones calderonianas a una jornada ajena, como de intentos del joven Coello de emular al que consideraba su maestro en el arte de la dramaturgia.

La otra comedia en la que centramos nuestra investigación, *Las armas de la hermosura*, resulta un tanto difícil de datar, por lo que ha creado cierta controversia entre los estudiosos.

Juan Eugenio Hartzenbusch fue el primero en proponer una fecha de composición de *Las armas de la hermosura*, al situar la redacción de la comedia en torno a 1652, relacionando los acontecimientos que en ella se dramatizan con un suceso histórico muy relevante en época de Calderón: el levantamiento del asedio de las tropas de Felipe IV a la ciudad de Barcelona. Emilio Cotarelo, Albert E. Sloman y Alexander A. Parker mantienen la hipótesis del crítico romántico de que *Las armas de la hermosura* pretende, a través del artificio de la comedia histórica, exaltar el perdón real a los catalanes tras la revuelta.

Así, por ejemplo, Alexander A. Parker defiende que la necesidad de Calderón de escribir una comedia que celebrara el fin del conflicto catalán, le llevó a reelaborar una pieza colaborada de juventud hasta dotarla de un nuevo y mucho más profundo significado socio – político:

Los sucesos trágicos y agitados de 1640 – 52 alteraron así la crítica del gobierno por abolir una moda femenina ridícula hasta convertirla en una cuestión vital para el futuro de España. De ser un comentario sobre las modas femeninas en *El privilegio de las mujeres*, la referencia que prohibía los miriñaques se convirtió en un ruego indirecto del perdón de Cataluña y el poder conservar sus privilegios y libertades tradicionales en *Las armas de la hermosura*. Si la obra hubiera sido escrita después del perdón general (declarado el 3 de julio de 1653) su final habría perdido su fuerza al alabar un *fait accompli*; en ese caso la obra habría sido escrita en 1653. Sin embargo, parecería lógico suponer que la obra se escribió en 1652 y se representó en la corte durante los tres meses en los que las condiciones de la rendición de Barcelona se sometían a debate, la obra habría sido entonces una súplica en favor de la magnanimidad y el perdón, y por lo tanto, un buen ejemplo de “decir sin decir”, siendo las líneas finales una referencia a la actualidad:

¡Viva quien vence!
Que es vencer perdonando
vencer dos veces.⁶¹

No obstante, la identificación entre los sucesos dramatizados y los hechos históricos acaecidos en el siglo XVII resulta un tanto compleja, porque no existe una relación unívoca entre ellos y también resulta difícil establecer una analogía entre los personajes de la comedia y los protagonistas políticos de la época. También parece dudoso que Calderón escribiera una comedia celebrativa del perdón de Cataluña sin aludir directamente a este hecho y prefiriera, en cambio, construir una obra llena de complejas y enigmáticas correspondencias que, se supone, los espectadores de la época debían ser capaces de identificar sin dificultad.

Así las cosas, Susana Hernández Araico opta por retrasar la fecha de composición de la obra hasta el año 1677 o 1678, lo que altera completamente su interpretación. De este modo, Hernández Araico niega que *Las armas de la hermosura* exalte el perdón de Felipe IV a Barcelona y el fin del conflicto con Cataluña pero de nuevo entiende los sucesos y personajes dramatizados como representaciones simbólicas de los protagonistas y la actualidad socio – política de la España de finales del siglo XVII:

En vez de aludir al levantamiento del sitio de Barcelona por don Juan José de Austria en 1652, como Hartzenbusch afirma, *Las armas de la hermosura* en 1678 – 79 se refiere al sitio de Madrid [con el] que don Juan José amenaza después de su exilio en Aragón. El

⁶¹ Alexander A. Parker, “El drama como comentario..., *op. cit.*, p. 382.

texto también refleja su afán vengativo contra enemigos políticos anteriores a su ascenso al poder así como la marginalización irrespetuosa, casi encarcelamiento, en que mantiene a la ex – regente doña Mariana. Como real *matronalia*, la comedia de Calderón es una exaltación festiva de las tres reinas más importantes para la España posterior a Felipe IV – (1) María Teresa, esposa de Luis XIV; (2) María Luisa de Orléans, esposa de Carlos II; y (3) su madre, la ex – regente doña Mariana. Solo por medio de estas figuras femeninas podría continuar la gloria de España, en vista de la obvia decadencia de su monarquía masculina y su poderío militar.⁶²

El problema que plantea la lectura de Hernández Araico es el mismo que aquejaba a la interpretación tradicional de la pieza: se hace difícil concebir *Las armas de la hermosa* como un texto tan alegórico y metafórico, totalmente plagado de sutiles alusiones y sugerencias que hoy en día resultan difíciles de comprender incluso para los especialistas en la historia y la literatura del Siglo de Oro.

Dejando de lado las interpretaciones subjetivas, podemos establecer una fecha antes de la cual Calderón ya había escrito *Las armas de la hermosa*. Se trata del 6 de noviembre de 1678, fecha en la que Shergold y Varey⁶³ documentan la primera representación de la pieza, que parece ser que se produjo en palacio a cargo de la compañía de Antonio Escamilla y Matías Castro.

Por otra parte, 1679 es el año en que aparece publicada por primera vez la comedia en la *Parte 46 de comedias escogidas*, muy probablemente editada por Vera Tassis, según Cruickshanks⁶⁴. Este investigador conviene con Hernández Araico en que la representación de 1678 fuera probablemente el estreno de la obra, cuya composición sitúa en ese año dado que no existen datos en contra de esta datación.

Además, podemos intentar situar cronológicamente *Las armas de la hermosa* dentro de la trayectoria dramática de Calderón basándonos en sus peculiaridades métricas, según las investigaciones acerca de la evolución de la métrica calderoniana de Hilborn. A propósito de *Las armas de la hermosa*, el investigador canadiense da por buena la datación de Eugenio Hartzenbusch y señala que fue escrita muy probablemente en la década de los 50, cuando Calderón, tras ordenarse sacerdote, se volcara en la escritura de teatro cortesano y autos sacramentales. En cierta manera, la versificación de

⁶² Susana Hernández Araico, “El mito de Coriolano – Veturia...”, *op. cit.*, p. 105.

⁶³ Norman D. Shergold y John E. Varey, *Comedias en Madrid, 1603 – 1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis Books, 1989.

⁶⁴ Don W. Cruickshank, *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 319.

Las armas de la hermosura se corresponde con las características métricas que Hilborn asigna al periodo de la década de los 50:

The year 1651 marks a definite break in the general verse structure of the *comedias* of Calderón. As compared with the plays just discussed, there is a distinct falling off in *redondillas*, with a range throughout this period of 0 to 18 per cent, as compared with 23 to 30 per cent among the definitely dated plays from 1642 to 1650, and 16 to 30 per cent among those of the entire period 1640 -50. *Quintillas* begin to be employed somewhat more frequently, especially in the plays 1658 – 60, though in *Cada uno para sí*, of 1652, their number is still 0. *Romance* increases to a marked extent, corresponding to the decrease in *redondillas*, the range throughout this period being from 78 to 85 per cent in the dated *comedias*, omitting the *zarzuelas* of this period, as compared with 62 to 79 per cent in those of the period preceding. The *silvas*, though about equal in quantity to what we have found in the period 1640 – 50, tend to be considerably more irregular, having *liras* and unrhymed verses intermingled among the couplets. Irregular metre of various descriptions, with considerably quantities of *romancillos* and short lyrics, are also very appreciably more in evidence than in any preceding period. We furthermore perceive a general return to a more faithful observance of the rule that acts should begin and conclude in *romance* and finally, the quaternary movement in *romance* is less in evidence than in any preceding period on certain of the *comedias* of the period.

At this period in the work of Calderón we encounter a difficulty that did not appear in his earlier *comedias*, though it appeared to some extent in the period last discussed previous to this chapter. We observe now a slowness of change over periods of considerable length, so that we are obliged to include within a single period a stretch of ten years, whereas very perceptible changes were observable earlier within spaces of only two or three years. While there is an abrupt change in 1651, it is not until 1661 that we again perceive any further change of importance, so that a play which appears to have been written in this period cannot be dated nearly so exactly...⁶⁵

Si analizamos la versificación de *Las armas de la hermosura* observamos que, en efecto, la pieza parece adaptarse a los esquemas métricos que Hilborn considera característicos de las comedias calderonianas de la década de 1650. La pieza presenta un claro predominio del romance, con alrededor de un 78 % del texto articulado en estrofas de este tipo. Entre los romances, las tiradas cuaternarias son especialmente habituales, pues un 22 % de los versos de romance que aparecen en la obra están agrupados en tiradas de 4 versos. De hecho, hasta un 44% del número total de versos que pertenecen a un romance se distribuyen en tiradas de ritmo cuaternario, sean estas de 4, 8 o 12 versos de longitud. El ritmo o movimiento cuaternario se convierte así para Hilborn en un elemento característico del uso del romance por parte de Calderón de la Barca. En contraste, la presencia de otras formas métricas es llamativamente menor: las redondillas solo aglutinan algo más del 10% de los versos de la obra, el 5'9 % se

⁶⁵ Harry Warren Hilborn, *op. cit.*, pp. 104 – 105.

construye en décimas, el 5'9 % en silvas y, frente a épocas anteriores, las quintillas representan tan solo el 1'2 %.

Además, la obra de Harry W. Hilborn analiza las formas métricas con las que se inician y cierran los distintos actos de cada una de las comedias calderonianas, consciente de que estos pasajes poseían una importancia fundamental estilísticamente hablando, puesto que, mientras los versos iniciales debían conseguir llamar la atención de los espectadores, los pasajes finales de cada acto debían, de algún modo, interrumpir o cerrar la acción de un modo impactante, tanto desde la perspectiva de lo argumental como desde el punto de vista estético y artístico, plano en el que la musicalidad del verso adquiere una especial trascendencia. Precisamente, *Las armas de la hermosura* se inicia de un modo muy llamativo para el espectador; con una canción que alternando endecasílabos y tetrasílabos exalta el amor de los protagonistas de la pieza, Veturia y Coriolano. Esta primera jornada se cierra con una tirada cuaternaria en romance, construcción que Hilborn destaca como especialmente habitual en las comedias calderonianas. La segunda jornada de la comedia se inicia también con un romance pero su cierre es especialmente singular, mediante dos endecasílabos pareados que son recitados por todos los personajes sabinos, a la manera de un coro trágico que prelude la terrible venganza que se cierne sobre Roma. La acción se retoma en la tercera jornada de nuevo mediante el uso del romance, un arranque especialmente usual en la dramaturgia calderoniana y la acción se cierra finalmente con una escena coral y musical en la que todos los personajes entonan una canción de estructura métrica un tanto irregular, en la que dos pentasílabos de rima asonante alternan con un heptasílabo blanco.

El empleo de canciones en los arranques y cierres de las jornadas es un procedimiento que Calderón comienza a usar precisamente en la década de los 50. Así, lo encontramos en dos textos fechados en 1652 y 1653, respectivamente: *La fiera, el rayo y la piedra* y *Fortunas de Andrómeda y Perseo* y, hacia el final de la década, en esas nuevas obras dramáticas cantadas que Calderón estrena en el ámbito cortesano: *El golfo de las sirenas* (1656), *El laurel de Apolo* (1657) y *La púrpura de la rosa* (1659).

El problema del análisis métrico de Hilborn para *Las armas de la hermosura* es que estudia la obra como si tuviera una datación totalmente segura; esto es, considera indudable que la obra fue escrita en 1652, tal y como apuntó Hartzenbusch en el siglo

XIX. No en vano, las primeras críticas a la propuesta de datación esgrimida por el crítico romántico no verían la luz hasta los años 90 del siglo XX, fecha en la que se publicaron los trabajos de Susana Hernández – Araico, una de las investigadoras que más ha atacado los presupuestos tradicionales acerca de *Las armas de la hermosa*. Así las cosas, en el momento de realizar su tesis, en 1928, Hilborn no se cuestionó en ningún momento la veracidad de la hipótesis de datación de Hartzenbusch e incluso convirtió a *Las armas de la hermosa* en modelo de comedia calderoniana con estructura métrica característica de los años 50.

Sin embargo, actualmente, con los datos de que disponemos, se hace necesario replantearse la datación de *Las armas de la hermosa* y considerar, siguiendo a Hernández – Araico, la posibilidad de que nos hallemos ante una composición mucho más tardía de lo que tradicionalmente se ha pensado. Henry W. Hilborn expone, a partir de un *corpus* ciertamente no muy abundante, las principales características métricas de las obras calderonianas escritas a partir de 1665:

With respect to the versification in this latest period we observe a steadier tendency in most metres than has been the case in most preceding periods. The *redondillas* vary generally from 10 to 19 per cent, though in one case we find only 2 per cent (*La estatua de Prometeo*, of 1669), the *quintillas* from 0 to 3 per cent, *romance* from 67 to 78 per cent, *silvas*, from 2 to 7 per cent, *quatrains in romance* from 15 – 30 to 21 – 43. *Décimas*, which we have seen to the extent of 11 per cent, in *Ni amor se libra de amor*, of 1662, occur in only two of the six dated plays of this period, 5 per cent in *Fieras afemina amor*, of 1669 and 10 lines in *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, of 1680. In the *silvas* we again find a considerable number of *liras*, *quatrains* and *unrhymed verses* as in the period 1651-60. Also there are more *romancillos* than in the preceding period, but *endechas* are still much more prominent than this shorter *motre*, except in *El segundo Escipión*, of 1676, which has *romancillos* but not *endechas*. Irregular non – lyric metre is also more in evidence than in 1661 – 63 with a very frequent intermingling of *octosyllables* with shorter metres (three or five syllables), and *heptasyllables* with *hexasyllables*. Also after 1669 lyrics disappear altogether in the dated plays, though they are very frequent up to that year. It is possible that with a larger number of plays at our disposal, we might be able to make a distinct division on this basis about the year 1670, but with only three dated plays before that year within this period and three later we cannot be certain that this marks a definite turn. Possibly plays anterior to 1670 which have been lost were also void of lyrics, and possibly also if we possessed all the plays written after that date we might find a considerable portion in songs of irregular metre. In any case we find no further basis for division between 1665 and 1680, so that it appears advisable, as previously stated, to treat these fifteen years as one individual period.⁶⁶

A partir de las consideraciones generales de Hilborn, la estructura métrica de *Las armas de la hermosa* podría también asociarse a la propia de las obras calderonianas escritas

⁶⁶Harry Warren Hilborn, *op. cit.*, pp. 104 – 105.

a partir de 1665. De hecho, las concomitancias métricas entre la comedia y las piezas de este periodo son ciertamente abundantes:

	Redondilla	Quintilla	Romance	Décima	Octava	Silva	Sestina	Soneto	Miscelánea	Ritmo Cuaternario
<i>Las armas de la hermosa</i>	10%	1%	78%	6%	0%	5%	0%	0%	0%	22% – 44%
<i>El gran príncipe de Fez</i> (1668)	11%	1%	78%	0%	3%	6%	1%	0%	1%	21% – 36%
<i>Fieras afemina amor</i> (1669)	13%	1%	67%	5%	0%	7%	0%	0%	8%	21%-43%
<i>La estatua de Prometeo</i> (1669)	2%	3%	74%	0%	0%	2%	0%	0%	20%	16% – 36%
<i>El segundo Escipión</i> (1677)	14%	0%	78%	0%	0%	6%	0%	0%	2%	19% – 36%
<i>Duelos de amor y lealtad</i> (1678)	19%	1%	70%	0%	0%	4%	0%	0%	7%	15% – 30%
<i>Hado y divisa de Leónido y Marfisa</i> (1680)	10%	1%	78%	1%	0%	5%	0%	0%	6%	19% – 38%

Por otra parte, los inicios y cierres de jornada de las obras de este periodo son bastante similares a los que presenta *Las armas de la hermosa*. En ellos Calderón emplea fundamentalmente el romance y en algunos cierres las canciones de tipo popular. Estas composiciones musicales son empleadas al comienzo de la primera y al final de la tercera jornada de *Las armas de la hermosa* y constituyen, además, una innovación respecto a su fuente, *Los privilegios de las mujeres*.

La etapa cronológicamente intermedia entre las dos analizadas corresponde a un periodo muy corto, los años que transcurren entre 1661 y 1663, en los que, sin embargo, Calderón fue relativamente prolífico. Los esquemas métricos de las comedias escritas en este periodo no concuerdan con el de *Las armas de la hermosa* y estas evidencias parecen indicar que la comedia no fue escrita en este breve intervalo de tiempo. Por otra parte, Hilborn considera la abundancia de romances endechas como el rasgo métrico distintivo de este periodo de la producción calderoniana, estrofa que no aparece en *Las armas de la hermosa*.

A partir de todos estos datos, se observa que la métrica de *Las armas de la hermosa* no nos permite fechar la pieza con un margen de seguridad razonable. Precisamente los dos periodos cronológicos en los que los investigadores han situado la redacción de la pieza, la década de los 50 y finales de los años 70, presentan unas características métricas muy similares. Por otra parte, Calderón construye *Las armas de la hermosa* a partir de la reelaboración de una pieza previa, *Los privilegios de las mujeres*, de la que reutiliza fragmentos enteros. Este procedimiento de reescritura puede hacer que *Las armas de la hermosa* presente unas características de versificación que no se correspondan exactamente con los usos métricos calderonianos del periodo en el que fue compuesta. Es decir, la obra reelaborada, al incorporar versos y estrofas de la comedia fuente, no posee la misma estructura métrica que otra pieza cualquiera que Calderón escribiera en las mismas fechas partiendo de su propia capacidad de inventiva e imaginación. Por todo ello, la fecha en la que Calderón escribió *Las armas de la hermosa* continúa siendo una incógnita. A partir del análisis e investigación de las referencias externas y de las peculiaridades métricas de la comedia tan solo podemos concluir con seguridad que Calderón redactó *Las armas de la hermosa* entre 1650 y 1678.

Los privilegios de las mujeres, una comedia en colaboración

Las comedias en colaboración constituyen un fenómeno muy peculiar dentro del corpus dramático hispánico y, también, universal. En efecto, estas creaciones colectivas no son sino el fruto de las particularísimas condiciones de génesis, representación y recepción que experimentó la fórmula de la “comedia nueva” en la primera mitad del siglo XVII español. Siguiendo a Roberta Alviti, una de las investigadoras que más ha estudiado esta manifestación literaria, podemos definir las comedias en colaboración simplemente como “una commedia scritta da due o più autori; si trata di una pratica che ebbe una particolare fortuna nella Spagna dei secoli d’Oro.”⁶⁷

Actualmente, resulta bastante sorprendente concebir la redacción de una obra literaria como una actividad colectiva puesto que el Romanticismo nos legó una imagen casi mística del proceso de creación del escritor, como una experiencia íntima e individual, mágica e inefable y, lógicamente, imposible de ser compartida. No obstante, en múltiples ocasiones a lo largo de la historia, los artistas han recurrido a la redacción grupal de determinados textos. Es el caso, por ejemplo, de los trovadores provenzales durante la Edad Media, quienes competían por demostrar su ingenio en el *partiment* o *joc partit* y en diversos tipos de *coblas*. En la Inglaterra isabelina también encontramos algunos dramas escritos a varias manos y en la España del siglo XVIII, los dramaturgos populares, como Cañizares o Valladares, recurren a la escritura colaborada de diversas comedias. También en el siglo XIX, durante el auge del movimiento romántico, José Zorrilla compone su primer drama en colaboración con otro de los escritores más famosos del momento, Antonio García Gutiérrez. En este mismo siglo, se populariza en Francia el *vodevil*, un espectáculo comercial creado frecuentemente a partir de la colaboración de varios artistas. A finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX esta técnica se usa en España para escribir piezas de corte popular, como el sainete o el astracán y, años después, encontramos a famosos autores que redactan sus obras de consuno: es el caso de dos famosas parejas de hermanos, los Machado y los Álvarez Quintero.

⁶⁷ Roberta Alviti, *op. cit.*, p. 14.

También los dramaturgos del Siglo de Oro y, concretamente, el grupo de escritores que tradicionalmente se adscriben al “ciclo de Calderón”, cultivaron la escritura de consuno con gran asiduidad, convirtiendo este procedimiento de creación dramática en uno de sus principales rasgos distintivos, tal y como ha señalado Ann Lee Mckenzie.⁶⁸ Así, los principales escritores de piezas colaboradas son, además del propio don Pedro, Jerónimo Cáncer, Antonio de Solís, Antonio y Juan Coello, Pedro Rosete Niño, Luis de Belmonte, Francisco de Rojas Zorrilla, Juan Bautista Diamante y Agustín Moreto, entre otros. Se trata de dramaturgos procedentes de familias de estratos sociales elevados, que consiguieron integrarse con facilidad en los círculos cortesanos, el ámbito de representación por antonomasia de las comedias colaboradas. La práctica de la escritura en colaboración contribuyó, además, a amplificar la influencia artística, ideológica y estética de Calderón sobre el resto de los dramaturgos de su época dedicados a los espectáculos palaciegos, circunstancia que ha sido destacada por Ann L. Mackenzie:

No hay duda que toda esta redacción cooperativa tenía el efecto de aumentar la influencia artística de Calderón e intensificaba la conciencia de sus compañeros de que formaban parte de una nueva escuela de dramaturgos.⁶⁹

Roberta Alviti ha distinguido, por su parte, tres tipologías de autores en relación con su dedicación a las comedias en colaboración:

Drammaturghi che scrivevano prevalentemente commedie in collaborazione, come per esempio Cáncer, Villaviciosa, Avellaneda; drammaturghi che si dedicarono in egual misura a redigere commedie con altri autori e individualmente, come Matos Fragoso e Martínez de Meneses; drammaturghi che si prestarono alla composizione in collaborazione solo sporadicamente, come nel caso di Calderón, Mira de Amescua, Pérez de Montalbán e altri illustri autori.⁷⁰

Cronológicamente, el primer testimonio conservado de la escritura dramática en colaboración surge en 1619, de la mano de Mira de Amescua y Belmonte Bermúdez, dos dramaturgos que colaboran en la redacción de *El mártir de Madrid*. Lope de Vega redacta alguna pieza de consuno esporádicamente, como en el caso de *La tercera orden de San Francisco*, escrita a toda prisa junto a Pérez de Montalbán por encargo explícito de un autor de comedias, Roque de Figueroa; pero, en general, no practica este tipo de escritura teatral, al igual que los dramaturgos de su generación. Una excepción a este

⁶⁸ Ann Lee Mckenzie, *La escuela de Calderón*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993, p. 31.

⁶⁹ Ann Lee Mckenzie, “Antonio Coello...”, *op. cit.*, p. 38.

⁷⁰ Roberta Alviti, *op. cit.*, p. 16.

respecto la constituye Luis Vélez de Guevara que, pese a adscribirse al llamado “ciclo de Lope,” se une a los jóvenes dramaturgos seguidores de Calderón para componer un número nada desdeñable de comedias colaboradas.

No obstante, el fenómeno de la escritura en colaboración alcanza su momento de máximo esplendor en la década de los 30, en el momento en el que Pedro Calderón de la Barca es el dramaturgo favorito de la corte. Así, el escritor colaborará asiduamente con Juan Pérez de Montalbán, Antonio Coello, Francisco de Rojas Zorrilla y Jerónimo Cáncer, esto es, según Abraham Madroñal⁷¹, con aquellos creadores con los que mantuvo no únicamente vinculaciones artísticas, sino también de amistad. En su estudio sobre los autores del “ciclo calderoniano”, Ann L. Mackenzie contabiliza quiénes fueron los dramaturgos que colaboraron con Calderón en mayor número de ocasiones:

Los colaboradores más predilectos de Calderón eran, en primer lugar, Rojas Zorrilla (uno de los dos seguidores de Calderón – el otro es, naturalmente, Agustín Moreto – que tienen sin la menor duda un talento de primer rango), y, en segundo lugar, Antonio Coello (...). Calderón colaboró con Rojas Zorrilla y con Antonio Coello, y a veces con ambos, en buen número de comedias, entre las cuales cabe nombrar *El privilegio de las mujeres* (escrita con Coello y Montalbán) [sic], *El monstruo de la Fortuna* (con Rojas Zorrilla y Montalbán), *El jardín de Falerina* (con Rojas Zorrilla y Coello), *El pastor Fido* (compuesto con Coello y Solís), y *Los yerros de naturaleza* (compuesta con Coello).⁷²

Todo apunta, pues, a que *Los privilegios de las mujeres*, la pieza que estudiamos, fue escrita por Calderón junto a aquellos dos dramaturgos con los que prefería colaborar. Almudena García González ha destacado un aspecto realmente interesante de la escritura en colaboración, como es el hecho de que, a través de esta práctica, los dramaturgos más veteranos y mejor considerados en la corte, como Calderón, podrían ejercer cierta labor de magisterio sobre sus jóvenes discípulos, a la vez que los introducían en los círculos literarios y teatrales cortesanos:

La escritura en colaboración quizás pudiera suponer, asimismo, una forma de presentación o impulso, ante el público, de la carrera teatral de autores menos conocidos que colaboraban con los más famosos, como Calderón y Rojas (...). La mayor parte de los dramaturgos del momento (...) cultivaron [las piezas de consuno], y las colaboraciones se dieron entre todos ellos sin distinción de su fama o categoría. Por ejemplo, Rojas colaboró con autores de muy diferente talla como Calderón, Mira de

⁷¹ Abraham Madroñal Durán, “Comedias escritas en colaboración: el caso de Mira de Amescua”, en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en el candelerero*, Granada, Universidad de Granada, 1996, p. 333.

⁷² Ann Lee Mckenzie, “Antonio Coello..., *op. cit.*, p. 38.

Amescua, Jerónimo de Cáncer, Pedro Rosete Niño, además de los hermanos Coello y Vélez.⁷³

De este modo, en *Los privilegios de las mujeres*, Calderón y Rojas, dos dramaturgos que ya gozan de cierta consideración entre el público, colaborarían con un jovencísimo Antonio Coello al que, podemos pensar, trataban de promocionar en el ámbito escénico palaciego.

Por otra parte, de entre las catorce obras en colaboración en las que participó Calderón se conservan doce y se tiene noticia de dos perdidas. Tal y como señala Rafael González Cañal, aunque este tipo de composiciones no “supone más de un 10% de su producción, (...) sí parece sintomático el que la mayoría de ellas pertenezcan a la primera etapa del teatro calderoniano y, en particular, a la gloriosa década de los 30. La mayor parte de sus colaboraciones las escribe antes de 1644, fecha en que se cierran los teatros con motivo de la muerte de la reina Isabel.”⁷⁴

Entre las comedias en colaboración en las que participó Calderón podemos destacar, por su relativa calidad, *Los privilegios de las mujeres*, *Polifemo* y *Circe*, *Enfermar con el remedio*, *El monstruo de la Fortuna*, *El mejor amigo, el muerto*, *El pastor Fido*, *La Margarita preciosa*, *La fingida Arcadia* o *Troya Abrasada*. Estas dos últimas piezas fueron escritas en un periodo cronológico posterior, en torno a la década de los 50.

De todas maneras, Calderón no realiza sino una pequeña contribución a un fenómeno, teatral y editorial, que debió ser muy amplio durante el siglo XVII. Actualmente conservamos unas 150 piezas de consuno, un número de por sí elevado, pero, a partir de los testimonios y noticias de representaciones e impresiones podemos inferir que se escribieron muchas más. Las comedias en colaboración contaron, además, con un importante éxito editorial, como puede comprobarse en el número de ellas que aparece en de los 48 volúmenes que componen la principal colección teatral que atraviesa la segunda mitad de la centuria, conocida como *Comedias nuevas* escogidas (1652 –

⁷³ Almudena García González, *El catalán Serrallonga. Comedia de Antonio Coello, Francisco de Rojas Zorrilla y Luis Vélez de Guevara*, Universidad de Valladolid, pp. 25-26 (tesis doctoral inédita). Recientemente se ha publicado una versión de este estudio como introducción a Antonio Coello, *El catalán Serrallonga. Comedia de Antonio Coello, Francisco de Rojas Zorrilla y Luis Vélez de Guevara* (ed. y estudio de Almudena García González), Madrid – Frankfurt, Iberoamericana – Vervuert, 2015.

⁷⁴ Rafael González Cañal, “Calderón y sus colaboradores”, en Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (Actas del congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, Kassel, Reichenberger, 2002, volumen I, p. 545.

1704). De hecho, el fenómeno de las piezas de consuno se mantiene en el teatro popular dieciochesco y la última manifestación de él que se nos ha transmitido es la comedia *La toma de San Felipe por las armas españolas*, publicada en 1782.

No obstante, la falta de calidad literaria y dramática de muchas obras compuestas mediante el procedimiento de la colaboración, hicieron que los propios dramaturgos las consideraran anécdotas menores dentro de su producción, ignorándolas por lo general en las recopilaciones impresas de sus obras. El propio Calderón, uno de los escritores que más comedias de este tipo compuso, no menciona ninguna de ellas en los índices de sus obras⁷⁵ que redactó, para el rey Carlos II y para el duque de Veragua, respectivamente. Luis Vélez de Guevara, quien también había participado en varias piezas colaboradas, pronunció una sátira acerca de su mala calidad en un certamen poético de 1638:

Entraron tres poetas pegados haciendo una comedia por jornadas y dijeron Apolo y las Musas: -Esta es poesía nefanda; quítennos esos poetas de delante y llévenlos a la Puerta de Alcalá.⁷⁶

Jerónimo de Cáncer, otro de los escritores habituales de comedias de consuno también ridiculiza el proceso de elaboración de una obra de este tipo, *San Isidro*, en la que él mismo participó:

Escribimos tres amigos
una comedia a un autor;
fue de un santo labrador
y... echamos por esos trigos.⁷⁷

Parece que la crítica a la elaboración de obras dramáticas en colaboración se convirtió en un tópico risible en la segunda mitad del siglo XVII, dado que ponía de manifiesto la

⁷⁵ Se trata de la *Memoria de las Comedias que escribió D. Pedro Calderón de la Barca la cual hizo por mandado del Rey Nuestro Señor D. Carlos II y la llevó D. Francisco Marañón a su Majestad* y la *Memoria de comedias de D. Pedro Calderón de la Barca enviada al excelentísimo señor duque de Veragua*.

Citadas por George T. Northup, "Los yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna by Antonio Coello and don Pedro Calderón de la Barca", *The Romanic Review*, I, 1910, p. 414. También citadas por Kurt y Roswhita Reichenberger, *Manual bibliográfico calderoniano*, Kassel, Reichenberger, 1999, vol. III, p. 23.

⁷⁶ Luis Vélez de Guevara, *El juicio final de todos los poetas españoles muertos y vivos*. Citado por Hannah E. Bergman, "El Juicio final de todos los poetas españoles muertos y vivos, ms. inédito de y el certamen poético de 1638", *Boletín de la Real Academia Española*, 55, 1975, p. 601.

⁷⁷ Citado por Emilio Cotarelo y Mori, *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1911; edición facsímil de Abraham Madroñal Durán, Toledo, Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2007, p. 101.

venalidad de los dramaturgos y su sumisión a unas exigencias comerciales que los instaban a una práctica un tanto disparatada y extravagante. También, por ejemplo, el poeta y dramaturgo Álvaro Cubillo de Aragón satiriza el procedimiento en una composición titulada “Retrato de un poeta cómico”:

Y si algo nuevo se encomienda al arte
en tres ingenios nuevos se reparte,
que como el poema consta de jornadas,
para andarlas mejor, ponen paradas.
Corre la primer pluma a lo tudesco,
entra luego, la otra, de refresco,
corre veloz, y, cuando está cansada,
se arrima y corre la tercer parada.
Notable flor si la introdujo el mayo,
¿qué mucho que entre tres hagan un sayo?⁷⁸

Mucho más críticos con las nuevas comedias colaboradas se mostraron los dramaturgos de la generación anterior, la de Lope, que asistían atónitos al triunfo de estos “pájaros nuevos” en los escenarios cortesanos con obras de ínfima calidad textual y abundante aparato. Así, Lope de Vega, en una carta escrita en 1628 a su amigo Antonio de Mendoza, declara:

Estos días se decretó en el senado cómico que Luis Vélez, don Pedro Calderón y el doctor Mescua hiciesen una comedia y otra, en competencia suya, el doctor Montalbán, el doctor Godínez y el Licenciado Lope de Vega, y que se pusiese un jarro de plata en premio. Respondí que era este año capellán mayor de la Congregación y que, para el que viene, aceptaba el desafío. Gran invención, solemne disparate, desautorizada cosa, gran plato para el vulgo...⁷⁹

Lope se muestra especialmente crítico ante unos dramaturgos que triunfan precisamente en el ámbito que él más anhela conquistar: la corte. Este desplazamiento comienza a ser evidente en los años 30, tal y como señalan Felipe Pedraza y Rafael González Cañal:

Al Lope anciano ya no le preocupa demasiado obtener el éxito popular y el favor del público, sino que se muestra obsesionado por obtener el reconocimiento del poder y de la corte. Por eso, se siente celoso del fácil triunfo de esta nueva generación que, poco a poco, va a ir desplazándolo de los escenarios palaciegos.⁸⁰

⁷⁸ Álvaro Cubillo de Aragón, *El enano de las musas*, Madrid, 1654, p. 390. Edición facsímil: Hildesheim – New York, Georg Olms Verlag, 1971.

⁷⁹ Citado por Agustín G. de Amezúa, *Epistolario de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, 1943, p. 102.

⁸⁰ Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, *op. cit.*, p. 22.

Francisco de Quevedo, por su parte, también aprovecha para criticar el nuevo procedimiento de creación dramática en su descripción de Pérez de Montalbán. En efecto, en su obra *La Perinola*, acusa al dramaturgo tanto de recurrir a la reescritura de obras de Lope como de participar en la redacción de comedias colaboradas:

¿Es uno que fue muchos años retacillo de Lope de Vega, que de cercenaduras de sus comedias se sustentaba, hasta que dio en escribir media con limpio (poeta de la calle de los Negros) juntándose con otros para hacer pasos a escote?⁸¹

Ante esta avalancha de opiniones negativas acerca de las comedias en colaboración, incluso entre los propios dramaturgos que las escribían, vale la pena preguntarse por qué estos se prestaban a participar en este complejo proceso de redacción dramática. La respuesta es simple: las comedias de consuno, especialmente las que eran encargadas desde Palacio, estaban extraordinariamente bien pagadas, tanto para los dramaturgos como para las compañías que las representaban. Así, José María Díez Borque⁸² indica que los poetas se lucraban con “sustanciosas ganancias” y las compañías recibían de 200 a 300 reales por representación, además de una compensación por los días en los que dejaban de representar en los corrales. De este modo, los escritores criticaban y satirizaban la escritura de comedias en colaboración en tanto esta práctica ponía de manifiesto la venalidad de la creación literaria y la sumisión a los disparatados gustos y excentricidades del público cortesano. En palabras de Felipe Pedraza y Rafael González Cañal:

Este sistema de creación se ha considerado tradicionalmente un mecanismo puramente comercial o un expediente para dar respuesta a encargos precisos (piezas *ad hoc* de propaganda política o nobiliaria). Al estigma de la venalidad se ha añadido el prejuicio – confirmado en muchos casos, aunque no en todos – de su escaso valor, su deficiente estructura, lo arbitrario y caótico de su construcción y las desigualdades de su estilo. No sorprende que el olímpico desdén de la crítica haya caído sobre ellas.⁸³

Este desprecio de los propios creadores se contagió a los críticos y académicos que, por ejemplo, a finales del siglo XIX y principios del XX, tal y como señala Alessandro Cassol,

⁸¹ Francisco de Quevedo, *Prosa festiva* (ed. de Celsa Carmen García Valdés), Madrid, Cátedra, 1993, pp. 471 – 472.

⁸² José María Díez Borque, *Sociedad y teatro...*, *op. cit.*, pp. 107 y 41.

⁸³ Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, *op. cit.*, p. 15

no escatimaban definiciones como “monstruo” o “engendro” a la hora de mencionarlas, subrayando la prisa con la que se redactaban para abastecer los escenarios, la unión caprichosa y por meras cuestiones de economía de tiempo y de fuerzas de dramaturgos muy dispares, la costumbre de basarse en piezas ajenas, ya explotadas y a veces ya impresas, las numerosas incongruencias que al parecer se pueden detectar en ellas en varios planos, y la letanía podría extenderse un poco más.⁸⁴

De hecho, hasta principios del presente siglo, no se emprendió el estudio de este tipo de piezas, hallando textos muy deturpados y, en muchas ocasiones, de dudosa atribución. En efecto, este último es uno de los grandes problemas que aqueja al estudio de las comedias colaboradas y, entre ellas, a *Los privilegios de las mujeres*. Habitualmente, los impresos que nos transmiten estos textos los vinculan a unos dramaturgos u otros por razones comerciales, lo cual dificulta en gran medida la labor del filólogo para dilucidar qué creadores participaron en la elaboración de cada una de las comedias.

No obstante, las comedias en colaboración ofrecen una nueva perspectiva acerca de la creación dramática cortesana en el siglo XVII, tal y como apunta Sonsoles Calle González:

Denostadas por tirios y troyanos, las comedias nacidas de la colaboración dramática han sufrido los rigores del tiempo y de la crítica. A pesar de todo, entre sus páginas podemos aún encontrar pistas que ayudan a desentrañar secretos del complejo laberinto teatral y del día a día de las elites del poder político y literario.⁸⁵

En efecto, las piezas dramáticas colaboradas han sido reiteradamente minusvaloradas, tanto por la crítica como por los propios creadores, al ser consideradas piezas circunstanciales, de consumo, compuestas *ex profeso* para su representación en una ocasión determinada, generalmente festiva, y en un ámbito muy restringido, el cortesano y palaciego. Se trataba, en muchos casos, de obras destinadas fundamentalmente al disfrute visual, que aprovechaban las grandes posibilidades escenográficas de las que gozaban los espectáculos cortesanos. Esto vendría refrendado por el hecho de que este tipo de piezas casi siempre tomaban como argumento un suceso ya conocido para un público como el cortesano, que suponemos medianamente formado. Entre los temas preferidos de los espectadores del momento se encontraban los sucesos contemporáneos

⁸⁴ Alessandro Cassol, “Las comedias colaboradas en el *corpus* de Rojas Zorrilla”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Toledo, 2007*, Cuenca, Universidad de Castilla – La Mancha, 2008, p. 189.

⁸⁵ Sonsoles Calle González, “Calderón y las comedias de varios ingenios: los enredos de una fábula”, en Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (Actas del congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, Kassel, Reichenberger, 2002, volumen I, p. 275.

(dramatizados, por ejemplo, en *La Baltasara*) e incluso aquellos de corte un tanto morboso o sensacionalista, con protagonistas propios de la literatura de cordel, como las aventuras de *El catalán Serrallonga*, llevadas a escena por Antonio Coello, Francisco de Rojas Zorrilla y Luis Vélez de Guevara.

El procedimiento de redacción de una comedia en colaboración no resultaba en modo alguno sencillo, pues generalmente tres dramaturgos (en ocasiones más), cada uno con su propia visión dramática y sus peculiaridades estilísticas, debían aunar sus esfuerzos para conseguir crear una pieza lo más coherente y cohesionada posible. Para ello, habitualmente, uno de los tres escritores ejercía la función de coordinador del proceso de creación. Solía tratarse del más experimentado o el más reconocido de quienes participaban en la pieza y se encargaba de dirigir la escritura, repartir el trabajo, dotar al texto de una cierta unidad argumental y estilística y solventar errores e incoherencias, introduciendo añadidos y rectificaciones aquí y allá. Calderón, al ser uno de los artistas más admirados en la corte, desempeñaría este rol para la elaboración de numerosas piezas de consuno. Tal circunstancia ha sido señalada por Albert E. Sloman a propósito de *Los privilegios de las mujeres*, aunque apunte decididamente a Calderón como autor de la primera jornada cuando pudo serlo de la tercera:

Calderón (...) was part – author and probably architect [of *Los privilegios de las mujeres*]. More experienced as a dramatist than either Montalbán or Coello, Calderón wrote the first act of *El privilegio de las mujeres* [sic]; and it seems probable that the conception of the play was his. He may even have prepared a detailed plan from which his collaborators could work. As writer of the first act, in any case, his was the initiative: he presented the scene, set the action in motion and defined the main characters. His share of responsibility was certainly greatest.⁸⁶

Era usual que los artistas partieran de una redacción en prosa de un argumento, generalmente conocido: un relato histórico, mitológico, popular, bíblico, hagiográfico o, incluso, procedente de una famosa comedia anterior. Dicho argumento se dividía en tres jornadas para que cada dramaturgo se ocupara de una de ellas. Parece que los escritores que habitualmente redactaban comedias de consuno llegaron, a la larga, a especializarse en la escritura de una determinada jornada, tal y como ha determinado Roberta Alviti:

Pur non essendovi una procedura convenzionale nella divisione del lavoro, esaminando gli autografi si può notare come alcuni autori si “specializzarono” nella stesura di alcune parti specifiche della *pieza*: Diamante, ad esempio, si occupava del secondo atto, mentre a Calderón era generalmente affidata la stesura del terzo. Probabilmente questo schema

⁸⁶ Albert E. Sloman, *The dramatic...*, op.cit., p. 61.

redazionale era legato alla consuetudine che al drammaturgo più famoso e importante competesse il *desenlace* della commedia.⁸⁷

Estas observaciones de la estudiosa italiana afectarían al caso de *Los privilegios de las mujeres*, Calderón no se ocupara de la primera jornada, sino de la redacción de la tercera, como ha defendido Germán Vega García – Luengos, apoyándose, entre otros indicios, en el hecho de que esta última jornada de *Las armas de la hermosura* es la que tiene un mayor número de versos en común con la comedia en colaboración. De esta opinión es también es también Erik Coenen⁸⁸.

Roberta Alviti, a partir del estudio de los autógrafos conservados de comedias en colaboración, concluye, además, que existían dos modalidades de composición: escritura en sincronía y escritura en diacronía. En la primera modalidad, cada uno de los dramaturgos escribía su jornada por separado pero simultáneamente al resto. Una vez acabado el trabajo, los escritores trataban de entrelazar sus trabajos en una única pieza lo más coherentemente posible. Sin embargo, dada su mayor efectividad, durante los años 30 y 40, en el periodo de mayor auge de las comedias en colaboración, se empleó principalmente el método de la escritura en diacronía, en el que los dramaturgos iban componiendo las jornadas sucesivamente y basándose en aquellas previamente escritas por sus colaboradores. Por todo ello Sonsoles Calle González considera las comedias en colaboración como “productos de taller que respondían a una estructura y unos patrones formales predeterminados”⁸⁹. Así, las cosas, la escritura en colaboración en sincronía, la más comúnmente empleada, no suponía una mayor brevedad en la elaboración de las comedias, argumento que tradicionalmente ha esgrimido para explicar el surgimiento de las piezas de consuno. A ello hay que añadir, además, que, a fin de dotar de mayor coherencia y unidad a la obra, el dramaturgo coordinador debía enmendar los posibles errores e incoherencias que surgieran en la pieza como resultado de la redacción colaborada, lo que no hacía sino alargar el proceso de elaboración, tal y como apunta

⁸⁷ Roberta Alviti, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁸ Erik Coenen, “Las atribuciones de Vera Tassis”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 0, 2009, pp. 111 – 133; pp. 129 – 131.

⁸⁹ Sonsoles Calle González, *op. cit.*, p. 269.

Roberta Alviti: La labor de revisión, que era indispensable, debía de ser mucho más larga que y compleja de lo que requería la obra que componía un dramaturgo único.⁹⁰

Marie-Françoise Déodat-Kessedjian⁹¹, en su estudio sobre las comedias escritas de consuno por Calderón y Rojas Zorrilla, ha detectado diversos procedimientos que los dramaturgos empleaban en este tipo de obras para reforzar el sentido de unidad del texto y la coherencia argumental de la obra. Así, por ejemplo, localiza lo que denomina “recuerdos textuales”, esto es, el empleo de un léxico o expresiones llamativas para el espectador que se repiten en distintas jornadas. Este concepto de “recuerdo textual” es muy amplio y abarca desde la recurrencia de una determinada imagen o recurso retórico, al uso de expresiones similares o, incluso, al empleo de unas formas métricas comunes por parte de los distintos dramaturgos. La presencia de “recuerdos textuales” en *Los privilegios de las mujeres* resulta especialmente abundante. Así, por ejemplo, los tres dramaturgos utilizan una versificación similar, con gran predominio del romance octosilábico a lo largo de las tres jornadas, lo que, por otra parte era habitual en esa etapa evolutiva de la “comedia nueva.” Además, la voluntad de dotar a la pieza de coherencia y unicidad estética lleva, sobre todo en el caso de las jornadas que atribuimos a Coello y a Calderón, a usar un mismo tipo de construcciones metafóricas, como, por ejemplo, la alusión a Roma a través de la referencia a las siete colinas que la rodean. Esta imagen se sitúa al comienzo tanto de la primera, como de la tercera jornada:

JORNADA I

Ya la ciudad contraria se descubre,
que con su falda siete montes cubre... (Jornada I, vv. 1- 2)

JORNADA III

Ingrata patria mía, (...)
que al sol eleva su empinada frente
y, sobre siete montes,
cada sol dividió en siete horizontes... (Jornada III, vv. 2902-2905)

⁹⁰ Roberta Alviti, “El proceso de escritura en colaboración: sincronía y diacronía”, en Juan Matas y Alessandro Cassol (eds.), *La escritura en colaboración en el teatro áureo*, Valladolid, Universidad de Valladolid (en prensa).

⁹¹ Marie – Françoise Déodat – Kessedjian, “Las obras escritas en colaboración por Rojas Zorrilla y Calderón”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 13, 14 y 15 de Julio de 1999*, Almagro, Universidad de Castilla La – Mancha, 2000, pp. 209 – 239.

En segundo lugar, Mariè-Françoise Déodat – Kessedjian señala, en determinadas piezas colaboradas, la reiteración de secuencias similares en las que participan los mismos personajes. Los ejemplos de este recurso son muy abundantes en el transcurso de *Los privilegios de las mujeres*. De este modo, los dos momentos de máxima tensión en la obra se corresponden con dos exaltados diálogos entre los protagonistas de la pieza, Veturia y Coriolano. El primero aparece al final de la primera jornada, cuando Veturia reclama a su amante que luche por mantener los tradicionales privilegios femeninos y el segundo, hacia el final de la comedia, cuando es Veturia quien consigue, mediante exaltados ruegos, conmoviendo al vengativo Coriolano para que levante el asedio al que somete a Roma. De igual manera, los dramaturgos contraponen la escena en la que a Coriolano le son arrebatados los elementos simbólicos del triunfo y el honor militar, en la segunda jornada, con aquella otra en la que estos le son restituidos, en la tercera jornada, por orden de Sabino. A estas escenas podríamos añadir muchas otras en las que acciones paralelas o contrapuestas dotan a una pieza colaborada, como *Los privilegios de las mujeres*, de cierta unidad argumental. A este recurso podemos añadir, asimismo, que la frecuente reutilización de unos mismos espacios dramáticos también ayuda a la coherencia argumental de la pieza. Así, frente a la mayor variación espacial que encontramos en *Las armas de la hermosura*, *Los privilegios de las mujeres* se desarrolla fundamentalmente en dos espacios contrapuestos: Roma, como símbolo del orden y la civilización, frente a los parajes agrestes que se extienden extramuros, vinculados a la barbarie y la violencia de la guerra. Por último, la investigadora francesa señala la tendencia de los dramaturgos que habitualmente redactaban obras teatrales en colaboración a usar unos determinados recursos dramáticos, los cuales los caracterizan como miembros de un mismo ciclo o escuela dramática, en este caso, la calderoniana. El uso reiterado de los mismos en cada una de las jornadas de una pieza de consuno dotaba, aunque quizá no de modo intencionado, de una cierta unicidad estilística, estética y artística a la comedia. Así, por ejemplo, encontramos en sus textos dramáticos una marcada tendencia a la esticomitia, esto es, el uso de diálogos entrecortados para la expresión de emociones y un gusto muy acusado por excitar los sentidos del espectador bien sea con complicados juegos retóricos, con el empleo de una tramoya espectacular o con la inclusión en la pieza de fragmentos cantados y bailados.

Asimismo, hay indicios que apuntan a que, si uno de los dramaturgos era especialista en algún tipo de escena o estrofa, se encargara de todas las que aparecían en la

composición. De este modo, por ejemplo, la habilidad de Calderón para la elaboración de largos romances podría haber hecho que él redactara muchos de los que aparecían en las obras de consuno. Todas estas prácticas de escritura hacen que, en muchas ocasiones, resulte muy difícil saber qué dramaturgo escribió cada parte pues, aunque en general el trabajo se repartía por jornadas, en última instancia, todos contribuían en diverso grado en la redacción de la comedia en su conjunto.

En muchas ocasiones, sin embargo, estas obras presentan irregularidades y defectos de construcción dramática, fruto, casi siempre ineludible, del complejo proceso de creación a varias manos. Si bien en un principio la crítica postuló que la colaboración entre varios dramaturgos era necesaria para satisfacer con mayor prontitud los encargos de una corte ávida de constantes novedades teatrales, como ya se ha dicho Roberta Alviti⁹² ha demostrado que, en ciertas ocasiones, este proceso no servía para acelerar la producción literaria, puesto que las diferentes jornadas de las obras se componían sucesivamente. La colaboración entre las grandes figuras teatrales del momento constituiría, en consecuencia, un mero alarde artístico y literario, un componente más en la espectacularidad que rodeaba la exhibición de este tipo de obras y que habría alcanzado su cota máxima en obras compuestas por hasta nueve literatos distintos⁹³. En opinión de Sonsoles Calle González:

No debemos ignorar, por último, en un siglo en que se valoraba tanto la agudeza y el arte de ingenio, el mérito adicional que para un público ávido de novedades significaba la conjunción de tres temperamentos dramáticos en el espacio reducido de una comedia.

Esta complacencia del público en los desafíos, a veces estrafalarios, al ingenio, es, sin duda, el vínculo que enlaza manifestaciones festivas como la comedia en colaboración, la comedia de repente, la burlesca y los distintos certámenes y justas poéticas académicas.⁹⁴

En efecto, Sonsoles Calle González ha insistido en el indudable parentesco entre las diferentes celebraciones literarias que se producían en la corte de los Austrias con motivo de cualquier festividad y en las que participaba una nómina invariable de creadores. Así, por ejemplo, los certámenes poéticos se realizaban en espacios decorados, como si de una representación teatral se tratara, y se componían poemas

⁹² Roberta Alviti, *I manoscritti...*, op. cit., 2006.

⁹³ Es el caso de piezas como *La mejor luna africana* o *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete*, que constituyen ejemplos exagerados del éxito que alcanzó la modalidad de la escritura en colaboración.

⁹⁴ Sonsoles Calle González, op. cit., p. 267.

acerca de asuntos tópicos y conocidos para el público: los mismos que se ponían en escena en una comedia en colaboración. La comedia “de repente”, otra diversión literaria cortesana, trataba, según Cotarelo, “de un asunto histórico ya conocido que el rey designaba, los mismos poetas revestidos de los papeles de la comedia improvisaban lo que cada uno debía decir, a imitación de las comedias italianas llamadas “del arte” (...). Todos las toleraban y aplaudían”⁹⁵. Resulta muy chocante imaginarse a los grandes dramaturgos áureos improvisando versos sobre un escenario como parece ser que ocurría con relativa frecuencia, según relata Suppico de Moraes en su *Colección de apotegmas memorables* (1733):

En las “comedias de repente” que ante el rey Felipe IV se representaban (...) se decían, a veces, coplas muy graciosas. A Luis Vélez había hurtado unas peras don Pedro Calderón y representándose una comedia de *La creación del mundo*, en que hacía Calderón el papel de Adán y Luis Vélez el de Padre Eterno, decía Adán: “Padre Eterno de la Luz, / ¿por qué en mi mal perseveras?”, a lo que respondía el Padre Eterno: “Porque os comisteis las peras / y juro a Dios y a esta Cruz / que os he de echar a galeras”. Hizo luego Adán una relación en que disculpaba el hurto y descubría otros también jocosos de Luis Vélez, a lo que este respondió: “¡Por el Cielo superior / y por mi mano formado / que me pesa haber criado / un Adán tan hablador!”⁹⁶

Con argumentaciones parecidas, tanto Abraham Madroñal⁹⁷ como Roberta Alviti han vinculado el fenómeno de las comedias en colaboración con otras diversiones literarias cortesanas, tales como las justas y academias poéticas. Las piezas de consuno se constituían para el público palaciego como un producto nuevo y extravagante: un auténtico desafío al ingenio dramático de sus escritores preferidos, quienes debían ser capaces de coordinar sus plumas para la elaboración de una única pieza teatral.

Otra prueba de que las comedias colaboradas no se escriben únicamente para satisfacer una demanda teatral ingente es el hecho de que se siguieran elaborando incluso en los últimos años del siglo XVII, en un momento en el que la necesidad de ofrecer al público novedades dramáticas había descendido considerablemente, al haber disminuido el número de los autores de comedias y compañías, así como el de los espectáculos de los corrales.

⁹⁵ Emilio Cotarelo y Mori, “Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas”, *Boletín de la Real Academia Española*, 4, 1917, p. 161.

⁹⁶ Citado por Emilio Cotarelo y Mori, “Luis Vélez de Guevara...”, *op.cit.*, pp. 162 – 163.

⁹⁷ Abraham Madroñal Durán, “Comedias escritas en colaboración: el caso de Mira de Amescua”, en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en el candelero*, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 329 – 346.

Lo cierto es que, pese a su falta de calidad dramática, lograron triunfar entre el público, especialmente el cortesano. Algunas comedias de esta tipología no solo se estrenaron en los espacios de representación de Palacio, sino que se reponían en ellos con cierta asiduidad, como es el caso de *El mejor amigo, el muerto, El pastor Fido* o *El monstruo de la Fortuna*⁹⁸. Sonsoles Calle González ha destacado la peculiar afición de la reina Isabel de Borbón por estas obras:

La afición de la reina Isabel de Borbón por este linaje de comedias de tres ingenios queda patente en el hecho de que muchas de ellas se representaron en el “Cuarto de la Reina”, además, en julio de 1640, un drama compuesto por Solís, Rojas y Calderón se escenificó sobre el lago para celebrar el día de Santa Isabel, el cumpleaños de la reina.⁹⁹

Las comedias en colaboración manifiestan, a principios del siglo XVII, el surgimiento de un nuevo tipo de espectáculo teatral construido sobre las bases de la comedia nueva y las obras de los autores del llamado “ciclo de Lope”. Así, a juicio de Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal,

Parece claro que estamos ante una nueva época y que los dramaturgos se encuentran ahora con un público preparado, habituado a la fórmula teatral de la comedia española, capaz de apreciar los cambios que proponía la generación emergente. Además de los corrales de comedias, contaban con el teatro palaciego y con la colaboración de los escenógrafos italianos. Esta senda, inaugurada por Lope con *La selva sin amor* (1627), en colaboración con Cosme Lotti, es la del teatro ilusionista, con decorados en perspectiva, luces y oscuridad, música, tramoya...¹⁰⁰

En efecto, las comedias en colaboración surgen como consecuencia de esta nueva concepción acerca de lo que debe ser el teatro, en la que, sin olvidar los valores estéticos del texto dramático, se potencian sobremanera los aspectos espectaculares. Esta ruptura con la doctrina aristotélica que, durante siglos, había preconizado la superioridad de la palabra respecto a los restantes elementos de la representación teatral, constituye una de las principales innovaciones con las que Calderón y los dramaturgos de su generación contribuyen al desarrollo del teatro en España. La culminación de esta tendencia evolutiva es la concepción calderoniana del teatro como fusión perfecta de todas las

⁹⁸ Ver Norman D. Shergold y John E. Varey (eds.), *Representaciones palaciegas (1603 – 1699). Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1982, pp. 145, 238, 245, 253, 256, 271 – 275 y Norman D. Shergold y John E. Varey, “Some early Calderón dates”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 38, 1961, pp. 274 – 286.

⁹⁹ Sonsoles Calle González, *op. cit.*, p. 266.

¹⁰⁰ Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, *op.cit.*, p. 23.

artes que le llevará, al final de su vida, a crear el primer espectáculo de naturaleza operística en España.

Precisamente, Calderón fue uno de los autores que participó en mayor número obras en colaboración, logrando grandes éxitos con piezas como *El pastor Fido*, *La más hermosa hermosura*, *Troya abrasada* o *La fingida Arcadia*. Una comedia calderoniana de esta tipología, *El monstruo de la fortuna*, continuó representándose a lo largo del siglo XVIII y, en el siglo XIX, fue refundida bajo el título *La lavandera de Nápoles*. Sin embargo, las ediciones más accesibles de las obras completas¹⁰¹ de Calderón de la Barca siempre dejaron para el final la publicación de sus comedias en colaboración y, en el mejor de los casos, editaron algunas de ellas pero nunca el *corpus* completo, por considerar estos textos de inferior calidad al resto de la producción del dramaturgo, aparte de tratarse de composiciones híbridas no enteramente calderonianas.

El avance actual de estas investigaciones está demostrando que, pese a los prejuicios heredados, algunas comedias en colaboración presentan aspectos valiosos, no únicamente desde la perspectiva de sus circunstancias de representación, sino también desde el punto de vista literario y dramático. No en vano, cierto número de ellas fueron escritas por los más grandes dramaturgos de la tradición teatral española.

En este trabajo nos centraremos en un aspecto muy particular de este tipo de composiciones en colaboración como es el hecho de que algunas de ellas sirvieran como base para la redacción de piezas posteriores, más complejas, y más valoradas, tanto por los propios escritores como por la crítica en general. Es el caso de la comedia en colaboración *Los privilegios de las mujeres* respecto a la pieza calderoniana *Las armas de la hermosa*.

De este modo, las comedias en colaboración nos ayudan a comprender la génesis de la obra dramática áurea así como distintos procesos de reutilización de materiales dramáticos o intertextualidades que caracterizaron la producción teatral de algunos de los más grandes escritores del Siglo de Oro, como Calderón de la Barca. Este procedimiento de reescritura dramática fue constante en el periodo literario que

¹⁰¹ Pedro Calderón de la Barca, *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca: colección más completa que todas las anteriores* (ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch), Madrid, Rivadeneira, 1848 – 1850, 4 tomos.

Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas* (ed. de Luis Astrana Marín), Madrid, Aguilar, 1932.

Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas* (ed. de Ángel Valbuena Briones), Madrid, Aguilar, 1966.

estudiamos: reiteradamente los dramaturgos reaprovecharon materiales propios y ajenos, se apropiaron de temas y personajes o, incluso, reprodujeron literalmente alguna tirada de versos especialmente efectista. Germán Vega García – Luengos¹⁰² ha estudiado detenidamente estas circunstancias a partir de ejemplos particulares y concluye:

Que la reescritura fue procedimiento fundamental en la fábrica del teatro español áureo es evidencia incontestable que imponen las cifras de los casos registrados hasta el momento. El continuo retorno sobre sí mismo se concretó en múltiples posibilidades, de acuerdo con los diferentes factores implicados. En atención a la autoría, encontramos dramaturgos que reelaboraron su propia obra, como los hay – y más- que se apropiaron de las ajenas. También varían los alcances: desde las intervenciones que solo retocaron aspectos superficiales, a aquellas en las que el modelo resultó totalmente “trastornado”. Esta tensión perenne a veces se formalizó en subgéneros donde la reescritura no solo constituía una práctica más o menos tácita, sino obligada: fue el caso de las comedias burlescas, cuya boga hoy nos consta en un amplio elenco de piezas.

Como vemos, en el fenómeno de la reescritura dramática intervienen múltiples factores, desde la necesidad más puramente comercial de satisfacer la constante demanda de los corrales, hasta una sincera valoración y admiración de los textos dramáticos precedentes, que da lugar tanto a intentos de emulación como de transgresión burlesca de la tradición heredada.

En este sentido, encontramos un ejemplo paradigmático en *Las armas de la hermosura*, una obra de Calderón de datación confusa (solo sabemos que es anterior a la fecha de su primera representación conocida, 1678) que fue elaborada a partir de la reescritura de una comedia en colaboración, *Los privilegios de las mujeres*. Esta ya se representaba en 1634, en casa del artesano Mateo Rodríguez¹⁰³. No obstante, la primera edición conservada de la obra es más tardía, data de 1636, fecha en la que fue publicada en la *Parte 30 de varios autores* atribuida a Pérez de Montalbán.

Francisco de Rojas Zorrilla, nacido en 1607, es, ya en los años 30, uno de los grandes literatos del Madrid de la época. En su producción de este periodo destaca la abundancia de comedias en colaboración, tales como *El catalán Serrallonga*, escrita de consuno con Vélez de Guevara y Antonio Coello, *El villano gran señor y gran Tamorlán de Persia*, redactada junto a Villanueva y Roa, *El jardín de Falerina*, compuesta con Calderón y

¹⁰² Germán Vega García – Luengos, “La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias”, *Criticón*, 72, 1998, p. 11.

¹⁰³ María José del Río Barredo, “Representaciones dramáticas...”, *op. cit.*, p. 253.

Antonio Coello y *El mejor amigo, el muerto*, elaborada con Luis de Belmonte y Calderón.

Antonio Coello y Ochoa, nacido en 1611, es muy probable que interviniera en la escritura de *Los privilegios de las mujeres*. Sería, pues, el más joven e inexperienced de los tres dramaturgos que trabajan en la elaboración de la pieza. Pese a su juventud, en los años 30 ya era reconocido como un buen poeta y su talento artístico fue alabado tanto por Lope de Vega, en el *Laurel de Apolo* como en el *Para todos* de Pérez de Montalbán. En efecto, con tan solo 21 años estrenó en Palacio *El celoso extremeño* y, años después, participó muy activamente en todos los eventos literarios que se celebraron en la corte madrileña en febrero de 1637, con motivo de la llegada a Madrid de María de Borbón y la elección de Fernando III como emperador de Alemania, así como en los de 1638, con ocasión de la visita a Madrid de la duquesa de Chevreuse. Antonio de Coello fue uno de esos dramaturgos plenamente dedicados a las comedias en colaboración, modalidad compositiva que cultivó junto a los mejores dramaturgos de su generación: Calderón de la Barca, Rojas Zorrilla, Luis Vélez de Guevara, Pérez de Montalbán, Antonio de Solís... Esta tendencia de Antonio Coello a escribir en colaboración fue subrayada por algunos de sus contemporáneos como Pérez de Montalbán, quien se refiere al joven en su miscelánea *Para todos* con enorme admiración: “Don Antonio Coello, cuyos pocos años desmienten sus muchos aciertos y de quien se puede decir con verdad que empieza por donde otros acaban.”¹⁰⁴ A juicio de Ann Lee Mckenzie:

Con estas palabras Montalbán no solo hace alusión a la predilección de Antonio Coello por la colaboración dramática, sino que señala también con ellas (“empieza por donde otros acaban”) su preferencia notable por componer – más bien que el primero – el segundo o tercer acto de las comedias que escribió con otros ingenios (...). Como colaboradores favoritos Coello tuvo a Calderón, Luis Vélez y Rojas Zorrilla, además de Antonio de Solís, y su propio hermano Juan Coello.¹⁰⁵

Entre las piezas en las que participó Antonio Coello podemos citar *El jardín de Falerina* (junto a Rojas y Calderón), *La Baltasara* (con Vélez y Rojas), *Los tres blasones de España* (en la únicamente contó con la colaboración de Rojas), *El catalán Serrallonga*, que redactó junto a Vélez y Rojas, *El pastor Fido*, en la que trabajó con Calderón y Solís y algunas piezas escritas junto a Calderón, entre las que destacan

¹⁰⁴ Citado por Ann Lee Mckenzie, “Antonio..., *op. cit.*, p. 39.

¹⁰⁵ Ann Lee Mckenzie, “Antonio..., *op. cit.*, p. 39.

Yerros de naturaleza y aciertos de Fortuna y dos comedias sobre Wallenstein, una perdida y *El prodigio de Alemania*¹⁰⁶ en las que es muy probable su participación. Además de estas hemos de citar, por supuesto, las comedias en colaboración que analizamos en este trabajo en las que pudo participar Antonio Coello: *Los privilegios de las mujeres* y *El robo de las sabinas*.

Frente a esta abundante composición de comedias a través del procedimiento de colaboración, Antonio Coello posee una escasa producción en solitario. Pueden citarse algunas de sus obras, tales como *Los empeños de seis horas*, *Dicho y hecho*, *Las adúltera castigada*, *Lo que puede la porfía* y un pequeño número de autos sacramentales que, en general, no han conseguido la aprobación de la crítica. Un poco distinto es el caso de *El conde de Sex*, la única de las piezas de Antonio Coello valorada por los especialistas y cuya autoría ha suscitado cierta polémica, habiendo quiénes la han atribuido a Calderón, a Matos Fragoso, a Pérez de Montalbán e, incluso, al mismísimo Felipe IV. Así, por ejemplo, Raymond MacCurdy¹⁰⁷ llegó a postular que se trataba de una obra en colaboración con Calderón, con Rojas Zorrilla o con ambos. Hoy en día, no obstante, parece que *El conde de Sex* se considera unánimemente la mejor obra de un dramaturgo menor como es Antonio Coello.

Parece, no obstante, que la frecuente colaboración dramática entre Calderón y Coello propició que se produjera cierto intercambio de influencias estéticas y artísticas entre ambos. Daniel Rogers¹⁰⁸, por ejemplo, cree apreciar cierto influjo de la dramaturgia de Coello en *La hija del aire* y, como contrapartida, sostiene que este se inspiró en *El médico de su honra* para redactar *El conde de Sex*. Raymond MacCurdy¹⁰⁹, por el contrario, considera que el monólogo de don Gutierre acerca de los celos, en la tragedia calderoniana, está inspirado en el que pronuncia Isabel I de Inglaterra en la segunda jornada de *El conde de Sex*.

¹⁰⁶ A propósito de estas comedias puede consultarse el artículo de Germán Vega García – Luengos, “Calderón y la política internacional: las comedias sobre el héroe y traidor Wallenstein”, en José Alcalá Zamora y Ernest Belenguer (eds.), *Calderón y la España del Barroco*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales y Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 793 – 827.

¹⁰⁷ Raymond R. MacCurdy, *The tragic fall: Don Álvaro de Luna and other favorites in Spanish Golden Age Drama*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1978, p. 223.

¹⁰⁸ Daniel Rogers, “*El médico de su honra* de Calderón y *El conde de Sex* de Coello”, en Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Anglogermánico*. Cambridge, 1984., Wiesbaden-Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1985, pp. 175 – 182.

¹⁰⁹ Raymond R. MacCurdy, *op. cit.*, p. 226-227.

Sea como fuere, parece que la dramaturgia calderoniana influyó de modo decisivo en la forja del estilo del joven Coello, quien imitaría en mayor o menor medida y con más o menos acierto a su maestro durante toda su trayectoria. Así, por ejemplo, para la búsqueda de argumentos históricos para sus comedias, Coello, al igual que Calderón, empleaba con frecuencia los *Anales de Aragón* de Jerónimo de Zurita. También intentó emularlo en su desarrollo detallado de la psicología de sus personajes, tanto en la que es, sin duda, la mejor creación de Coello, *El conde de Sex*, como en textos tales como *Lo que puede la porfía*. Otro aspecto genuinamente calderoniano de la obra de Coello es la estructuración cuidada de unas tramas generalmente coherentes y unificadas, frente a lo caótico y enrevesado de los argumentos de algunas obras de época lopesca. Coello también trata de remedar el estilo calderoniano, usando un estilo elevado y metáforas de raigambre gongorina. Al igual que todos los dramaturgos del ciclo de Calderón, Coello también destaca por su cultivo del romance, estrofa que acapara la mayor parte de sus piezas dramáticas. Antonio Coello se muestra, por todo ello, muy calderoniano en múltiples aspectos de su obra, lo que dificulta la tarea de dilucidar cuál es la jornada que compuso en una comedia en colaboración en la que también participó Calderón, como es el caso de *Los privilegios de las mujeres*.

Tradicionalmente conocida como *El privilegio de las mujeres*, título que aparece en la edición más difundida de la pieza, la comedia ha sido usualmente fechada en 1636 aunque actualmente podemos considerar que su redacción fue anterior a 1634. Una mera lectura superficial pone de manifiesto la evidente relación de dependencia de *Las armas de la hermosura* respecto a la comedia colaborada: idéntico argumento, coincidencias de estilo, reproducción literal de los versos más efectivos desde el punto de vista dramático...

Calderón, en efecto, años después de su participación en la redacción de *Los privilegios de las mujeres*, retomó las coordenadas temáticas fundamentales de la pieza colaborada para la creación de *Las armas de la hermosura*. La reescritura es tan evidente que encontramos tiradas de versos idénticas en ambas piezas. Desconocemos si el dramaturgo reutiliza únicamente sus propias palabras o toma prestadas también las de sus compañeros. Si optamos por la primera hipótesis, ello supondría descartar la teoría tradicional que sostiene que cada uno de los dramaturgos implicados en la redacción de una comedia en colaboración estaría encargado en exclusiva de la elaboración de una jornada. Así, como ha demostrado el estudio de Roberta Alviti, deberíamos pensar que

en el proceso de redacción de las piezas colaboradas, el dramaturgo de mayor prestigio teatral, en este caso Calderón, tomaría las riendas en la escritura de la pieza, realizando adiciones y correcciones aquí y allá, y vigilando la coherencia argumental y dramática del conjunto de la comedia. Si hubiera ocurrido de este modo, Calderón habría elaborado una de las jornadas en exclusiva y habría participado en la redacción de las otras dos, presumiblemente en los fragmentos que pueden considerarse su especialidad, como los romances de relación o algunos diálogos y discursos de especial intensidad dramática. La intervención de Calderón en la jornada asignada a Antonio Coello habría sido mucho más intensa que en la segunda, probablemente escrita por Rojas Zorrilla, pues esta presenta un tono y unas características estilísticas peculiares dentro de la composición que solo pueden atribuirse al dramaturgo toledano. Por otra parte, quizá podría aducirse que las similitudes entre la primera y la tercera jornada de *Los privilegios de las mujeres* podrían deberse al estilo voluntariamente calderoniano que Antonio Coello gustaba de imprimir a su escritura dramática. A partir de lo expuesto se deduce que el problema de la autoría en toda comedia en colaboración y, concretamente, en *Los privilegios de las mujeres*, resulta enormemente complejo en el caso de no contar con ningún manuscrito ni testimonio que proporcione pruebas fehacientes de la intervención llevada a cabo por cada uno de los dramaturgos. Así las cosas, resulta imposible saber si Calderón incorporó a *Las armas de la hermosura* únicamente versos propios o también ajenos. Pese a no estar muy bien considerado en la época, lo que hoy podríamos llamar “plagio” no era una práctica en absoluto inhabitual entre los escritores áureos. El propio Calderón tomó prestada una jornada entera escrita por Tirso de Molina de *La venganza de Tamar* y la incluyó en su obra *Los cabellos de Absalón*.

Por otra parte, para los dramaturgos áureos las piezas en colaboración resultaban idóneas para la reescritura dado, que se habían representado en un ámbito muy limitado como era el cortesano y eran, en general, desconocidas para el público masivo de los corrales. Asimismo, el hecho de que sus autores originales no las valoraran o, incluso, renegaran de ellas, daba lugar a una gran libertad para la apropiación, reutilización y reescritura dramática de las mismas. En el caso de Calderón, puede observarse cómo el dramaturgo reutilizó varias de las comedias en las que previamente había trabajado en colaboración con otros poetas; circunstancia que han destacado Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal:

Calderón volvió a reelaborar de forma enteramente original e independiente un asunto dramático que previamente había desarrollado en compañía de otros dramaturgos. Están claramente relacionadas obras como *Polifemo* y *Circe*, escrita con Mira de Amescua y Juan Pérez de Montalbán, y *El mayor encanto amor*; o *Los privilegios de las mujeres*, atribuida por unos a Calderón, Pérez de Montalbán y Coello, por otros a Calderón en solitario, y en un impreso desconocido hasta hace poco a Coello, Rojas y Vélez, con *Las armas de la hermosura*. Aunque en los últimos tiempos se ha puesto en entredicho, tradicionalmente la crítica ha mantenido que elementos de *Yerros de la naturaleza y aciertos de fortuna*, escrita entre Antonio Coello y Calderón, han pasado a *La vida es sueño*.¹¹⁰

Sin embargo, la crítica no puede dejarse llevar por el prejuicio romántico que antepone la originalidad a cualquier otro valor de la obra literaria. De hecho, en numerosos casos, el producto resultante de la reescritura dramática es claramente superior a la fuente original, tanto en sus valores literarios y dramáticos como en sus implicaciones históricas, filosóficas o estéticas. Este es el caso de *Las armas de la hermosura*, una pieza que supera en gran medida a su fuente original. En efecto, Calderón reaprovecha temas, personajes y versos pero, mediante el procedimiento retórico de la *amplificatio*, desarrolla aquellas situaciones de las que puede extraer un mayor rédito dramático. De este modo, la pareja protagonista, Coriolano y Veturia, gana en profundidad psicológica y se introducen algunos temas ausentes en la fuente primitiva pero que resultan fundamentales en la dramaturgia calderoniana como el de la amistad, la justicia, la libertad, el lugar de la mujer en la sociedad española del barroco o las complicadas relaciones padre – hijo. De este modo, *Las armas de la hermosura* supera el carácter circunstancial de su predecesora, gana en congruencia y verosimilitud y, sobre todo, desarrolla argumento y personajes hasta dotarlos de una mayor trascendencia ética, social, política y filosófica. Como consecuencia de todo ello, la crítica no puede concebir *Las armas de la hermosura* como un mero plagio de *Los privilegios de las mujeres*, sino como la culminación literaria y teatral de un proceso creador que Calderón había iniciado muchos años antes, al participar (y probablemente coordinar) la redacción de *Los privilegios de las mujeres*.

Desde esta perspectiva de estudio, debemos valorar aún más ese peculiar ambiente creativo que, en los años 30 del siglo XVII, dio lugar a las comedias en colaboración. Años en los que, precisamente, se fue produciendo un relevo generacional en la dramaturgia hispánica, en los que los escritores de la edad de Lope fueron desplazados

¹¹⁰ Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, *op.cit.*, p. 37.

de los tablados por los llamados “pájaros nuevos”: Calderón, Rojas, Coello, Hurtado de Mendoza, Cáncer, Bautista Diamante... Años en los que se generó un ámbito particular, cortesano y palaciego, en el que diversos dramaturgos unidos por fuertes lazos de amistad se unieron para dar forma a un nuevo modo de entender la fórmula lopesca de la “comedia nueva”, acorde tanto a una nueva sociedad que había evolucionado en su gusto dramático, como a la necesidad de comunicar teatralmente la complejidad del proceso de decadencia sistémica que experimentaba la España de los Austrias menores. Las comedias en colaboración, en consecuencia, pese a sus numerosas imperfecciones y evidentes defectos, constituyeron una suerte de ensayo de una nueva concepción absolutamente espectacular del teatro que terminaría imponiéndose, como último vestigio del esplendor dramático barroco, en el teatro popular del siglo XVIII.

La relación de *Las armas de la hermosura* con otra comedia en colaboración: *El robo de las sabinas*

En este estudio de las fuentes directas de *Las armas de la hermosura* no puede, sin embargo, dejarse de lado otra comedia en colaboración, *El robo de las sabinas*. Se trata de una pieza estrenada en el Buen Retiro por la compañía de Tomás Fernández de Cabredo el 23 de febrero de 1637, lunes de Carnaval, con motivo de los festejos que conmemoraron tanto la llegada a Madrid de María de Borbón, princesa de Carignan y esposa del príncipe de Saboya, como la elección de Fernando III, cuñado de Felipe IV, como emperador de Alemania. Varey y Shergold¹¹¹ dan noticia de dos representaciones más en el siglo XVII. La primera, entre el 16 de febrero y el 5 de marzo de 1658, bajo el título de *Las sabinas*, estuvo a cargo de la compañía de Pedro de la Rosa y la segunda, a cargo de Manuel Mosquera, se produjo en Palacio, el 9 de junio de 1685. Renè Andioc y Mireille Coulon¹¹² han encontrado vestigios de hasta doce representaciones de la obra durante el siglo XVIII pero es posible que estos no hagan referencia a la pieza de consuno sino a otra de Juan de Agramont y Toledo que, bajo el título de *La cautela en la amistad y robo de las sabinas*, se había estrenado en 1735 en el teatro de los Caños del Peral. Este mismo problema lo plantean las cinco representaciones de la comedia, fechadas entre 1735 y 1740, de las que Ada M. Coe¹¹³ encuentra testimonios.

Si bien sabemos que se trata de una comedia en colaboración, pues así lo manifiestan los últimos versos de la obra (“Y acabe aquí la comedia / pidiendo yo como humilde, / perdón por mí, y los poetas”), no está del todo claro quiénes fueron los ingenios implicados en su redacción. Así, por un lado, Cotarelo¹¹⁴ recoge una relación de los festejos palaciegos en los que se representó la comedia. Esta crónica, de la que es autor

¹¹¹ John E. Varey y Norman D. Shergold, *Comedias en Madrid...*, *op. cit.*, p. 218.

¹¹² Renè Andioc y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708 – 1808)*, Toulouse, Presses Universitaires, 1996, vol. I, p. 655.

¹¹³ Ada M. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Paris, Les Belles Lettres, 1935, p. 25.

¹¹⁴ Emilio Cotarelo y Mori, *Don Francisco de Rojas Zorrilla ...*, *op. cit.*, pp. 213 -214.

Andrés Sánchez de Espejo, atribuye la pieza a una colaboración entre Rojas Zorrilla y los hermanos Coello:

A la noche se representó la comedia del robo de las sabinas por los romanos de los tres ingenios clásicos, don Francisco de Rojas, don Juan y don Antonio Coello y la representó Tomás Fernández, adornándola de loa, nuevos bailes, gracioso entremés y con muchas galas. (ff. 24v-25r)

Sin embargo, todos los manuscritos y ediciones impresas de la época señalan únicamente a Juan Coello y Arias como único autor de la pieza. Esta extraña atribución, dado el carácter marginal de la producción del menor de los Coello en el panorama dramático áureo, se reiterará sucesivamente en posteriores índices de catálogos y comedias de los siglos XVIII y XIX: Fajardo (1716), Medel del Castillo (1735), García de la Huerta (1785), La Barrera (1868)...

Sería necesario un estudio de *El robo de las sabinas* tan exhaustivo como el llevado a cabo por Rafael González Cañal¹¹⁵ para demostrar la falsedad de esta atribución espuria heredada y confirmar que nos hallamos, indudablemente, ante una comedia en colaboración. La investigación de González Cañal pone asimismo de manifiesto que los usos métricos y estilísticos de la segunda jornada de *El robo de las sabinas* se corresponden con los propios de Francisco de Rojas Zorrilla y cuestiona la participación de Juan Coello en la elaboración de la pieza:

Evidentemente, no puedo asegurar al cien por cien mi intuición. Una vez más, estamos ante una hipótesis difícil de demostrar. Pero todo apunta a que la amistad de Rojas con los dos hermanos Coello, la relación estrecha que mantuvieron durante esos festejos celebrados en el Buen Retiro, llevó a los cronistas de aquellas fiestas reales a atribuirles a los tres la comedia representada el lunes de Carnaval sin mayores averiguaciones. Creo que el estilo de las dos primeras jornadas casa muy bien con el habitual del toledano y que seguramente salieron de su pluma. Por otra parte, es evidente que Juan Coello y Ochoa no había sido elegido por las musas para escribir comedias. No obstante, es posible que haya ayudado a su hermano mayor a elaborar a toda prisa la tercera jornada de esta obra en medio de los festejos de aquellos intensos días de febrero. A pesar de las noticias que nos han llegado, persisten mis dudas sobre la participación real del oscuro Juan Coello en la composición de esta pieza.

Por todo lo anteriormente expuesto vemos que *El robo de las sabinas* es una pieza en colaboración que posee algunas concomitancias con *Los privilegios de las mujeres*. La primera es la fecha de composición: *Los privilegios de las mujeres* fue escrita antes de 1634 y aquella fue estrenada tan solo dos años después, en febrero de 1637. Asimismo,

¹¹⁵ Rafael González Cañal, "La colaboración de Rojas Zorrilla con los hermanos Coello: *El robo de las sabinas*, (ponencia presentada en el Coloquio Internacional "La escritura en colaboración en el teatro áureo" celebrado en la Universidad de Milán entre el 29 y el 31 de octubre del 2008), en prensa.

sabemos que ambas piezas se representaron en el ambiente palaciego de la corte de Felipe IV y que hay ciertas coincidencias en la autoría: en ambos casos, la autoría de la segunda jornada corresponde, indudablemente, a Rojas Zorrilla y es muy probable la participación de Antonio Coello.

Por otra parte, la relación temática entre las dos piezas analizadas es evidente, ambas recogen una de las leyendas más famosas sobre el origen de Roma: la del rapto de las sabinas. Este relato es conocido en la tradición occidental fundamentalmente gracias a *Ab urbe condita* de Tito Livio. Las concomitancias temáticas y de representación entre estas obras son bastante evidentes; circunstancia que ya apuntó Alexander A. Parker:

El robo de las sabinas, relacionado con *El privilegio de las mujeres* [sic] desde el punto de vista cronológico y del autor; se representó en el teatro de corte en 1637 y Antonio Coello colaboró con su hermano Juan y Rojas Zorrilla en la escritura de la misma (...). Calderón pudo haber tenido esta obra *in mente* cuando escribió *Las armas de la hermosura*, puesto que el gracioso (Pasquín), la criada (Livia) y otros dos personajes tienen los mismos nombres en las dos. En *El robo de las sabinas* hay una sugerencia (apenas desarrollada) según la cual los romanos son bárbaros feroces hasta que el amor de las mujeres los civiliza, lo que ofrece un paralelismo entre ésta y las dos obras de Coriolano; pero a diferencia de estas últimas, no intenta extraer ningún significado de su tema histórico, usándolo solo como un telón de fondo para una historia ficticia y convencional de constancia en el amor. El interés mucho más inteligente por la “historia” que demuestra *El privilegio de las mujeres* probablemente no se deba a Antonio Coello: esto fortalece la presuposición de que Calderón concibió y planeó el argumento.¹¹⁶

Sin embargo, *El robo de las sabinas* y *Los privilegios de las mujeres* no se centran exactamente en los mismos sucesos legendarios, sino que existe una leve distancia temporal entre ellos. La segunda narra las guerras entre sabinos y romanos posteriores al rapto de las sabinas e inserta en la acción (anacrónicamente) al personaje de Coriolano, procedente de otro relato mítico latino; mientras que *El robo de las sabinas* se centra en la primera y la segunda jornada en el tema del secuestro para introducir en la tercera el comienzo de la contienda como una venganza de Sabinia contra Roma. Si aceptamos que esta comedia fue escrita con posterioridad a *Los privilegios de las mujeres* nos hallaríamos ante lo que podríamos considerar, utilizando un neologismo cinematográfico actual, como una “precuela”. Junto a esta relación argumental clara, que articula ambas piezas dramáticas, encontramos asimismo un conjunto de motivos menores comunes que parecen relacionarlas temáticamente. Así, en ambas encontramos llamativas coincidencias argumentales: la llegada desde tierras lejanas de la futura

¹¹⁶ Alexander A. Parker, “El tema de Coriolano...”, *op. cit.*, p. 90.

esposa del rey sabino, que no duda en unirse en la lucha contra Roma, la leyenda de la infancia de Rómulo y Remo relatada en términos similares, el problema de un ejército rendido al ocio y al amor, la necesidad de Roma de prolongar su estirpe, los afanes del hombre enamorado para impresionar a su dama, la valoración de la mujer, el dirigente militar que se deja llevar por sus instintos más violentos (bien sea Rómulo o bien Coriolano) y que, finalmente, cede y perdona ante la fuerza del amor, el origen del pueblo romano como fruto de la paz y unión entre sabinos y romanos...

No es casualidad que estos motivos reiterados en una y otra obra tengan, en muchos casos, una marcada significación política y puedan constituir la respuesta dramática que los autores involucrados en su redacción dan a los problemas de su tiempo. Sin embargo, las coincidencias no son solo temáticas y argumentales, sino que estas ideas aparecen en ocasiones expresadas en los mismos términos, esto es, hay fragmentos que coinciden más o menos literalmente.

Así, se relata, por ejemplo, la necesidad de atraer mujeres a Roma:

Si la sucesión les falta, /porque no hay nadie que supla/ al que muere, sino nace/ otro que le sustituya – (*Los privilegios de las mujeres*, Jornada I, vv. 129-132)

... que el que nace, / substituye al que se muere, /porque la vida del uno, /suple del otro la muerte – (*El robo de las sabinas*)

O la leyenda de Rómulo y Remo:

Despojo fueron, o aborto /al nacer de la espesura, /donde siendo de una loba, / que los crió adopción bruta...-(*Los privilegios de las mujeres*, Jornada I, vv. 79-82)

Eres bruto irracional (...) Aborto de fieras eres... / Aborto de estas peñas (*El robo de las sabinas*)

Ambas obras utilizan, además, una imagen similar de Roma:

Esta ciudad que se asienta/ sobre las cervices duras/ de siete montes... (*Los privilegios de las mujeres*, Jornada I, vv. 67-69)

... desde que por más prodigio, / hize humillar las cervices, / a siete montes erguidos... (*El robo de las sabinas*)

Y también nos cuentan la historia de la traición de Remo en términos muy parecidos:

...mas Remo / o por desprecio, o por burla... (*Los privilegios de las mujeres*, Jornada I, vv. 119-120)

Mas mi hermano en efeto, /o por burlarse ya de mi decreto, /o por desprecio de quien rey me aclama (*El robo de las sabinas*)

Así pues, observamos ciertas coincidencias temáticas y de estilo entre *Los privilegios de las mujeres* y *El robo de las sabinas*, similitudes que, curiosamente se dan con una mayor profusión en las jornadas primera y tercera, esto es, las supuestamente correspondientes a Antonio Coello y Calderón en el primer caso y a los hermanos Coello en el segundo. Podríamos pensar entonces que Antonio Coello introdujo algunos motivos procedentes de *Los privilegios de las mujeres* en *El robo de las sabinas*. En cualquier caso, las evidencias señaladas apuntan a que ambas comedias mantuvieron ciertas relaciones de dependencia; es muy posible que el éxito de una llevara a la redacción de la otra puesto que ambas contenían una temática muy atractiva para el público cortesano del momento: intrigas y luchas por el poder, dirigentes gobernados por las pasiones, influencias femeninas en el devenir político...

Sin embargo, una relectura atenta de *El robo de las sabinas* nos lleva a constatar un hecho aún más sorprendente: esta comedia en colaboración posee llamativas coincidencias con *Las armas de la hermosura*, elementos que, sin embargo, no aparecen en *Los privilegios de las mujeres*, la fuente directa de *Las armas de la hermosura* que hasta ahora habíamos considerado. Así, junto a las coincidencias argumentales esperables encontramos algunos elementos que apuntan que Calderón debió, al menos, conocer *El robo de las sabinas*.

En primer lugar, no parece absolutamente casual la coincidencia en algunos de los nombres de los personajes. Coinciden los nombres de los graciosos, Pasquín y Livia y, también, los de los romanos Aurelio y Flavio. Es muy particular el caso del personaje de Aurelio que, si en *El robo de las sabinas* era un joven soldado romano, en *Las armas de la hermosura* aparece convertido en un ilustre y anciano senador, padre de Coriolano, el protagonista de la obra. También existe cierta semejanza entre los nombres de las esposas del rey sabino: Auristela en *El robo de las sabinas* y Astrea en *Las armas de la hermosura*. Hay que destacar que algunos de estos nombres resultan muy usuales en las obras de Calderón de la Barca. Consultando en la base de datos TESO y también en el trabajo de Javier Huerta Calvo y Héctor Urzáiz¹¹⁷, hallamos que “Pasquín” es un apelativo utilizado por Calderón en seis obras diferentes, en todos los casos para designar al gracioso de la pieza. Algo parecido ocurre con Livia, nombre de graciosa empleado por el dramaturgo madrileño en catorce obras frente a un único caso en

¹¹⁷ Javier Huerta Calvo y Héctor Urzáiz Tortajada (coords.) , *Diccionario de personajes de Calderón*, Madrid, Pliegos, 2002.

dramaturgos como Rojas, Moreto, Montalbán o Lope de Vega. Esta base de datos también nos informa de que “Astrea” y “Auristela” son apelativos típicamente calderonianos, si bien “Auristela” fue empleado en una ocasión por Rojas Zorrilla, uno de los dramaturgos implicado en la redacción de las dos comedias en colaboración que estudiamos.

Por otra parte, podemos encontrar expresiones y versos coincidentes en *El robo de las sabinas* y *Las armas de la hermosura*, como por ejemplo la alusión antes mencionada a las siete colinas romanas en términos similares a los empleados en la comedia en colaboración:

CORIOLANO.- [...] Oh, hidra material de siete montes
en quién el sol duró siete horizontes,
de tus siete gargantas,
siete cervices postraré a mis plantas.
(*Las armas de la hermosura*, jornada III, vv. 2906-2909)

Igualmente la leyenda de la juventud de Rómulo y Remo se relata en términos muy parecidos:

OSTILIO.- [...] pues que vivimos siempre del robo,
y del insulto, no quede
tesoro, hacienda ni vida;... (*El robo de las sabinas*, jornada I¹¹⁸)

ASTREA.- [...] qué mucho que bandidos
sañudamente fieros,
se juntaran con otros bandoleros
para vivir sin Dios, sin fe, sin culto,
del homicidio, el robo y el insulto? (*Las armas de la hermosura*, Jornada I, vv. 544-548)

En los inicios de *El robo de las sabinas*, los romanos intentan despojar a Rómulo de su poder, con el acto simbólico de arrancarle el laurel de las sienas, imagen que se repite en *Las armas de la hermosura* con Coriolano:

RÓMULO.- Romanos fieros,
suspended el impulso a los aceros,
¿contra mí tan atroces,
conspiráis las espadas y las voces?
¿Y vuestra imagen siendo, o simulacro,
desceñís de mi frente el laurel sacro? (*El robo de las sabinas*, jornada I)

¹¹⁸ Citamos *El robo de las sabinas* a partir del testimonio conservado en la Biblioteca Nacional con signatura T/ 55321/ 29 en el que la comedia se atribuye únicamente a Juan Coello. Se trata de una suelta sin pie de imprenta probablemente impresa entre 1751 y 1850. Las citas han sido modernizadas gráficamente.

VETURIA .-[...] Y llegando a su hijo que al verle,
se echó a sus plantas,
le arrancó el laurel con una mano,
y con la otra la espada... (*Las armas de la hermosura*, Jornada II, vv. 1443-1446)

Igualmente ocurre con la consideración que los guerreros romanos merecen por parte de los sabinos:

SABINO.- Si es admitido el proverbio
de que el bueno para enemigo,
será para amigo bueno... (*Las armas de la hermosura*, jornada II, vv. 2165-2167)

OSTILIO.- [...] Y viendo mi rey en fin,
que sois para el valor vuestro,
para enemigos tan malos,
y para amigos tan buenos...

Aunque esta observación aparece también en *El robo de las sabinas* dirigida al pueblo sabino:

RÓMULO.- Capitán fuerte, y heroico,
república de Sabinos,
no enemigos, porque ya
os pienso llamar amigos. (*El robo de las sabinas*, jornada I)

En ambas obras aparece el tópico de la *militia amoris* y se insiste en la idea de que el enamorado pelea con mayor ahínco para impresionar a su dama:

OSTILIO.- Antes los que son cobardes,
truecan el nombre en valientes
a la vista de su Dama,
que como obliga el que vence,
y el vencido desobliga,
solo el deseo que tienen
de estar airosos a vista de su dama
les divierte la cobardía,
infundiendo en su espíritu altiveces,
si venciendo no obligaran,
cobardes vivieran siempre;
luego la mujer importa
pues por ellas solamente,
puede alcanzar el cobarde,
lo que sin ellas no puede. (*El robo de las sabinas*, jornada I)

CORIOLANO.- Decir que esto del valor
nos ha olvidado, es propuesta
tan vana que el mismo Marte
el primero es que la niega,
puesto que amante de Venus,
el mundo puso en sospecha de que él, y Cupido habían
trocado dardos, y flechas; viendo quanto ventajoso,
porque su dama lo sepa, pelea el soldado, que

con armas de amor pelea,
juzgando que son de Marte... (*Las armas de la hermosura*, Jornada I, vv. 316-326)

La reina de Sabinia aparece en escena en ambas comedias vestida de hombre y su belleza es resaltada en los mismos términos:

RÓMULO.- Prodigio, oh mujer, ¿quién eres? [...]
AURISTELA.- [...] Auristela es mi nombre, prodigio soy hermoso...
RÓMULO.- [...] Rara mujer, portento soberano...
CESARINO.- [...] bello y hermoso prodigio...
(*El robo de las sabinas*, jornada I)
CORIOLANO.- Hermoso prodigio bello, [...] vienes, bello portento, en el servicio...
(*Las armas de la hermosura*, Jornada I, vv. 802-900)

Sin embargo, en ambas comedias nos hallamos ante una mujer guerrera, que no duda en ponerse al frente del ejército sabino:

AURISTELA.- [...] sino que ya me arrojo
a abrir el passo con mi propio enojo,
a esso vine, marchad soldados míos,
el passo me allana con vuestros bríos,
mi furor os provoca,
todos me sigan, pues al arma toca. (*El robo de las sabinas*, jornada I)

ASTREA.- Y a mí otro [caballo], que tengo
de ser la primera yo,
que complacido mi esfuerzo,
vea la cara al enemigo
la caballería rigiendo [...]. Pues al arma. (*Las armas de la hermosura*, Jornada I, vv. 610-614)

Por otra parte, las dos comedias relatan cómo, pese a la resistencia inicial, los romanos lograron enamorar a las mujeres sabinas:

ROSMIRA.- [...] y enamorada en caricias,
en halagos locos amante,
con mil ternezas la obliga [...]
ya con la fuerza del trato,
del halago, y la caricia,
tan halladas, tan conformes
con los romanos habitan...
(*El robo de las sabinas*, Jornada III)

CORIOLANO.- [...]Que desde el odio al cariño
no es fácil de hallar la senda
si no es que la facilite
la caricia, la fineza,
el obsequio, el rendimiento,
la atención y la asistencia
que son las que solo saben
hazer voluntad la fuerza. (*Las armas de la hermosura*, Jornada I, vv. 309-316)

Por otra parte, encontramos expresiones compartidas por ambas obras, aunque aparezcan en contextos diferenciados:

RÓMULO.- [...] esos peñascos agrestes,
fueron mi albergue nativo,... (*El robo de las sabinas*, Jornada I)
VETURIA.- [...] Las mujeres, a quien deben
primer albergue nativo
los hombres... (*Las armas de la hermosura*, Jornada II, vv. 1221-1223)

LOS DOS.- Venganza, Cielos, venganza.
Paciencia, Cielos, paciencia. (*El robo de las sabinas*, Jornada II)
VETURIA.- [...] Cielos, u dadle venganza,
u dadme paciencia, Cielos. (*Las armas de la hermosura*, Jornada II, vv.2380-2381)

Así, la metáfora de las lágrimas femeninas como perlas aparece también reiterada en ambos textos:

RÓMULO.- [...] Plata serán sus semblantes,
sus lágrimas serán perlas... (*El robo de las sabinas*, Jornada II)
CORIOLANO.- Cielos, ¿que Veturia llora? [...]
como que, siendo las perlas... (*Las armas de la hermosura*, Jornada III, vv. 3722-3726)

Profundizando en el análisis de *El robo de las sabinas* encontramos además elementos de estilo muy calderoniano que aparecen, particularmente, en la primera y la tercera jornada y que sugieren una hipotética participación del dramaturgo madrileño en la redacción de la pieza. Así, por ejemplo, llama la atención el empleo de una metáfora relacionada con los elementos, recurso característico de los textos de Calderón, en la que se plantea un juego de dislocación de los mismos:

AURISTELA.- [...] Que soy ave en el mar, pez en el viento... (*El robo de las sabinas*, jornada I)

En la línea de esta construcción, podemos destacar una correlación bimembre típicamente calderoniana que se da en el diálogo amoroso de Cesarino y Rosmira en la tercera jornada de la obra:

ROSMIRA.- ¿Si es el plomo? CESARINO.- Ya quiero que dispare.
ROSMIRA.- ¿Si es el mar? CESARINO.- Ya es locura que me pare.
ROSMIRA.- ¿Si es la llama? CESARINO.- Ya es locura que me pare.
ROSMIRA.- En fin, ¿quiéreslo oír? CESARINO.- Será obligarme.
ROSMIRA.- Pues arroyuelo, mariposa y ave,
muera quien despreciar la vida sabe.
CESARINO.- Pues mar, incendio y cazador ya pido,
anegarme, abrazarme y ser herido.
ROSMIRA.- Pues quién la muerte que le escusan llama;
pruebe el metal las ondas y la llama.

También resulta sorprendente la alusión que uno de los personajes hace al “coturno” de la noche, dentro de una compleja descripción metafórica en la primera jornada de la obra. Gracias a la base de datos TESO podemos confirmar que Calderón empleó este cultismo al menos en ocho de sus comedias, con mucha mayor asiduidad que el resto de dramaturgos de su época.

Algo similar ocurre con el adjetivo *cancerado*, de una llamativa expresión pronunciada hacia el final de la primera jornada de la obra, “cancerado fuego”, que, según los datos de TESO fue empleado exclusivamente por Calderón. Dentro de la descripción de este fuego también hay que destacar otra imagen muy calderoniana, la de la salamandra, cuando a continuación leemos “[...] quando entre vivas y voraces llamas / salamandras del fuego son las ramas.” Calderón usó esta alusión legendaria en siete comedias, siendo el dramaturgo que más recurrió a ella, aunque también aparece en dos obras de Montalbán, dos de Rojas Zorrilla y en algunas piezas de otros autores que no vienen al caso. Así las cosas, resultaría posible que esta metáfora, aunque característicamente calderoniana, pudiera ser un añadido de Rojas por lo que no constituye una prueba de autoría suficientemente firme.

Sin embargo, encontramos un término muy característico del estilo de Calderón en *El robo de las sabinas*, “tósigo”, palabra que nuestro autor empleó hasta en 46 ocasiones en más de veinticinco obras distintas, un uso mucho mayor, proporcionalmente, que el que otros autores áureos hicieron de esta palabra.

Más adelante, Auristela emplea una metáfora bastante exótica en su diálogo con Rómulo:

AURISTELA.- [...] yo que he sido
camaleón de su enojo,
pues de su color me visto,
tus intentos estorvara, que no es bien que los sabinos,
mezclen su nobleza y sangre,
con unos lobos bandidos...

Tras consultar la base de datos TESO comprobamos que la palabra “camaleón” solo aparece recogida en obras de Calderón de la Barca, concretamente en seis piezas diferentes.

Por último, hemos de destacar que quizás pueda entreverse una referencia a la comedia *El robo de las sabinas* en un fragmento del inicio de *Las armas de la hermosura*. En él

Aurelio, el personaje anciano que había aparecido como un joven soldado en la pieza colaborada, insta a relatar la segunda parte de la historia:

AURELIO.- Si lo fueron o no, deja
al silencio esas memorias,
pues nadie hay que no las sepa,
según en su gran teatro
al mundo las representan,
el tiempo en veloces plumas,
la fama en no tardas lenguas ;
y así, dejando asentada
aquella parte primera
del robo de las Sabinas,
vé a la segunda... (*Las armas de la hermosura*, Jornada I, vv. 104-114)

Tomando en consideración todas estas evidencias, parece demostrado que Calderón conoció la comedia en colaboración *El robo de las sabinas* y la tomó en cuenta en el momento de escribir *Las armas de la hermosura*. De este modo, la pieza calderoniana se constituye como una segunda parte respecto a la obra colaborada y este sentido de dependencia y relación intertextual se manifiesta, como hemos señalado, en coincidencias argumentales y estilísticas muy variadas. *Las armas de la hermosura* resulta, en consecuencia, el intento calderoniano por mejorar y trascender la obra que hasta entonces relataba la continuación de la historia, la comedia en colaboración en la que había participado años antes, *Los privilegios de las mujeres*. Desde esta perspectiva, podemos concebir que existiera un proyecto dramático unitario en la elaboración, en los años 30, de dos piezas de temática compartida: *El robo de las sabinas* y *Los privilegios de las mujeres*. Años después Calderón, aprovechando las posibilidades dramáticas que ofrecía un texto como *Los privilegios de las mujeres* lo reelaboró literaria y conceptualmente, para conseguir una pieza de mayor valor escénico, *Las armas de la hermosura*. En esta reelaboración, como hemos intentado demostrar, Calderón no perdió de vista el conjunto dramático inicial y tendió toda una serie de lazos intertextuales que permitieran al espectador relacionar *Las armas de la hermosura* con *El robo de las sabinas*.

Asimismo, hemos encontrado elementos que inducen a pensar que Calderón de la Barca participó en la redacción de *El robo de las sabinas*, probablemente de la primera jornada. Esta posible autoría calderoniana explicaría las coincidencias y elementos comunes entre las tres obras analizadas a lo largo de este apartado y aclararía las indudables similitudes entre dos textos, *El robo de las sabinas* y *Las armas de la*

hermosura que, hasta ahora, no habían sido puestos en relación. Sin embargo, estos elementos de estilo calderoniano no resultan una prueba concluyente de autoría pues aparecen entremezclados con otros muy característicos de Rojas Zorrilla. Las circunstancias de composición de *El robo de las sabinas* hacen imposible saber si Calderón pudo colaborar en algunos fragmentos de la pieza o si Rojas y los Coello trataron de emular el estilo calderoniano para resaltar la relación de la obra con *Los privilegios...* En cualquier caso, de todo lo anteriormente expuesto, se deduce que Calderón poseía un profundo conocimiento de *El robo de las sabinas* y del proyecto dramático en el que la obra se integraba. En relación con lo anteriormente expuesto, esta comedia adquiere una nueva valoración, ya no únicamente por sus méritos intrínsecos, sino como fuente fundamental para la creación de *Las armas de la hermosa* de Calderón de la Barca.

Como consecuencia de todo ello, las comedias en colaboración reaparecen ante nuestros ojos como mucho más que meros “accidentes” dramáticos, como obras que, en ocasiones, entreabrieron nuevas sendas en la creación teatral. Obras que contribuyeron a la evolución de la dramaturgia, que nos trajeron innovaciones solo concebibles como fruto de esta peculiar colaboración entre algunos de los más grandes escritores del teatro hispánico.

En este caso, la comedia en colaboración es la única guía que la tradición nos ha legado para la comprensión del proceso de génesis de una pieza teatral calderoniana, un leve asidero para atisbar apenas la eterna incógnita de la creación literaria.

Las armas de la hermosura como reescritura de Los privilegios de las mujeres

A lo largo de su trayectoria dramática de Calderón de la Barca escribió numerosas piezas dramáticas reutilizando argumentos, personajes e, incluso, versos enteros de sus comedias anteriores e, incluso, de obras de otros autores. Así, para Sonsoles Calle González, “Calderón es la cabeza visible de una escuela dramática que tiene una de sus señas de identidad en la derivación de algunas de sus obras de específicas comedias antiguas.”¹¹⁹

Albert E. Sloman¹²⁰, por su parte, destaca que ocho de las mejores comedias de Calderón son reelaboraciones de piezas anteriores, propias o ajenas: *El médico de su honra* se basa en una comedia lopesca del mismo título; *Los cabellos de Absalón* es una refundición de la obra de Tirso *La venganza de Tamar*; *El mayor encanto amor* se construye a partir de *Polifemo y Circe*, una comedia en colaboración redactada por Mira de Amescua, Pérez de Montalbán y Coello; *La niña de Gómez Arias* parte de una pieza homónima de Vélez de Guevara; *El príncipe constante* es una reelaboración de una obra atribuida a Lope, *La fortuna adversa del infante don Fernando de Portugal*... Llama la atención que, incluso *La vida es sueño*, la obra más universal de Calderón, se construyera a partir de otro texto: una pieza escrita de consuno entre el propio Calderón y su habitual colaborador Coello. Entre las comedias enumeradas por Albert E. Sloman se encuentra, además, *Las armas de la hermosura*, comedia reelaborada a partir de una obra colaborada, redactada entre Calderón, Rojas Zorilla y Coello, *Los privilegios de las mujeres*.

A partir de estos datos se infiere que la reescritura era un procedimiento habitual en el proceso de creación calderoniano. Lejos de concebir la reelaboración como un plagio o una falta de originalidad, los dramaturgos áureos, en particular los de la generación de

¹¹⁹ Sonsoles Calle González, *op. cit.*, p. 271.

¹²⁰ Albert E. Sloman, *The dramati...*, *op.cit.*, p. 13.

Calderón, entendían que era perfectamente legítimo adoptar materiales de un texto previo cuyo resultado dramático no les satisfacía y tratar de rehacerlo hasta que dicho argumento desarrollara todas sus potencialidades dramáticas sobre las tablas. De alguna manera, sentían que podían y querían mejorar una determinada comedia para solventar sus carencias estructurales y temáticas o profundizar en sus personajes y conceptos argumentales o dotar a sus personajes de una mayor profundidad psicológica o a sus versos de mayor altura estética. Todo ello es lo que Calderón pretende en su recurrente reescritura de obras previas, tal y como ha explicado Albert E. Sloman:

Poets (...) sometimes (...) borrow deliberately, taking over an idea or an image, the general theme or even the very structure of another work. This need not compromise their integrity nor detract from their originality. Provided that the borrowing is imaginative, that by the impact of their minds the appropriated material is transmuted, their work will be new and different and unique. A few of the best plays of Calderón de la Barca were based directly upon plays of his predecessors. Their closeness to their models varies. Some preserve the detailed pattern of scenes and acts of the source – plays, other retain only a bare outline of the earlier stories, or the principal characters, or a striking dramatic situation. Yet in all of them Calderón used what he borrowed to write plays that are new. Neither haste, nor laziness, nor an impoverished mind led him to have recourse to the work of earlier dramatists, but an irrepressible will to perfect, an urge to exploit to the full their dramatic and moral potential. The very failure of another dramatist with material that had the makings of a great play was for him a challenge. Far from being a plagiarist on these occasions, he was an imaginative imitator, inspired by the sources to write some of Spain's greatest plays.¹²¹

Esta búsqueda de la perfección dramática llevó en ocasiones a situaciones en cierto modo paradójicas, como es la refundición de refundiciones previas o la reescritura basada en la mezcla de diversas comedias entre las que existen ciertos vínculos argumentales más o menos evidentes, circunstancia que Sonsoles Calle González ha abordado con respecto a la comedia en colaboración *Enfermar con el remedio*:

Enfermar con el remedio es una pieza estratégica en un complejo entramado de comedias que desde *La vengadora de las mujeres* y *Los milagros del desprecio* de Lope de Vega, pasando por *El perro del hortelano*, nos llevan a *Enfermar con el remedio* y *Hacer remedio el dolor* para desembocar en la obra clave del sistema: *El desdén con el desdén*. Todas estas comedias presentan rasgos que delatan su consanguinidad (...). Melveena Mckendrick afirma que es Lope el que con *Los milagros del desprecio* crea lo que ella considera un “género” que cincuenta años después culmina con la refinada comedia de Moreto *El desdén con el desdén*. *Enfermar con el remedio*, quizás por su carácter de obra surgida de la asociación de ingenios en un espacio de tiempo muy escaso, deja entrever algunos de los principios germinadores de esta cadena de comedias.¹²²

¹²¹ Albert E. , *The dramatic...*, op.cit., p. 9.

¹²² Sonsoles Calle González, op. cit., p. 272.

Así, la reescritura fue un procedimiento muy habitual entre los dramaturgos de la época de Calderón. En este sentido, el caso de Agustín Moreto resulta paradigmático: quince de las treinta y dos piezas que escribió en solitario son refundiciones de obras previas, al igual que ocho de las dieciséis comedias en colaboración en las que participó.

La abundancia de comedias reelaboradas o refundidas a partir de textos previos en el Siglo de Oro se explica, en ocasiones, por cuestiones puramente prácticas, tal y como ha indicado Germán Vega García-Luengos:

A veces las transformaciones no tuvieron que ver prioritariamente con el mensaje, sino con el canal de transmisión: piezas que se recondujeron hacia otra formalización escénica o hacia la lectura. De los múltiples caminos que llevaron a tales operaciones no hay que desechar, ni mucho menos, los más pegados al suelo – debe tenerse muy presente que en el teatro rigieron las leyes inequívocamente comerciales-: poetas hubo que reescribieron sus propias obras para recuperarlas, habida cuenta del concepto de propiedad intelectual vigente (¿cuántas veces lo hizo Lope?), otros necesitaron remediar sus necesidades o salir al paso de un compromiso y no encontraron nada mejor que refreír un texto previo.¹²³

Sin embargo, dejando de lado las motivaciones puramente materiales, podemos considerar que una de las razones fundamentales de la práctica de la reescritura entre los escritores de la época calderoniana es el cambio de concepción acerca de la comedia. Mientras Lope y los dramaturgos de su generación buscaban, ante todo, sorprender a los espectadores con una nueva fórmula dramática e historias radicalmente novedosas, acordes con la sensibilidad propia de la España barroca, el artista de la segunda mitad del siglo XVII aspira a alcanzar la perfección artística y a incidir en la profundidad temática e ideológica mediante el desarrollo de los esquemas teatrales planteados por Lope. De este modo, si la generación de Lope trató de establecer las bases de una nueva manera de hacer teatro, acorde con los gustos de sus contemporáneos, sus sucesores, entre los que obviamente sobresale Calderón, tratarán de que el teatro áureo alcance su culminación en términos ideológicos, dramáticos y artísticos, configurándose como un espectáculo total caracterizado por la fusión perfecta de todas las artes. Es por ellos que Rafael González Cañal ha señalado que “al analizar su obra dramática [refiriéndose a la de Calderón], destaca en primer lugar una mayor preocupación por perfeccionar la fórmula teatral heredada que por la búsqueda o invención de nuevos argumentos o tramas. En él y sus coetáneos va a ser común el aprovechamiento de temas, motivos e

¹²³ Germán Vega García – Luengos, “La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias”, *Criticón*, 72, 1998, pp. 11- 12.

intrigas ya presentes en los dramaturgos precedentes.”¹²⁴ Como consecuencia, Ann Lee Mackenzie considera la reescritura dramática como un fenómeno característico de la llamada “escuela de Calderón”, el cual puede, además, vincularse con otras prácticas literarias y teatrales propias del periodo y del ambiente cortesano en el que vivieron estos escritores como, por ejemplo, la redacción de piezas de consuno:

Los discípulos calderonianos componían comedias en colaboración fundamentalmente a impulsos del mismo motivo y con la idéntica intención que les conducían a explotar las comedias antiguas. Se entregaban a estas dos actividades afines de construcción artística porque la elaboración de la obra dramática ajena les parecía como el medio más adecuado y productivo para desarrollar, mediante el arte del teatro, sus ideas áureas y múltiples sobre la psicología, ambición y capacidad paradójica del hombre; y para aclarar y profundizar su intrínseca visión barroca del mundo complejo y multiforme de la vida humana.¹²⁵

La reescritura se convierte así en un procedimiento de creación perfectamente legítimo y aceptado entre los creadores áureos. A este respecto hay que recordar que la actual valoración de la originalidad, aspecto que resulta hoy en día prácticamente imprescindible para considerar una obra literaria digna de ser canonizada, es un criterio que la crítica adopta muy tardíamente; concretamente, con el desarrollo del Romanticismo, entre finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX. En época de Calderón, los principios estéticos que rigen la creación son muy diferentes y, desde luego, el concepto de propiedad de una determinada obra y, sobre todo, las nociones de originalidad y exclusividad no resultan tan trascendentes como en la actualidad. Así, por ejemplo, el hecho de que un texto literario remitiera conscientemente a obras antiguas y famosas, lejos de considerarse una carencia de originalidad, se entendía como una muestra del deseo del autor de aparecer ante el lector como un creador que había interiorizado la tradición cultural en la que se insertaba su obra y que, desde la conciencia plena de esta tradición, trataba de imitar e incluso emular a los antiguos con una nueva creación. Estas circunstancias han sido analizadas por Germán Vega García – Luengos:

Otro factor a tener en cuenta es el tiempo. Aunque el fenómeno reescritor se manifiesta en todo el desarrollo de la dramaturgia áurea, se perfilan fases de una mayor propensión. La frecuencia de las efectuadas a partir de textos ajenos parece que creció a medida que

¹²⁴ Rafael González Cañal, “Calderón y sus colaboradores”, en Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (Actas del Congreso Internacional “IV Centenario del nacimiento de Calderón”*, Universidad de Navarra, 2000), Kassel, Reichenberger, vol.I, p. 541.

¹²⁵ Ann Lee Mackenzie, *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1992, p. 36.

avanzaba la segunda mitad del siglo XVII. Las razones pudieron ser de distinta índole. Entre las puramente materiales, hay que contar con la mayor accesibilidad de los textos previos. Tras decenios y decenios de creación dramática intensa, en parte acogida en los millares de impresos adocenados o sueltos, fue altísima en relación con los anteriores, el reconocimiento de un cierto “magisterio”, es decir, la existencia de esa actitud de “valoración positiva” que, según Aguilar Piñal, conlleva toda refundición. Debió de pesar también el que el rumbo del teatro llevara a la explotación de lo espectacular con relegación del componente literario.¹²⁶

Teniendo en consideración que en el siglo XVII los escritores no buscaban en absoluto la rebelión ni la ruptura con la obra de autores anteriores, muchas de las consideraciones críticas que se han hecho acerca del proceso de reescritura dramática de Calderón y otros dramaturgos comparándolas al plagio actual carecen totalmente de sentido. Así, por ejemplo, Fitzmaurice – Kelly, tras acusar al dramaturgo, termina por reconocer no solo que en el siglo XVII esta práctica estaba muy extendida y era plenamente aceptada, sino también que Calderón logró, a partir de las obras que le sirvieron como base, crear comedias mucho más valiosas, dramática y estéticamente:

Like most Spanish dramatists, Calderón wrote too much and too speedily, and he was too often content to recast the productions of his predecessors. His *Saber del bien y del mal* is an adaptation of Lope de Vega's play *La mudanza de la fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón*; his *Selva Confusa* is also adapted from a play of Lope's which bears the same title; his *Encanto sin encanto* derives from Tirso de Molina's *Amar por señas*, and, to take an extreme instance, the second act of his *Los cabellos de Absalón* is transferred almost bodily from the third act of Tirso's *La venganza de Tamar*. It would be easy to add other examples of Calderón's lax methods, but it is simple justice to point out that he committed no offence against the prevailing code of literary morality. Many of his contemporaries plagiarized with equal audacity, but with far less success.¹²⁷

En muchas ocasiones, el procedimiento de refundición se ha justificado teniendo en cuenta la inmensa demanda de obras de teatro que Calderón y otros dramaturgos de su época hubieron de satisfacer de modo prácticamente constante. De este modo, Cotarelo y Mori explica:

Calderón, como todos los autores de aquel tiempo, escribía a veces con prisa, ya por exigencias de Palacio o ya por compromisos con los autores o empresarios de los teatros, y entonces echaba mano a obras ajenas, ya olvidadas, o acudía a la colaboración de los poetas cómicos más propincuos o más desocupados.¹²⁸

¹²⁶ Germán Vega García – Luengos, “La reescritura ...”, *op.cit.*, p. 12.

¹²⁷ Fitzmaurice -Kelly, *Encyclopaedia Britannica*, 1910 – 1911. Citado por Albert E. Sloman, *The dramatic...*, *op.cit.*, pp. 14 – 15.

¹²⁸ Emilio Cotarelo y Mori, *op.cit.*, pp. 120 – 121.

Con estos argumentos, Cotarelo intenta justificar un procedimiento de creación calderoniana, la reescritura, que hoy resultaría moralmente reprobable. De nuevo, vuelven a juzgarse los usos dramáticos del siglo XVII con criterios actuales. Aunque no parece probable que Calderón reelaborara obras ajenas simplemente por falta de tiempo, mucho menos creíble es que esta sea la razón última de la proliferación de las comedias en colaboración. Así, se sabe que el hecho de que en su redacción participaran varios dramaturgos de renombre no constituía sino un elemento añadido a la espectacularidad inherente a todo espectáculo cortesano en la España del Barroco.

En lo que a la reescritura respecta, esta constituye un fenómeno de enorme interés para cualquier estudioso de la literatura, en tanto, pone de manifiesto las transformaciones ideológicas, culturales, artísticas y estéticas que guiaron la creación en cada momento histórico. Integrando elementos de una obra precedente y rechazando otros, el artista nos transmite, de una manera inusitadamente clara, qué elementos de la tradición anterior se corresponden con la cosmovisión, el pensamiento y la concepción artística y estética de su época y cuáles le resultan totalmente ajenos. De este modo, el estudio de los diversos fenómenos de reescritura literaria que se han producido en todas las etapas de la historia literaria constituye un medio extraordinariamente útil para trazar una historia de las ideas, del pensamiento, del gusto estético y de la concepción artística.

En cualquier caso, el procedimiento de reescritura nos ofrece la posibilidad de acercarnos a un fenómeno tan complejo y controvertido como es el de la creación literaria, en este caso calderoniana, pues deja traslucir, de modo mucho más accesible que en otros casos, qué es exactamente lo que Calderón quería lograr con cada una de sus comedias, tanto desde el punto de vista argumental e ideológico, como desde el estilístico y puramente teatral. Esta circunstancia ha sido destacada por Alber E. Sloman:

Our studies (...) are intended to show that (...) [Calderón] was one of the most accomplished dramatic craftsmen of all time. (...) We can look over his shoulder and watch him at work. We can study in detail his transformation of the source -plays: his omissions and additions to the action and its rearrangement, his provision of new characters and alteration of those he takes over, his new language and imagery. At the same time, it is hoped that these studies will throw some light on Calderón's stagecraft in general. Admittedly he is here building on foundations already laid; the material which he uses has already been fitted, however imperfectly, to the dimensions of the stage and he could draw perhaps on a brilliant dramatic idea, a fine situation or a striking character. But the problem of transforming an undistinguished play into a great work of art is essentially the same as that of writing a play from non - dramatic material (...).

The different fate of the source – plays depended not upon the stage of Calderón's development as a dramatist, much less upon the whims or mood of the moment, or upon haste or carelessness, but upon considerations which were, above all, dramatic. His concern was, primarily, to write a better play.¹²⁹

Las armas de la hermosura se basa, en efecto, en una reescritura de una obra previa y, específicamente, de una comedia en colaboración. Calderón recurre a la reelaboración de piezas de consuno para crear sus obras con cierta frecuencia a lo largo de su trayectoria, circunstancia que ha sido destacada por Rafael González Cañal:

Es curioso observar cómo Calderón se aprovechó a veces de estas comedias en las que había colaborado a modo de ensayo, para componer más tarde en solitario nuevas obras sobre los mismos asuntos, más cuidadas y depuradas. Así, por ejemplo, la comedia titulada *Polifemo y Circe* que compuso en 1630 con Mira de Amescua y Montalbán no es más que un primer bosquejo de *El mayor encanto amor* (1635); con Coello y Montalbán escribió *El privilegio de las mujeres* [sic], aprovechándose después de esta comedia mediana para componer una mejor: *Las armas de la hermosura*; también aprovechó la débil comedia titulada *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*, escrita en colaboración con Antonio Coello, para crear una de sus obras maestras, *La vida es sueño*. No es extraño, pues, que se valiera también de *El jardín de Falerina*, cuya autoría compartió con Rojas y Antonio Coello, para componer una nueva en dos actos.¹³⁰

En efecto, en su reelaboración de *Los privilegios de las mujeres*, Calderón aspira a crear un texto de mayor complejidad, abordando con mayor profundidad temas fundamentales en la obra, tales como la justicia, el perdón, la venganza o la amistad y desarrollando con mayor cuidado la personalidad de los personajes, conformando caracteres más consistentes cuya evolución psicológica es mucho más marcada en el transcurso de la pieza. Para lograrlo, Calderón mantiene la estructura general de la pieza en colaboración y apenas añade algunos personajes secundarios pero, sin embargo, ha de insertar algunos nuevos episodios, que no aparecían en la comedia de consuno para dotar de una mayor trascendencia a la pieza. El dramaturgo parece, conforme el pensamiento estético de su momento, no avergonzarse en absoluto de la práctica de reescritura que está llevando a cabo y, junto a los versos reproducidos literalmente de *Los privilegios de las mujeres*, deja algunas otras reminiscencias de su fuente, como la mención de su título en el desenlace de la comedia:

CORIOLANO.- (...) mi yerro enmienden
los privilegios con que han de quedar *las mujeres* ... (Jornada III)

¹²⁹ Albert E. Sloman, *The dramatic...*, op.cit., pp. 16 – 17.

¹³⁰ Rafael González Cañal, "Rojas Zorrilla y las comedias escritas en colaboración", en Olivia Navarro y Antonio Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVI – XVII*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2003, p. 43.

Esta constituiría uno de los muchos casos de autorreferencia calderoniana a los títulos de sus obras, una especie de juego intertextual con el que el dramaturgo entreteje una red de alusiones y referencias entre las obras que conforman su personal universo dramático.

Resulta especialmente interesante para el estudio del proceso de reescritura de *Los privilegios de las mujeres* analizar cuáles son los versos que Calderón reutiliza de la comedia en colaboración para su redacción de *Las armas de la hermosura* pues aunque mantiene todos los sucesos que acontecían en su fuente, reescribe la mayoría de ellos e introduce en su obra versos procedentes únicamente de la primera y la tercera jornada, las que redactaron él mismo y su discípulo Antonio Coello. Muchos de los versos que Calderón reutiliza no se repiten literalmente, sino levemente modificados, alterando algunas palabras o la disposición de estas. En algunos casos, además, este trabajo comparativo sirve para reconstruir algunos versos de *Los privilegios de las mujeres* que presentan una lectura dudosa, dado que esta obra ha llegado a nosotros bastante deturpada. Así, ciertos versos de la comedia en colaboración aclaran su sentido a la luz de las lecturas calderonianas de los mismos por lo que podemos pensar que Calderón los transcribió literalmente de un testimonio menos alterado de *Los privilegios de las mujeres* que los que actualmente manejamos. En cualquier caso, la comparación exhaustiva entre los fragmentos de *Los privilegios de las mujeres* que Calderón reproduce literalmente en *Las armas de la hermosura* permite entrever el perfeccionismo artístico de Calderón que, en la mayoría de los casos, mejora los valores estéticos y poéticos del texto, así como dilucidar qué fragmentos de su fuente consideró especialmente bellos y dignos de volver a recitarse sobre las tablas:

Los privilegios de las mujeres

Las armas de la hermosura

Jornada I

... que si mi amor, **un punto o un momento...** (I, v. 27)
 Esta ciudad, que **se asienta**
 sobre las cervices duras
 de siete **montes...**(I, v. 67-69)
 ... y **a gemidos** los **arrulla**. (I, v. 90)
 ... crueldad a crueldad **se añade...** (I, v. 193)
 ... se vuelva Roma,
 un **teatro de la muerte y la fortuna...** (I, vv. 255 – 256)
 ENIO.- **¿Qué novedad?**

... y porque **un punto, un momento...**(I, v. 942)

... también en **montes se asienta** (I, v. 94)

... crecieron **arrullados a gemidos...** (I, v. 543)
 ...dolor a dolor **se añade...** (III, v. 3740)

¡Oh, tú de **la Fortuna**,
 trasmutado **teatro**, cuya escena... (vv. 523 – 524)

ENIO.-**¿Qué novedad** en mi ausencia

MORFODIO.- Que el senado,
 viendo que el arte, **el aseo** (...) de sus mujeres pudieron tanto estragar la milicia y el pasado valor nuestro (...).
 Que es parte muy **principal el artificio en el cuerpo** (...) sabe enmendar sus **efetos**, y a la **hermosura el aliño** le **da** a su belleza **aumento**.
Una ley han publicado (...) moderándoles los trajes (...) que son **oropel del gasto** (...).
 Prohibiéndoles los **coches**, que es lo que ellas más sintieron, **no quedó mujer** en Roma **que no confesase luego al potro** del desaliño los pecados de su cuerpo.
Las flacas, que a puras naguas, sacaban para sus huesos cuanta carne ellas querían de en casa de los roperos, volvieron a ser buidas (...), **las gordas que**, introducidas a lo jarifo y **cenceño** (...) **se volvieron a ser cubas** (...).
Ya dicen la verdad todas, ya son todas lo que vemos, (...) Ya **las galas, afufón**, ya **el artificio** al infierno (...), las jaulillas, **ni por pienso, el solimán, ni por lumbre, las blandurillas**, arredro, (...) **la clara de huevo, tate, el resplandor, quedo, quedo, el albayalde, exi foras, la neguilla, vade retro...**
Y en fin, para no cansarte...
 (I, vv. 439 – 521)

¡**Dame**, señor, esos **brazos!** (I, v. 577)
 VETURIA .- **No prosigas**, Coriolano, (...)
en la rota del Sabino (I, v. 677 – 680)
 ... **vosotros, con vuestras damas, tú, Coriolano, conmigo.** (I, vv. 699 –

en la ciudad ha habido (...)?
 PASQUÍN.- Viendo cuán **principal** parte es en fe **del aseo**, para ser imán del alma **el artificio del cuerpo** pues, la no **hermosa** con él, disimula sus **defectos** y la hermosa, con **aliño, da** a su perfección **aumento, una ley han publicado** (...), **oropel del gusto** mucho (...), y, en fin, lo que más sintieron fue, que no salgan en **coches** a los públicos paseos (...), con que **no quedó mujer que no confesase luego al potro** del desengaño las culpas del embeleco.
Las flacas que, a pura enagua, sacaban para sus huesos cuanta carne ellas querían de en casa de los roperos, volvieron a ser buidas; las gordas, que atribuyeron a sobras de los abrigado la falta de lo **cenceño, se volvieron a ser cubas** (...).
Ya todas la verdad dicen, ya son todas las que vemos porque **la gala, afufón, el artificio**, lo mismo, **el arrebol, ni por lumbres, el solimán, ni por pienso**, los islanes abrenuncio, los alcanfores son chanza, **las blandurillas** son cuento, **la clara de huevo, tate**, los sacristanes, arredro, **el resplandor, quedo, quedo, la neguilla, vade retro, el albayalde, exi foras** (...)
Y, en fin, para no cansarte...
 (I, vv. 976 – 103)

¡**Dame**, dame los **brazos**... (III, v. 2984)
 VETURIA.- **No prosigáis** (...), **en la rota del Sabino**... (I, vv. 1145 – 1164)
 ... **vosotros con vuestras damas y Coriolano conmigo?** (I, vv. 1233-1234)

700)

**Inútil es el valor,
poco provecho el brío,
la resolución, sin logro
y sin aplauso el peligro.**

(...) Decid, ¿cómo habéis sufrido
derogar **de las mujeres
los privilegios antiguos?**

**¿Qué nación bárbara donde
nunca llegar ha podido
natural el uso en leyes
o aprendido el artificio?**

**¿Qué bárbaro inculto a quien
tostó ardiente erizo altivo
el Sol la tez en ardores
y el aire la greña en rizos?**

(I, vv. 701 – 720)

**Las mujeres, a quien deben
primer albergue nativo
los hombres, y a quien los hombres
de dos maneras han sido,
tan costosos al nacer
y al criarse tan prolijos.**

(I, vv. 777-782)

**... la lengua anegada en quejas,
la voz ardiendo en suspiros (...),
brotado el aliento en rayos,
destilado el llanto en hilos,
sin parcialidad la gala,
sin preceptos el aliño,
sin ley vagando el cabello,
sin orden puesto el vestido (...)
te empeño, te pido y ruego (...)
que por galán, por osado,
por cortés, por entendido,
o por hombre solamente,
que harto empeño te obligo,
que aquesta infamia derogues (...),
se borre de las memorias
y se escriba en el olvido
y si acaso a tanta hazaña
de cobarde y de remiso
no te dispone el halago (...),
yo de mi parte a ti solo,
(...) de parte de las demás,
os digo, os juro y intimo,
por esa antorcha del día
que con afán repetido
se apaga el amor en ondas,
se enciende al nacer en visos,**

**Inútil os fue el valor,
poco provechoso el brío,
la resolución, sin logro
y sin efecto, el peligro.**

(...) Contra el natural estilo
canceláis **de las mujeres
los privilegios antiguos?**

**¿Qué bruta nación adonde
nunca llegar han podido
ni la *Política* en leyes
ni la *República* en juicio?**

**¿Qué adusto bárbaro a quien
tostó, ardiente erizo esquivo,
el Sol la tez en ardores
y el aire la greña en rizos?**

(I, vv. 1169 – 1212)

**Las mujeres, a quien deben
primer albergue nativo
los hombres, y a quien los hombres
de dos maneras han sido,
tan costosos al nacer
y al criarse tan prolijos.**

(I, vv. 1221-1226)

**... la lengua anegada en quejas,
la voz ardiendo en suspiros (...),
brotado el aliento en rayos,
destilado el llanto en hilos,
sin parcialidad la gala,
sin preceptos el aliño,
sin ley vagando el cabello,
sin orden puesto el vestido
(...)**

**por galán, por entendido,
por cortesano en la paz,
en la guerra por invicto,
o por hombre solamente
que harto con esto te obligo
(...) si como dama te ruego
que aquesta infamia derogues
haciendo que su designio
se borre de la memoria
y se escriba en el olvido.
Y si acaso a esta fineza
de cobarde u de remiso
no te dispone lo amante,
no te resuelve lo fino
yo de mi parte a ti solo
y a todos os lo repito
de parte de las demás,**

que ha de ser siempre en nosotras,
 si no hacéis esto que os digo,
 el agasajo forzado,
 poco seguro el cariño,
 el favor poco constante,
 el despego siempre fijo,
 desabrido y triste el lecho,
 el gusto forzado y tibio,
 con melindres la fineza
 y el halago con retiros,
 (...) siempre el enojo rebelde,
 nunca seguro el alivio.
 Y cuando aquesto no baste
 monstruos somos vengativos,
 temed que desabrimiento
 quizá se pase a peligro;
 que en manos de las mujeres
 también con violentos bríos,
 son veneno los puñales
 y cortar sabe el cuchillo.
 CORIOLANO.- Guarda, señora, espera.
 (I, vv. 807 – 861)

protesto, juro y afirmo
 por esa antorcha del día
 que con afán repetido
 se apaga al morir en ondas,
 se enciende al nacer en visos,
 que ha de ser siempre en nosotras,
 si no hacéis lo que os pedimos,
 el agasajo forzado,
 poco seguro el cariño,
 el favor poco constante,
 el desabrimiento fijo,
 triste y escabroso el lecho,
 el gusto forzado y tibio,
 con melindres la fineza
 el halago con retiros,
 siempre el enojo rebelde,
 nunca seguro el alivio.
 Y cuando aquesto no baste
 monstruos somos vengativos,
 temed, pues, temed que el odio
 quizá se pase a peligro;
 que en manos de las mujeres,
 también con violentos bríos,
 saben herir los puñales,
 saben cortar los cuchillos,
 (...)
 CORIOLANO.- ¡Oye, espera!
 (I, vv. 1237-1295)

Jornada III

CORIOLANO.- Ingrata patria mía,
 llegó el fatal, llegó el funesto día,
 que ha sido en mi esperanza,
 la mía de todo castigo mi venganza (...)
 Hoy la esfera eminente (...)
 cada sol dividió en siete horizontes (...)
 siete cervices rendirá a mis plantas.
 Hoy (...) un hijo despechado,
 de su paterno amor desheredado
 es hoy el que te aflige
 siendo su agravio quien su espada rige.
 Piedad de mí no esperes,
 sepa mi ofensa que a mi ofensa mueres.
 SABINO.- Invicto Coriolano,
 noble sabino ya, que no romano,
 ¿qué novedad ha sido (...)
 cuyo ruido me saca de mi tienda?
 CORIOLANO.- Nada, señor, que a tu
 honor ofenda.

CORIOLANO.- Ingrata patria mía,
 llegó el fatal, llegó el funesto día,
 que ha sido en mi esperanza,
 línea de tu castigo y mi venganza (...)
 Hoy, hidra material de siete montes,
 en quien el sol doró siete horizontes, (...)
 siete cervices postraré a mis plantas.
 (...) Un hijo desdichado,
 de su paterno amor desheredado
 es hoy el que te aflige
 siendo su agravio quien su espada rige.
 (...) Piedad de mí no esperes,
 sepa mi ofensa que a mi ofensa mueres.
 SABINO.- Invicto Coriolano,
 noble sabino ya, que no romano,
 ¿qué novedad la de esta noche ha sido (...) cuyo
 callado ruido
 me desveló en mi tienda?
 CORIOLANO.- Nada, señor, que a tu opinión

ASTREA.- Dime qué ha sido y lo que fuere, sea.

CORIOLANO.- Sabino Marte y celestial Astrea,

una salida hicieron

de la ciudad algunos que quisieron,

ya las vidas perdidas,

a precio del valor rendir las vidas,

mas, nosotros, entonces, retirados de los

muros que, fuera están labrados,

burlamos sus deseos

pues, sin llegar el fin de sus trofeos,

como solos se hallaron,

al muro otra vez se retiraron.

SABINO.- Pues, ¿embestir, di, mejor no fuera

y poco a poco adelgazando fuera del

número la muerte de los contrarios?

CORIOLANO.- No, la causa advierte:

si tú, señor, vinieras a hacer guerra

sin mí a Roma, que sé lo que en sí

encierra (...)

como ladrón de casa,

en tus gentes fiado

hubieras a sus muros arrimado

castillos arrogantes

movidos sobre espaldas de elefantes.

Ya hubieras desarmado los copetes (...)

en sus puertas, y luego,

diluvios de metal, hombres de fuego,

hubieras, nuevo Júpiter, llovido,

en cuya lid trabada hubiera sido

dudosa la Fortuna,

llena y menguante imagen de la luna

y, cuando los vencieras, que no hicieras,

a costa de tu sangre los vencieras.

SABINO.- Bien de tu esfuerzo y de tu

ingenio,

mi imperio, mi corona y mi albedrío,

dame, dame los brazos,

cuyos valientes nudos, cuyos lazos,

podrá, del golpe fuerte,

romperlos, desatarlos no, la muerte.

ASTREA.- Y yo, sabino nuevo,

con más razón darte mis brazos debo,

pues infelice eres

por valer el amor de las mujeres...

(III, vv. 1892 – 1960)

MORFODIO.- ... que son todas imagino,

damas de hijo de vecino,

ofenda.

ASTREA.- Dime qué ha sido y lo que fuere, sea.

CORIOLANO.- Sabino Marte y celestial Astrea,
una salida hicieron

de la ciudad algunos que quisieron,

ya las vidas perdidas,

a precio del valor vender las vidas,

mas, nosotros, entonces, retirados a los muros

que, fuera están labrados,

burlamos sus deseos

pues, sin lograr el fin de sus trofeos,

como solos se hallaron,

a la plaza otra vez se retiraron.

SABINO.- Pues, ¿embestir, di, mejor no fuera

y poco a poco adelgazando fuera del número la

muerte

de los contrarios?

CORIOLANO.- No, la causa advierte:

si tú, señor, vinieras a hacer guerra

sin mí a Roma, que sé lo que en sí encierra (...)

en tu copioso ejército fiado,

hubieras a sus muros arrimado

los castillos que errantes

se mueven sobre espaldas de elefantes,

los armados copetes

hubieras a sus puertas dado y luego,

diluvios de metal, orbes de fuego,

hubieras, nuevo Júpiter, llovido,

en cuya ardiente lid hubiera sido,

árbitro la Fortuna,

llena y menguante imagen de la luna

y, cuando los vencieras, que no hicieras,

a gran costa de sangre los vencieras.

SABINO.- Bien de tu ingenio y de tu esfuerzo fío,

mi imperio, mi corona y mi albedrío,

dame, dame los brazos,

cuyos estrechos nudos, cuyos lazos,

podrá, con golpe fuerte,

romperlos, desatarlos no, la muerte.

ASTREA.- Y yo, sabino nuevo,

con más razón darte mis brazos debo,

que ya he sabido que infelice eres,

por valer el honor de las mujeres...

(III, vv. 2902 – 2991)

PASQUÍN.- ... dama de hijo de vecino, mal

vestida y muerta de hambre.

muertas de hambre y mal vestidas.

(III, vv. 2041-2043)

TODOS. ¡Entréguese la ciudad

(...)

Sabinos de Roma triunfen!

(III, vv. 2109 – 2112)

AURELIO.- ... sin socorro que nos valga
(...)

ni un acero que nos mate,

ni un campo que nos sepulte...

(III, vv. 2125-2130)

VETURIA.- ... no os acuse

la malicia cuando diga

que daño y remedio truje,

que persuadir pude al daño

y que al remedio no pude.

(III, vv. 2173 – 2176)

SOLDADO.- De ese gran muro romano,

en señal de paz abierta, ¡oh, rey invicto!,

una puerta, salió un venerable anciano

(...)

SABINO.- ¿Qué será aquesto?

CORIOLANO.- Embajada,

de que la ciudad sin duda

se implica a dar a partido.

Licencia, señor, te pido (...)

SABINO.- Eso no,

tu honor mi mano desea

y quiero que Roma vea,

que más que ella te quitó,

he sabido darte yo.

(...) a ti Coriolano es bien

que te hablen

(...) pues la causa es tuya y mía,

sé piadoso y sé cruel,

toma mi cetro y laurel.

Toma mi anillo y testigo,

parto mi cetro y mi trono,

que quien perdonas, perdono

y a quien castigas, castigo.

CORIOLANO. – Menos consuelo así

arguya

Roma, pues puedo este día

remitir la ofensa mía

y ya no podré la tuya,

que no es bien que me concluya

en que usé mal honras tantas.

(...)

AURELIO.- Dame tus plantas (...)

¿Qué miro? (...)

(III, vv. 3366 – 3367)

TODOS. ¡Entréguese la ciudad

(...)

Sabinos de Roma triunfen!

(III, vv. 2685 – 2688)

ENIO.- ... ni socorro que nos venga, (...)

ni enemigo que nos mate,

ni campo que nos sepulte...

(III, vv. 2792 – 2795)

VETURIA.- ... oyéndome no te excuse

la malicia cuando diga

que daño y remedio truje

y persuadir pude el daño

y el remedio no pude.

(III, vv. 2859 – 2863)

PASQUÍN.- Sobre ese muro romano,

la seña de paz y, abierta

a tu respuesta la puerta,

salió un venerable anciano (...)

SABINO.- ¿Qué será aquesto?

CORIOLANO.- Embajada,

en que la ciudad postrada

se quiere dar a partido. (...)

Licencia te pido (...)

SABINO.- Eso no,

tu honor mi poder desea

y quiero que Roma vea,

que más que ella te quitó,

he sabido darte yo.

(...) que en ella te vean es bien (...)

Y pues la causa es tuya y mía,

sé piadoso y sé cruel.

Estoque, cetro y laurel,

harán al cielo testigo (...)

parto mi imperio y mi trono,

que quien perdonas, perdono

y a quien castigas, castigo.

CORIOLANO. – Menos consuelo así arguya

Roma, pues antes podía

remitir la ofensa mía

y ya no podré la tuya,

que no es bien que me concluya

el que usé mal honras tantas.

(...)

PASQUÍN.- Allí está, llega a sus plantas.

AURELIO.- (...) Mas, **¿qué miro?**

CORIOLANO.- ¿Qué te espantas y turbas, di,

romano?

CORIOLOANO.- ¿De qué te turbas y espantas, romano?

AURELIO.- (...) al Sabino vengo a hablar.

CORIOLOANO. Pues yo estoy en su lugar...

(III, vv. 2259 – 2305)

...salud, Sabino, te envía y dice que, pues mayor aplauso del vencedor...

(III, vv. 2319 – 2321)

AURELIO.- ¿Quién te dio tanto rigor?

CORIOLOANO.- El padre que me ha engendrado,

padre y juez en un estado, fue juez y padre no,

solo el ser padre faltó,

por ser juez, aquesta vez,

¿qué mucho por ser juez,

que falte a ser hijo yo?

AURELIO.- El procedió cuerdo y sabio, pues ejerció la justicia,

castigando una malicia.

CORIOLOANO.- Yo castigando un agravio.

AURELIO.- Él con las plumas el labio, que lavó un delito piensa.

CORIOLOANO.- Yo lavo una injuria inmensa.

AURELIO.- Él con valor y disculpa satisfizo a la una culpa.

CORIOLOANO.- Yo satisfago una ofensa.

AURELIO.- ¿Quién te ha dicho que es valor el ser uno vengativo?

CORIOLOANO.- Yo, que hasta vengarme vivo, con aplauso y sin honor.

AURELIO.- (...) hoy dos baldones padeces,

pues tu honor, el cielo es juez

por respetarla una vez,

le habrás perdido dos veces.

CORIOLOANO.- De mi acero despojado, (...) seco el laurel adquirido

y roto el bastón ganado,

laurel, cetro, espada he hallado,

a quien de mi parte está,

mira si justo será,

en quien honor solicita,

por dárselo a quién lo quita,

quitárselo a quién lo da.

AURELIO.- (...) al rey vengo a hablar.

CORIOLOANO. Pues yo estoy en su lugar...

(III, vv. 3017-3074)

...salud, Sabino, te envía

y dice que, pues mayor

aplauo del vencedor...

(III, vv. 3088 – 3090)

AURELIO.- ¿Quién te dio tanto rigor?

CORIOLOANO.- El padre que me ha engendrado, padre y juez en un estrado,

fue juez y padre no.

¿Qué mucho, pues si el faltó

a ser padre por ser juez,

siendo juez e hijo esta vez,

que falte a ser hijo yo?

AURELIO.- El procedió cuerdo y sabio,

pues ejerció la justicia,

castigando una malicia.

CORIOLOANO.- Yo castigando un agravio.

AURELIO.- Él con la pluma y el labio, que lavó una afrenta piensa.

CORIOLOANO.- Yo lavo una infamia inmensa.

AURELIO.- Él con el extremo que hizo

una culpa satisfizo.

CORIOLOANO.- Yo satisfago una ofensa.

AURELIO.- ¿Quién te ha dicho que es valor el ser uno vengativo?

CORIOLOANO.- Yo, que hasta cobrarle vivo, sin aquel perdido honor.

AURELIO.- (...)doblada infamia padeces,

de que el mismo honor es juez:

pues, por lograrle una vez,

le habrás perdido dos veces.

CORIOLOANO.- Del real manto despojado,

(...) seco el laurel adquirido

y roto el bastón ganado,

todo, romano, lo he hallado,

en quien sobre Roma está,

luego la infamia será

en quien honor solicita,

por dársela a quién lo quita,

quitársela a quién la da.

(III, vv. 3140-3177)

(III, vv. 2351-2388)

AURELIO.- (...)mira que es Roma tu madre,

mira que soy yo tu padre.

CORIOLOANO.- Tú has dicho que tal no eres,

si te creo, ¿qué más quieres?

(...)

AURELIO.- ¿No hay remedio?

CORIOLOANO.- Ni se aguarde.

AURELIO.- Mira, ¡oh, joven imprudente!, que ser de enojo valiente, no es dejar de ser cobarde.

(III, vv. 2390-2398)

Roma, tu madre infeliz,

humilde a tus plantas yace,

o por instantes viviendo

o muriendo por instantes, (...)

ese Cáucaso de jaspe (...)

(III, vv. 2435 – 2446)

CORIOLOANO.- ...castigarle o

perdonarle, pero estando el rey aquí,

no soy para nada parte,

porque en presencia del sol,

luz de una estrella no arde.

(III, vv. 2470-2474)

... o ya alumbres o ya abrasas. (III, v. 2484)

MORFODIO.- Sin duda que de esta vez,

Roma ha de quedar triunfante.

(III, vv. 2485 -2586)

VETURIA.- Que viva Roma altiva.

(...)

CORIOLOANO.- Pues Roma viva.

(III, vv. 2610-2611)

CORIOLOANO.- Usando de los poderes

(...) que con tus rayos me ofreces,

me han obligado, señor,

que hoy por ti alumbre y no quemé.

SABINO.- (...) ¿no me dijiste que habías

vengativo, altivo y fuerte,

por mi ofensa, cuando no

por la tuya, viril siempre,

negado la libertad

a tu nobleza y la plebe

de Roma viniendo a hablarte

tu padre y tu amigo?

AURELIO.- (...)mira que es Roma tu madre, mira que soy yo tu padre.

CORIOLOANO.- Tú has dicho que no lo eres, si te creo, ¿qué más quieres?

(...)

AURELIO.- ¿No hay remedio?

CORIOLOANO.- No se aguarde.

(...)

AURELIO.- Mira, ¡oh, joven imprudente!, que ser con ira valiente,

no es dejar de ser cobarde.

(III, vv. 3199-3207)

... Roma yace

o por instantes viviendo

o muriendo por instantes, (...)

ese Cáucaso de bronce,

ese obelisco de jaspe (...)

(III, vv. 3507-3593)

CORIOLOANO.- ...despedirle o perdonarle,

pero presente no puedo,

que para nada soy parte,

que en la presencia del sol,

luz ninguna estrella esparce.

(III, vv. 3289 – 3293)

... o ya alumbres o ya abrasas. (III, v. 3303)

PASQUÍN.- Sin duda que de esta vez,

Roma ha de quedar triunfante.

(III, vv. 3310 – 3311)

VETURIA.- Que viva Roma triunfante.

(...)

CORIOLOANO.- Viva, pues, triunfante Roma.

(III, 3769 – 3770)

CORIOLOANO.- Que, usando de los poderes (...)

vuestras piedades me ofrecen

me he movido a que sus rayos

hoy alumbren y no quemén.

SABINO.- (...) Pues, ¿no me dijiste que habías vengativo y fuerte, por mi ofensa,

cuando no por la tuya,

airado siempre,

negado la libertad

a su nobleza y su plebe

en tu padre, en tu enemigo

y tu más amigo?

CORIOLOANO.- Advierte,

CORIOLANO.- **Advierte,
que nunca dije que había
negádola tan rebelde
a mi dama,** porque un hombre
**negar puede justamente
lo que le pide,** si es noble,
a su padre, a sus parientes,
a sus amigos e hijos,
pero a su dama no puede.
(...)
**Liberal pague mi vida
lo que mi vida te debe.**
Mas antes (...) **decirte las condiciones
con que Roma a tus pies viene.**
**Las mujeres, que robadas
tuvieren tiranamente,**
puestas en su libertad (...) **Pues el poderme vengar
me basta, aunque no me vengue.**
(...)
**Que os han de restituir
las joyas que os enriquecen,
las galas que os hermocean (...).**
**Que el hombre que a una mujer,
dondequiera que la viere,
no la hiciera cortesía,
por necio y grosero quede.**
(...)
**Y por mayor privilegio,
más grave y más eminente,
pues yo por una mujer,
sin honra me vi, se entregue
todo el honor de los hombres
al poder de las mujeres.**
(III, vv. 2644-2744)

**que nunca dije que había
negadósela rebelde
a mi dama;** que el más noble
puede negar justamente lo que le pide
a su patria, **a su padre, a sus parientes,**
a su amigo y su enemigo,
pero a su dama no puede.
(...)
**Liberal pague mi vida
lo que mi vida te debe (...)
pues el que pude vengarte
me basta, aunque no te vengue.**
(...)
Los privilegios con que
han de quedar las mujeres
en las capitulaciones
con que a tu piedad se ofrecen,
diciendo con toda **Roma,**
que, humilde, **a tus plantas viene...**
(...) que **las mujeres que hoy
tiranizadas** contiene
se pongan en libertad
(...)
que las que quieran quedarse,
restituidas se queden
en sus primeros adornos
de **galas, joyas y afeites (...)**
**Que el hombre que a una mujer,
dondequiera que la viere,
no la hiciera cortesía,
por no bien nacido quede.**
(...)
**Y por mayor privilegio,
más grave y más eminente,
pues por las mujeres yo,
sin honra me vi, se entregue
todo el honor de los hombres
a arbitrio de las mujeres.**
(III, vv. 3791-3868)

En esta comparación entre los versos que Calderón traslada desde *Los privilegios de las mujeres* a *Las armas de la hermosura* hemos tenido en cuenta no únicamente aquellos que se vuelcan sin modificación alguna en la nueva pieza, sino también aquellos en los que el dramaturgo introduce pequeños cambios que afectan, por ejemplo, al orden de palabras o a algunos de los elementos léxicos que componen el verso, pero en los que la vinculación con un verso de *Los privilegios de las mujeres* es evidente. A partir de este

análisis podemos concluir que Calderón reutiliza de manera más o menos literal un total de 108 versos de la primera jornada y 205 de la tercera jornada. Aunque, tras una lectura superficial podría parecer que Calderón toma muchos más versos de su fuente, impresión errónea probablemente suscitada por las coincidencias argumentales entre ambos textos, en realidad, los versos que el dramaturgo ha transvasado de una comedia a otra de manera prácticamente literal constituyen tan solo el 7,9 %, en el caso de la primera jornada de *Las armas de la hermosura*, y el 17 %, en lo que respecta a la jornada con la que se cierra la obra. *Las armas de la hermosura* se revela, tras este análisis, como una comedia mucho más original de lo que a primera vista pudiera parecer, en la que Calderón parte del esquema argumental que le proporciona *Los privilegios de las mujeres* para desarrollar una obra mucho más compleja en todos sus aspectos, tanto literarios e ideológicos, como dramáticos y espectaculares.

La introducción de nuevos episodios en *Las armas de la hermosura* respecto a *Los privilegios de las mujeres* ha sido destacada por Elisa Domínguez de Paz y Leonor Rodríguez Corona:

El desplazamiento temático de la obra hacia el tema político exige la introducción y supresión de algunos episodios respecto a la obra originaria, en la que tenía más peso el tema de los privilegios de las mujeres. En primer lugar, Calderón incluye un episodio inicial en el jardín de la casa de Veturia. Mientras la primera obra comenzaba haciendo ver al espectador los estragos causados por las mujeres en el ejército romano, ahora asistimos a una escena armónica en la que la dicha y la felicidad de los amantes inundan el escenario. Pronto esta situación de armonía se romperá, pues el ejército del rey de Sabinia se acerca a Roma con el fin de vengar el robo de las sabinas, pero la imagen de la idílica armonía inicial, que debe ser restituida, perdurará en la mente del espectador.¹³¹

La decisión de Calderón de modificar una escena tan importante como aquella con la que da comienzo su obra no es en absoluto baladí. En primer lugar, se trata de una escena con música y canto, mucho más efectiva para llamar la atención del público congregado ante el escenario que, además, se sorprendería al notar que *Las armas de la hermosura* es una comedia que empieza como suelen terminar muchas piezas áureas: en una escena coral de celebración del amor. Este inaudito comienzo redondea además la estructura dramática de la pieza puesto que, de este modo, el principio de la pieza establece un gran paralelismo con el final de la obra. De esta manera, *Las armas de la hermosura* presenta una construcción argumental mucho más ordenada que su fuente y que ha resultado recurrente en la tradición literaria occidental: primeramente se presenta

¹³¹ Elisa Domínguez de Paz, y Leonor Rodríguez Corona, *op.cit.*, p. 136.

una situación de paz y armonía, seguidamente un acontecimiento rompe esa situación haciendo que los personajes tengan que luchar contra él y, por último, se produce la recuperación de la situación armónica inicial, lo que da lugar a un final feliz que satisface las ansias de justicia poética de los lectores o espectadores.

En el caso de *Las armas de la hermosura* hay dos acontecimientos que alteran la felicidad de los protagonistas. Por un lado está el ataque de los sabinos, que obliga a los jóvenes a abandonar su idilio para sumirse en la terrible realidad de un conflicto bélico pero, sin lugar a dudas, el que más les afecta es el que se vive dentro de las murallas de Roma: el enfrentamiento entre los senadores reaccionarios enemigos de la mujer, representados por el viejo Aurelio, y los jóvenes enamorados. Se trata de una lucha entre dos modos opuestos de concebir las relaciones entre hombres y mujeres, pero también de dos maneras distintas de entender conceptos tan importantes como el honor y la honra o de ideas distintas acerca de la función política de la guerra. La escena inicial de *Las armas de la hermosura*, con la irrupción violenta de Aurelio destruyendo violentamente la fiesta de celebración del amor, pone en escena de modo más perceptible todas estas oposiciones ideológicas que se viven, no únicamente en el plano de la ficción teatral calderoniana, sino también en la sociedad española del siglo XVII. De este modo Albert E. Sloman considera que la introducción de esta escena en *Las armas de la hermosura* es “a significant pointer to what is to follow.”¹³²

La segunda escena de *Las armas de la hermosura* que no aparecía en *Los privilegios de las mujeres* y que posee una importancia fundamental en el desarrollo posterior de la obra es la de la guerra, en la que se produce el perdón de Coriolano a Astrea. La guerra se representa de modo mucho más dramático en la obra de Calderón, incidiendo en conceptos como el caos, la violencia o la destrucción que conllevan los enfrentamientos bélicos.

La escena del perdón de Astrea no solo contribuye a caracterizar al protagonista como un hombre fundamentalmente virtuoso, cortés con las mujeres, un valiente general que pese a sus heroicas hazañas es capaz de, llegado el caso, perdonar a sus enemigos, sino que sirve para que Astrea, y con ella los espectadores, se den cuenta de que quienes

¹³² Albert E. Sloman, *The dramatic...*, *op.cit.*, p. 65.

consideraba sus enemigos comparten sus valores y son, en lo fundamental, idénticos a ella misma. En palabras de Elisa Domínguez de Paz y Leonor Rodríguez Corona:

El episodio del primer encuentro de Astrea y Coriolano tampoco figuraba en *El privilegio de las mujeres*. La función de este episodio es engrandecer la figura de Coriolano, subrayar sus nobles cualidades y buenos sentimientos. Astrea, extraviada en el combate, llega al territorio romano y Coriolano, galán cortés, la atiende, perdona y conduce de nuevo al territorio sabino a pesar de no saber de quién se trata (...).¹³³

Además, esta escena posee una clara función de anticipación del perdón posterior a Roma y sirve para explicar por qué los sabinos incorporarán posteriormente a Coriolano a sus filas. De este modo, las escenas nuevas añadidas por Calderón contribuyen a que el desarrollo de la acción sea más lógico. Para Albert E. Sloman, otro de los cambios más sustanciales de *Las armas de la hermosura* respecto a *Los privilegios de las mujeres* se halla al final de la primera jornada, en las razones que motivan la decisión de Coriolano de hacer caso a las protestas de Veturia e intentar derogar la ley del Senado:

In *El privilegio de las mujeres* [sic] the Romans are shown to have been degraded and made effeminate by women. A bare thousand volunteered to fight against the Sabine aggressors and even they have taken their wives with them (...). This is the reason for the Senate's edict. Coriolano, moreover, though recognizing the injustice of the edict, wavers between love and patriotism before recognizing finally the superiority of love (...). In *Las armas de la hermosura* there is no evidence that women have demoralized the men. This, it is true, is the fear of both Aurelio and Flavio, the spokesmen of the Senate but their fears are shown to be without foundation. The edict is inspired, not by any adverse effects which the women have had, but by the Sabine attack. Moreover, if the circumstances of Coriolano's rebellion are the same in both plays, love and patriotism are no longer represented as mutually exclusive. The point is important because it is precisely the view of love and true honor which Calderón is commending throughout his play (...). Coriolano (...) recognizes woman's place in society. Not only does he deny that love is incompatible with valour, but he accepts Veturia's claim that if women are dishonoured so also are men (...). Coriolano's decision to defy the Senate is not the weakness of a man whose love for Veturia is stronger than his patriotism, but the strength of one whose love has shown him the true path of honour and whose act of defiance is in the best interest of his country.¹³⁴

Otra de las diferencias fundamentales entre *Las armas de la hermosura* y la comedia en colaboración que sirve a Calderón como fuente se produce también al final de este primer acto, aunque los personajes nos lo referirán a lo largo de la comedia. Así, la reivindicación de Coriolano en favor de las mujeres provoca un tumulto en el que el general, según la versión de *Los privilegios de las mujeres*, asesina a dos senadores, lo que conllevará su encierro en prisión. En *Las armas de la hermosura* también se

¹³³ Elisa Domínguez de Paz, y Leonor Rodríguez Corona, *op.cit.*, p. 136.

¹³⁴ Albert E. Sloman, *The dramatic...*, *op.cit.*, pp. 67 – 68.

produce un confuso tumulto en el que muere Flavio, el anciano senador padre de Lelio. Coriolano es acusado del crimen y encerrado en prisión por ello, a la espera del juicio pero nunca, a lo largo de la comedia, termina por aclararse quién fue el autor de la muerte. Tal y como apuntaremos en apartados posteriores, Veturia declara en ciertos pasajes de la obra que ella es la causante del asesinato pero no se sabe si lo es de modo directo, si, en efecto, ha matado al senador, o si simplemente se refiere al hecho de que ella causó el enfrentamiento en el que pereció Flavio. Lo cierto es que, en una sorprendente afirmación, al final de la comedia, Lelio se reconcilia con Coriolano porque dice que sabe que él no asesinó a su padre. En *Las armas de la hermosura* Calderón deja al espectador imaginar quién es el culpable de la muerte del senador lo que, tal y como señalamos más adelante, enriquece las posibilidades de interpretación de la pieza y, sobre todo, convierte al personaje de Veturia en un ser dramático extraordinariamente complejo.

La segunda jornada de *Las armas de la hermosura* se inicia también con innovaciones respecto a *Los privilegios de las mujeres*, tal y como señalan Elisa Domínguez de Paz y Leonor Rodríguez Corona:

La misma función tiene un tercer lance que tampoco está presente en *El privilegio de las mujeres*: a pesar de que Veturia y Enio le preparan la huida de prisión, Coriolano renuncia a escapar y salvarse por no perjudicar a su amigo Enio.¹³⁵

En efecto, Calderón ha insertado una escena tópica en su dramaturgia como es la de la prisión, la cual no aparecía en la fuente. Esta posee, como en todas las obras de Calderón en la que aparece, un potente simbolismo que analizaremos en páginas posteriores pero además ayuda a la caracterización de Coriolano como un personaje excelente desde el punto de vista moral, capaz de renunciar a su propia libertad para que su amigo Enio conserve su buena fama.

La amistad de Enio también influirá en la escena siguiente, la del juicio en el que, finalmente, Coriolano es condenado al exilio. El pasaje es significativamente más corto en *Las armas de la hermosura* que en *Los privilegios de las mujeres* y la actitud de los jueces también se ve alterada. Así, Calderón opta por presentar a un padre mucho más interesado en preservar su buena consideración entre los romanos que en salvar a su

¹³⁵ Elisa Domínguez de Paz, y Leonor Rodríguez Corona, *op.cit.*, p. 136.

hijo, circunstancia que ha sido puesta de relieve por Albert E. Sloman, en tanto se corresponde con la crueldad propia del personaje del padre en el imaginario calderoniano:

Aurelio's decision, though appearing to be noble and disinterested is shown by Calderón to be selfish and inhuman. He is concerned with appearances and, though clearly desiring his son's pardon, he publicly votes for his death for the sake of his own honour(...). The openness of Enio is contrasted with the lack of frankness of Aurelio and Lelio when, at the end of the scene, the latter are made to reveal their secret motives in asides.¹³⁶

Tras el juicio, Coriolano es desposeído de todos sus atributos de poder y gloria, en una especie de ritual grotesco que dota de una mayor carga trágica a su caída en desgracia. Después, el valeroso general es desterrado, abandonado a su suerte en un espacio hostil y peligroso, colmado de connotaciones negativas: las afueras de Roma, en las que una naturaleza feroz representa el caos en contraste con el orden y armonía de la civilización, simbolizada por la ciudad. A continuación, en *Los privilegios de las mujeres*, será el rey Sabino quien, tras reconocer a su enemigo, decide perdonarle la vida e incorporarlo a su ejército. En *Las armas de la hermosura*, la estructura argumental es más racional: es Astrea quien reconoce en Coriolano al hombre que le perdonó la vida y decide devolverle el favor, usando de la gran influencia que ejerce sobre su marido, el rey Sabino.

En la jornada tercera, Calderón también introduce algunos cambios reseñables con respecto a *Los privilegios de las mujeres*. Así, el dramaturgo altera el orden en el que los sucesos se presentaban en su fuente y concentra la acción, de modo que el núcleo de la jornada sea el largo diálogo entre los amantes. También introduce un pasaje en el que Lelio, antagonista de Coriolano, se dirige a pedir clemencia a su enemigo pero finalmente no lo hace llevado por su vanidad personal mostrándose así como un mal gobernante, interesado más en la defensa de sus propios intereses que en los de la ciudad de Roma. Todos estos cambios han sido destacados por Albert E. Sloman:

Calderón, it is true, draws freely upon Coello's scene, transferring many of the lines of the earlier Enio to his Veturia, but he made radical changes which transform the total effect. In the first place, he combined the visits of Enio and Veturia; in this way Veturia's prevailing upon Coriolano to pardon Rome is associated with the people, and the success of the deputation of the plebs is contrasted with the failure of that of the Senate (...). As Veturia reminds Coriolano, the *plebs* have associated themselves with his grievance.¹³⁷

¹³⁶ Albert E. Sloman, *The dramati...*, op.cit., p. 70.

¹³⁷ Albert E. Sloman, *The dramatic...*, op.cit., p. 75.

Calderón, además, insiste en la honorabilidad de los personajes de Enio y Veturia cuando ambos rechazan la propuesta de Coriolano de quedarse junto a él mientras el resto de los romanos muere en el asedio. Otro de los cambios importantes de la pieza calderoniana respecto a la jornada atribuida a Coello se halla al final de las condiciones que Coriolano impone a Roma para perdonarla. En efecto, el dramaturgo elimina los versos en los que se hace referencia al derecho de las mujeres a vengarse de las infidelidades masculinas de la misma manera violenta que les era permitida a los hombres. Es muy probable que Calderón, que se muestra contrario a estos actos de limpieza del honor en obras como *El médico de su honra* o *El pintor de su deshonra*, concibiera que el verdadero logro social sería la derogación de la hipócrita convención de la honra en su sociedad y no el convertir, al menos en el plano legal, a las mujeres en posibles asesinas de sus maridos infieles. Por otra parte, esta idea de la venganza femenina contrasta sobremanera en una obra que, precisamente, se muestra contraria a esta actitud. En efecto, *Las armas de la hermosura* es una pieza en la que el dramaturgo defiende el perdón y la magnanimidad como valores consustanciales al buen gobernante en contraposición a un ejercicio del poder basado en la guerra y la violencia. A este respecto, resulta muy iluminador el estribillo de la escena final, reiteradamente repetido por el coro, y que transmite la enseñanza esencial de la comedia:

¡Viva quien vence!
Que es vencer perdonando
vencer dos veces. (Jornada III, vv. 3876)

Uno de los aspectos en los que Calderón introduce más cambios con respecto a sus fuentes es en la caracterización de los protagonistas de la pieza. Coriolano, sobre todo, adquiere mucho mayor grado de protagonismo y, a lo largo de *Las armas de la hermosura*, se explica mucho mejor que en la comedia en colaboración las razones que provocan el cambio de actitud en el general y le hacen tomar la terrible decisión de emprender la venganza contra su ciudad natal. Concretamente, la figura del protagonista como héroe trágico se engrandece en *Las armas de la hermosura*, en particular cuando la terrible caída en desgracia del general romano sirve a Calderón para presentarlo como encarnación simbólica de la naturaleza cambiante de la Fortuna. De este modo, el dramaturgo explota todas las posibilidades metafóricas que suscitan en su imaginación los terribles sucesos de la leyenda de Coriolano, las cuales no había desarrollado en *Los privilegios de las mujeres*.

Elisa Domínguez de Paz y Leonor Rodríguez Corona destacan estos cambios en la caracterización de los personajes en *Las armas de la hermosura* respecto a *Los privilegios de las mujeres*:

La caracterización del personaje de Coriolano en *Las armas de la hermosura* es más noble y cabal que en *El privilegio de las mujeres*, donde encontrábamos a un personaje sin voluntad, dominado por Veturia, y poco consciente de las consecuencias de sus actos. Mientras que el gracioso Morfodio ridiculiza cruelmente a Coriolano, el papel del gracioso Pasquín en *Las armas de la hermosura* se reduce de forma notable (...).

Astrea representa el papel ideal de la mujer, al lado de su marido tanto en lo afectivo como en lo político. Significativamente, en la primera obra Astrea procedía de Chipre, mientras que aquí se convierte en “celtíbera española”, que con su “español aliento” anima al rey en la batalla.¹³⁸

Ciertamente, el personaje de Astrea adquiere mucho mayor relieve en *Las armas de la hermosura* que en *Los privilegios de las mujeres*, convirtiéndose en una auténtica vengadora de las mujeres y encarnación del arquetipo literario de la “mujer viril” tan del gusto de Calderón. Astrea, además se convierte en un resorte fundamental dentro de la trama pues tras caerse del caballo, encontrarse con los romanos y ser perdonada por Coriolano comprende, y hace que los espectadores así lo entiendan, la inutilidad de la guerra que enfrenta a Roma contra Sabinia. Este episodio también sirve como anticipación del posterior perdón a Coriolano por parte de los sabinos, en ese juego de paralelos y opuestos con el que Calderón acostumbraba a construir la estructura argumental de sus comedias.

Por otra parte, Calderón caracteriza mucho mejor a algunos personajes secundarios, cuyo papel se torna fundamental en el desarrollo de la acción. Es el caso de Aurelio, que se convierte en un padre calderoniano prototípico, antagonista del héroe, representante de una autoridad injusta y obsesionado con un concepto del honor basado en la opinión externa. Aurelio defiende además una ideología reaccionaria, misógina y belicista, contra la que Veturia y Coriolano se rebelan en *Las armas de la hermosura*, en defensa del amor y de la virtud. Otro de los personajes que adquiere mayor trascendencia en la refundición calderoniana es Enio, que se convertirá en paradigma de la amistad y la lealtad. Enio se muestra dispuesto a renunciar a su propio honor por salvar la vida de su amigo Coriolano e, incluso, realiza funciones tradicionalmente vinculadas al criado gracioso, sirviendo de intermediario entre los dos enamorados cuando estos no pueden

¹³⁸ Elisa Domínguez de Paz y Leonor Rodríguez Corona, *op.cit.*, pp. 136-137.

comunicarse. Enio se convierte así en encarnación de la amistad, una temática que, pese a no ser excesivamente habitual en el teatro áureo (al menos en contraste con la importancia que adquirirá en la dramaturgia dieciochesca) fue cultivada por Calderón en diversas obras.

El personaje de Lelio también adquiere una cierta importancia en *Las armas de la hermosura*, de la que carecía en *Los privilegios de las mujeres*. De este modo, Lelio se configura como un noble arquetípico, el cual valora a los individuos en función de su procedencia social. Todos los logros de Lelio son heredados; es un personaje incapaz de conseguir nada por sí mismo. Así, llega a ocupar el cargo de senador y de juez de Coriolano como consecuencia del fallecimiento de su padre, crimen que, por otra parte, es incapaz de vengar. Lelio aparece en escena como un hombre injustamente privilegiado y cobarde que, consciente de su inferioridad, no puede dejar de sentir cierta envidia por el general Coriolano. Coriolano es, en efecto, en todo opuesto a él: feliz y enamorado, se desenvuelve siempre de modo galante y virtuoso y, además, es reconocido como un gran estratega gracias a su valentía y a sus hazañas militares.

Las armas de la hermosura también presenta ciertos cambios respecto a *Los privilegios de las mujeres* que se refieren fundamentalmente a su estructuración, con los que Calderón busca una mayor cohesión y unidad temática de su pieza. Así, por ejemplo, el dramaturgo introduce una escena musical al principio de la obra, con la que la comedia adquiere una estructura perfectamente cerrada y circular, que culmina con la recuperación de la armonía inicial que había sido destruida por los horrores de la guerra. La escena del perdón de Astrea también sirve como anticipación simbólica del futuro perdón a Roma y justifica mucho mejor la unión entre Coriolano y los sabinos al final de la segunda jornada. En general, Calderón conserva el argumento y las escenas de *Los privilegios de las mujeres*, pero opta por reescribir la mayoría de los versos. De hecho, repite literalmente solo algunos fragmentos de las jornadas primera y tercera y, a menudo, introduce modificaciones intentando mejorar el texto respecto al de su fuente. A juicio de Albert E. Sloman, “yet where he is closest to his source, Calderón enriches the original with new and colourful imagery.”¹³⁹

¹³⁹ Albert E. Sloman, *The dramatic...*, *op.cit.*, p. 89.

En el proceso de reescritura de *Los privilegios de las mujeres* que Calderón lleva a cabo introduce nuevos episodios e incide en la caracterización psicológica y en la metaforización de sus personajes, ahondando en cuestiones que tan solo se mencionaban de pasada en la comedia colaborada. Como consecuencia de estas modificaciones, Elisa Domínguez de Paz y Leonor Rodríguez Corona consideran que el tema fundamental de *Las armas de la hermosura* es distinto al de su fuente:

Es evidente que con respecto a *El privilegio de las mujeres* [sic] el tema de la mujer se relega en *Las armas de la hermosura* a un segundo plano. La prohibición de usar afeites, más que un tema a debate, es aquí una excusa dramática. Salvo el personaje de Aurelio (padre – autoridad – Senado) ningún otro arremete contra el “hechizo” de las mujeres y su perniciosa influencia en el hombre. Bien al contrario, incluso el personaje de Veturia se trata ahora desde un punto de vista más positivo. La Veturia de *Las armas de la hermosura* es mucho más moderada y racional, menos caprichosa y arrogante que en la primera obra (...).

Si en *El privilegio de las mujeres* los personajes de Astrea y Veturia se relacionaban por oposición, ahora se hallan mucho más cercanos.¹⁴⁰

Albert E. Sloman, sin embargo, sugiere que tanto *Los privilegios de las mujeres* como *Las armas de la hermosura* comparten el tema central del perdón pero que este aparece de modo más específico en la refundición calderoniana:

The theme of *Las armas de la hermosura*, like that of *El privilegio de las mujeres* [sic], is mercy: it is nobler to pardon than to punish; and since punishment and revenge are associated with so – called men of honour, and forgiveness with women, the plays embody a criticism of the formal honour of men and a championship of women. Calderón’s play is at once a clearer and more cogent dramatic statement of the theme of mercy than the source. It shows how the conventional concept of honour of the patricians like Aurelio has led to war and bloodshed so that Rome herself is brought within an ace of destruction. Their confused moral values have led to the confusion of war. Rome is saved only by the intervention of a woman who shows the futility of both war and revenge.¹⁴¹

Tras una detenida lectura comparativa de *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*, no parece que haya diferencias substanciales entre ellas en lo que a temática se refiere. Ambos textos exaltan las virtudes del perdón y la magnanimidad frente a la violencia y la destrucción de la guerra y, además, manifiestan la necesidad de que las mujeres adquieran cierto protagonismo social adjudicándoles nuevas libertades y derechos. *Las armas de la hermosura*, no obstante, dota de mayor profundidad ideológica a estas cuestiones, explota dramática y estéticamente algunos episodios que

¹⁴⁰ Elisa Domínguez de Paz y Leonor Rodríguez Corona, *op.cit.*, p. 137.

¹⁴¹ Albert E. Sloman, *The dramatic... , op.cit.*, pp. 82– 83.

solo se apuntaban en la fuente e introduce reflexiones acerca de conflictos recurrentes en la dramaturgia calderoniana, tales como el enfrentamiento padre – hijo, la crítica al sistema político y jurídico del momento, el problema del conocimiento, la naturaleza mudable de la fortuna, los límites de la libertad humana o el poder educativo del amor como fuerza suprema que guía al hombre hacia la virtud. Estas circunstancias llevan a considerar *Las armas de la hermosura* como una obra más acabada que *Los privilegios de las mujeres*, mejor estructurada y de mayor calidad estética y más eficacia dramática y, por todo ello, más susceptible de ser canonizada. Albert E. Sloman, tras comparar ambos textos, ha llegado a unas conclusiones similares:

The superiority of *Las armas de la hermosura* over *El privilegio de las mujeres* [sic] is due primarily to each greater cohesion and unity. Though Calderón's characters are the same as those of the source, they have been conceived a new in terms of the theme of mercy, and the related themes of love and honour. The structure is basically the same, but new incidents have been added to provide the link between cause and effect. Calderón's play shows too, with greater forces than the source – play how, by their inhuman conduct the Roman patricians bring Rome to near – disaster, and how she is saved only by the intervention of a woman. All the characters in the play are well – intentioned and it is appropriated that it should end happily. But Calderón show how the peace and joy of his last scene are the consequences of Veturia's plea that mercy is superior to revenge. *Las armas de la hermosura* is at once a great work of art and a moral lesson of universal application.¹⁴²

Las armas de la hermosura se configura así como un texto realmente peculiar, en tanto ofrece al investigador de la obra calderoniana la posibilidad de conocer de primera mano la fuente directa sobre la que trabajó el dramaturgo y, de algún modo, acercarse al territorio siempre misterioso de la creación literaria.

¹⁴² Albert E. Sloman, *The dramatic...*, *op.cit.*, p. 93.

Fuentes de *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosa*

1. Fuentes clásicas de *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosa*

El estudio de las manifestaciones literarias de un periodo histórico tan complejo como el Barroco implica la necesidad de comprender la concepción que los escritores del siglo XVII poseían del fenómeno de creación literaria, una visión que en algunos aspectos es diametralmente opuesta a la nuestra. En efecto, desde finales del siglo XVIII, el triunfo del Romanticismo en Occidente ha impuesto un nuevo canon de valoración artística basado fundamentalmente en el concepto de originalidad. Pero los creadores áureos escribían guiados por otra manera de entender la literatura, una concepción clasicista basada en los conceptos de *imitatio* y *aemulatio*. La tradición no era para ellos algo con lo que había que enfrentarse radicalmente para producir una obra absolutamente original, sino un manantial de inspiración cuyo influjo debía ser perceptible para el lector en el resultado final de la creación. No quiere ello decir que la crítica anterior al Romanticismo valorara la imitación servil, pero sí la manifestación explícita de las fuentes clásicas que habían estimulado la imaginación del escritor. Ligado a este concepto de *imitatio* se halla la mucho más compleja necesidad de *aemulatio* de los escritores clasicistas, quienes entendían que la obra maestra era aquella que, partiendo de fuentes clásicas, reelaboraba esos mismos temas y argumentos conocidos hasta superar los textos antiguos canónicos, tanto en sus aspectos ideológicos como estéticos. Dámaso Alonso sintetiza con gran acierto la complejidad de la labor creadora en el Barroco español, sin duda uno de los periodos más fructíferos de nuestra literatura:

Este momento complicado, torturado, retorcido, reelabora los elementos renacentistas, es decir, toda la tradición grecolatina. En el siglo XVII dominan netamente las fuerzas de imitación: el valor de una obra se mide por la grandeza, la valentía y la perfección en imitar. La originalidad tiene un ámbito muy reducido: casi no llega a más que a renovar el orden de los elementos antiguos para engañar y halagar la imaginación de un mundo que ya se estaba ahitando. Y es inútil buscar en esta época el rabioso prurito moderno de la

originalidad que hace que una de las normas primeras para medir una obra de arte consista hoy en apreciar lo que la separa de las obras anteriores.¹⁴³

Así las cosas, el análisis de las fuentes clásicas empleadas por los distintos autores se convierte en una parte esencial en el trabajo de anotación y estudio de las obras literarias áureas, pues nos permite conocer cuáles fueron las bases a partir de las que nuestros escritores cimentaron sus textos.

Las armas de la hermosura es un ejemplo paradigmático de esta reelaboración literaria de fuentes clásicas que se producía sistemáticamente en el Barroco. En *Las armas de la Hermosura* Calderón parte, como se ha señalado, de una obra anterior que había escrito en colaboración con Rojas Zorrilla y Antonio Coello, *Los privilegios de las mujeres*. Algunos críticos como Sloman¹⁴⁴ le atribuyen la concepción general del texto, pues, además, ello explicaría que lo reelaborara posteriormente en *Las armas de la hermosura*, enriqueciéndolo y dotándolo de una mayor fuerza dramática. En cualquier caso, Calderón mantiene el recurso a las fuentes clásicas que ya había empleado en *Los privilegios de las mujeres* en una nueva creación de mucha mayor ambición teatral, *Las armas de la hermosura*.

Asimismo, hemos de pensar que nos hallamos ante dos obras escritas para ser representada en un ambiente cortesano y palaciego, ante un público con cierta formación clasicista que seguramente conocía las leyendas reelaboradas dramáticamente por los dramaturgos y que gustaría de reconocerlas sobre las tablas. Además de la complicidad de un espectador culto, las piezas pudieron buscar una alusión velada a algunas de las circunstancias políticas de su época, como era usual en las comedias cortesanas de temática histórica. En el caso particular de *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*, la referencia crítica contra las leyes suntuarias del Conde Duque de Olivares resulta bastante evidente.

Sea como fuere, en estas obras se dramatizan algunas de las leyendas más conocidas del acervo grecolatino, como son la del rapto de las Sabinas y la de Coriolano. Las fuentes clásicas principales que los dramaturgos reelaboraron fueron los libros I y II de *Ab urbe condita* de Tito Livio (s. I a. C.), *Vidas Paralelas*, de Plutarco (s. I d. C.) y

¹⁴³ Dámaso Alonso, “La supuesta imitación por Góngora de la *Fábula de Acis y Galatea*”, *Revista de Filología Española*, XIX, 1932, p. 386.

¹⁴⁴ Albert E. Sloman, *The dramatic...*, *op.cit.*

Antigüedades romanas, de Dionisio de Halicarnaso (s. I d. C.). Alexander A. Parker realiza una primera aproximación comparativa a estos tres textos grecolatinos:

Las tres fuentes principales de la historia conocidas por Calderón ofrecen en gran medida los mismos hechos, pero difieren en su tratamiento del protagonista. Livio es el más objetivo, haciendo una relación desapasionada de los acontecimientos, sin alabar ni censurar las acciones de Coriolano. Dionisio de Halicarnaso presenta a Coriolano de la forma más heroica; su actitud demuestra su simpatía y en conjunto resulta aprobadora. Plutarco, aunque hace justicia a la integridad personal de Coriolano, no puede encontrar nada sino la más severa censura para todas sus acciones políticas y militares: incluso su buena acción – el perdón de Roma – era reprehensible en la medida en que las razones que le llevaron a ella fueron las equivocadas, puesto que al negar la clemencia primero a los embajadores y los sacerdotes y luego otorgársela a su madre, Coriolano no estaba honrando a su madre, sino insultando a Roma, porque hace descansar su perdón en el dolor de una mujer como si la ciudad no fuera, por sí misma, digna de perdón.¹⁴⁵

Hemos de tener en cuenta que Calderón de la Barca destaca como uno de los escritores más cultos del Siglo de Oro español. Sus estudios en el que luego se convertiría en el Colegio Imperial de los jesuitas en Madrid le aportaron cierto nivel de conocimientos de latín y griego que, seguramente, le permitieron acercarse a los textos grecolatinos en versión original, así como un fuerte sentido dramático gracias a las representaciones de teatro clásico a las que los jesuitas eran tan aficionados¹⁴⁶.

Francisco de Rojas Zorrilla, por su parte, estudió probablemente Humanidades en Toledo y quizás también en las universidades de Alcalá y Salamanca, por lo que muy probablemente estaba familiarizado con la lengua latina y las obras que sirvieron como fuente a *Los privilegios de las mujeres*.

Muy distinto es el caso de Antonio Coello, de cuyo periodo de formación poseemos muy escasos datos. De este modo, Cotarelo¹⁴⁷ apunta que, aunque es posible que el autor de *El Conde de Sex* recibiera cierta educación literaria por parte de su tutor, Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Albuquerque, siguió fundamentalmente la carrera de las armas.

No obstante, los textos que sirvieron a Calderón y a sus colaboradores como base para la redacción de *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura* eran bastante accesibles en su época para la clase culta.

¹⁴⁵ Alexander A. Parker, “El tema de Coriolano: *Las armas de la hermosura*”, en *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 86.

¹⁴⁶ Cayo González Gutiérrez, *El teatro escolar de los jesuitas (1555 -1640): su influencia en el Teatro del Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997.

¹⁴⁷ Emilio Cotarelo y Mori, “D. Antonio Coello y Ochoa”, *Boletín de la Real Academia Española*, 5, 1918, pp. 550 – 600.

Su fuente fundamental, *Ab urbe condita*, de Tito Livio es una obra historiográfica que fue escrita en el siglo I d.C., bajo el reinado del primer emperador romano, Augusto. El *princeps* encargó al historiador la elaboración de una vasta obra que relatara la grandeza de Roma: una obra gigantesca que debía abarcar desde el origen mismo de la ciudad, relatando la apasionante leyenda de su fundación por los gemelos Rómulo y Remo, hasta la llegada al trono del propio Augusto. Se trataba, en consecuencia, de un texto oficialista, de fuertes connotaciones políticas, escrito para mayor gloria del Imperio y del propio Augusto. De este modo, la obra está poblada de episodios y personajes que anticipan o prefiguran el futuro imperial de Roma y la propia figura de Augusto. Desgraciadamente, gran parte de los tomos redactados por Livio se perdieron tras la caída del Imperio, pero los primeros libros, aquellos centrados en el origen mítico de Roma, contaron con una amplia difusión durante la Edad Media y, sobre todo, a partir del Renacimiento. En la época de Calderón, Rojas y Coello, Tito Livio es considerado un autor fundamental en el canon de la literatura latina y occidental. Así, por ejemplo, el *Breviarium ab urbe condita* de Eutropio, un resumen de la obra de Livio, fue sistemáticamente empleado en las escuelas para el aprendizaje del latín y encontramos numerosas ediciones en esta lengua de la obra de Livio a finales del siglo XVI y principios del XVII¹⁴⁸. Tampoco escasearon las traducciones a los diversos romances, entre ellas, las versiones castellanas de Pedro de la Vega (1520)¹⁴⁹ o Francisco de Enzinas (1552)¹⁵⁰.

La obra de Tito Livio resultará una fuente fundamental para la redacción colaborada de *Los privilegios de las mujeres* y, años más tarde, para la reelaboración de *Las armas de la Hermosura* por parte de Calderón. En efecto, ambas comedias remiten en cierto modo al relato de *Ab urbe condita*, pues en ellas la acción se desarrolla en tiempos de la fundación de Roma, en el periodo de guerras entre sabinos y romanos provocado por el

¹⁴⁸ P.e. Tito Livio, *T. Livii Patavini historicorum omnium romanorum longe uberrimi, et facile principis libri omnes, quotquot ad nos pervenere*, Francofurti, Impensis Sigism. Feyrabendii et sociorum, 1588. Tito Livio, *T. Liuii Patauini Latinae historiae principis quicquid hactenus fuit aeditum, sed aliquanto quam antea tum magnificentius, tum emaculatus*, Basileae, In Officina Frobeniana, 1531.

¹⁴⁹ Tito Livio, *Las quatorze Décadas de Tito Livio, hystoriador de los romanos trasladadas agora nuevamente del latín en nuestra lengua castellana*, Çaragoça, por industria y expensas del experto varón George Coci, alemán de nación, y morador en la dicha ciudad, 1520.

¹⁵⁰ Tito Livio, *Todas las Décadas que hasta el presente se hallaron y fueron impressas en latín, traduzidas en Romance Castellano*, Anvers, en casa de Arnoldo Byrcman, a la enseña de la Gallina Gorda, 1552.

rapto de las sabinas. Como sabemos, Rómulo, preocupado por la escasez de mujeres en Roma, organizó unos juegos en honor a Neptuno a los que invitó a un pueblo vecino, los sabinos. En realidad todo era un engaño: a una señal de su cabecilla, los romanos raptaron a las sabinas y expulsaron a sus hombres de la ciudad. Después trataron de persuadir a las sabinas para que contrajeran matrimonio con ellos, haciéndolas ver que eran un pueblo elegido por los dioses. Las sabinas aceptaron con la condición de gobernar los hogares romanos. No obstante, dada la gravedad de la ofensa, los combates entre sabinos y romanos se sucedieron durante años, como es el caso del propiciado por la traición de Tarpeya. Tito Livio relata cómo la paz entre romanos y sabinos solo se logrará mediante una acción desesperada de las mujeres sabinas, que logró conmover enormemente a las tropas:

En ese momento, las Sabinas, de cuya ofensa había nacido la guerra, con el pelo suelto, con los vestidos rasgados, habiendo superado su miedo de mujeres a causa de las desgracias, tuvieron la osadía de internarse en la lluvia de dardos: irrumpiendo en medio del combate separaron a los enemigos, aplacaron el odio, rogaron por un lado a sus padres, por otro, a sus esposos, para que no se tiñeran de sangre sacrílega, para que no mancillasen el fruto de sus entrañas, nietos de unos, hijos de otros, con el parricidio. (Ti. Liv., II, 13)¹⁵¹

Esta irrupción de las mujeres sabinas desaliñadas en mitad de la batalla entre los ejércitos sabinos y romanos inspiró quizás a los dramaturgos para crear una comedia en la que también mujeres desarrapadas (en este caso, a causa de un edicto del Senado) propiciaran la paz entre sabinos y romanos. Concretamente, Veturia, tanto en *Los privilegios de las mujeres* como en *Las armas de la hermosura*, logrará convencer a su amado Coriolano para que ponga fin al terrible asedio de los sabinos contra Roma.

En el caso de la otra gran fuente de *Las armas de la hermosura* y *Los privilegios de las mujeres*, *Vidas paralelas* de Plutarco, nos hallamos ante un texto de índole muy distinta a *Ab urbe condita*. En efecto, lejos de configurarse como una crónica histórica, *Vidas paralelas* es una obra formada por un conjunto de biografías de elaboración muy subjetiva y personal con una marcada intención didáctica y moralizante. Así, Plutarco seleccionó un conjunto de personajes, griegos y romanos, cuyas trayectorias vitales resultan significativas desde el punto de vista histórico – mítico pero que, sobre todo, pueden transmitir a los lectores una determinada lección moral, en tanto se erigen como arquetipos de determinados vicios y virtudes. Plutarco dispone sus relatos biográficos

¹⁵¹ Tito Livio, *Historia de Roma* (trad. de Antonio Fontán), vol. I, Madrid, CSIC, 1997.

en parejas, contraponiendo a cada personaje histórico griego una personalidad romana. Frente a la historia colectiva de un pueblo, de un Estado, que proponía Tito Livio en *Ab urbe condita*, Plutarco se detiene en *Vidas paralelas* en el relato individualizado y detallado de las vicisitudes vitales de cada uno de los personajes que retrata, analizando con especial interés su infancia y juventud, pues, desde su punto de vista, el periodo de formación es fundamental en la forja del carácter del individuo. Plutarco muestra asimismo una especial predilección por las anécdotas menores acerca de sus personajes, de cuestionable veracidad histórica, en tanto sostiene que estos pequeños detalles revelan al lector la verdadera naturaleza de cada uno de los hombres retratados: “Un lance fútil, algún juego, aclara más las cosas sobre las disposiciones naturales de los hombres que las batallas ganadas, donde pueden haber caído diez mil soldados.”

Se trata, en consecuencia, de un conjunto de textos biográficos que exponen una mirada profundamente subjetiva sobre las vidas de determinadas personalidades históricas y legendarias, puesto que se articula fundamentalmente a partir de la comparación entre los personajes griegos y romanos. Estos últimos, por cierto, casi siempre aparecen minusvalorados respecto a los helenos pues, en general, Plutarco consideraba que, pese a la capacidad militar y política romana, Grecia continuaba, aún en su época, atesorando el saber, la cultura y los fundamentos de la civilización occidental.

En consecuencia, la obra de Plutarco no pretende constituir tanto un relato historiográfico como una obra didáctica, que ayude a la formación ética del lector. Para ello proporciona ejemplos de vidas virtuosas, dignas de ser imitadas, y previene contra los peligros de dejarse llevar por los vicios y bajas pasiones, mostrando las terribles consecuencias que sufrieron quienes se dejan arrastrar por ellas.

En *Vidas Paralelas*, la biografía de Coriolano se contrapone a la de Alcibíades (s. V a. C.), uno de los personajes más fascinantes de la historia de Grecia. Estratega, político y militar, el ateniense Alcibíades fue una de las figuras más destacadas durante la Guerra del Peloponeso, en la que no solo hizo gala de su prodigiosa habilidad para diseñar ofensivas militares sino que también mostró una inaudita capacidad para pasar de un bando a otro. Así, comenzó combatiendo con los atenienses para pasar al bando de

Esparta, de donde terminaría huyendo para unirse al ejército persa. Curiosamente, al final de su vida volvió a Atenas, donde finalmente moriría asesinado por sus enemigos.

La contraposición de este personaje con Coriolano da lugar, en efecto, a una minusvaloración del caudillo romano. Frente a la agudeza, la capacidad estratégica y las habilidades diplomáticas y militares de Alcibiades, Coriolano aparece retratado como un hombre de un comportamiento mucho más elemental, guiado por principios profundamente reaccionarios que le hacen despreciar a la plebe, tremendamente orgulloso, violento y vengativo. Coriolano se convierte así, gracias a la obra de Plutarco, en un arquetipo, encarnación literaria de los defectos del orgullo y el afán de venganza. Este simbolismo se transmitirá en la tradición literaria occidental gracias a la gran difusión de la que gozó *Vidas Paralelas*, dado su carácter didáctico y moralizante.

No obstante, frente a las grandes probabilidades de que Calderón, Rojas o Coello conocieran la obra de Tito Livio en latín, se hace más difícil pensar que leyeran *Vidas paralelas* en su versión original griega. Muy probablemente los dramaturgos conocieron alguna de las numerosas traducciones del texto al latín que circulaban por la Europa de finales del XVI y principios del XVII¹⁵². Asimismo, parece que la obra fue muy popular en España, donde encontramos una primera traducción castellana de Alfonso de Palencia ya en 1491 y otra de Francisco de Enzinas en 1551. En la segunda mitad del siglo XVI aparece además una traducción de Juan Castro de Salinas,¹⁵³ que muy bien pudo servir como inspiración a Calderón, Rojas y Coello. Por otro lado, la obra de Plutarco, debido a las interpretaciones morales que a menudo recibieron las biografías

¹⁵² P. e. Lugduni, Gulielmim Gazelum, 1562.
Basilea, Thomas Gravinum, 1564.
Venecia, Hieronymum Scotum, 1572.

¹⁵³ Plutarco, *Las vidas de los ilustres y excelentes varones griegos y romanos*, Colonia, Arnoldo Bircman, 1562.

en ella recogidas, gozó de numerosas versiones resumidas, como la de Fray Thomas de Spinosa de los Monteros, de 1576 ¹⁵⁴.

En primer lugar aclararemos lo que, tanto el libro II de *Ab urbe condita* como *Vidas Paralelas*, nos han transmitido acerca de Coriolano. Cayo Marcio Coriolano fue, según la leyenda, un general romano que en el siglo V a. C. combatió contra los volscos. De hecho, su *cognomen Coriolanus* procede de su célebre victoria contra la ciudad volsca de Coriolos. Debido a su despotismo y a su negativa a repartir trigo entre la plebe, Coriolano fue desterrado y, guiado por el rencor y el afán de venganza, acabó uniéndose a los enemigos volscos para asediar Roma. Los historiadores relatan que, ante la inminente derrota romana, un tropel de mujeres encabezadas por la madre y la esposa de Coriolano se dirigió al campamento enemigo para suplicar clemencia. Los emocionados ruegos de la madre del belicoso general lograron finalmente conmoverlo y propiciaron la paz entre los dos pueblos. En este punto, las dos principales fuentes históricas que nos transmiten la leyenda difieren, pues mientras Tito Livio explica que Veturia era la madre de Coriolano y Volumnia, su esposa, Plutarco, en sus *Vidas Paralelas* sostiene que Volumnia era la madre del general mientras que Vergilia era su esposa. El hecho de que Calderón, Rojas y Coello usen el apelativo de Veturia para su personaje femenino puede hacernos pensar que la fuente principal de su obra fue el relato de Tito Livio. Por el contrario, Shakespeare, que en su tragedia *Coriolanus* se basa principalmente en el relato de Plutarco, conserva los nombres de Volumnia y Vergilia para estos personajes femeninos.

Según las fuentes grecolatinas, el final del general romano fue profundamente trágico. Rechazado por sus compatriotas, quedó a la espera de ser juzgado por su traición a Roma pero Aufidio, el líder de los volscos, temiendo que fuera absuelto, decidió ordenar su inmediata lapidación, ejecutándolo de un modo absolutamente deshonroso para un héroe de guerra romano.

Resulta muy interesante para nuestro estudio de *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura* resaltar el hecho de que el propio Plutarco señala en *Vidas*

¹⁵⁴ Fray Thomas de Spinosa de los Monteros, *Heroycos hechos y vidas de varones yllustres assi Griegos, como Romanos resumidas en breve compendio*, París, Francisco de Prado, 1576.

paralelas la analogía entre la acción pacificadora emprendida por las mujeres en la leyenda de Coriolano y la acaecida en tiempos de las sabinas, pudiendo ello haber inspirado a Calderón, Rojas y Coello para fusionar ambas leyendas:

Nosotras – dice ¡oh, Volumnia!, y tú ¡oh, Vergilia!, venimos unas mujeres en busca de otras mujeres, no por decreto del Senado ni por mandamiento del cónsul, sino que habiendo Júpiter, a lo que parece, oído compasivo nuestros ruegos, nos infundió este impulso de venir acá en vuestra busca a proponeros para nosotras y para los demás ciudadanos el remedio y la salud, y para vosotras, si os dejáis mover, una gloria más brillante todavía que la que alcanzaron las hijas de los sabinos con haber traído de la guerra a la amistad y la paz a sus padres y esposos.¹⁵⁵

Otro de los pasajes de la obra de Plutarco que podría haber influido en la redacción de las comedias y, sobre todo, de *Las armas de la hermosura*, es aquel en el que se describe el fervor romano por el ardor guerrero y el logro de hazañas bélicas, actitud que Calderón atribuye al personaje de Aurelio en su texto:

En verdad, entre todos los beneficios que los hombres extraen del favor de las Musas, ningún otro es tan grande como la suavización de la naturaleza que producen la cultura y la disciplina, puesto que la cultura induce a la naturaleza a adoptar la moderación y rechazar los excesos. Es totalmente cierto, sin embargo, que en aquellos días Roma tenía en la mayor estima aquella fase de la virtud que tiene que ver con logros guerreros y militares, y una prueba de esto se puede encontrar en la única palabra latina para virtud, que significa *valor masculino*; equiparaban el valor, una forma específica de virtud, con la virtud en general.¹⁵⁶

Al igual que Plutarco, Calderón en *Las armas de la hermosura* considera un error la valoración excesiva de la violencia que muestra Aurelio a lo largo de la obra, entendiendo que la guerra debe ser el último recurso para solucionar los conflictos políticos. Basándose en este fragmento de *Vidas paralelas*, Calderón podría haber desarrollado en su comedia la defensa de las letras frente a las armas (temática tópica en la literatura clásica) que Plutarco insinúa pero, sin embargo, prefiere limitarse a poner de manifiesto las injusticias que acarrear los enfrentamientos bélicos.

¹⁵⁵ Plutarco, *Vidas Paralelas* (trad. de Aurelio Pérez Jiménez), Madrid, Gredos, 1985, p. 158.

¹⁵⁶ Plutarco, *Vidas ...*, *op. cit.*, p. 154.

La última de las fuentes clásicas en la que Calderón, Rojas y Coello pudieron basarse para redactar *Los privilegios de las mujeres* es la obra de Dionisio de Halicarnaso (ca. 60 a. C. – ca. 7 a. C.), un escritor griego que vivió gran parte de su vida en Roma, donde redactó una importante obra historiográfica, *Antigüedades romanas*. Esta abarca desde la fundación de la ciudad hasta el inicio de la primera Guerra Púnica. Se trata de un texto peculiar, de índole un tanto propagandística, pues se dirige al pueblo griego, al que trata de transmitir una profunda admiración por Roma, ensalzando sus hazañas políticas y militares a lo largo de la historia.

En esta obra, el personaje de Coriolano cobra un gran protagonismo y su historia abarca un libro y medio de los once que componen *Antigüedades romanas*. Este protagonismo de la figura del general romano en la obra es fruto, tal y como especifica el propio autor, del interés que los aspectos políticos del destierro de Coriolano le suscitan. En efecto, Dionisio de Halicarnaso reproduce en su texto todos los detalles del enfrentamiento político entre el general, profundamente reaccionario y clasista, y los tribunos de la plebe, que tratan de lograr que el pueblo obtenga una moderada capacidad de participación en los asuntos políticos de la República. De este modo, el historiógrafo griego hace gala de sus conocimientos de Retórica para reproducir tanto los discursos de los senadores y Coriolano, como los de los tribunos de la plebe en el Senado, cuando debaten acerca de la capacidad del pueblo para la intervención en política. Coriolano terminará por ser arrestado y llevado ante los tribunales a causa de su actitud totalmente despreciativa de la plebe. El juicio en el que el caudillo es condenado al destierro también se relata en las *Antigüedades romanas* con todo detalle, recogándose los distintos discursos de acusación y defensa de sus protagonistas. La relevancia que este enfrentamiento judicial tiene en la obra de Dionisio de Halicarnaso quizá inspiró a los dramaturgos de *El privilegio de las mujeres*, concretamente a Rojas Zorrilla, a quien con casi total seguridad podemos atribuir la segunda jornada de la comedia, para la escenificación detallada del juicio de Coriolano en la pieza.

Otra de las aportaciones más relevantes de *Antigüedades romanas* a nuestro conocimiento de la leyenda de Coriolano es el hecho de que ofrece una nueva versión acerca de cómo las mujeres romanas deciden implorar el perdón de Roma al general. Así, Halicarnaso introduce a un nuevo personaje, Valeria, una joven que, a la manera de

Veturia en *Las armas de la hermosura*, se erige como líder de las mujeres romanas. Para arengar al resto de féminas, Valeria les recuerda que todas son descendientes de aquellas mujeres sabinas que pusieron fin a la guerra entre Rómulo y los sabinos y lograron unir soldados y naciones. Este pasaje pudo muy bien, al igual que las referencias a las sabinas localizadas en otras fuentes de la leyenda de Coriolano, servir como inspiración a los dramaturgos para entremezclar en *Los privilegios de las mujeres* la historia de Coriolano con el relato mítico del rapto de las sabinas. Lo curioso del relato de Halicarnaso es que Valeria, al frente de todas las mujeres romanas, ruega llorando a Veturia, la madre de Coriolano, para que ella y Volumnia, la mujer del general, intercedan ante él para que levante el asedio de Roma. Veturia hará caso a los ruegos del resto de las matronas y junto a ellas, que gimen y lloran, suplicará a su hijo que perdone la vida a los romanos. Coriolano insistirá a su madre para que ceje en su empeño y se quede con él, como ocurre en *Las armas de la hermosura*, pieza en la que Calderón hace que el general suplique a su amada para que abandone Roma y se una a él, pero, finalmente, las razones y ruegos de su madre conmoverán al fiero general, que terminará haciendo que volscos y romanos firmen un acuerdo de paz. Como reconocimiento a la hazaña de las mujeres en el logro de la paz, los romanos erigirán un templo a la diosa femenina Fortuna.

Durante el Renacimiento, la obra de Dionisio de Halicarnaso se difundió en Europa a través de traducciones al latín, como la publicada en Treviso en 1480¹⁵⁷ o, posteriormente, en Basilea¹⁵⁸, en 1532 y 1549, y en Francia en 1547¹⁵⁹, entre otras¹⁶⁰.

¹⁵⁷ Dionisio de Halicarnaso, *Antiquitates Romanae*, Treviso, Bernardinus Celerius, 1480.

¹⁵⁸ Dionisio de Halicarnaso, *Dionysii Halicarnassei Antiquitatum, sive Originum Romanorum*, Basileae, Hier. Frobenium et Nic. Episcopium, 1532.

Dionisio de Halicarnaso, *Dionysii Halicarnassei Antiquitatum, sive Originum Romanorum*, Basileae, Hier. Frobenium et Nic. Episcopium, 1549.

¹⁵⁹ Dionisio de Halicarnaso, *Dionysii Halicarnassei Antiquitatum Romanorum*, Lutetiae, ex officina Robertus Stephanus, 1547.

¹⁶⁰ P.e. Dionisio de Halicarnaso, *Dionysii Halicarnassei Antiquitatum, sive Originum Romanorum*, Lugduni, Seb. Gryphium, 1555.

Dionisio de Halicarnaso, *Dionysii Halicarnassei De origine urbis Romanae & romanarum rerum antiquitate insignes historiae: in XI libros digestae*, Parisiis, Gallio Pratensi & Petro Vidovaeo, 1529.

Dionisio de Halicarnaso, *Dionysii Halicarnassei scripta quae exstant omnia et histórica et rethorica*, Francofurdi, Andreae Wecheli, 1586.

En fechas más cercanas a la redacción de *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*, encontramos asimismo otras versiones latinas, como la editada en Colonia en 1614 ¹⁶¹. No obstante, *Antigüedades romanas* era una obra mucho menos conocida y difundida que *Ab urbe condita* y *Vidas paralelas*, lo que lleva a algunos críticos, como Alexander A. Parker¹⁶², a dudar de que pueda considerársela fuente de *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*.

Tanto *Los privilegios de las mujeres* como *Las armas de la hermosura* se construyen a partir de la mezcla de la leyenda del rapto de las sabinas con la historia del terrible intento de venganza del general Coriolano. En ambos casos, el material histórico – mítico procedente de las fuentes se distorsiona y modifica, tomando elementos y detalles de aquí y allá e imbricándolos con circunstancias totalmente inventadas o hechos que reflejaban la realidad española del siglo XVII. Así, el argumento histórico procedente de las fuentes se somete a las exigencias artísticas y teatrales de los dramaturgos, capaces de adaptar casi cualquier materia a los esquemas espectaculares de la fórmula de la “comedia nueva”. Se trata, en cierto sentido de una actitud muy barroca, de rebelión e irreverencia por la autoridad de los clásicos, tan idolatrada durante el Renacimiento. El artista del siglo XVII, en su cuestionamiento constante de la tradición, en su reiterado intento de reconstrucción de la realidad se siente lo suficientemente libre para abandonar la mera *imitatio* y reutilizar los elementos que la tradición le proporciona en la consecución de una nueva obra artística, capaz de reflejar la cosmovisión propia de la época en que vive. Solo así podrá el escritor del XVII, desde esta nueva concepción de la libertad de creación, alcanzar el ideal de *aemulatio* de las grandes obras literarias de la Antigüedad.

Centrándose en el estudio de la comedia colaborada *Los privilegios de las mujeres* y en su posterior reelaboración por parte de Calderón de la Barca en *Las armas de la hermosura*, Alexander A. Parker ha analizado algunas de las modificaciones que en ellas se producen respecto a las fuentes clásicas, las cuales considera especialmente

¹⁶¹ Dionisio de Halicarnaso, *Antiquitatum Romanorum Libri XI*, Coloniae Allobrogum, Iocabi Stoer, 1614.

¹⁶² Alexander A. Parker, “El tema de Coriolano...”, *op. cit.*, p. 86.

significativas para la comprensión última de ambas piezas. Parker se refiere fundamentalmente a *Las armas de la hermosura* pero los cambios que mencionan afectan a las dos comedias que analizamos, dada su fuerte vinculación temática:

El primer cambio importante es que el relato debe dejar de ser una tragedia y, por tanto, Coriolano no muere. El segundo cambio importante es que el conflicto del que surge la acción no es la opresión de los plebeyos por parte de los patricios romanos, sino la opresión de estos sobre las mujeres. Esto es consecuencia no solo del hecho de que el conflicto político habría despertado poco interés en el público, sino sobre todo de la significación especial que Calderón atribuye al episodio central del acto de perdonar Roma. El cambio sugiere que Calderón conocía la historia desde el punto de vista de Plutarco así como desde el de Livio, porque mientras que éste último hace una simple referencia de pasada a la fama que consiguieron las mujeres en Roma al haber logrado que Coriolano abandonara su plan de venganza, Plutarco hace considerable hincapié en el hecho de que Roma debía su salvación a las mujeres (...). Y tras el éxito de su misión, destaca el hecho de que la alegría del Senado y los ciudadanos encontró expresión en los honores que confirieron a las mujeres, a las que reconocieron el mérito de haber logrado apartar el peligro de ellos.

El tercer cambio importante que Calderón introduce es convertir a las mujeres de Roma en las raptadas sabinas, y hacer de la violación de las sabinas el telón de fondo de su tema. Esto significa permitirse una licencia cronológica, puesto que la leyenda de la violación se asocia con el reinado de Rómulo, es decir, tres siglos antes del tiempo de Coriolano. Esto no es un cambio arbitrario, sino que resulta esencial para el significado especial que Calderón quiere imprimir a su tema, porque a lo largo de la obra Roma aparece como opresora de mujeres y la razón de esto descansa en el hecho de que Roma se levantó sobre una justicia infligida a las mujeres, un crimen que en la versión de Livio los sabinos califican de violación de la religión y el honor.¹⁶³

Deteniéndonos ahora en el análisis tanto de *Las armas de la hermosura* como de su precedente, la pieza en colaboración *Los privilegios de las mujeres*, observamos cómo Coriolano es caracterizado como un valiente general romano que ha derrotado a los sabinos en diversas batallas. Su amada sabina, Veturia, es, a su vez, una mujer aguerrida que no duda en protestar ante el Senado romano contra un nuevo edicto que prohíbe a las mujeres maquillarse y acicalarse. Esta diatriba provoca una revuelta en la que mueren un senador, en el caso de *Las armas de la hermosura*, y dos según la versión de *Los privilegios de las mujeres*. Pese a que Coriolano se declara culpable únicamente en *Los privilegios de las mujeres*, en ambas obras el general es acusado del crimen y obligado a exiliarse. Humillado por esta deshonra, se une a los sabinos y somete a Roma a un cruel asedio. Finalmente, Veturia, al frente de un batallón de matronas, conseguirá

¹⁶³ Alexander A. Parker, "El tema de Coriolano...", *op. cit.*, pp. 89 – 90.

el perdón para Roma y que las mujeres recuperen los derechos que les habían sido arrebatados. Como puede observarse, Calderón, Rojas y Coello han modificado con total libertad las leyendas clásicas, entremezclando personajes y argumentos y subordinándolos a sus propósitos literarios y dramáticos.

Así pues, el Coriolano de teatro español del Siglo de Oro conserva algunos de los rasgos del primitivo personaje legendario como son su orgullo herido y su sentimiento de deshonor y rebelión contra la propia patria que lo ha castigado. Igualmente, en la puesta en escena de las comedias que analizamos, Coriolano será conmovido por las súplicas de una mujer, en este caso, la amada (que adquiere significativamente el nombre de Veturia). Así vemos cómo Calderón y sus colaboradores transforman a un tiránico general romano cronológicamente posterior a la fundación de Roma en un amante entregado, dispuesto a combatir por los derechos de su amada y a ceder en sus intentos de venganza solo por influencia de ésta. Frente a los relatos clásicos, en los que la compasión de Coriolano es provocada por una madre anciana que encarna valores como el aprecio por la propia estirpe y el patriotismo, el amor será el móvil principal de la acción en la obra áurea. De este modo, los dramaturgos fusionan las figuras de Veturia, Volumnia y Valeria en un único personaje al que dotan de un gran protagonismo dramático, al convertirlo en el principal resorte tanto del conflicto, como del feliz desenlace. Con ello se alejan en gran medida de las leyendas clásicas que les sirven como fuente. En ellas, aunque los personajes femeninos poseen cierta importancia al convertirse en artífices de la paz, el protagonismo sigue recayendo fundamentalmente en las acciones de los hombres: se trata del relato de la génesis de la estirpe romana gracias a los esfuerzos de Rómulo y de la biografía mítica del aguerrido general Coriolano, encarnación del sentimiento de venganza, al que finalmente redimirá su amor al linaje romano.

De este modo, puede considerarse que las transformaciones que Calderón, Rojas y Coello operan sobre sus fuentes se encaminan sobre todo a transformar a los personajes femeninos secundarios de las leyendas en los auténticos pilares de la acción de su obra dramática. Tanto *Los privilegios de las mujeres* como *Las armas de la Hermosura* son, fundamentalmente, dos historias de mujeres puesto que el tema central en ambas obras, la causa real del conflicto dramático, es radicalmente femenino: la indignación ante la

prohibición de maquillarse y acicalarse. Una prohibición que es, en realidad, del siglo XVII y que muy bien podemos relacionar con la política de “reforma de las costumbres” emprendida por el Conde Duque de Olivares bajo el auspicio del monarca Felipe IV. Los afeites femeninos causaron una agria polémica entre moralistas y pensadores de los siglos de Oro, quienes en muchas ocasiones criticaron su empleo al relacionarlo con preocupaciones tan barrocas como el engaño y la diferencia entre apariencia y realidad. En efecto, sabemos que se trata de una problemática áurea y no de un conflicto tomado de las fuentes porque la tradición clásica nos ha transmitido una imagen rústica y desaliñada de las mujeres sabinas, que contrasta con la preocupación estética que Veturia manifiesta tanto en *Los privilegios de las mujeres* como en *Las armas de la Hermosura*. Leemos, por ejemplo, en *Medicamina faciei* de Ovidio:

Tal vez en los tiempos de Tacio las antiguas sabinas prefiriesen cultivar los campos paternos antes que a sí mismas, cuando rubicundas matronas sentadas pesadamente sobre elevado asiento hilaban con el pulgar sin descanso en su dura tarea; ellas mismas encerraban en el redil los corderos que sus hijas habían apacentado y ellas mismas alimentaban el fuego con ramas y leña cortada.¹⁶⁴

De este modo, Calderón y sus colaboradores convierten a los personajes femeninos de las leyendas clásicas en los auténticos protagonistas de su obra dramática, individualizándolos y enriqueciendo su personalidad y potencialidad teatral. Frente al personaje colectivo y difuminado de las sabinas que logran pacificar a sus hombres en la historia de Tito Livio, encontramos a una Veturia perfectamente individualizada, un personaje fuerte que protagoniza los momentos más álgidos de la obra con sus emocionantes monólogos. El protagonismo de la mujer en el teatro español del Siglo de Oro es una de las características que hoy puede resultar más sorprendente pero, en efecto, los ejemplos de heroínas se multiplicaron sobre los tablados áureos tanto en las obras serias como en las cómicas: desde Laurencia en *Fuenteovejuna* a doña Juana en *Don Gil de las calzas verdes*. Mujeres de carácter fuerte, aguerridas, que hacen valer su opinión ante los hombres y ejercen su voluntad mediante la astucia, mujeres muy alejadas de la realidad de la fémina del Siglo de Oro, sometida a la voluntad de su padre o marido.

¹⁶⁴ Ovidio, *Arte de Amar. Remedios de amor. Cosméticos para el rostro femenino* (trad. de Enrique Montero Cartelle), Madrid, Akal, 1991, pp. 179 -180.

Resulta anacrónico defender la existencia de un incipiente pensamiento feminista en las obras de nuestros dramaturgos áureos, pero es evidente que autores como Calderón buscaron la conexión con un público femenino que no solo abarrotaba los corrales sino que también era el principal lector de las obras teatrales impresas. El género dramático quizás sea el más directamente influido por la reacción de su receptor y en la nueva concepción mercantilista del espectáculo áureo el éxito de una obra ante su público cobró una importancia fundamental. Conscientes de ello, los escritores trataron de satisfacer la ansias de autoafirmación y aventura de sus espectadoras, aunque siempre en el espacio ficcional del escenario, en ese complejo pero limitado espacio de libertad artística que fue y es el teatro. De esta manera, ni en *Los privilegios de las mujeres* ni en *Las armas de la Hermosura* las mujeres reciben como recompensa a su hazaña un templo dedicado a la diosa Fortuna, como ocurría en las versiones grecolatinas de la leyenda de Coriolano. No, su logro va mucho más allá: triunfan las reivindicaciones de Veturia en defensa del privilegio femenino del afeitado y el derecho de la mujer al cultivo de las armas y las letras, cuestiones que no encontramos en los textos clásicos. Así, leemos hacia el final de *Las armas de la hermosa*:

CORIOLOANO. ... Primeramente,
que las mujeres, que hoy
tiranizadas contiene, se pongan en libertad,
y las que volver quisieren
a Sabinia, no se impidan,
ni sus personas, ni bienes:
que las que quieran quedarse,
restituidas se queden
en sus primeros adornos
de galas, joyas y afeites:
que la que se aplique a estudios
o armas, ninguno las niegue,
ni el manejo de los libros,
ni el uso de los arneses,
sino que sean capaces,
o ya lidien o ya aleguen,
en los estrados de togas,
y en las lides de laureles:
que el hombre que a una mujer,
dondequiera que la viere,
no le hiciere cortesía,
por no bien nacido quede:
y por mayor privilegio,
más grave, y más eminente,
pues por las mujeres yo
sin honra me vi, se entregue
todo el honor de los hombres

a arbitrio de las mujeres. (Jornada III, vv. 3840 – 3868)

De este modo, aunque en el estudio de las fuentes clásicas de *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la Hermosura* es importante establecer las posibles conexiones entre las leyendas romanas y las circunstancias históricas de la época de Calderón, pues sabemos que el recurso a la comedia histórica como alusión velada a la política de la época fue un procedimiento recurrente, resulta igualmente esencial analizar las modificaciones a las que se someten las fuentes con el propósito de contar una nueva historia a un nuevo público, en parte femenino, en la España del siglo XVII. Por ello, en esta comedia los personajes se transforman, las mujeres adquieren un protagonismo inusitado de extraordinaria eficacia dramática, lo legendario se entremezcla con la polémica áurea sobre el uso de los afeites por parte de la mujer y se introducen alusiones a la realidad histórica y a las costumbres del siglo XVII.

2. Otras fuentes de *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosa*

El conocimiento acerca del mundo clásico se transmitió en Europa occidental no solo a través de los escasos textos grecolatinos conservados, sino también mediante las traducciones, antologías y comentarios que diversos eruditos, sobre todo a raíz del desarrollo del Humanismo, llevaron a cabo. Estas fuentes que podemos considerar secundarias son tanto o más importantes que los propios textos clásicos para la forja de la imagen de la Antigüedad en el imaginario del hombre culto renacentista y barroco.

Así, para comprender la versión de la leyenda de Coriolano que encontramos primero en *Los privilegios de las mujeres* y después en *Las armas de la hermosa* se hace necesaria no solo la consulta de los textos clásicos que acabamos de comentar, sino también obras muy posteriores, escritas gracias al desarrollo del pensamiento humanista, que proporcionaron a los intelectuales del momento una perspectiva muy concreta acerca de la leyenda del general Coriolano.

En efecto, *De claris mulieribus*, escrita por Giovanni Boccaccio (1313 – 1375) entre 1361 y 1362 introduce algunas novedades en el relato de la leyenda de Coriolano y, lo que es más importante para nuestro estudio, se centra en la figura de su madre, Veturia, a la que considera una auténtica heroína y verdadera artífice de la salvación de Roma.

Boccaccio escribe *De claris mulieribus* a imitación de una obra de Francesco Petrarca, *De viris illustribus* (1337), dedicada a ensalzar los logros y hazañas de los varones más importantes de la historia. Primero se centra en los grandes héroes de la civilización romana para, después, recopilar las biografías de los hombres más ilustres de la historia bíblica y de los relatos mitológicos. Tras la lectura de este texto, Boccaccio emprende el proyecto de escribir una obra similar, pero dedicada al relato de las biografías de aquellas mujeres cuyas heroicas acciones y comportamientos merecían ser recordadas por su carácter virtuoso y ejemplar. Así, el escritor italiano recopila en su obra historias de mujeres de la Historia Sagrada, como Eva, relatos acerca de heroínas mitológicas, como Juno, o detalla las vicisitudes existenciales de féminas de gran protagonismo histórico, como la reina Semíramis. Entre ellas incluye la historia de Veturia, la madre

de Coriolano, una heroica matrona romana que logró, con sus lágrimas, conmover al vengativo caudillo romano y convencerlo para levantar el asedio de Roma.

De claris mulieribus, como otras obras del humanista Boccaccio, está escrita en latín, lo que facilitó su difusión y lectura entre las élites intelectuales de toda Europa, según demuestran las numerosas ediciones en época renacentista, como la de 1539 de Mathias Apiarius¹⁶⁵. Además parece que en nuestro país la obra gozó de cierto éxito, lo que llevó a su traducción al castellano, con el título *De las mujeres ilustres*. Así, por ejemplo, se conserva una edición en romance impresa en Zaragoza en 1494¹⁶⁶ y encontramos también una traducción posterior, publicada en Sevilla en 1528¹⁶⁷.

Dada la versión de la leyenda de Coriolano que transmiten *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*, es muy posible que los dramaturgos conocieran la obra de Boccaccio, bien en su versión original latina o bien a través de alguna de las traducciones castellanas de la misma. En efecto, el relato acerca de Veturia en *De claris mulieribus* incluye detalles que no aparecen en las fuentes clásicas y que, en cambio, sí aparecen tanto en *Los privilegios de las mujeres* como en *Las armas de la hermosura*. Así, Coriolano, al levantar el asedio de Roma, concederá unos privilegios especiales, incluyendo su derecho a embellecerse, a las mujeres, los cuales dan su título a la comedia en colaboración que estudiamos. A continuación, citamos el fragmento por la traducción castellana de 1494:

Y ordenó y estableció más, que a las mujeres que passasen – que fasta entonces ninguna o pequeña honra facían los hombres – se levantasen y diesen lugar para pasar. Lo qual en nuestra patria, a fuer antiguo, se guarda hasta hoy. Y que podiessen levar arracadas, aquel antiguo arreo de las mujeres, y vestido colorado de púrpura, y fevillas y manillas de oro. E no fallescen quien afirmen haver sido en el mismo decreto del Senado añadido – que lo que antes no les era permitido – podiessen alcançar herencias de qualquiere. El merescimiento desta matrona, si es a los maridos más aborrecible que a las mujeres plaziente y gozoso, piensan algunos no ser cosa determinada, empero yo tengo por muy cierta, ca la hazienda de los maridos se destruye con los tales arreos y las mujeres andan luzidas como reynas; los maridos se empobrecen quitándoles las herencias de sus antepassados, y las mujeres se enriquecen alcançándolas, y son honradas las que son generosas y nobles y las que no lo son (...).

¹⁶⁵ Giovanni Boccaccio, *Ioannis Boccatiis de Certaldo insigne opus de Claris Mulieribus*, Bernae, Mathias Apiarius, 1539.

¹⁶⁶ Giovanni Boccaccio, *De las mujeres ilustres en romance*, Zaragoza, Paulo Hurus, 1494.

¹⁶⁷ Giovanni Bocaccio, *Libro de Juan Bocacio que tracta de las illustres mugeres*, Sevilla, Jacobo Cromberger, 1528.

Por ende, alégrense ellas y toquen palmas a Veturia y honren y fagan acatamiento a su nombre y merescimiento quando quier que se vieren luzidas con ricas piedras preciosas y rosados y colorados vestidos y fevillas de oro y, quando ellas passando, se levantan los hombres en pie, u quando alcançan alguna herencia.¹⁶⁸

Otro elemento argumental que encontramos en el relato de Boccaccio es la referencia al llanto de Veturia, factor que se convertirá en fundamental en la obra de Calderón y que, sin embargo no aparece en otras fuentes de la leyenda:

Y ya los ánimos de los romanos estaban desesperados de cada parte, quando ya vinieron las dueñas romanas muchas, y quejándose a Veturia, madre de Coriolano, y a Volumina, su mujer, y recabaron que la madre, mujer muy vieja, fuesse al real de los enemigos con su mujer y con ruegos y lágrimas llorasse delante de su fijo, pues que veyan que no se podía defender con armas la República de los enemigos. Y no fallesció compañía grande que las seguía.

(...)

Después destas palabras y razones siguiéronse luego lágrimas y después de los ruegos de la mujer y de los fijos, y abraçados los unos con los otros, y boçes de dueñas que lloravan y rogavan. Con cuyas palabras y con cuyos gemidos y lágrimas acaesció que – lo que la magestad de los embaxadores y la reverencia de los sacerdotes no havían podido – por veneración y acatamiento de la madre se amansasse y apaziguasse la saña de tan duro capitán y se inclinasse y bolviesse a propósito. E abraçados y dexados los suyos, se levantasse el cerco y real de la ciudad.

Así, mientras en las fuentes clásicas Veturia aparece como una mujer terriblemente firme, que impreca a su hijo con dureza afeándole su actitud, en la versión que Boccaccio trasmite de la leyenda lo que logrará finalmente conmover al general romano y hacer que termine por perdonar a su patria serán las lágrimas de una mujer. Esta referencia a las lágrimas de Veturia reaparecerá en la comedia colaborada *Los privilegios de las mujeres* y se convertirá en uno de los elementos de mayor fuerza expresiva en *Las armas de la hermosura*, de Calderón de la Barca.

A través de estos episodios de la obra *De claris mulieribus* del humanista italiano Giovanni Boccaccio que son retomados y reelaborados en ambas piezas se observa cómo el conocimiento que los artistas del Renacimiento y el Barroco poseían de los grandes personajes, la mitología, la historia o las leyendas de la Antigüedad Clásica estuvo en gran parte mediatizada por la labor de los humanistas, quienes en su intento sistemático de recuperar el legado clásico, editaron, tradujeron y antologaron la literatura grecolatina, la estudiaron, analizaron y comentaron, creando una perspectiva idealizada muy específica de la Antigüedad que fue la que se transmitió y difundió entre

¹⁶⁸ Giovanni Boccaccio, *De las mujeres ilustres en romance*, Zaragoza, Paulo Hurus, 1494, fol. 60r y ss.

los hombres cultos de toda Europa. De este modo, para comprender la visión que los dramaturgos áureos poseían de los textos grecolatinos se hace necesario, en la medida de lo posible, el estudio y conocimiento de esa tradición humanística en la que fueron educados, la cual les enseñó a concebir la Antigüedad con veneración, como el momento histórico de mayor desarrollo de todos los aspectos que configuran plenamente al ser humano: el arte, la literatura, la filosofía, el pensamiento, la moral...

Esta concepción humanística se refleja, sin lugar a dudas, en el tratamiento de la materia clásica por parte de los dramaturgos del Siglo de Oro español y, en el caso de las comedias históricas que nos ocupan, en el intento de ofrecer a una monarquía española en decadencia el ejemplo político del considerado el Imperio más poderoso de la historia: Roma.

A partir de todo lo expuesto, puede deducirse que los tres dramaturgos cuya obra analizamos antepone su concepción barroca del espectáculo a la sumisión a las fuentes. Especialmente Calderón, probable coordinador de *Los privilegios de las mujeres* y autor único de *Las armas de la hermosura* es capaz, desde un detallado conocimiento de la tradición grecolatina y humanística, de aludir, de entremezclar, de reinterpretar, de teatralizar, en definitiva, de crear un espectáculo total para el público del XVII que, sin embargo, continúa conmoviéndonos hoy en día. Solo el hálito creador del genio es capaz de la auténtica emulación, de reescribir engrandeciéndolas algunas de las mejores páginas de la literatura universal.

Los privilegios de las mujeres y Las armas de la hermosura **como comedias históricas**

Tradicionalmente, tanto *Las armas de la hermosura* como la comedia en colaboración que la inspiró, *Los privilegios de las mujeres*, se han adscrito al subgénero de la comedia histórica basándose en el hecho de que su argumento se desarrolla en los albores de la civilización romana, en un momento histórico muy distante de aquel en el que se redactaron ambas obras, el siglo XVII. Sin embargo, las peculiares características temáticas y estilísticas de estos textos provocan ciertas reflexiones acerca de su categorización, acerca de lo que pensamos que es, o lo que los dramaturgos barrocos creían que era, una comedia histórica.

La cuestión del género, en lo que a teatro áureo se refiere, siempre plantea numerosos problemas metodológicos dado que uno de los pilares fundamentales en los que se asienta la nueva fórmula teatral barroca es, precisamente, la ruptura con las categorías genéricas clásicas de comedia y tragedia para crear un teatro híbrido, que, fruto de la mezcolanza de recursos de ambos géneros, fuera capaz de reflejar la esencia contradictoria y compleja de la realidad barroca. En palabras de Ignacio Arellano:

El teatro español del Siglo de Oro se sitúa en un momento de redefinición, de creación de una fórmula: momento, en suma, en el que los moldes antiguos no sirven sin alteraciones obedientes a los gustos modernos, y los nuevos experimentan un proceso de formación con estadios variables y evoluciones que pueden desorientar a quien busque un modelo preciso y sin fisuras.¹⁶⁹

De este modo, referido al teatro áureo español, el término “comedia” se desemantiza, pierde los atributos que lo habían caracterizado desde época grecolatina, para pasar a significar, simplemente, algo así como “espectáculo teatral en tres jornadas”. Hacia

¹⁶⁹ Ignacio Arellano, “Espacios dramáticos en los dramas de Calderón”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas, Actas de las XXXIII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000)*, Almagro, Universidad de Castilla – La Mancha – Festival de Almagro, 2001, p. 77.

finales del siglo XVII, Juan Caramuel¹⁷⁰ explica en su preceptiva *Primus calamus* la nueva significación que ha adquirido este término:

Comedia tiene un significado más amplio que tragedia, pues toda tragedia es comedia pero no al contrario. La comedia es la representación de alguna historia o fábula y tiene final alegre o triste. En el primer caso retiene el nombre de comedia; en el segundo es llamada comedia trágica, tragicomedia o tragedia.

Frente a las características mucho más definidas de otros subgéneros dramáticos de época barroca, como el auto sacramental, el entremés o la mojiganga, la comedia aparece como un auténtico cajón de sastre, un subgénero que da cabida a todo tipo de argumentos, personajes y recursos y que, sin embargo, resulta, indiscutiblemente, la pieza clave del imaginario teatral de la España del siglo XVII.

Esta variedad de temas, personajes, objetivos y estilos que caracteriza la comedia nueva así como la propia voluntad de los dramaturgos barrocos de crear un nuevo tipo de teatro alejado de los marcos genéricos tradicionales ha dado lugar, paradójicamente, a innumerables esfuerzos metodológicos por parte de los investigadores del teatro de Siglo de Oro para crear una clasificación lo más exhaustiva posible del acervo teatral barroco. Así, pese a la dificultad intrínseca de la tarea, se han planteado posibles clasificaciones que, atendiendo fundamentalmente a aspectos temáticos, tratan de establecer un conjunto de subgéneros teatrales en los que categorizar las innumerables piezas teatrales conservadas. Estos estudios, sin embargo, parecen tener una utilidad muy limitada, dado que la variedad temática característica de la dramaturgia áurea obliga a crear infinidad de categorías y, a la vez, numerosas piezas podrían adscribirse simultáneamente a varias de ellas. Paralelamente, la visión subjetiva de cada investigador ha definido sus propias categorías en cada intento de clasificación, dotándolas de matices particulares y creando una variadísima terminología que actualmente puebla los estudios de teatro áureo. De este modo, expresiones aparentemente equivalentes poseen un significado distinto en función de la clasificación teatral a la que nos atengamos. Es el caso del término “comedia palatina”, siempre equívoco, pues puede referirse, según diferentes autores, a una comedia palaciega, representada en el ámbito de la corte, o a un subgénero particular de comedia situado en un tiempo o país lejano pero con una intriga amorosa similar a la comedia de capa y espada (por ejemplo, *El perro del hortelano* de Lope de Vega). No obstante, pese a sus

¹⁷⁰ Citado en Marc Vitse, *Elements pour une théorie du theatre espagnol du XVIIe siecle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche – Presses Universitaires du Mirail, 1988, p. 307.

limitaciones, estos intentos de clasificación han puesto de manifiesto la existencia de determinadas constantes temáticas en cierto número de piezas áureas, lo cual resulta excepcionalmente útil para su estudio. Así, ciertas categorizaciones, como “comedia de valido”, “comedia de santos” o “comedia histórica” son comúnmente empleadas en el ámbito de la investigación pues, aunque no resulten excluyentes entre sí y no sirvan para una clasificación unívoca y precisa de la pieza teatral (una “comedia de valido”, por ejemplo, puede ser en muchos casos también una “comedia histórica”), sí inciden en un determinado aspecto esencial dentro del argumento de la obra dramática.

Entre estos intentos de establecer subgéneros dramáticos dentro del acervo teatral áureo, destacaremos el estudio de Juan Oleza¹⁷¹ acerca del teatro de Lope de Vega, en tanto en cuanto se basa en la identificación de ciertas coordenadas o tendencias en el significado de cada obra que llevan a clasificarla como *comedia* (si prima una vertiente cómica) o *drama* (si en ella destacan los elementos trágicos o tragicómicos) aunque reconoce que

Esta distinción solo puede establecerse una vez reconocida la condición híbrida, monstruosa y quimérica de la *Comedia Nueva*, quiere decirse que toda ella es por naturaleza tragicómica, y que lo es en la medida en que, vulnerando el código aristotélico, leído por los humanistas, mezcla asuntos graves con personajes bajos o personajes elevados con asuntos cotidianos, en la medida en que plantea conflictos trágicos (la lucha por el poder, la pérdida de la privanza, la defensa del honor...) de manera cómica, en que se permite aderezar argumentos de subida tensión dramática con episodios ridículos o viceversa, en que oscila con toda libertad entre la historia (seria) y la fábula (risible), o en que se siente muy dueña de resolver indistintamente, cómica o trágicamente, cualquiera que sea el conflicto representado.

Así las cosas, la clasificación genérica de *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura* se complica. Como “comedias nuevas” poseen todos los rasgos característicos de la fórmula lopesca: hibridismo entre elementos trágicos y cómicos, mezcla de personajes altos y bajos, ruptura de la regla de las tres unidades, final feliz... Pero, si tuviéramos, siguiendo a Juan Oleza, que identificar una tendencia temática predominante en ellas, diríamos, sin lugar a dudas, que se desvían más hacia el polo trágico que hacia lo cómico y, seguramente, por esta razón, las consideraríamos como dramas.

En nuestro intento de categorización de estas obras también conviene tener en cuenta ciertas puntualizaciones de Ignacio Arellano, quien insiste en definir la “comedia

¹⁷¹ Juan Oleza, “Estudio Preliminar”, en Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (ed. de Donald McGrady), Barcelona, Crítica, 1997, pp. XV – XIX.

nueva” como una “mezcla” de elementos trágicos y cómicos y no como una “mixtura”. Ello implica que “lo cómico y lo trágico coexisten sustancialmente en una combinación, porque se hallan uno junto al otro, pero manteniendo cada uno su propia individualidad, lo que responde a una modalidad cuyo resultado final no será un compuesto indiferenciado de los dos elementos.”¹⁷² Es por ello que “si la tragedia y la comedia se definen con sendos esquemas acumulativos y antitéticos de rasgos discretos que se pueden combinar en distinta medida, habrá distintas posibilidades de mezcla según qué elementos de un esquema se inserten en el otro.”¹⁷³ Así las cosas, en nuestro estudio de *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura* podemos identificar fácilmente ciertos elementos cómicos (los graciosos Pasquín y Morfodio, por ejemplo) y otros trágicos (como el fatalismo, la ejemplaridad del héroe o la materia histórica abordada, por mencionar algunos) para así llegar a la conclusión de que, en efecto, ambas obras se inclinan más hacia el polo de lo trágico que hacia el de la comedia.

Con una argumentación similar a la de Juan Oleza, Marc Vitse¹⁷⁴ define hasta cuatro subgéneros en el teatro español del Siglo de Oro, también en función de la mayor o menor orientación de una determinada obra hacia los conceptos clásicos de comedia, identificada con “risa”, y tragedia como equivalente al “llanto”. Estos son la comedia burlesca, la comedia cómica, la comedia seria y la tragedia. Atendiendo a la taxonomía de Vitse, adscribiríamos sin duda *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura* al subgénero de la comedia seria.

En este sentido no hay que olvidar que, aunque Calderón escribe un teatro para su tiempo, la España del siglo XVII, y emplea para ello el esquema dramático lopesco que tanto ha triunfado en los corrales y teatros cortesanos de su época, no puede sustraerse del todo a su formación clasicista, a la manera en la que el teatro le fue inculcado en el Colegio Real de los jesuitas, leyendo y representando los grandes textos grecolatinos. Ello hace que posea un profundo conocimiento del modo clásico de hacer teatro, de los

¹⁷² Ignacio Arellano, *El escenario cósmico: estudios sobre la comedia de Calderón*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 33 – 34.

¹⁷³ Ignacio Arellano, “Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el Siglo de Oro”, *Rilce*, 27.1, 2011, p. 15.

¹⁷⁴ Marc Vitse, *Elements ...*, *op. cit.*, 1988.

mecanismos cómicos y trágicos de sus grandes obras que, de un modo u otro, terminan por aflorar en su teatro, tal y como ha señalado Guy Blandin Colburn¹⁷⁵:

While the philosophical dramas of Calderón do not have classical themes, one may see in them something akin to the Athenian tragedy. He possessed a certain aristocratic dignity that led him to think less about the amusement of the populace and more about the worthy expression of his own deeper convictions. *La vida es sueño* certainly has points in common with Sophocles' *Oedipus the king*, and if the lesson that it teaches is that "Segismundo, symbolizing humanity in general, triumphs by reason of the power of the will over destiny", the play is certainly allied with Aeschylus' tragedy *Prometheus Bound*.

Calderón conoce a la perfección la tragedia clásica y no puede impedir que ello se refleje en una obra de tema esencialmente trágico y ambientación romana como es *Las armas de la hermosura*. En efecto, la materia histórica estuvo siempre ligada, según las poéticas clásicas, al género trágico al tratarse del único lo suficientemente elevado y trascendente para abordar las vivencias de los grandes personajes de la humanidad: héroes, reyes, príncipes..., seres de cuyas decisiones depende el destino de muchos otros. Así, basándose en la *Poética* de Aristóteles una obra de argumento histórico, como *Las armas de la hermosura* o su precedente, *Los privilegios de las mujeres*, debería desarrollarse según las convenciones genéricas de la tragedia. Esta convicción comienza a romperse paulatinamente en las preceptivas teatrales del Siglo de Oro, influidas por la práctica teatral vigente, tal y como ha señalado Florencia Calvo¹⁷⁶:

En el espacio temporal existente entre Torres Naharro y Bances Candamo hay otra cantidad de teóricos que presentan este problema de la materia dramatizada y que contribuyen a construir la especificidad de un género ya establecido en la práctica y solo posible en el seno de la Comedia puesto que todos poseen como eje estructurante la relativización, consciente o inconsciente del tópico historia = tragedia / fingimiento = comedia.

Así, por ejemplo, el tratadista Alfonso de Carvallo¹⁷⁷, en *El cisne de Apolo*, señala que, tras la aparición de la nueva fórmula teatral de la "comedia nueva", han surgido textos con elementos propios del género de la comedia que tratan temas históricos:

Ya ahora se hacen comedias de historias ciertas, así profanas como divinas, y aún de personas físicas, que así las quiero llamar a las que de suyo son espirituales o

¹⁷⁵ Guy Blandin Colburn, "Greek and Roman Themes", *Hispania*, 22, 1939, p. 156.

¹⁷⁶ Florencia Calvo, *Los itinerarios del Imperio. La dramatización de la historia en el Barroco español*, Buenos Aires, Eudeba, 2007, p. 48.

¹⁷⁷ Citado en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, p. 90.

intelectuales, no tienen al fin figura de persona y debajo de ella se representa, como es la paciencia, fortaleza o alguna otra virtud o vicio...

Resulta llamativo que si bien los dramaturgos áureos pronto abordaron la materia histórica desde una perspectiva no trágica, se resistieron a construir tragedias basadas en sucesos contemporáneos. De hecho, la mayoría de los preceptistas del momento, como González de Salas¹⁷⁸, vetaría una composición de este tipo puesto que carecería del carácter elevado y universal que atribuyen a la tragedia:

Pero lo que hallo yo que de ninguna suerte era permitido a los mayores es que escribiesen tragedias cuyo argumento fuese de sucesos presentes. Expresamente lo enseña así Dion Crisóstomo en la insigne oración *De la hermosura*. Pero no es la razón, como algunos políticos pensaron el impedirse la significación de las cosas con el respeto que a los poderosos se guarda en tanto que permanecen vivos, pues este escrúpulo para la fe de la historia pudiera hacer embarazo, no a la libre constitución poética que altera los hechos y los mejora conforme la arte suya en cualquiera ocasión lo necesita. La causa fue la estima con que ordinariamente miramos todas aquellas cosas que más lejos están de nosotros y a quien sin duda la sucesión del tiempo comunica veneración.

Calderón no es ajeno a los cambios que está experimentando, a nivel teórico pero fundamentalmente práctico, la dramaturgia española del Siglo de Oro y construye sus obras según las coordenadas de la fórmula teatral ya consolidada en su generación, la “comedia nueva”. Sin embargo, no puede resistirse, quizá por su formación clasicista, a incorporar en *Las armas de la hermosura* algunos elementos que remiten al quehacer teatral de los trágicos grecolatinos. En primer lugar, esta pieza nos presenta un argumento característico de la tragedia como es la caída en desgracia del héroe fruto de los caprichos del destino. Coriolano, un general perteneciente a la alta sociedad romana que alcanza al inicio de la obra la gloria militar, se verá abocado al destierro y la deshonra, condenado injustamente por un crimen que nunca cometió. También, de modo similar a las tragedias clásicas, *Las armas de la hermosura* incidirá en la naturaleza cambiante de la Fortuna, en el sometimiento del hombre a sus constantes vaivenes. El destino, el *fatum* clásico, es la fuerza superior que domina a capricho la vida de los hombres y que, desde una óptica calderoniana profundamente desengañada, transluce la inaprehensibilidad tanto de la realidad como de la propia existencia humana.

¹⁷⁸ Citado en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva ...*, op. cit., p. 212.

Este acercamiento de *Las armas de la hermosura* a los moldes de la tragedia clásica también se aprecia en la construcción de sus personajes. Así, en esta obra Calderón se desvía continuamente de sus fuentes pues, mientras Tito Livio y Plutarco trazan un retrato detestable del general Coriolano, como un hombre tremendamente orgulloso y egocéntrico, que desprecia al vulgo romano porque lo considera inferior, Calderón crea un héroe intachable desde el punto de vista moral que recibe un castigo injusto por defender a la mujer a la que ama. De alguna manera, renuncia a explotar dramáticamente la compleja personalidad del general romano (cosa que sí hace Shakespeare con gran acierto en su *Coriolanus*) para crear un carácter profundamente trágico, una víctima inocente de un sistema político y judicial injusto. Mientras el Coriolano de Shakespeare es un personaje psicológicamente apasionante, pues a la vez que desagrada al espectador a veces consigue conmovirlo gracias a su honestidad y a la firmeza de sus principios morales, el Coriolano calderoniano no plantea la más mínima duda al público: es un personaje ejemplar, como guerrero, como amigo y como enamorado. Ello no es en absoluto casual puesto que Calderón no hace sino seguir el consejo de las preceptivas de su tiempo acerca del tratamiento de los personajes históricos. De este modo, leemos en *Idea de la comedia de Castilla* (1635) de José Pellicer¹⁷⁹:

El precepto decimoquinto es pintar al héroe y la heroína más perfectos en méritos personales que a los demás, comprendiendo en la ventaja a los reyes. Para lo cual se ha de advertir que las comedias no se han de escribir de personas vivas, que aún para la historia es peligroso, cuando más para el teatro.

Como consecuencia de este precepto, Coriolano se transforma en un personaje un tanto débil en *Las armas de la hermosura*. Dentro de ese complejo equilibrio que constituye la obra teatral, podemos decir que, frente a la tragedia de Shakespeare, en la obra de Calderón el foco de atención del público, el auténtico móvil de la acción dramática, no es en tanto el general romano, como su prometida Veturia, que presenta un carácter mucho más complejo. La perfección moral del protagonista calderoniano está, en cualquier caso, mucho más cerca de los moldes de la tragedia clásica que la caracterización que hace Shakespeare del general romano. De este modo, para James A.

¹⁷⁹ Citado en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva...*, op. cit., p. 225.

Parr¹⁸⁰, la virtud, el *areté* del protagonista, se convierte en un elemento fundamental para considerar una obra teatral como tragedia:

En cuanto al héroe trágico, siempre me ha parecido que el *areté* es un factor de mucho más peso que la *hamartía*. El héroe trágico se destaca por ser superior, física o moralmente, y precisamente por eso, por sobresalir, llama la atención y provoca la envidia o el rencor de seres inferiores. Éstos no tardan en rebajarle al nivel de ellos...

En relación con el contenido de la obra de Calderón hay que señalar que Herbert Lindenberger¹⁸¹ ha clasificado, según un criterio quizá un tanto reduccionista para abordar la complejidad temática del teatro áureo español, las obras de tema histórico en tres principales subtipos atendiendo a su argumento: “conspiration plays”, “tyrant plays” y “martyr plays”. Como se puede ver, en gran medida, el investigador hace referencia a los temas principales de las tragedias clásicas y shakesperianas. Pues bien, pese a no incluirse claramente en ninguna de estas tres categorías, *Las armas de la hermosura* comparte características con todas ellas. Así, Coriolano es víctima de una conspiración al ser acusado de un crimen que no cometió y se convierte en víctima (mártir, si se quiere) de una sociedad y un sistema judicial corrupto que lo condena injustamente. En esta caída en desgracia del héroe, exiliado y desposeído de todos sus atributos (corona de laurel, espada y escudo), Coriolano cede a sus pasiones para convertirse en un vengativo “tirano” y organizar un terrible asedio contra Roma. En este momento, se guía solo por sus bajas pasiones y renuncia a valores tan fundamentales como el honor, la patria, la familia o la amistad, representados por diversos personajes que acuden a rogar clemencia para Roma. Finalmente, en una suerte de anagnórisis trágica, las lágrimas de su amada Veturia, el amor que siente por ella, lograrán hacer que el personaje supere sus rencores, perdone a su patria y proclame la paz entre sabinos y romanos, dando origen a una nueva y triunfal Roma.

De este modo, vemos cómo Calderón aprovecha algunos de los resortes dramáticos de la tragedia clásica en la creación de una “comedia nueva”, *Las armas de la hermosura*. Esta, sin embargo, nunca podría considerarse como una tragedia en sentido aristotélico, dado que posee un final feliz y en ella finalmente el héroe es capaz de hacer uso de su propia voluntad en la lucha contra los agravios del destino. Podríamos entonces

¹⁸⁰ James A. Parr, “Tragedia, Comedia y Tragicomedia”, en Kurt y Theo Reichenberger, *Calderón. Protagonista eminente del barroco europeo*, Kassel, Reichenberger, 2000, p. 515.

¹⁸¹ Herbert Lindenberger, *Historical Drama. The relation of Literature and Reality*, Chicago – London, University of Chicago, 1975, pp. 30 -53.

plantearnos la posible adscripción de la obra a la designada por algunos críticos como Parker¹⁸², Wardropper¹⁸³ o Ruano de la Haza¹⁸⁴ con distintos términos como “tragedia española”, “tragedia barroca”, “tragedia mixta” etc., acuñados para explicar la indiscutible naturaleza trágica de los dramas de honor calderonianos. Frente a la caracterización de la tragedia clásica, Marc Vitse¹⁸⁵ ha cifrado algunos de los componentes intrínsecos a la tragedia barroca: el enfoque onírico, el riesgo trágico y el distanciamiento. Si nos atenemos a estos criterios, podemos concluir que *Las armas de la hermosura*, a pesar de contar con algunos elementos comúnmente atribuidos a la tragedia, no alcanza la entidad trágica suficiente para ser considerada como tal.

Una vez clasificadas *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura* como perteneciente a ese nuevo subgénero híbrido característico del barroco español, la “comedia nueva”, y considerando su tendencia hacia lo trágico, se plantea el problema de su categorización como comedia histórica. Frente a otros subgéneros teatrales, esta fue, desde época temprana, considerada como algo especial o distinto respecto a otras manifestaciones teatrales. En efecto, ya Bartolomé Torres Naharro, en el proemio de su *Propalladia* (1517), la primera preceptiva dramática española, clasifica sus textos teatrales en dos categorías: las comedias “a fantasía” (basadas en hechos inventados) y las comedias “a noticia” (construidas a partir de sucesos reales, acontecidos). Con ello, Torres Naharro muestra la necesidad de diferenciar las obras puramente ficcionales de aquellas que poseen algún nexo de unión con la realidad. En esta última categoría se encuentran, en efecto, las comedias históricas que definiremos, siguiendo a Juan Oleza,¹⁸⁶ como aquellas que, pese a no ser rigurosamente históricas, “contienen algún elemento histórico no incidental en su acción o en su circunstanciación”. María Grazia

¹⁸² Alexander Parker, “Aproximación al drama del Siglo de Oro”, en Roberto Durán y Mario González Echeverría, *Calderón y la crítica. Historia y antología*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1976, pp. 329 -357.

¹⁸³ Bruce Wardropper, *La comedia española del Siglo de Oro*, Barcelona, Ariel, 1978.

¹⁸⁴ José María Ruano de la Haza, “Hacia una nueva definición de la tragedia calderoniana”, en *Bulletin of the Comediantes*, XXXV, 1983, pp. 165 -180.

_____, “Más sobre la tragedia mixta calderoniana”, en *Bulletin of the Comediantes*, XXXVII, 1985, pp. 263 -266.

¹⁸⁵ Marc Vitse, *Elements...*, *op. cit.*, 1988.

¹⁸⁶ Juan Oleza, “Estudio...”, *op. cit.*, p. XXII.

Profeti¹⁸⁷, por su parte, decide designar a este subgénero teatral como “comedia heroica” o “comedia trágica” y destaca varios rasgos definidores del subgénero que, además de en las características argumentales de las obras, se centran en su estilo y en su objetivo pragmático:

La razón fundamental de la comedia heroica es que en efecto el argumento histórico, especialmente de historia clásica, puede preciarse de un fin didáctico; aparece por lo tanto “moral” y “docto”, capaz de elevar al auditorio, de enseñar.

(...) La estilización de los personajes, el código simbólico, la preponderancia de la palabra sobre la acción, perfilan la nueva fórmula de la comedia trágica.

Desde otra perspectiva, Ignacio Arellano¹⁸⁸ se acerca al subgénero de la comedia histórica planteando la finalidad ideológica de muchas de estas obras:

Definida por la peculiar relación entre historia y poesía, la comedia histórica suele proyectarse sobre universos temáticos de trascendencia política y social, que exploran las relaciones de poder, las ambiciones y el dominio de los héroes sobre las situaciones en que se hallan y sobre sus mismas pasiones. Las fuentes y los datos históricos, no hay que decirlo, son solamente un punto de partida: la libertad del dramaturgo es omnímoda. [...] La Poesía tiene la prerrogativa de usar a la Historia como cimiento moldeable con total libertad por el ingenio.

Sin embargo, otros investigadores, como Florencia Calvo y Ximena González¹⁸⁹ han planteado la inexactitud de este concepto de “teatro histórico”, en tanto en cuanto aglutina textos de variadísimas tipologías artísticas, estéticas e ideológicas:

“Teatro histórico” se construyó como una de esas categorías taxonómicas generalizadoras en las que se incluyó todo tipo de obras cuya única característica común era exhibir algún elemento histórico en cualquiera de los niveles dramáticos. Un corolario de esta actitud crítica fue evidentemente la desatención de los rasgos genéricos específicos de cada pieza.

(...) Es evidente que la noción de teatro histórico no define un género en sí mismo sino que propone una caracterización desde el nivel del argumento que obliga a realizar una lectura que lo trascienda. Por otra parte, el hecho de que se dramatice un suceso histórico da lugar a la aparición de particularidades genéricas que no deben dejarse de lado. Así, la escenificación de un enredo amoroso en el marco de una batalla no es igual que el mismo enredo en el contexto de una historia privada.

Desde estos presupuestos se puede redefinir la noción de teatro histórico; al ser teatro permite el recurso a una amplia variedad de categorías para trabajar la problemática de

¹⁸⁷ Maria Grazia Profeti, “De la tragedia a la comedia heroica y viceversa”, *Theatralia III, 3º Congreso Internacional de Teoría del Teatro, “Tragedia, Comedia y Canon”*, Vigo, Universidad de Vigo, pp. 111 y 122.

¹⁸⁸ Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 350-351.

¹⁸⁹ Florencia Calvo y Ximena González, “Tragedia y comicidad”, en Melchora Romanos y Florencia Calvo, *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*, Buenos Aires, Eudeba, 2002, pp. 163 – 164.

los géneros: conceptos tales como el agente portador de comicidad, el riesgo trágico o el ridículo confluyen todos en una definición mayor. Por otra parte, al ser histórico todos estos elementos se resignifican al integrarse en una historia o un personaje de carácter público.

De todo lo anteriormente expuesto, se deduce que el concepto tradicional de “teatro histórico” plantea numerosas controversias, puesto que una obra en la que, en efecto, se plantee un suceso histórico puede ser, simultáneamente, muchas otras cosas a la vez: comedia, tragedia, teatro de tema amoroso, teatro cortesano... Si además abordamos una tradición dramática como la del teatro español del Siglo de Oro en la que el concepto de género se diluye y el tratamiento de un tema histórico no determina la utilización de las convenciones teatrales impuestas por esta noción, resulta prácticamente imposible caracterizar unívocamente el supuesto subgénero del teatro histórico, en tanto en cuanto ni los dramaturgos, ni los comediantes, ni los espectadores, ni los lectores del siglo XVII tenían conciencia alguna de él. El teatro del Siglo de Oro, por su naturaleza indudablemente híbrida, permite el acercamiento a cada texto desde múltiples perspectivas. Así, una comedia, un único texto áureo, es susceptible de ser estudiado en su faceta de teatro histórico y, simultáneamente, como drama de honor o como teatro amoroso. Desde esta perspectiva, las taxonomías y categorizaciones quizá deberían aplicarse al teatro español del siglo XVII desde un punto de vista meramente metodológico, utilitario, sirviendo como punto de partida para abordar el estudio de un determinado aspecto de un texto concreto del Siglo de Oro. Así, a lo largo de este trabajo hablaremos de *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura* como “comedias históricas” o “dramas históricos” cuando, metodológicamente, centremos nuestro interés en el hecho de que en ambas comedias se plantean sucesos históricos y en cómo ello influye en la construcción dramática del texto o en nuestra interpretación del mismo.

Como punto de partida en el análisis de *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura* como teatro histórico tomaremos el trabajo de Herbert Lindenberger¹⁹⁰, quién ha distinguido hasta cuatro planos diferentes en el análisis de una comedia histórica. Todos ellos resultan bastante complejos en lo que al estudio de *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura* se refiere:

¹⁹⁰ Herbert Lindenberger, *Historical...*, *op. cit.*, p. 10.

Thus far I have stressed three levels of reality which shape our consciousness as we experience a history play: first, the historical materials which the play derives from its sources (“correct” or not) and which it purports to reenact; second, the theatrical conventions in which these materials are recast; and third, the sense of historical continuity which the author gives to that segment of the past which he has dramatized. But there is still another aspect to our experience with every *older* work. Like history itself, a history play changes its meaning for us according to the shifting historical winds.

Los elementos de análisis sugeridos por Herbert Lindenberger se encuentran bastante relacionados con los que han propuesto otros investigadores de la comedia histórica, como Florencia Calvo¹⁹¹, quien ha señalado una serie de criterios básicos para la comprensión de la naturaleza del drama histórico:

La idea de construcción estética por sobre todo, el diálogo entre la ficción y la realidad y, fundamentalmente, la temporalidad como condicionante. La temporalidad se transforma en un elemento constitutivo del drama histórico puesto que pone en juego no solamente la temporalidad de la representación, sino también la temporalidad de lo representado (...).

Esa doble temporalidad no solo es funcional a los efectos de una caracterización dramática, sino que además opera construyendo niveles de sentido ideológicos, que ya no conjugan dos, sino tres o más tiempos diferentes. De esto se extrae un corolario que permite definir al teatro histórico como uno de los subgéneros (si acordamos que es un subgénero) más fuertemente ideologizado.

En primer lugar, nos referiremos al tiempo histórico representado en ambas comedias, el tiempo extraído de las fuentes históricas. Tal y como ha señalado Florencia Calvo¹⁹², toda obra histórica se caracteriza por su carácter intertextual, por su ineludible ligazón con otro texto, sea este historiográfico, folclórico o legendario que le sirve como fuente. A partir de este material argumental, cada escritor construye una secuencia literaria mediante la cual presentar los acontecimientos conforme a un propósito determinado, bien sea estético o ideológico. De este modo, las alteraciones o añadidos que realiza el artista en su intento de transformar la materia histórica en una fábula literaria proporcionan mucha información acerca del pensamiento del autor, su forma de relacionar el pasado con la realidad contemporánea y su concepción acerca de la propia obra literaria. Es por ello, que el tratamiento de temas históricos diferirá mucho entre unos autores y otros, aunque estos se encuadren en una misma corriente estética. En lo que respecta al teatro barroco, por ejemplo, encontramos que

¹⁹¹ Florencia Calvo, *Los itinerarios...*, *op. cit.*, pp. 29 – 30.

¹⁹² Florencia Calvo, “Fórmulas de presentación de la acción dramática”, en Melchora Romanos y Florencia Calvo, *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*, Buenos Aires, Eudeba, 2002, pp. 117 -118.

Mientras Lope elige grandes periodos temporales o importantes sucesos de la historia de España para dramatizar, Pedro Calderón de la Barca casi siempre elige sucesos históricos acotados en el tiempo y en el espacio que generalmente muestran una perfecta imbricación entre lo histórico y lo privado.

Si bien la acción que Calderón, Rojas y Coello plantean al espectador se desarrolla en los albores de la civilización romana, sabemos que esta es totalmente ficcional, dado que surge de la unión de un relato que podemos considerar mitológico, como es el del rapto de las sabinas y otro quizá en cierta medida histórico, como es el de Coriolano. Ambas historias, pero sobre todo la de Coriolano, han sido engarzadas por los dramaturgos para la creación de una obra completamente original y alejada de sus fuentes, con un propósito que podemos considerar dramático y estético pero en ningún caso historiográfico.

Calderón y sus colaboradores y, en general, todos los dramaturgos del Siglo de Oro, vuelcan en los escenarios españoles piezas de temáticas variadísimas, que abordan todos los aspectos de la realidad, desde los más cercanos y cotidianos hasta los más exóticos y librescos. En esta última vertiente, no vacilan en aprovechar cualquier material previo, literario o histórico que llegue a sus manos y que contenga una historia o anécdota susceptible de ser dramatizada. Es por ello que en la España del siglo XVII tanto los corrales como los teatros de palacio se pueblan de personajes bíblicos y mitológicos, de héroes grecolatinos y medievales, de santos y mártires o de protagonistas de cuentos, leyendas y grandes obras literarias. Esta circunstancia ha sido señalada por Francisco Ruiz Ramón¹⁹³:

Uno de los caracteres más acusados del drama nacional es su pluralidad temática (...) El teatro se convierte en un verdadero cosmos, en una *Summa* temática de la literatura universal y de la vida española (...) Lo realmente significativo e importante para la historia del teatro no es la pluralidad temática en sí, sino algo de más radical alcance: la conversión en materia y formas dramáticas de lo que material y formalmente no lo era. Es esa capacidad formal de hacer drama, acción teatral, lo que era novela, cuento, historia, poema, pensamiento, ideología, consejo, anécdota o vida lo que constituye la gran hazaña del teatro español (...) El teatro español descubre, si se me permite el símil, las Américas del Drama, ampliando así el espacio dramático y desvelando horizontes inéditos y abriendo nuevos cauces para la conversión y del mundo del hombre en drama.

Aristóteles y, en consecuencia, gran parte de la tradición literaria occidental, conciben la poesía como imitación, como “mímesis” de las acciones de los hombres. Entre los diversos modos de imitación de los que el artista dispone, el estagirita manifiesta la

¹⁹³ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza, 1967, pp. 154 -156.

preeminencia absoluta del teatro como forma de imitación más compleja. El auge del teatro en la España del Barroco se explica en parte a partir de esta concepción aristotélica y también debido al hecho de que el desarrollo de la “comedia nueva” permitió la creación de un espectáculo público que daba cabida a todas las capas sociales y que, al instaurarse como objeto de consumo, dotó a los dramaturgos de cierta independencia creativa. Estos se convirtieron, de algún modo, en poderosos transmisores de una determinada cosmovisión, de una forma de entender la realidad, y la vida y también los aspectos más particulares y concretos de la existencia: la política, la sociedad, la cultura, la religión... El teatro constituía, en consecuencia, una herramienta muy poderosa para la ideologización y educación de todos los sectores de la población española. Las distintas instancias de poder, conscientes del riesgo que el teatro entrañaba, intentaron o bien erradicarlo (son conocidos los periodos de prohibición de las representaciones y ediciones o la famosa “polémica sobre la licitud moral del teatro”), o bien controlarlo de la manera que fuera posible, sometiéndolo a distintos tipos de censura o ganando el favor de los dramaturgos más prestigiosos. Ello no impidió, sin embargo, que encontremos textos dramáticos áureos en los que podemos vislumbrar ciertas posiciones críticas frente a determinadas acciones o personajes ligados al aparato de poder de la época. Pronto, los dramaturgos comprendieron que uno de los mecanismos más eficientes para evitar el acoso de los censores consistía precisamente en presentar ciertos temas controvertidos bajo la apariencia de materia histórica o mitológica. Parece que este es el caso de *Las armas de la hermosura* y *Los privilegios de las mujeres*, obras en las que encontramos, bajo el disfraz del argumento de tema romano, diversas críticas contra la política de Olivares y la administración de justicia en la España del siglo XVII. Es dudoso que este tipo de analogías resultasen claras para todos los espectadores que asistiesen a la representación cortesana de estos textos. Pero, si consideramos la existencia de diversos niveles de recepción que caracteriza al teatro áureo, podemos pensar que la fuerza mimética del teatro permitiría a parte del público atisbar estas analogías críticas. Así, Florencia Calvo¹⁹⁴ plantea la capacidad del teatro histórico para incitar a la identificación y, en consecuencia, el cuestionamiento crítico de la realidad contemporánea:

Esta fuerza mimética de la Comedia sirve también para el mejor entendimiento de los sucesos históricos que se están relatando y para poner en funcionamiento la doble

¹⁹⁴ Florencia Calvo, *Los itinerarios...*, *op. cit.*, p. 65.

temporalidad del teatro histórico, puesto que además de hacer llegar al público los sucesos con mayor facilidad que lo escrito, es capaz de hacer producir reflexiones que propongan un nexo con el presente.

Tanto *Los privilegios de las mujeres* como *Las armas de la hermosura* demuestran que los dramaturgos del siglo XVII conciben la fuente histórica como una herramienta, un material a su disposición sobre el que trabajar para, de alguna manera, engrandecerlo, al dotarlo de índole literaria. No hemos de olvidar que desde la concepción barroca, muy influenciada por la *Poética* de Aristóteles, la literatura es manifiestamente superior a la historia y el poeta, como artista posee el poder de transformarla con fines creativos. Aristóteles¹⁹⁵ insiste en este particular dado que la tragedia griega se construía a partir de la mitología y leyendas griegas y, con frecuencia, el teatro alteraba el relato original con fines dramáticos o ideológicos:

Y también resulta claro, por lo expuesto, que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general y la historia lo particular. En general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes; y en particular qué hizo o qué le sucedió a Alcibíades.

Pues bien, en cuanto a la comedia, esto resulta claro; en efecto, después de componer la fábula verosímilmente, asignan a cada personaje un nombre cualquiera, y no componen sus obras, como los poetas yámbicos, en torno a individuos particulares.

Pero en la tragedia se atienen a nombres que han existido; y esto se debe a que lo posible es convincente; en efecto lo que no ha sucedido, no creemos sin más que sea posible; pero lo sucedido, está claro que es posible, pues no habría sucedido si fuera imposible.

Sin embargo, también hay tragedias en que son uno o dos los nombres conocidos, y los demás ficticios; y en algunas ninguno, por ejemplo, en la *Flor* de Agatón, pues aquí tanto los hechos como los hombres son ficticios, y no por eso agrada menos.

De suerte que no se ha de buscar a toda costa atenerse a las fábulas tradicionales sobre las que versan las tragedias. Sería, en efecto, ridículo pretender esto, ya que también los hechos conocidos son conocidos de pocos y, sin embargo, deleitan a todos.

De esto resulta claro que el poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita acciones. Y si en algún caso trata cosas sucedidas, no es menos poeta; pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el poeta. [1451]

¹⁹⁵ Aristóteles, *Poética* (trad. de Valentín García Yebra), Madrid, Gredos, 1974.

De este modo, mientras el dramaturgo respete los principios de decoro y verosimilitud propios de la obra literaria, podemos entender que ensalza la materia histórica, al proporcionarle un carácter literario. Es importante señalar que las nociones clásicas de decoro y verosimilitud están sometidas, asimismo, a evolución histórica. De este modo, en la mayoría de las obras históricas barrocas encontraremos aparentes faltas de decoro, anacronismos y actualizaciones injustificables para el espectador actual, si nos atenemos a las fuentes históricas. Ello, sin embargo, está plenamente justificado desde la óptica del artista áureo que prefiere insistir en un concepto, según veremos, fundamental dentro del teatro histórico, como es la continuidad entre pasado y presente. De hecho, es posible que la identificación empática del espectador con unos protagonistas que viven en una sociedad similar a la suya ayudará más a dotar de un sentido ideológico, cultural y artístico a la obra que el atenerse a una ambientación histórica con la que el público no estaba realmente familiarizado. De este modo, encontraremos constantes anacronismos tanto en *Los privilegios de las mujeres* como en *Las armas de la hermosura* que, pese a su ruptura del decoro, ayudan a la contemporaneización de la acción dramática. Ello no quiere decir, sin embargo, que el concepto de decoro, tanto en el texto como en la propia representación teatral, no preocupara a los dramaturgos del Siglo de Oro. En efecto, desde el *Arte Nuevo* (1609) el decoro aparece como un requisito indispensable para garantizar la verosimilitud de la obra y, precisamente, una de las críticas de Lope¹⁹⁶ contra los comediantes es su ruptura de la verosimilitud histórica al hacer un uso disparatado del vestuario:

Los trajes nos dijera Julio Pólux,
si fuera necesario, que en España,
es de las cosas bárbaras que tiene
la comedia presente recibidas:
sacar un turco un cuello de cristiano
y calzas atacadas un romano. (vv. 356 -361)

De este modo, el decoro y el respeto a la verosimilitud se convierten en los ejes de la creación dramática de tema histórico, independientemente de que esta se mantenga o no fiel a sus fuentes. No en vano, el propio Aristóteles había insistido en la libertad del poeta para transformar la materia histórica a su antojo, entremezclando hechos acontecidos con otros totalmente ficticios, el material procedente de las fuentes históricas con la invención, tal y como harán los dramaturgos del barroco español. Esta

¹⁹⁶ Lope de Vega, *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* (ed. de Enrique García Santo – Tomás), Madrid, Cátedra, 2006.

concepción de la libertad creativa del artista para transformar e incluso ennoblecer la realidad será también apoyada en el plano teórico por algunos de los preceptistas más importantes del Siglo de Oro como el humanista Alonso López, “el Pinciano”¹⁹⁷, quien en su *Filosofía Antigua Poética*, basándose en la obra de Aristóteles y Horacio, defiende la primacía de la creación literaria frente a la realidad:

La fábula es imitación de la obra (...). Ha de ser, digo, imitación de obra y no ha de ser la obra misma (...). Así que la poética hace la cosa y la cría de nuevo en el mundo, y por tanto, le dieron el nombre griego que en castellano quiere decir “hacedora”(…). Hay [fábulas] que sobre una verdad fabrican mil ficciones; tales son las trágicas y épicas, las cuales siempre, o casi siempre, se fundan en alguna historia, mas de forma que la historia es poca en respecto y comparación de la fábula (...).

El fabular es natural a la poética; (...) supuesto lo cual, digo que el poeta no se obliga a escribir verdad sino verosimilitud (...) y al poeta le es lícito alterar la historia como está dicho y no la fábula (...)

Así que los poemas que sobre historia toman su fundamento son como una tela cuya urdimbre es la historia, y la trama es la imitación y la fábula. Este hilo de fábula va con la historia tejiendo su tela, y es de tal modo, que el poeta puede tomar de la historia lo que se le antojare y dejar lo que le pareciere, como no sea más la historia que la fábula, porque en tal caso será el poema imperfecto y falto de imitación, la cual da el nombre

Así, de la superioridad de la poesía frente a la historia, se deriva la superioridad de lo verosímil frente a lo real: la obra literaria impone su carácter artístico frente a las limitaciones del relato histórico, ampliando, en cierta manera, el concepto clásico de *mimesis*. De alguna manera, el artista áureo se siente como un demiurgo, capaz, mediante la ficción, de crear una realidad mejor, desde el punto de vista moral y estético. Para la mentalidad desengañada del hombre barroco, la Belleza y el Bien absolutos son solo alcanzables en un plano artístico y, por ello, el Arte puede y debe modificar la realidad. Francisco de Cascales¹⁹⁸ defiende esta idea en sus *Tablas Poéticas*:

Así que unas veces el poeta constituye su acción verdadera y entonces pone nombres verdaderos, los que halla en la historia. Otras veces finge la fábula, y entonces los nombres serán también fingidos. Solo se ha de notar que cuando la acción es histórica, si no pasó la cosa como debiera pasar según el arte, eso que falta lo ha de suplir el poeta, ampliando, quitando, mudando, como más convenga a la buena imitación. Acerca de esto dice Robortelo doctísimamente, como siempre: *Quatenus igitur fingit in rebus, verisque actionibus, vel ipsas augens, vel exornans, ex hoc satis patet esse Poetam*. “En cuanto el poeta (dice) finge cosas de historia y verdaderas acciones, o aumentándolas o

¹⁹⁷ Alonso López, “Pinciano”, *Filosofía Antigua Poética* (ed. de Alfredo Carballo Picazo), vol. II, Madrid, C.S.I.C., 1953, pp. 8-13, 79 y 98.

¹⁹⁸ Citado en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva...*, *op. cit.*, pp. 166 -167.

exornándolas según el verosímil, con razón se puede llamar Poeta.” De donde concluimos que si la acción histórica pasó de la manera que debiera pasar según el verosímil, que es acción digna del nombre de poesía; y que si a esa acción le faltaran cosas necesarias para la perfección poética, que las puede y debe el poeta suplir con el arte.¹⁹⁹

Es por ello, que, en este momento histórico, comienza a ampliarse la noción de mimesis y lo verosímil se concibe como superior a lo real, concepción que, en opinión de Enrica Cancelliere constituye uno de los pilares fundamentales de la fórmula de la “comedia nueva”:

Precisamente aquí está el nudo de la cuestión, que dará origen a grandes desarrollos para un arte nuevo que quiere saldar cuentas entre un nuevo y más auténtico aristotelismo y todo lo que en aquellos años se iba imponiendo con éxito en la nueva praxis cómica. Ese nudo, como veremos, encontrará una solución dentro de la cuestión que está bajo la denominación de “verosimilitud”, que, a buen derecho, Lope interpreta como técnica de construcción de una ficción necesaria, de una ficción que por interna coherencia y ejemplaridad catártica se inscribe en el orden de lo necesario y no de lo arbitrario y tampoco de las reglas; que se inscriba, pues, en el orden estético que Aristóteles define como “deber ser”.²⁰⁰

Es por ello que Francisco Florit²⁰¹ considera que, en este momento, los dramaturgos pasan de buscar la mera verosimilitud para centrarse en un nuevo concepto: la *imitatio vitae*, que surge a través de un nuevo pacto teatral entre escritor y espectador. Marc Vitse²⁰², por su parte, también se ha referido a esta evolución en la concepción del objetivo poético fundamental:

On a vu comme l’obligation première de plaire conduisait à une réinterprétation singulière du principe de la *mimesis* et débouchait, pour parvenir à une juste imitation d’une nature explicitement historicisée, sur une libération des pouvoirs de l’invention. Ici, pareillement, face à l’hyperréalisme mesquin (...) des tenants de la vérité historique (...), c’est une conception bien particulière de la vraisemblance, élément clef de la *Poétique*, que donne lieu cette revendication de la légitime liberté dont doit user l’ “imitation inventrice”. Au nom du vraisemblance poétique conçu comme une vérité supérieure, se retrouve effacée la barrière qui séparait traditionnellement la matière fabuleuse (*fantasía*) de la matière véridique (*noticia*: histoire et fable mythologique), si bien que le poète est en droit, pour autant que cela lui paraîtra nécessaire à la cohérence du poème dramatique, d’alterer les donnés qu’il tire de l’histoire ou de la fable et d’étendre ainsi aux éléments

¹⁹⁹ Nótese que en la cita original de Robortello, el tratadista italiano solo se refiere a “acciones verdaderas” sin especificar si se trata o no de hechos históricos. Cascales traduce libremente la cita haciendo que se refiera a la literaturización de sucesos históricos, quizá debido a la necesidad de justificar teóricamente la práctica tan común entre los dramaturgos de su tiempo de alterar la materia histórica.

²⁰⁰ Enrica Cancelliere, “Aristóteles, Lope y la teoría de lo verosímil”, *Anuario Lope de Vega*, 12, 2006, p. 39.

²⁰¹ Francisco Florit, *Tirso de Molina ante la comedia nueva*, Madrid, Estudios, 1986.

²⁰² Marc Vitse, *Elements...*, *op. cit.*, p. 196.

“historiques”, “las licencias del mentir” propes au traitement des sujets dits “d’invention”.

De este modo, observamos cómo el concepto de verosimilitud termina por imponerse a la propia verdad histórica que es desechada si no sirve a los objetivos artísticos (basados, fundamentalmente en el concepto de decoro) o, incluso, ideológicos y morales del escritor. Así, Francisco Bances Candamo²⁰³ sostiene que

Precepto es de la Comedia inviolable que ninguno de los personajes tenga acción desairada, ni poco correspondiente a lo que significa, que ninguno haga una ruindad, ni cosa indecente. Pues, ¿cómo se ha de poner una princesa indignamente? Y más cuando la poesía enmienda a la historia, porque ésta pinta los sucesos como son, pero aquella los pone como debían ser.

Durante el Barroco, por tanto, la mera imitación de lo real pasa a un segundo plano, subyugada ante el deseo de sublimación artística del poeta. Este, frente al historiador, es consciente de la incapacidad de una construcción artificial, como es el discurso, para referir la complejidad de la realidad y se aparta conscientemente de este objetivo. En palabras de Ignacio Arellano²⁰⁴:

La relación del discurso histórico y del discurso dramático con la “realidad” implica cuestiones mucho más complejas de las que superficialmente se nos aparecen como lectores ingenuos. El historiador, por más positivista y objetivo que pretenda ser – cosa que a menudo ni pretende-, difícilmente escapará a numerosas instancias de distinto nivel, que orientan la “construcción de la realidad” descrita en su relato. Certeramente apunta R. Lauer que la historia no es “inocente” a la hora de presentar los hechos. Ni la Historia ni la Poesía, entonces, renuncian (o se libran de, según quiera enfocarse la cuestión) un elemento de creación más o menos ficcional.

Ahora bien, hay alguna diferencia: el historiador pretende sin duda convencer a su receptor de que ofrece una visión “real”, justa y verdadera en lo posible, hágalo con sinceridad o con intenciones conscientes de manipulación ideológica. El poeta aurisecular, en cambio, con sus piezas de tema histórico, nunca ha pretendido tal cosa. Con total libertad, sin disimulo alguno, ofrece una construcción artística, cuyo material de base puede ser la Historia, pero cuyos límites libérrimos los pone la Poesía.

Junto a la justificación estética, otra de las causas que pueden hacer que un poeta decida alterar en su obra la realidad histórica es el querer transmitir con ella una enseñanza moral. Recordemos que ya en el siglo I Horacio promulgó la utilidad pedagógica de la literatura (*prodesse et delectare*) y, conforme a este principio, numerosos preceptistas

²⁰³ Francisco Bances Candamo, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos* (ed. de Duncan W. Moir), London, Támesis, 1970, p. 35

²⁰⁴ Ignacio Arellano, “Poesía, historia y mito en el drama áureo: los blasones de los Austrias en Calderón y Bances Candamo”, en Kurt Spang (ed.), *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, Eunsa, 1998, pp. 171 -172.

áureos defenderán el carácter educativo y moral de la creación literaria. Por ello, algunos tratados del momento, como los de González Salas, Pellicer de Tovar o Bances Candamo, justificarán el que los escritores alteren la realidad histórica en sus textos para convertirlos en ejemplo de virtud:

Lo que los diferencia es que el historiador cuenta las acciones como sucedieron y el poeta las representa e imita como era verosímil o necesario se obrasen mejor para que sirvan así de ejemplo y enseñanza a los hombres. (González de Salas)²⁰⁵

Este se convierte precisamente en el primer precepto de la poética de Pellicer:

Precepto 1º. Porque comenzando en su primer precepto, que es el fin que debe tener la comedia, se constituye voluntariamente el que la hace por maestro público del pueblo que le está oyendo, de cuyos avisos depende la enseñanza de todo aquel concurso. (*Idea de la Comedia de Castilla*, Pellicer de Tovar)²⁰⁶

Bances Candamo también sostiene esta idea:

[La Comedia española] es la historia visible del pueblo, y es para su enseñanza mejor que la historia, porque como la pintura llega después de la naturaleza y la enmienda imitándola, así la poesía llega después de la historia, e imitándola la enmienda. (...) Imita la Comedia a la historia, copiando solo las acciones airoas de ella y ocultando las feas. Finalmente, la historia nos expone los sucesos de la vida como son, la Comedia nos los exorna como debían ser, añadiéndole a la verdad de la experiencia mucha más perfección para la enseñanza. (*Teatro de los teatros...*, Bances Candamo)²⁰⁷

Estos cambios en la concepción artística también afectarán a los propios creadores. Tirso de Molina, por ejemplo, defenderá en *Los cigarrales de Toledo* su facultad como poeta para alterar un suceso histórico en su obra *El vergonzoso en Palacio*:

Pedante hubo historial que afirmó merecer castigo el poeta que, contra la verdad de los anales portugueses, había hecho pastor al duque de Coimbra don Pedro (...), en ofensa de la casa de Avero y su gran duque, cuyas hijas pintó tan desenvueltas que, contra las leyes de su honestidad, hicieron teatro de su poco recato la inmunidad de su jardín. ¡Como si la licencia de Apolo se estrechase a la recolección histórica y no pudiese fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas del ingenio fingidas!²⁰⁸

Calderón, por su parte, mostrará una opinión muy similar a la de Tirso, distinguiendo claramente la función y objetivos del texto literario frente a los de la obra histórica; tal como puede apreciarse en los siguientes versos de *La aurora en Copacabana*:

²⁰⁵ Cit. en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva...*, *op. cit.*, p. 257.

²⁰⁶ Cit. en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva...*, *op. cit.*, p. 265.

²⁰⁷ Francisco Bances Candamo, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos* (ed. de Duncan W. Moir), London, Támesis, 1970, p. 82.

²⁰⁸ Citado por Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva...*, *op. cit.*, p. 208.

Y pues no son estas cosas
para dichas tan de paso, remitamos
a la historia que lo escriba
y vamos a lo que hoy
toca a la obligación mía.²⁰⁹

Concretamente, en lo que se refiere al teatro histórico calderoniano, Ignacio Arellano²¹⁰ ha señalado cómo las alteraciones a las que Calderón somete la materia histórica que le sirve como fuente están claramente determinadas por la función ideológica que el dramaturgo quiere atribuir a cada obra:

De ahí la libertad creadora del poeta para manejar los datos históricos que pueden ser la materia prima de las comedias. No hay que buscar, pues, en Calderón (como no había que buscarlo en Lope o Tirso) una «fidelidad» histórica al hecho sucedido (que por otra parte tampoco deja de ser problemática en los llamados historiadores), sino una recreación artística según objetivos igualmente artísticos.

Encontramos las siguientes vías principales: a) la utilización para la exaltación celebrativa (en *El sitio de Bredá*), b) el enaltecimiento religioso católico (*La aurora de Copacabana*, *El príncipe constante*), c) la construcción de la tragedia, uno de los géneros más propicios al genio de Calderón, para el cual, como recomendaban los antiguos, son adecuados los asuntos históricos (*La cisma de Ingalaterra*), y d) el drama histórico con elementos de crítica «subversivos» (*El Tuzaní de la Alpujarra*).

En todos los casos citados, sobre la base de sucesos históricos teje Calderón, como decía Tirso, sus arquitecturas del ingenio, dando entrada a numerosos elementos de su invención, modificando sucesiones cronológicas, atribuyendo hechos a personajes diversos o reinterpretando detalles en el sentido que más interesa para su concepción dramaturgica.

De este modo, se observa cómo tanto en el plano de la preceptiva como en el de la propia creación literaria, el escritor reclama su derecho a trasgredir los límites de la realidad dentro de su obra, para superarla y ennoblecerla estética y moralmente. Según transcurre el Siglo de Oro, paulatinamente, el artista irá distanciándose cada vez más del concepto tradicional y reduccionista de la mimesis para ensayar, en el espacio de libertad que es la literatura, nuevas realidades. Ello es en parte consecuencia de un profundo cambio en la manera de concebir la existencia en el periodo que transcurre entre los siglos XVI y XVII. Del optimismo del humanismo renacentista, fascinado ante la fuerza y belleza de la vida, el hombre y la naturaleza, ansioso de reproducir artísticamente el mundo que lo rodea, pasamos a un periodo marcado por el desasosiego y el desencanto ante la profunda crisis ideológica, social y política que atenaza el país.

²⁰⁹ Pedro Calderón de la Barca, *La aurora en Copacabana*, en *Obras Completas* (ed. de Ángel Valbuena Briones), vol. I, Madrid, Aguilar, 1959, p. 1391.

²¹⁰ Ignacio Arellano, *Historia del teatro español...*, *op. cit.*, pp. 487 – 488.

El escritor barroco, hastiado de la realidad que lo rodea, desengañado del mundo, de sí mismo y de las convenciones literarias heredadas, tratará de escapar a una nueva dimensión artística, alejada de la desesperanza del mundo circundante. Un ejemplo paradigmático de esta nueva concepción del quehacer literario es Luis de Góngora, con su afán de crear una lengua nueva, puramente artística y totalmente alejada del habla común de las gentes de su época. En obras como las *Soledades* o la *Fábula de Polifemo* y *Galatea* la mimesis, entendida como pura y simple imitación de acciones humanas, se diluye, ahogada en una nueva realidad verbal, facticia, que es el universo de la palabra gongorina.

Sin llegar a los extremos alcanzados por la poesía, el teatro, el género más popular en el Barroco, también jugó a crear un mundo de ilusión para sus espectadores, alejado de las penalidades del día a día. Un espacio de libertad artística que en ningún momento ocultó su carácter artificioso, pues se basaba constantemente en convenciones escenográficas y empleaba el verso, y capaz de construir tiempos y espacios que, aunque poseyeran alguna ligera conexión con la realidad, eran, en gran medida, fruto de la desbordante fantasía de los dramaturgos áureos. En lo que respecta a la comedia histórica encontraremos cómo, a lo largo de los años de vigencia teatral de la fórmula lopesca de la “comedia nueva”, la idea aristotélica de superioridad de la Poesía respecto a la Historia derivará en la concepción de la literatura como indudablemente superior a la propia realidad. En palabras de Marc Vitse²¹¹, en este periodo se produce “la desorbitación del tópico de superioridad (en la representación de los sucesos) de la Poesía sobre la Historia, por la hiperbolización de la noción estética de la imitación transfiguradora y universalizadora, lo cual coincide con mis afirmaciones de que la cuestión entre la verdad, la verosimilitud y la poesía ya ha sido dejada de lado definitivamente”. Desde esta nueva óptica, el escritor entiende que la literatura no solo no puede imitar de modo exhaustivo la realidad, sino que tampoco “debe” hacerlo si quiere mantener su estatuto artístico y por ende, su superioridad moral y estética. En palabras de José María Díez Borque²¹²:

La acción poética no es mecánicamente homologable con la acción real habitual, pero las acciones cristalizadas de la comedia (frente a lo eventual de la vida) están regidas y gobernadas por un determinado sistema de valores y, a partir de éstos, sí que podemos

²¹¹ Marc Vitse, *op. cit.*, p. 504

²¹² José María Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976, pp. 361 – 362.

establecer el sentido de la relación teatro – realidad, en cuanto imitación y trasposición, no calco, y, consecuentemente, la funcionalidad de la comedia.

Esta tensión constante entre ficción y realidad que mantiene el hombre barroco, tanto en su creación artística como en su pensamiento filosófico, hace que consideremos este movimiento como uno de los precedentes de las vanguardias y su concepción de la independencia del arte frente a la realidad. En efecto, esta ruptura con el concepto de mimesis que determinará la evolución de todas las manifestaciones artísticas desde principios del siglo XX posee un antecedente en la visión barroca del arte, en ese primer cuestionamiento de la capacidad del hombre para aprehender la realidad, siquiera artísticamente, en esa rebelión contra una concepción simplista de la mimesis aristotélica y en su juego constante con los límites entre realidad y ficción.

En el caso que analizamos, el de la comedia histórica, observamos cómo los dramaturgos trasgreden reiteradamente el relato histórico que recrean para conseguir una obra lo más atractiva posible para sus espectadores. Esta visión utilitaria de la historia lleva a que ésta presente diversos grados de protagonismo en el seno de una composición dramática, pudiendo ocupar una posición preeminente dentro de la misma o desempeñando una mera función de ambientación. A partir de estas posibilidades de que el dramaturgo dispone para integrar la materia histórica en su obra, Florencia Calvo ha elaborado una clasificación de las comedias calderonianas que incorporan sucesos de la historia de España, la cual resulta interesante en este trabajo, en tanto puede ayudar a dilucidar qué importancia atribuyeron Calderón, Rojas y Coello a lo histórico en *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*, a pesar de que se trate de obras ambientadas en la antigua Roma.

En primer lugar, Florencia Calvo²¹³ distingue las obras históricas de tipo “ceremonial”, en las cuales “no solamente se dramatizan exclusivamente hechos históricos, sin ninguna historia privada que pese significativamente sobre la intriga dramática, sino que además funcionan de modo similar a las antiguas crónicas dramatizadas de Lope, siguiendo en primer lugar presupuestos ideológicos”. Frente a ellas, encontramos una segunda categoría constituida por los llamados “dramas históricos individuales” “donde se dramatiza un problema particular dentro de un marco histórico que lo legitima, le otorga verosimilitud y (...) le añade determinadas características ideológicas (...) Son

²¹³ Florencia Calvo, *Los itinerarios...*, *op. cit.*, p. 225.

las más numerosas y difieren entre sí en los niveles de relación y de imbricación entre lo histórico y lo privado y entre las características dramáticas que poseen”.

De acuerdo con estos criterios de categorización, en un plano absolutamente literal, no podríamos considerar en ningún caso a *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura* como comedias ceremoniales destinadas a la exaltación de los hechos históricos que en ellas se relatan, puesto que estos acontecen en la antigua Roma y, aparentemente, no habría ningún interés por parte de los dramaturgos en ensalzarlos. Sin embargo, si atendemos a distintas interpretaciones que la crítica ha atribuido a ambas obras podemos considerar que, en realidad, Calderón, Rojas y Coello quisieron aludir en estos textos a sucesos contemporáneos como son el sitio de Bredá o el de Cataluña o el desacato popular a la prohibición del uso de afeites. ¿Trataban entonces estas obras de ensalzar, por ejemplo, la reciente victoria en el sitio de Barcelona? ¿O de recordar la gloriosa toma de Bredá? Este punto resulta muy difícil de precisar y dado que reside más en el plano de la interpretación, la de los espectadores y lectores, los del XVII y los actuales, parece, en principio, más prudente clasificar *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura* como “dramas históricos individuales” partiendo además del hecho de que no están enteramente centrados en los acontecimientos históricos en sí, sino que en ambos textos se entretajan problemáticas particulares de personajes individuales como son la intriga amorosa o el tan calderoniano conflicto entre padre e hijo.

Junto a la clasificación propuesta por Florencia Calvo, encontramos otra de Juan Oleza²¹⁴ que, aunque concebida para el teatro histórico de Lope de Vega, es posible aplicar también a la dramaturgia calderoniana de este tipo. Así, el crítico valenciano analiza los distintos grados de importancia que la historia puede adquirir dentro de la composición teatral para distinguir tres tipos de obras. En primer lugar, aquellas en las que el suceso histórico es un recurso para la ambientación escénica; seguidamente define un grupo de comedias en las que el marco histórico contiene e influye en una serie de hechos particulares pero estos no condicionan en modo alguno el devenir histórico y, por último, crea una última categoría que incluye las obras en las que hechos históricos y particulares aparecen íntimamente ligados, de modo que el héroe

²¹⁴ Juan Oleza, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en J. L. Canet Vallés (coord.), *Teatro y prácticas escénicas. II. La comedia*, Londres – Valencia, Tàmesis Books – Institución Alfonso el Magnánimo, pp. 257 – 258.

histórico presenta, paralelamente, sus propios conflictos particulares. Para Oleza, este último grupo de textos es el que fundamentalmente podemos considerar como perteneciente al subgénero del drama histórico.

Un análisis comparado de ambas propuestas de análisis de la relación entre elementos históricos y ficcionales en el seno de una comedia histórica nos lleva a las siguientes conclusiones: por un lado, las consideradas por Calvo como obras históricas puramente “ceremoniales”, esto es, de protagonista colectivo y carácter celebrativo ideológicamente muy marcado, no parecen adscribirse con facilidad a ninguna de las categorías propuestas por Oleza. Solo si tenemos en cuenta sus leves intrigas particulares podríamos adscribirlas al tercer grupo, pero, en cualquier caso parece como si esta clasificación no hubiera prestado demasiada atención a estas comedias en las que la Historia es la auténtica protagonista (quizá por su relativa escasez en el *corpus* dramático áureo). La clasificación de Oleza resulta, en cambio, muy útil para matizar el grado de protagonismo de la historia en los designados por Calvo como “dramas históricos individuales”, de los que Oleza solo considera como puramente históricos aquellos en los que el protagonista es un héroe cuyas acciones influyen decisivamente en el devenir de los acontecimientos de la historia. Atendiendo a este doble criterio de clasificación, se hace más fácil caracterizar *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*. Ambas obras presentan como protagonistas a personajes históricos cuyo comportamiento determina los destinos de Roma y, en consecuencia, en ellas lo particular, la intriga amorosa y judicial, se entreteje con el suceso histórico de las guerras entre sabinos y romanos. Es por ello que ambos textos se integran en la última categoría de las propuestas por Oleza, la de las obras históricas más “puras”.

Los tres autores de *Los privilegios de las mujeres* y luego Calderón en *Las armas de la hermosura* emplean fundamentalmente una única fuente histórica, *Ab urbe Condita* de Tito Livio, escrita en el siglo I. Hemos de recordar, sin embargo, que el concepto de historiografía en la Antigüedad Clásica y, concretamente, en la Antigua Roma era muy distinto al actual. Frente a la búsqueda de la precisión y la objetividad que caracteriza a los historiadores de nuestros días, el historiador romano buscaba transmitir ante todo cierta motivación ideológica. Concretamente, Tito Livio escribe su monumental obra, una historia de Roma desde sus orígenes, *Ab urbe condita*, con el propósito de crear un pasado legendario y mítico para su nación, con el objetivo de engrandecer a Roma y a su *princeps* Augusto. De este modo, todo en su obra servirá para ensalzar a Roma y lo

romano y, simultáneamente, legitimar el proyecto imperial de Augusto. Tito Livio construye su obra a partir de infinidad de fuentes: consulta de archivos, textos historiográficos anteriores, textos literarios, leyendas populares transmitidas oralmente... Pese al indudable valor de su hazaña historiográfica, la veracidad de su obra es más que cuestionable. Así, la fiabilidad de algunas de sus fuentes es dudosa y algunos de sus relatos poseen un tinte poético y legendario de naturaleza más literaria que historiográfica. Esto ocurre especialmente tanto en el libro I, que relata los sucesos acaecidos en torno a la fundación de Roma, como en el libro II, centrado en la historia primitiva de la ciudad, en los que, precisamente, encontramos los pasajes que sirvieron como fuente a *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*. Esta consideración plantea entonces la posibilidad de que ambas obras no sean estrictamente “comedias históricas” pues, de entrada, no podemos afirmar con total seguridad que se hayan construido a partir de lo que hoy consideramos un texto historiográfico. Esta consideración nos lleva asimismo a plantearnos cómo debe ser un texto para considerarlo historiográfico y hasta qué punto lo que la historia proporciona al escritor no es más que otra suerte de *constructo*, distinta de la literatura pero artificial al fin y al cabo, una perspectiva de unos hechos, de una realidad, determinada por condicionantes ideológicos, sociales, políticos, culturales... Algo que en ningún caso podríamos identificar con la realidad. De este modo, Roland Barthes²¹⁵ llega a afirmar que “por su propia estructura y sin que sea necesario apelar a la sustancia del contenido, el discurso histórico es esencialmente elaboración ideológica o, para ser más precisos, imaginaria”. Florencia Calvo²¹⁶, por su parte, desarrolla esta problemática planteada por Barthes en su relación con el teatro histórico, que se convertiría así en la reconstrucción artística de una construcción imaginaria, cultural e ideológica previa:

[El] concepto de historiografía (...) [es] más que problemático en tanto él mismo implica la noción de construcción por medio de la escritura, con lo cual podría situarse en el mismo nivel que el de la ficción histórica o, por el contrario, podría definir a la ficción histórica como un discurso de tercer nivel de representación.

De acuerdo a ciertos postulados retóricos se puede afirmar que el historiador no se contenta con traducir las producciones sociales a objetos de historia, sino que además puede transformar en cultura los elementos que extrae de campos naturales con lo cual trabaja sobre una materia para transformarla en historia. De ahí que el teatro histórico

²¹⁵ Roland Barthes, “El discurso de la historia”, en VV. AA., *Estructuralismo y Lingüística*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, p. 32.

²¹⁶ Florencia Calvo, *Los itinerarios...*, *op. cit.*, p. 30.

podría ser un nuevo eslabón en la cadena de representaciones al operar como la transformación de lo ya transformado.

Esta circunstancia se complica si, como en el caso de las obras analizadas, nos referimos a una obra historiográfica de época clásica, periodo en el que este tipo de textos era convencionalmente considerado literatura. Ello implica que el propio Livio, en el siglo I, ya alteró la materia legendaria que le proporcionaron sus fuentes con el propósito fundamentalmente artístico de ennoblecerlas poéticamente. Las modificaciones sobre la materia histórica no se limitan meramente al contenido, sino que también afectan a la construcción heroica de los personajes, a la invención de discursos y diálogos estilizados según las pautas retóricas del momento o a la inclusión de todo tipo de artificios estilísticos. Por todo ello, consideramos la obra de Livio, desde nuestra perspectiva actual, como un híbrido entre historia y literatura, en el que la realidad histórica se diluye, ahogada por los propósitos artísticos e ideológicos de su autor. Ello hace que tanto *Los privilegios de las mujeres* como *Las armas de la hermosa* disten todavía más que otras comedias históricas barrocas de ofrecer un reflejo veraz de la realidad.

Durante el Siglo de Oro, aunque la historia ha perdido su consideración poética encontramos, no obstante, cierta confusión teórica en la diferenciación entre lo historiográfico y lo literario, especialmente si nos referimos a relatos de tipo folclórico como las leyendas y cuentos populares o las composiciones del Romancero. Nuevamente, la realidad histórica se difumina y cualquier tipo de tradición relacionada con el pasado es útil para un dramaturgo barroco si le ayuda a conseguir sus propósitos artísticos e ideológicos. Así, Walter Benjamin,²¹⁷ en su estudio clásico sobre el drama barroco alemán, el *trauerspiel*, sugiere que, durante los siglos XVI y XVII, los mitos y leyendas eran concebidos en idénticos términos que, por ejemplo, una fuente historiográfica que hoy consideraríamos de cierta fiabilidad, como una crónica y, en consecuencia, tanto lo legendario como lo netamente historiográfico era empleado del mismo modo por los dramaturgos para la elaboración de sus comedias históricas. En este sentido, *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosa* resultan paradigmáticas, pues en ambas se aborda un suceso de carácter legendario como es el rapto de las mujeres sabinas por parte de los romanos, como si de un hecho histórico absolutamente veraz se tratara y, además, esta leyenda se conjuga con la historia de un

²¹⁷ Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.

personaje, el general Cayo Marcio *Coriolano*, cuya existencia no está totalmente confirmada por los testimonios de la época.

En relación con la fidelidad a la fuente histórica mediante la que Calderón, Rojas y Coello redactaron *Los privilegios de las mujeres* y que volvió a servir para la reelaboración posterior de la comedia, *Las armas de la hermosura*, por parte de Calderón, encontramos un nuevo escollo que pone otra vez en entredicho la posible consideración de estos textos como comedias que intentan reproducir acontecimientos históricos. En efecto, en ambas se produce la fusión entre dos episodios histórico-legendarios muy alejados en el tiempo: las guerras entre romanos y sabinos acaecidas como consecuencia del rapto de las mujeres sabinas y la caída en desgracia y posterior venganza del general Coriolano. De este modo, los dramaturgos áureos crean un nuevo marco histórico absolutamente ficcional, una ancestral Roma que sabemos con seguridad que nunca existió en la que el general Cayo Marcio Coroliano se bate contra los ejércitos sabinos. La razón de la unión de dos motivos legendarios que la obra de Tito Livio presenta tan alejados en el tiempo pueda quizá deberse a la voluntad de los tres autores de *Los privilegios de las mujeres* de crear una secuela a *El robo de las sabinas* y, simultáneamente, dramatizar la biografía del general Coriolano, quizá por su relación implícita con la situación política del momento. En cualquier caso, el resultado es la creación de un tiempo dramático genuinamente ficcional que no puede identificarse con ningún momento histórico concreto y que nos lleva de nuevo a plantearnos la conveniencia de considerar *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura* como “comedias históricas” en un sentido estricto del término.

En el teatro barroco en general no encontramos una preocupación excesiva por reflejar con exactitud el tiempo histórico en el que se sitúa la acción dramática. Al igual que el resto de elementos que componen la representación teatral áurea, el tiempo histórico constituye una herramienta más al servicio de la obra, de la cual el dramaturgo dispondrá a su antojo para crear un espectáculo lo más atractivo posible para su público, los espectadores de la España del siglo XVII. Este sentido en cierto modo utilitario de todos los componentes de la obra, tanto los de índole puramente espectacular como los textuales, lleva al dramaturgo barroco a usar de las obras historiográficas a su disposición con una actitud que hoy podríamos considerar “irreverente”. De este modo, en *Las armas de la hermosura* encontramos entremezclados personajes y situaciones pertenecientes a tiempos distintos y el material procedente de la obra de Tito Livio se

combina con sucesos netamente ficcionales, fruto de la inventiva de Calderón. Estos desvíos respecto a las fuentes historiográficas no son práctica exclusiva del escritor madrileño, sino que los encontramos en toda la dramaturgia histórica barroca desde sus comienzos y se relacionan con el que Herbert Lindenberger ha señalado como segundo plano de análisis de una comedia histórica: las convenciones teatrales de cada época. En este sentido, el teatro barroco se caracterizó, desde finales del siglo XVI hasta bien entrado el siglo XVIII, por construir un espectáculo de gran eficacia dramática que buscara, ante todo, la satisfacción del espectador aunque para ello resultara heterodoxo en ciertos aspectos. En efecto, desde los inicios de la “comedia nueva”, el joven Lope ya escribió numerosas obras de tema histórico que se caracterizaron por presentar múltiples variaciones respecto a sus fuentes para así obtener un mayor rédito dramático. Como resultado de este tipo de procedimientos, Lope y todos los dramaturgos barrocos posteriores dan lugar a un nuevo tiempo dramático en el que situar los argumentos de su obra, un espacio temporal que se sustenta en hechos acontecidos pero que es, a la vez, ficcional. Esta circunstancia ha sido señalada por Stephen Gilman²¹⁸ a propósito de las diferencias entre el teatro histórico lopesco y las “History Plays” shakespearianas:

En el caso del español, todo lo contrario; la representación teatral es la verdad, *hace* la verdad. La fuente no es más que una “pintura” muerta: un punto de partida para la vida liberada, libre, y, por tanto, siempre nueva. Así, Lope siente que tiene pleno derecho de manipular o inventar el pasado según su intuición del momento y las necesidades artísticas de cada comedia. Ni los personajes (cada Don Pedro es un nuevo Don Pedro) y a veces ni los mismos hechos (...) le cohiben a Lope en el curso de su invención ingeniosa de un pasado transformado en pura presencia.

Este pasado inventado, construido *ad hoc* para el desarrollo de la ficción teatral, se convierte para el dramaturgo barroco es un espacio de cierta libertad creativa ya que, sustentado a medias en hechos reales y a medias en sucesos facticios, permite la recreación de un pasado que responda a sus propósitos dramáticos e ideológicos. La comedia histórica barroca plantea por ello una particular mirada sobre el pasado, reconstruyendo la historia ante los ojos del espectador de modo en absoluto inocente, sino de acuerdo con ciertas coordenadas de pensamiento social, religioso y político. No son arbitrarios, en ningún caso, los hechos concretos que se dramatizan ni tampoco las modificaciones que los dramaturgos operan sobre los testimonios históricos en el momento de transvasar la historia a las tablas de corrales y teatros palaciegos. Un ejemplo paradigmático de cómo el teatro manipuló ciertos episodios históricos con fines

²¹⁸ Stephen Gilman, “Lope, dramaturgo de la historia”, en M. Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Edi – 6, 1981, p. 22.

políticos y sociales lo constituyen las llamadas “comedias genealógicas”, cuyos protagonistas eran los antepasados de una familia noble del siglo XVII a la que el dramaturgo ensalzaba relatando las hazañas de sus ancestros. Este tipo de obras se escribía normalmente por encargo de un noble que establecía una relación de mecenazgo con un escritor barroco. Es el caso de numerosos textos dramáticos elaborados por Lope de Vega, tal como han señalado Juan Oleza y Teresa Ferrer²¹⁹. De este modo, el espectáculo teatral se convertía en una herramienta política y publicitaria a través de la cual un noble o una determinada familia lograba, por ejemplo, justificar su limpieza de sangre o imponerse frente a otro linaje.

Es por ello que en el análisis de la comedia histórica barroca como manifestación teatral no hemos de tener en cuenta únicamente el tiempo histórico en el que se sitúa el argumento de la fábula, sino también el propio contexto histórico del siglo XVII en el que se redacta la pieza, pues este influye de modo determinante en la manera en la que el dramaturgo recrea los hechos pasados sobre el escenario. Recordemos que uno de los aspectos de análisis de la comedia histórica propuestos por Herbert Lindenberger consiste precisamente en identificar los elementos que permitían establecer una conexión, unos lazos de continuidad, entre las acciones pasadas dramatizadas y el momento histórico en que las obras fueron escritas. En el análisis que nos ocupa nos centraremos en las indudables conexiones que las fábulas de tema romano que constituyen *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura* establecen con la realidad política y social de la España del siglo XVII.

En este sentido hay que señalar que el auge de la comedia histórica en los corrales barrocos es una realidad incuestionable, así como el hecho de que el subgénero comenzó a ser cultivado ya desde los inicios de la práctica de la “comedia nueva”, de esa nueva forma lopesca de hacer teatro que, desafiando la preceptiva heredada, creaba un nuevo tipo de espectáculo público que cautivó a los espectadores españoles desde finales del siglo XVI. La comedia histórica se desarrolló durante todo el Siglo de Oro y fue cultivada, en mayor medida, por todos los dramaturgos que hoy consideramos canónicos (Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón, Alarcón, Rojas Zorrilla, Bances Candamo...) así como por muchos otros de los conocidos como “autores menores”.

²¹⁹ Juan Oleza y Teresa Ferrer, “Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo”, en Charles David y Alan Deyermond (eds.), *Studies in honour of John Varey by his colleagues and pupils*, London, Westfield College, 1989, pp. 145 – 154.

El éxito de la comedia histórica puede explicarse analizando algunos aspectos del pensamiento barroco. La nueva ideología, con su concepción desengañada de la existencia, fue especialmente consciente de la angustia que para el ser humano supone el paso del tiempo. De este modo, el tópico literario del *tempus fugit*, con su reiterada insistencia en lo efímero de la vida humana, cobró una importancia inusitada en todos los géneros de la literatura barroca. Un *tempus fugit* que, lejos de servir como invitación al disfrute de la existencia terrenal (tal y como ocurría en el Renacimiento), no hacía sino amenazar al hombre con la llegada, próxima e inevitable de una muerte concebida en su aspecto más tenebroso de disolución absoluta de la existencia. Esta continua reflexión acerca del paso del tiempo hubo de conducir, inevitablemente, al recuerdo de los ausentes, de los predecesores, a aquellos a los que ni siquiera sus hazañas pasadas lograron arrancar de las fauces de la muerte. La rememoración artística se convierte así, en cierta manera, en una suerte de tributo, en un pobre intento humano de lucha contra el insaciable galopar del tiempo. Así, Lope de Vega²²⁰, en la dedicatoria de su obra *La campana de Aragón*, insiste en el poder de la literatura para hacer perdurar la fama de quienes nos precedieron:

Pues con esto, nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a las memorias de las gentes, donde los libros lo hacen con menos fuerza y más dificultad y espacio.

De este modo, el artista barroco recuerda a sus ancestros con una mezcla de admiración, respeto y melancolía; consciente de que el recuerdo de todos ellos está inevitablemente condenado a desaparecer. El teatro en sí mismo, por su naturaleza efímera, es quizás el género literario que mejor refleja el carácter ineludiblemente temporal de la existencia humana y quizá fue, por esta misma razón, uno de los géneros predilectos del hombre barroco para reflejar la complejidad de su cosmovisión.

Lo cierto es que encontramos un gran número de comedias históricas entre las primeras manifestaciones de la nueva fórmula de la “comedia nueva”. En efecto, gran parte de la producción dramática del llamado “primer Lope” consiste en comedias históricas, que dramatizan diversos hechos del pasado nacional. El nuevo teatro barroco presenta, desde su nacimiento, un marcado interés por argumentos relacionados con el pasado de España, por la recreación sobre los escenarios de un acervo legendario y mítico

²²⁰ Lope de Vega, *La campana de Aragón*, en *Comedias escogidas* (ed. de J. E. Hartzbusch), III, B.A.E.41, p. 35

compartido, encaminado a reforzar cierto sentido de identidad nacional. Por ejemplo, Florencia Calvo²²¹ señala a propósito de las comedias históricas en la producción lopesca que

En [la] mirada de Lope de sus obras históricas, es más fuerte la legitimación ideológica que la estética, puesto que esta descripción de un teatro histórico funcional a la conservación de las monarquías ni siquiera se interroga acerca de la licitud del teatro, sino que la desplaza directamente hacia su significación política.

De esta manera, tanto el teatro como el resto de artes del siglo XVII buscan cohesionar al público en torno a un determinado sentido de España que, en muchos casos, se fundamenta en un pasado mítico y glorioso compartido. Esta circunstancia se relaciona con el declive del Humanismo renacentista pues, desde finales del siglo XVI, la Antigüedad Clásica deja de entenderse simplemente como modelo a imitar (*imitatio*) para convertirse en un referente a superar (*aemulatio*) por el hombre moderno. Este cambio en el modo de concebir el pasado y el propio presente provoca que cada una de las incipientes naciones europeas, y especialmente España, busquen emular las grandes glorias imperiales de las civilizaciones clásicas y, por ello, Roma se convirtió en un referente ineludible, un espejo en el que las jóvenes naciones se veían reflejadas. En palabras de José Antonio Maravall²²²:

A través de la investigación histórica se busca, sin que los fundamentos teóricos sean suficientemente aclarados, el proceso de individualización de cada pueblo, de cada comunidad política. Y si la concepción de la Historia, como revelación de lo permanente e igual de la naturaleza humana, apoyó, según llevamos dicho, una mayor estimación de lo presente y produjo un alejamiento del mito de los antiguos, esa orientación inversa de la práctica historiográfica hacia lo singular de cada pueblo (...) contribuyó a desarrollar el patriotismo, y con él el entusiasmo por la propia comunidad exaltando sus valores frente a los de las demás, comprendidas entre éstas las de los pueblos clásicos (...) llevando a pensar que cada pueblo –sujeto de un proceso de cultura diferenciado de los otros- poseía en sí mismo su propio paradigma.

De manera simultánea, en lo que a las artes se refiere, el hombre del XVII busca la *aemulatio* de los modelos clásicos en el plano técnico o puramente artístico, pero también trata de igualar a las civilizaciones clásicas transmitiendo una nueva concepción de nación, de imperio. En este sentido, el teatro se convierte en la manifestación literaria predilecta para aventajar a los antiguos. Así, el preceptista

²²¹ Florencia Calvo, *Los itinerarios...*, *op. cit.*, p. 71.

²²² José Antonio Maravall, “Una interpretación histórico social del teatro barroco”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 235, 1969, p. 76.

González de Salas²²³ consideraba que la “comedia nueva” española había alcanzado “aquel grado (...) adonde con no pequeña distancia de ninguna manera llegó la de los antiguos”. Al igual que Grecia y Roma contaron con sus propias leyendas, su propia mitología en torno a la cual aglutinar a la población, la literatura barroca en general y, dentro de ella, el teatro, como su vertiente quizá más popular, ensalzará figuras como el Cid o los Infantes de Lara hasta convertirlos en verdadera encarnación del espíritu nacional. En palabras de Juan Oleza²²⁴:

La nueva conciencia de historicidad es inseparable del proyecto de definición de los estados nacionales, iniciado a fines del siglo XV pero consolidado plenamente en España después del paréntesis imperial de Carlos V. El papel asignado por el Renacimiento a la Antigüedad grecolatina se traslada ahora al pasado nacional, buscando en él su mitología propia, sus “Antigüedades” (palabra que se torna clave, desde Nebrija, para identificar cuanto concierne al pasado propio), unos orígenes fabulosos que sirvan de soporte a la comparación con la Antigüedad clásica tanto como a la fundamentación de la grandeza presente (...). En este contexto adquiere su pleno sentido la revalorización de la lengua propia, de las leyendas épicas y del romancero viejo, de las genealogías y de las crónicas medievales.

La comedia histórica se convierte así en un elemento de cohesión nacional, de unión de un pueblo. Esta circunstancia se repite en diversas tradiciones teatrales, lo cual llevó a Coleridge²²⁵ a afirmar “In order that a drama may be properly historical, it is necessary that it should be the history of the people to whom it is adressed”, insistiendo en el hecho de que la identificación del espectador con el espectáculo de tema histórico representado se ve favorecida al ver a sus propios antepasados sobre las tablas.

No obstante, encontramos en toda la tradición teatral occidental obras históricas de tema romano; las más famosas de las cuáles fueron escritas por Shakespeare (*Tito Andrónico*, *Julio César*, *Antonio y Cleopatra*, *Coriolano*). Ello se explica porque, desde el Renacimiento, el hombre moderno se siente heredero del legado de las civilizaciones clásicas y considera a los personajes históricos grecolatinos como sus antecesores, como los fundadores de la tradición cultural occidental. De este modo, la historia romana no aparece ante los ojos de los espectadores como algo ajeno, sino que es sentida como una historia propia, la del origen cultural del hombre moderno. A partir del desarrollo de la

²²³ Citado en Antonio Vilanova, “Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII”, en VV. AA., *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Barna, 1953, vol. III, p. 641.

²²⁴ Juan Oleza, “Estudio...”, *op. cit.*, p. XXXI.

²²⁵ Samuel Taylor Coleridge, *Coleridge's Shakespearean Criticism* (ed. de T. M. Raysor), Cambridge, Harvard University Press, 1930, p. 138.

noción de continuidad entre pasado y presente, entre nuestros predecesores y el hombre actual, iniciada en el Renacimiento, la historia pasa a convertirse en un modelo, sirve como ejemplo, constituyéndose en auténtica *magistra vitae* ciceroniana. El hombre barroco, en su situación de crisis política, social y existencial se aferra a la historia como modelo de virtud, anhelando recuperar las glorias pasadas. Este sentimiento de melancolía y añoranza de un pasado idealizado es verbalizado en *Las armas de la hermosura* por los propios personajes de la obra, produciéndose así un curioso juego metadramático en el que, mientras escritor y espectadores admiran los triunfos de Roma, el personaje de Aurelio anhela el retorno a su propia juventud llena de victorias y triunfos militares:

AURELIO.- ... despertador tuyo sean
y de cuantos hoy en Roma
divertidos no se acuerdan
de aquellos primeros héroes
que de apagadas pavesas
fueron incendio de Europa
hasta coronarla reina
del orbe y dejando aparte
abandonadas proezas
que en África y en España
Rómulo dejó dispuestas
y hoy yacen en el infame
sepulcro de la pereza... (Jornada I, vv. 256-268)

De este modo, el personaje, al igual que la propia comedia, esgrime la historia como ejemplo de vida, como modelo educativo para los jóvenes que deben tratar de imitar los logros de sus mayores y evitar cometer sus errores. Con idéntico propósito, el pensador y diplomático Diego de Saavedra Fajardo²²⁶ insiste en su obra en el poder educativo de la historia, en especial, para aquellos llamados a dirigir los destinos del país:

La Historia le refiera los heroicos hechos de sus antepasados, cuya gloria (...) le incite a la imitación (...)

La Historia es maestra de la verdadera política y quien mejor enseñará a reinar al príncipe porque en ella está presente la experiencia de todos los gobiernos pasados (...)

Con este estudio de la historia podrá vuestra Alteza entrar más seguro en el golfo del gobierno, teniendo por piloto a la experiencia de lo pasado para la dirección de lo presente.

²²⁶ Diego de Saavedra Fajardo, *Empresas políticas* (ed. de Sagrario López Poza), Madrid, Cátedra, 1999, pp. 209, 228 y 415.

En este sentido, Roma se convierte en el modelo de Imperio por antonomasia, de sociedad triunfal, gloriosa y perfectamente estructurada, y aparece reflejada en las principales tradiciones dramáticas europeas. En palabras de Herbert Lindenberger²²⁷:

If national history has enjoyed a special status, so too has ancient, particularly Roman, history. Roman history, after all, is a part of the national consciousness of all modern Europe: not only did the events of ancient Rome have the exemplary function (...) but to feel historical continuity between the present and the ancient Roman imperium was to endow one's own history with a measure of dignity.

Por todo ello, en las comedias analizadas encontramos un gran número de versos dedicados a la exaltación de la belleza y el triunfo de Roma, como modelo absoluto de civilización occidental. Veturia, por ejemplo, describe a Roma en *Las armas de la hermosura* de este modo:

VETURIA.- ... esa fábrica admirable,
ese Cáucaso de bronce,
ese obelisco de jaspe,
ese penacho de acero,
ese muro de diamante,
que hizo estremecer la tierra,
que hizo embarazar el aire (Jornada III, vv. 3591-3597)

De este modo, los dramaturgos barrocos emplean la historia romana con varias pretensiones. Por un lado, esta sirve para engrandecer a su propia nación, estableciendo claros términos de comparación entre la antigüedad latina y la historia propia y posicionando a su sociedad como heredera de las glorias imperiales. Frente a la actitud humilde de historiadores y artistas en el Renacimiento, quienes concebían los modelos clásicos como inalcanzables, el hombre del XVII busca la emulación y superación de los logros sociales, políticos, militares, artísticos y culturales de la Antigüedad grecolatina. De igual manera, la propia historia, la propia nación y sus manifestaciones en la literatura se imponen frente al resto de potencias europeas contra las que se compite política y económicamente, pero también cultural y literariamente. Florencia Calvo²²⁸ señala cómo este proyecto de superación literaria de las potencias rivales aparece postulado por vez primera en la obra del “Pinciano”:

La idea de producir una nueva comedia desde lo español, se ve plasmada por primera vez en la obra del Pinciano (...). La importancia de la *Philosophia Antigua Poética* reside en que intenta contribuir, a su manera, a la grandeza del Imperio Católico. Tanto el poder

²²⁷ Herbert Lindenberger, *Historical Drama...*, *op. cit.*, p. 8.

²²⁸ Florencia Calvo, *Los itinerarios...*, *op. cit.*, p. 42.

político como las artes y las ciencias debían poder competir con Francia e Inglaterra. Así, este primer momento prepara, posibilita y autoriza las comedias españolas...

A ojos de los preceptistas este objetivo de engrandecimiento nacional a través de la literatura se logró ampliamente. Así, por ejemplo, José Pellicer²²⁹ se vanagloriará de la calidad alcanzada por la dramaturgia hispánica:

[La “comedia nueva” es] la acción más admirable para las naciones [extranjeras], (...) el poema más arduo para intentado y más glorioso para conseguido que tienen los ingenios.

El teatro áureo, como difusor prioritario de una ideología de corte, podríamos decir, “oficialista” en la España barroca relacionará la idea de esplendor del imperio hispánico con la defensa del orden político y social establecido. Ello lleva a Ignacio Arellano²³⁰ a afirmar que “uno de los objetivos fundamentales en buena parte de la obra de Calderón y Bances (de manera constante y menos compleja en el segundo que en el primero) es la glorificación de la monarquía de los Austrias.”

Dada la finalidad didáctica que, desde la Antigüedad Clásica, los moralistas asocian al conocimiento de la historia, los partidarios del teatro insistirán en el carácter marcadamente didáctico de las obras de tema histórico y en su utilidad para prevenir los vicios y ofrecer modelos de virtud. Así, el poder educativo del teatro se convertirá en uno sus principales argumentos en su lucha contra los numerosos teatrófobos que defendían la prohibición del espectáculo debido a su inmoralidad.

Estas características pueden verse con claridad tanto en *Los privilegios de las mujeres* como en *Las armas de la hermosura*. Así, tal y como se ha señalado, la pieza en colaboración se representaría en cierta medida motivada por las prohibiciones de Olivares acerca de los afeites y otras indumentarias femeninas. Cotarelo²³¹ cita una colección manuscrita de nuevos asuntos de 1636 en la que se da a entender que existió el rumor en la corte de que Olivares promulgaría un decreto de prohibición de los afeites y determinadas prendas femeninas, como los miriñaques. Tanto Cotarelo como Parker²³² sostienen que estas sospechas provocarían la rápida reacción de los tres

²²⁹ Citado por Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva..., op. cit.*, pp. 264 - 265.

²³⁰ Ignacio Arellano, “Poesía, historia y mito ..., *op. cit.*, p. 174.

²³¹ Emilio Cotarelo y Mori, *op.cit.*, p. 177.

²³² Alexander A. Parker, *La imaginación..., op. cit.*, p. 381.

dramaturgos, que escribirían la pieza de consuno en protesta contra el futuro edicto de Olivares.

Por otra parte, la dramatización del sitio de Roma que presenta *Las armas de la hermosa* pudo identificarse, en el momento de representación de la obra, con el asedio a Barcelona tras la revuelta de Cataluña. Este conflicto, que se prolongó durante doce años, desde 1640 a 1652, tuvo su origen en los intentos de centralización del reino llevados a cabo por Olivares y en el acantonamiento de tropas en tierras catalanas como prevención frente a un ataque francés. Asimismo, el privado había anulado las constituciones catalanas tras la deserción en el asedio de Fuenterrabía y había impuesto el derecho de los ejércitos del rey a confiscar bienes y víveres sin el consentimiento de las autoridades catalanas. Todas estas circunstancias fueron consideradas como un ataque frente a los tradicionales fueros y provocaron toda una serie de revueltas. Ante esta insurrección, Olivares se debatía entre conceder la independencia al territorio, tratar de pactar la paz o entrar en guerra. Pese a los intentos del conde duque por encontrar una salida pacífica al conflicto, la violencia de los levantamientos devino en una auténtica guerra en la que el propio Calderón participó como soldado, en su condición de Caballero de la Orden Militar de Santiago. Tras la caída de Olivares, en 1643, el conflicto catalán culminó con el sitio de la ciudad de Barcelona, desde 1651 hasta su rendición definitiva ante don Juan José de Austria, en 1652. Tras la victoria, Felipe IV tuvo que decidir si imponer las leyes castellanas en territorio catalán o perdonar a los insurrectos, manteniendo los fueros y privilegios tradicionales en prevención de futuras revueltas. Apoyándose en las políticas diplomáticas y reconciliatorias de su nuevo valido, Luis de Haro, el monarca optó por el perdón general, en una situación un tanto análoga a la que vive el general Coriolano en *Las armas de la hermosa*.

Esta tesis, propuesta por Hartzbusch en su edición de las obras completas de Calderón, ha sido refrendada, entre otros, por Alexander A. Parker. Así, el crítico inglés considera *Las armas de la hermosa* como

un ruego indirecto del perdón de Cataluña y el poder conservar sus privilegios y libertades tradicionales (...). Si la obra hubiera sido escrita después del perdón general (declarado el 3 de junio de 1653) su final habría perdido su fuerza al alabar un *fait accompli*; en ese caso la obra habría sido escrita en 1653. Sin embargo, parecería lógico suponer que la obra se escribió en 1652 y se representó en la corte durante los tres meses en los que las condiciones de la rendición de Barcelona se sometían a debate; la obra habría sido entonces una súplica en favor de la magnanimidad y el perdón, y por lo tanto,

un buen ejemplo de “decir sin decir”, siendo las líneas finales una referencia a la actualidad:

¡Viva quien vence!
Que es vencer perdonando
vencer dos veces.²³³

Desde esta perspectiva, *Las armas de la hermosura* ofrecería un modelo de actuación en el conflicto a los gobernantes, mostrándose siempre partidaria de la resolución pacífica del mismo. A este respecto, hay que considerar la enorme implicación personal de Calderón en la revuelta de Cataluña, en la que participó dentro del Regimiento de las Órdenes Militares. Asimismo, según José Alcalá – Zamora, sus escritos de la época muestran una actitud “razonada, equilibrada [ante el conflicto de Cataluña], pasando revista a los argumentos que pueden tener los catalanes, a los abusos cometidos por la administración central, pero llamándoles a la concordia, llamándoles a eso que Olivares había propugnado como la igualdad y la hermandad entre reinos.”²³⁴ María Soledad Arredondo ha estudiado uno de los principales textos acerca de la revuelta de Cataluña atribuidos a Calderón, *Conclusión defendida por un soldado del campo de Tarragona del ciego furor de Cataluña*, publicado en Pamplona en 1641, en el que el dramaturgo relata los sangrientos sucesos de la toma de Cambrils, en la que participó. Desde una postura de apoyo a Olivares, Calderón responde a las acusaciones del bando catalán apelando a lo que considera una paz necesaria entre los reinos hispánicos y, sobre todo ensalzando la figura de Felipe IV, tal y como observa María Soledad Arredondo:

Ofrece una visión común [a otros textos] de Felipe IV: ha respetado los fueros, ha sido paciente con los catalanes y ha gastado grandes sumas para defenderlos de la invasión francesa. Como dice la *Conclusión de un soldado de Tarragona*, él ha sido “ofendido” pero está dispuesto a perdonar a los vasallos desleales. Los adjetivos más empleados para adornar la figura de Felipe IV son los de *clemente* y *magnánimo*, como verdadero padre. Calderón recuerda a Cataluña que se está haciendo más daño que “el que siendo Padre llamas enemigo” y recomienda (...) arrójate a los pies de quien como piadoso Padre te recibirá en sus brazos...²³⁵

A partir de esta visión que Calderón ofrece de Felipe IV, quizás sí podríamos establecer cierta comparación entre el monarca y el personaje de Coriolano en *Las armas de la*

²³³ Alexander A. Parker, *La imaginación...*, op. cit., p. 382.

²³⁴ José Alcalá – Zamora, “La España del siglo XVII en Calderón”, en *Estudios calderonianos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2000, p. 29.

²³⁵ María Soledad Arredondo, “Armas de papel: Quevedo y sus contemporáneos ante la guerra de Cataluña”, *La Perinola*, 2, 1998a, p. 137.

hermosura, pues el general romano también es gravemente ofendido y deshonrado por sus conciudadanos y, sin embargo, finalmente opta por mostrarse clemente y perdonarlos. No obstante, la situación que plantea la pieza calderoniana difiere en gran medida de los sucesos acaecidos en Cataluña y resulta difícil considerar a *Las armas de la hermosura* como un intento de transposición dramática de dicha revuelta.

Otro de los aspectos que dificultan la comparación es el hecho de que Roma representaría a la Barcelona sitiada mientras que las tropas sabinas se identificarían con los ejércitos de Felipe IV. Esta analogía contraviene la identificación tradicional y mucho más justificada entre Roma y el Imperio español.

Por ello, algunos críticos, como Susana Hernández Araico, han cuestionado el hecho de que Roma pudiera llegar en algún caso a identificarse con Cataluña:

La asociación decimonónica de Coriolano y su levantamiento del sitio de Roma con Don Juan José de Austria y su levantamiento del sitio de Barcelona en 1652 carece totalmente de fundamento, pues difícilmente el público de una representación palaciega o de corral identificaría a España con los sabinos y a Barcelona con Roma. Además, dicho subtexto político impide todo significado para Veturia y el senado romano, significantes muy destacados del texto dramático.²³⁶

Frederick de Armas²³⁷, por su parte, también considera que, para la mentalidad de la época, Roma solo podía simbolizar a España, tanto en *Las armas de la hermosura* como en su fuente, *Los privilegios de las mujeres*.

Es por ello, quizás, que en la obra se insiste en la paz final entre sabinos y romanos pues la futura Roma, surgida de la unión con el pueblo sabino, se podía identificar mejor con la España imperial de los Austrias, construida a través de la unión pacífica entre distintos pueblos.

No obstante encontramos, a lo largo del reinado de Felipe IV, otro asedio de mucha mayor trascendencia histórica, al menos en lo que a política exterior se refiere, el sitio de Bredá. En efecto, tras declararse insurrecta la ciudad holandesa permaneció asediada durante más de un año por las tropas del marqués Ambrosio de Espínola hasta que, finalmente, los españoles consiguieron vencer la resistencia holandesa y recuperar el dominio de la ciudad el 8 de junio 1625. Esta gesta creó en la Corona hispánica la

²³⁶ Susana Hernández Araico, “El mito de Veturia y Coriolano...”, *op. cit.*, p. 103.

²³⁷ Frederick A. de Armas, “Empire without end”, en *The return of Astraea. An Astral – Imperial myth in Calderón*, Lexington, Kentucky University Press, 1986, pp. 164 – 180.

esperanza de que el sueño expansionista de Carlos I podría perpetuarse, pese a los signos cada vez más evidentes de la crisis social, política, económica y religiosa que amenazaba la integridad del imperio. Este triunfo español en Bredá fue dramatizado poco después por Calderón en una obra titulada *El sitio de Bredá*. La comedia, escrita muy probablemente por encargo explícito de la propia Corona, posee un carácter indudablemente propagandístico y de exaltación celebrativa del acontecimiento. Así las cosas y dada la trascendencia del suceso, podríamos pensar que, algunos años después, el tratamiento dramático de un asedio seguiría haciendo recordar al público, especialmente si este es cortesano, el triunfo en Bredá.

El desconocimiento de la fecha exacta en la que Calderón compuso la pieza y los problemas para asociarla con el asedio de Barcelona mueven a Susana Hernández Araico a proponer una nueva interpretación política de la comedia, que considera que la pieza fue escrita hacia 1677 o 1678:

Esta dramatización de la nobleza del perdón solo puede cobrar palpable significado político en 1677-78. Funcionaría como una propuesta de reconciliación entre don Juan José de Austria tanto con doña Mariana como con el resto de la corte madrileña por varias razones: 1) el amenazado sitio de Madrid por parte de don Juan después de su exilio en Aragón; 2) su afán vengativo contra el más ligero enemigo político después de subir por fin al poder; y 3) su rechazo de expresiones de respetuoso protocolo para con la ex – regente Mariana que permanece prácticamente enclaustrada, privada de sus privilegios, como Veturia.

Por medio de este personaje, Calderón presenta a Mariana como causante (aunque inconsciente en el drama) de todos los problemas políticos de don Juan, inclusive en el exilio. Como madre de Coriolano según las crónicas romanas, Veturia apuntaría muy obviamente a la Reina Madre, y de una manera muy ofensiva, dada la bastardía del hijo de Felipe IV. Como amante de Coriolano, Veturia le permite a Calderón sugerir la buena voluntad de doña Mariana hacia Don Juan.

Según la interpretación de la estudiosa americana el personaje de Veturia adquiriría, en efecto, un complejo carácter plurisignificativo, relacionándose con algunos de los más destacados personajes de la política del momento:

Como prometida esposa de Coriolano, Veturia se asocia además con la futura reina Maria Luisa de Orléans. Este contexto nupcial permitiría entonces identificar a Coriolano con Carlos II (*Carolus*), con alabanza al rey en términos heroicos, y celebración del acuerdo matrimonial que tanto había preocupado a la corte (...).

De ahí la aparentemente anacrónica asociación de Veturia con el rapto de las sabinas (...). De hecho, tanto el mito de las sabinas como el de la madre (Veturia) y el de la esposa (Volumnia) formaban parte de los festejos de las *Matronalia* que celebraban la fecundidad de la mujer y renovaban sus privilegios en la Roma antigua (...). Calderón entrelaza los dos mitos en su texto para destacar la urgencia de restaurar las prerrogativas ceremoniales de la Reina Madre (aunque sin poder efectivo) y para expresar la alegría de

la Corte por la posibilidad de un heredero nacido del matrimonio de Carlos II y la princesa francesa. En el fondo, la comedia de Calderón, igual que las *Matronalia* romanas, celebra una ansiada paz en cuyo logro interviene la mujer de una manera sobresaliente (...).

La misericordia de Coriolano hacia Astrea refleja esta política conciliatoria de don Juan hacia Francia una vez que sube al poder a principios del 77. El perdón de Roma por Coriolano señala la urgencia de que el primer ministro disculpe a sus compatriotas para establecer una armonía interna comparable a la que ha logrado con el enemigo. En cuanto a la admirable Astrea, “celtíbera española”, es decir, francohispana, este personaje remite a María Teresa, esposa de Luis XIV (...).

En 1678, los significantes del senado, patricios, y exilio de una persona *non grata* como Coriolano cobran otro significado en el contexto de la rebelión de Mesina en Sicilia, donde los patricios del senado expulsaron a la autoridad española a pesar del apoyo popular que recibía...²³⁸

Como vemos, Susana Hernández Araico establece toda una cadena de identificaciones histórico – políticas entre los sucesos y personajes de *Las armas de la hermosura* y la realidad contemporánea a Calderón, convirtiendo la pieza en una suerte de jeroglífico histórico solo apto para filólogos e historiadores avezados. Sin embargo, como ella misma reconoce, esta simbología no resulta, desde esta interpretación, totalmente unívoca, pues determinados caracteres o situaciones pueden asociarse simultáneamente a diversas personalidades o conflictos del siglo XVII, lo que entraña cierto número de contradicciones. Así las cosas, parece un tanto arriesgado considerar que Calderón pretendió, a través de *Las armas de la hermosura*, trazar una crónica exhaustiva de los acontecimientos políticos de su tiempo, teniendo además en consideración que reaprovecha un gran número de versos de una obra de mediados de los años 30, *Los privilegios de las mujeres*. Por otra parte, una lectura tan alegórica de *Las armas de la hermosura* desvía la atención de los valores y potencialidades dramáticas de la pieza en sí misma, constriñendo sus posibilidades significativas a un periodo cronológico limitadísimo y convirtiendo la obra en un intrincado acertijo a través del cual Calderón transmitiría en la corte sus opiniones a propósito de las circunstancias políticas del momento de un modo, por otra parte, bastante confuso. Ante este tipo de problemas hermenéuticos adoptamos, en consecuencia, la postura de Ignacio Arellano que, siguiendo a Parker, entre otros, expone:

La universalidad y actualidad de Calderón solo podrá revelarse a través de una lectura adecuada que, evitando el anacronismo, descubra su valor permanente. Hay que adaptar

²³⁸ Susana Hernández Araico, “El mito de Veturia y Coriolano...”, *op. cit.*, p. 103 – 106.

la obra a cada época a través de una interpretación del conjunto total, buscando las homologías posibles por medio de una lectura metafórica o mítica. Hoy día abundan lecturas que no tienen en cuenta los códigos del pasado y tienden a interpretar las obras en términos de opiniones actuales corrientes. Mucho más certero se muestra Parker al señalar que una literatura efectivamente válida en el pasado permitirá hallar una universalidad válida para nosotros, y proponer el modo de lectura que Mircea Eliade atribuye a los mitos: todo acto de recitar o escuchar un mito anula el tiempo, recupera el contacto con lo sagrado, permite actualizar la realidad, trascendiendo la situación histórica. Una lectura ignorante es aquella que identifica la realidad con su situación particular y nada más, lo que siempre es parcial. El mito se eleva a un plano suprahistórico, capacitando al receptor para acercarse a una realidad que sería inaccesible desde el nivel de la existencia profana e individual.

No se trata, insisto, de aplicaciones anacrónicas, sino de recuperar los valores universales dentro de unas coordenadas históricas, sin someter la obra a una actualización forzada de su significado literal, sino buscando en su sentido metafórico los valores que perviven para el receptor de hoy.²³⁹

Ello no quiere decir, por supuesto, que una comedia histórica como *Las armas de la hermosura* no esté plagada de contenido político. En efecto, a lo largo de la pieza encontramos numerosos pasajes que contienen valiosas reflexiones acerca de cuestiones tan complejas como el ejercicio del poder, la justicia o las virtudes del buen gobernante, las cuales, desde luego, reflejan la preocupación calderoniana por la crisis política y social que se vivía en la España del siglo XVII y que, sin duda, el público barroco interpretaría en relación con su cosmovisión y conocimiento del mundo, esto es, vinculándolo a los conflictos de su época. Sin obviar la indudable conexión de la dramaturgia calderoniana con el momento histórico en el que fue escrita parece, sin embargo, más enriquecedor entender *Las armas de la hermosura* como objeto artístico independiente, con significado unitario en sí mismo, capaz de transmitir un conjunto de valores y reflexiones que no se circunscriben únicamente a unas décadas del siglo XVII, sino que trascienden su época para adquirir nuevos significados ante el espectador actual. Solo así puede concebirse la dimensión artística y universal del teatro áureo en general y del calderoniano en particular, entendiéndolo no como un vestigio fosilizado de épocas pasadas, sino como medio de comunicación, diversión y emoción para el espectador de todas las épocas.

Sea como fuere, en *Las armas de la hermosura* la monarquía hispánica se presenta como una Corona integradora de diversas tierras y pueblos del mismo modo que lo fue

²³⁹ Ignacio Arellano, "Grandes temas de los dramas de Calderón y su pervivencia", en Ignacio Arellano y Germán Vega García – Luengos (eds.), *Calderón: Innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de Marzo de 2000)*, New York, Peter Lang, 2001, p. 6

el Imperio Romano pero, además, capaz de superar los logros de este. No en vano, la corona española había creado, tras la conquista de las Indias, el mayor imperio de la historia de la humanidad.

Por otro lado, el tratamiento de temas clásicos sobre las tablas hace pensar en cierta voluntad por parte de los dramaturgos de hacer alarde de su cultura y formación clasicistas. Durante el Siglo de Oro, en toda Europa, la educación se centraba en los saberes humanísticos, en el conocimiento de las lenguas clásicas y en la lectura y traducción de las grandes obras de la antigüedad grecolatina. De este modo, el conocimiento de la mitología, la historia y la literatura clásicas se consideraba prueba de haber alcanzado un alto grado de formación. Lo cierto es que si bien los universitarios del momento, como, por ejemplo, Calderón, podían manejar con cierta soltura el latín, presentaban un conocimiento bastante deficiente del griego. Asimismo, el gran número de traducciones de obras clásicas publicadas durante los siglos XVI y XVII nos hace pensar que la mayoría de los lectores del momento prefería la versión castellana de las mismas. No obstante, el hábito de citar una autoridad clásica o referirse a un personaje mitológico era algo tan común entre los escritores áureos que pronto se editaron compendios y antologías de sentencias célebres y relatos mitológicos que permitían al literato fingir una erudición de la que en realidad carecía. En las obras que analizamos encontramos la presencia de dos leyendas relativamente conocidas para un espectador barroco que contara con una cierta formación académica. Así, en ambas aparece el mito del rapto de las sabinas, uno de los episodios más conocidos de la historia temprana de Roma, la cual se conjuga con la leyenda de Coriolano, un relato que había adquirido cierta notoriedad al ser empleado por los tratadistas morales de la época como prevención frente al defecto del orgullo. Pese a ello, en ambas obras se incluyen relaciones que ponen en antecedentes a los espectadores de los orígenes legendarios de Roma: la leyenda de Rómulo y Remo y la del rapto de las sabinas.

Resulta de interés señalar que estas obras de tema romano y, por tanto, de materia un tanto erudita, estaban destinadas a su representación en el ámbito cortesano, frente a espectadores a los que se suponía un nivel cultural elevado. Es de suponer entonces, que los dramaturgos buscaban congraciarse con su público (una suerte de *captatio benevolentiae*) poniendo en escena leyendas conocidas solo para una minoría culta de la que los espectadores se enorgullecían de formar parte. Además, el que el público

conociera el argumento en líneas generales facilitaba en gran parte la labor de los escritores, tal y como expone Herbert Lindenberger²⁴⁰:

A writer who can depend on an audience's knowledge of what are virtually current events does not need to expend much effort on "exposition" or most of the traditional devices necessary to coax an audience into the world of the play.

No obstante, la voluntad espectacular y novedosa consustancial a la "comedia nueva" impedía basar la obra en la mera reiteración de una leyenda grecolatina consabida. Por ello, para garantizar la diversión del público, el dramaturgo llevaba a cabo todas las modificaciones necesarias a fin, por ejemplo, de generar una intriga amorosa de gran eficacia dramática y, paralelamente, aludir a las circunstancias políticas de la época. La novedad argumental se entreveraba así con los relatos conocidos creando un espectáculo basado en la mezcla de la tradición clásica heredada con las nuevas convenciones dramáticas del teatro barroco. Robert Ter Horst ha señalado esta libertad que caracteriza a Calderón en el tratamiento de la material clásica: "in myth, aesthetics prevail over dogmatics, so that the artista is much freer to choose and to alter his material (...). The results are comparable, for each is a new cosmogony composed of old materials , a startlingly fresh visión of the familiar."²⁴¹

La elección de una leyenda conocida, como es la del rapto de las sabinas, está plenamente justificada además en el caso de la comedia en colaboración *Los privilegios de las mujeres*. Como sabemos, las comedias de consuno se elaboraban a gran velocidad, generalmente como respuesta a un encargo palaciego para su puesta en escena en un evento concreto dentro del ámbito cortesano. Con frecuencia los dramaturgos encargados de escribirlas esbozaban juntos el argumento y se repartían las jornadas, redactando una cada uno. En estos casos el recrear un relato conocido, como una leyenda o un suceso histórico, facilitaba enormemente la elaboración del texto pues permitía a los escritores mantenerse fieles a la línea argumental de la obra y no caer en incoherencias y contradicciones con las jornadas redactadas por sus compañeros. Es por ello que entre las comedias colaboradas conservadas encontramos muchas de tema mitológico, bíblico o hagiográfico como *El jardín de Falerina*, de Calderón, Rojas y

²⁴⁰ Herbert Lindenberger, *Historical ...*, *op. cit.*, p. 20.

²⁴¹ Robert Ter Horst, "A new literary history of Don Pedro Calderón", en Michael D. McGaha, *Approaches to the Theater of Calderón*, Washington, U. P. of America, 1982,p. 46.

Coello, *El arca de Noé*, de Antonio Martínez, Pedro Rosete Niño y Jerónimo Cáncer o *Santa Rosa de Lima* de Agustín Moreto y Pedro Lanini.

Sin embargo, en el teatro barroco español en su conjunto encontramos algunos ejemplos de obras de tema grecorromano pero en menor medida que en otras tradiciones literarias europeas, como la inglesa o la alemana. Es posible que ello se deba al espíritu esencialmente católico del teatro español del Siglo de Oro que, en su afán de defensa de la ortodoxia católica propugnada en el Concilio de Trento, prefirió poner en escena personajes históricos piadosos o, de alguna manera, ligados con el catolicismo antes que a los antiguos paganos. No obstante, si dejamos de lado los textos puramente mitológicos, que son el referente clásico más empleado por los dramaturgos áureos, encontramos un pequeño *corpus* de obras vinculadas con la historia de Grecia y Roma. Las obras de Lope de referente clásico son, en su mayor parte, de tema mitológico. De hecho, Guy Blandin Colburn²⁴² ha localizado tan solo dos de temática puramente histórica: *El esclavo de Roma* y *Roma abrasada*. Analizando el *corpus* calderoniano, Amos Parducci²⁴³ ha localizado un total de ocho obras centradas en la historia grecorromana: *Los privilegios de las mujeres* (escrita en colaboración con Rojas Zorrilla y Coello), *Las armas de la hermosura*, *El mayor monstruo, los celos*, *El segundo Escipión*, *Troya abrasada*, *La lepra de Constantino* y las supuestamente calderonianas *El escándalo de Grecia contra las santas imágenes* y *Séneca y Nerón*. A ellas podríamos quizá añadir otras en las que, aunque el protagonista no es romano, encontramos personajes importantes que sí lo son o están ambientadas en la antigua Roma. Es el caso de *La gran Cenobia* o *El mágico prodigioso*, dos de las comedias más famosas de Calderón de la Barca.

Tal como hemos señalado con anterioridad, en el Barroco la historia se concibe como modelo, como ejemplo de vicios y errores a evitar y logros y virtudes que imitar. La comedia histórica adquiere así una función pedagógica que cobra especial trascendencia al tratarse de obras, como *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*, destinadas a su representación en palacio, ante el rey y los miembros de la corte. Se trata, en consecuencia, de textos que tratan de establecer analogías entre la situación

²⁴² Guy Blandin Colburn, "Greek and Roman Themes", *Hispania*, 22, 1939, p. 155.

²⁴³ Amos Parducci, "Drammi spagnoli d'argomento romano", en A. Pavolini (ed.), *Italia e Spagna*, Firenze, 1941, pp. 263 – 309.

política de la antigua Roma y la de la España del siglo XVII con un claro propósito político: el de prevenir o formar a los gobernantes. En opinión de Melchora Romanos²⁴⁴:

La ejemplaridad de los hechos del pasado, que informa sobre la conducta de quienes han alcanzado el estatuto de la memoria consagrada por la historia, va a constituirse en el eje dominante en el planteamiento de la acción dramática, construida esencialmente en torno a acciones de guerra que derivan en coincidentes situaciones de justicia e injusticia mostradas a través de las relaciones entre vencedores y vencidos. Confrontaciones morales llevarán a unos y a otros a resolver su comportamiento de acuerdo con principios que suponen el perfeccionamiento de la virtud para alcanzar la adecuada elección que confiere, a quienes detentan el poder, el necesario equilibrio para actuar con equidad.

El dominio de las pasiones, la lealtad, el renunciamiento informarán en distintos niveles el accionar de estos héroes que, revestidos de toda la carga de trascendencia con la que los espectadores/lectores los reciben, se potencian como modelos en los que es factible proyectar los lineamientos coincidentes o divergentes de quienes en el tiempo de la escritura y de la representación ostentan el poder, poniendo de tal modo en juego la doble temporalidad implícita en la construcción del drama histórico.

Esta voluntad de crear una analogía entre pasado y presente, entre comedia y realidad, con la finalidad de transmitir, bajo el disfraz de lo histórico, ciertas críticas acerca de la situación política del momento, se manifiesta de modo evidente en el teatro cortesano, aquel que efectivamente iban a contemplar el monarca y su corte. Esta prudencia no es casual, pues Lope²⁴⁵ ya había advertido en su *Arte Nuevo*: “en la parte satírica no sea /claro ni descubierto pues que sabe / que por ley se vedaron las comedias / por esta causa en Grecia y en Italia” (vv. 341 – 344). Durante el siglo XVII, el teatro cortesano adopta la función de enseñar y formar a los gobernantes, propósito que hasta entonces solo habían desempeñado subgéneros literarios destinados a la lectura como los conocidos “espejos de príncipes” medievales y renacentistas. De este modo, Noelia Sol Cirnigliaro²⁴⁶ destaca esa prebenda artística que permitía a los dramaturgos barrocos aconsejar o amonestar a los gobernantes en su ejercicio del poder:

La historia antigua es un cómodo marco espacial, alejado temporalmente pero inmediato en la construcción simbólica, que propicia el mensaje político y la advertencia sobre la necesidad de sostener la solidez del gobierno con la empresa religiosa (...).

²⁴⁴ Melchora Romanos, “Historia Antigua. Poder y ejemplaridad”, en Melchora Romanos y Florencia Calvo, *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*, Buenos Aires, Eudeba, 2002, p. 16.

²⁴⁵ Lope de Vega, *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* (ed. de Enrique García Santo – Tomás), Madrid, Cátedra, 2006.

²⁴⁶ Noelia Sol Cirnigliaro, “Los postreros *Duelos* de Calderón: el diálogo de las artes en la escena cortesana”, en Melchora Romanos y Florencia Calvo, *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*, Buenos Aires, Eudeba, 2002, p. 60.

La fusión de lenguajes de la comedia cortesana de Calderón no debe ser vista únicamente como mecanismo monológico, productor de suntuosidad que engalana la caracterización del mundo de la Corte o como transmisor automático de la propaganda religiosa, sino también como un lugar de encuentro de otras voces, en las que se soslaya un comentario político si no crítico, al menos acicateante, en un contexto social clave para la historia de las relaciones de España con el extranjero. Importar de la historia la imagen de un Estado triunfante en un presente que ya no lo es tanto: ése es el postrer duelo de Calderón.

En la generación de dramaturgos posteriores a Calderón, precisamente el más insigne de ellos, Francisco de Bances Candamo, expondrá en sus reflexiones acerca de preceptiva teatral y en sus propias comedias la necesidad de que el espectáculo cortesano sirva como ejemplo político y moral a los miembros de la corte²⁴⁷, algo para lo cual el subgénero histórico resulta idóneo:

Ni aun en la diversión [refiriéndose al teatro] se han de apartar del bien público los monarcas, porque han de descansar de obrar aprendiendo a obrar.²⁴⁸

Los festejos de los reyes
deben ser, si bien lo notas,
descansar con ejemplares
la fatiga de las obras.
Su diversión ha de ser
doctrina, y no es bien que espongas
fábulas a sus oídos
habiendo tantas famosas
hazañas de quien tu numen
reales festines disponga,
que si no enseñan, acuerdan,
y si no avisan, exhortan.²⁴⁹

Este propósito crítico puede intuirse en numerosos pasajes de *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*, en los que encontramos alusiones y críticas a la política española del XVII que podían servir como amonestación y consejo para los gobernantes. De esta manera, Calderón, Rojas y Coello usan su espectáculo para arremeter contra la figura del valido, el Conde Duque de Olivares cuando hace que sus protagonistas, Veturia y Coriolano, se rebelen abiertamente contra uno de sus edictos: el que prohibía a las mujeres el uso de afeites y tejidos extranjeros. Esta y otras medidas de Olivares iban encaminadas a la reforma de las costumbres españolas que, desde el

²⁴⁷ Aunque se sitúa fuera del contexto cronológico de las obras que estudiamos, Carmen Sanz Ayán aborda el uso del teatro con fines pedagógicos durante el reinado de Carlos II en su discurso *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2006.

²⁴⁸ Francisco Bances Candamo, *Teatro de los teatros...*, *op. cit.*, p. 57.

²⁴⁹ Francisco Bances Candamo, "Loa" a *Duelos de Ingenio* y Fortuna, en *Poesías cómicas. Obras póstumas de don Francisco Bances Candamo*, vol. I, Madrid, Blas de Villanueva, 1722, p. 226.

punto de vista de los moralistas católicos más ortodoxos, habían degenerado escandalosamente. Parece, sin embargo, que la nueva norma acerca de la indumentaria y el maquillaje fue rechazada por la población y nunca llegó a hacerse plenamente efectiva. Los dramaturgos plantean sobre las tablas este mismo conflicto identificando a los defensores de la prohibición con los romanos de mayor edad y principios más reaccionarios mientras que los jóvenes, valientes y apasionados protagonistas se oponen radicalmente al cumplimiento de la nueva norma. Por otra parte, a lo largo de *Las armas de la hermosura* aparecen algunos pasajes en los que puede intuirse una crítica contra la incapacidad política de Felipe IV, fruto, quizás, de la falta de centralización política en España frente a la de las potencias extranjeras enemigas como, por ejemplo, Francia:

... aquella vulgar sentencia
de ser sin cabeza un pueblo
monstruo de muchas cabezas... (*Las armas de la hermosura*, Jornada I, vv. 170-172)

Para introducir esta crítica, Calderón ha de incurrir en el anacronismo de presentar a la primitiva Roma como una República, cuando en sus primeros tiempos estuvo gobernada por distintos reyes. Así, Calderón explica que los romanos expulsaron a Numa, sucesor de Rómulo, para crear una República desviándose de los datos que le proporciona su fuente, *Ab urbe condita* de Tito Livio, pues esta relata que los romanos crearon la República tras expulsar al último rey romano, Tarquinio el Soberbio, casi doscientos años después del reinado de Numa Pompilio.

Por otra parte, la voluntad de Calderón de transmitir un ejemplo moral para los gobernantes se percibe en la crítica constante de los otros personajes cuando Coriolano cede ante sus bajas pasiones, el rencor y el afán de venganza, y se dispone a sitiar Roma hasta que todos sus habitantes perezcan. Para el dramaturgo, tal y como se deduce de las airadas reprimendas de Veturia, un buen general, un gobernante justo, es aquel que sabe perdonar a quienes lo ofendieron, aquel que evita en lo posible la violencia de la guerra y vela por el bien común y la paz entre sus súbditos. Este mensaje moral se reitera al espectador mediante un estribillo que todos los personajes repiten a coro y que, incluso, sirve como cierre a la obra:

TODOS.- ¡Viva quien vence,
que es vencer perdonando,
vencer dos veces! (Jornada III, vv.3832-3834)

La voluntad de los tres autores de *Los privilegios de las mujeres* y de Calderón, años después, en *Las armas de la hermosura*, de crear un espectáculo que, pese a ser histórico, pudiera, de alguna manera, conectar con la realidad y las preocupaciones sociopolíticas de los espectadores del siglo XVII se hace patente por la presencia de múltiples anacronismos. Junto a la falta de exactitud histórica que hemos señalado anteriormente, con las confusiones relativas a periodos de la historia romana, son constantes las referencias a objetos y circunstancias del siglo XVII, las cuales no solo actualizan sino que también españolizan los hechos dramatizados. En efecto, los espectadores que asistieron a la representación de ambas comedias en el siglo XVII pudieron identificarse fácilmente con sus personajes, dado que estos aludían a realidades más propias de su época que de la Antigua Roma.

Así, por ejemplo, llama la atención el afán de Calderón en *Las armas de la hermosura* por caracterizar a la reina Astrea como “española”, incurriendo en un claro anacronismo. Este personaje inventado por el dramaturgo, ya que no aparece en los textos que le sirven como fuente, muestra un gran arrojo en el campo de batalla, virtud que, tópicamente, solía adscribirse a los españoles:

... de la soberana Astrea,
que celtíbera española... (Jornada I, vv. 180-181)

SABINO.- [Dirigiéndose a Astrea] Con ese español aliento,
¿quién no ha de animarse? (Jornada I, vv. 596-597)

Astrea, española Palas,... (Jornada I, v. 833)

Se trata, en consecuencia, de un intento de *captatio benevolentiae* de un público que gustaría de compartir nacionalidad con la valiente heroína. Por otra parte, si leemos *Las armas de la hermosura* como una dramatización de los sucesos acaecidos en el asedio a Barcelona, la identificación de la sabina como española ayudaría a clarificar los términos de una analogía poco habitual, en la que las tropas de Felipe IV son representadas por los ejércitos sabinos y la ciudad de Roma simboliza Barcelona.

Calderón hace numerosas referencias a la realidad militar del siglo XVII en su descripción de la batalla que enfrenta a romanos y sabinos. Así, por ejemplo, alude a los “Tercios”, a los “clarines” y “tambores” que tocan los soldados y emplea otros muchos términos propios de la milicia del Siglo de Oro. Quizá uno de los casos en los que transforma en mayor medida los sucesos históricos de la Antigua Roma para adaptarlos

a sus propósitos dramáticos, se halle en el significado que sus personajes dan a las famosas siglas romanas S.P.Q.R. (“*Senatus PopulusQue Romanus*”), lema que aparecía en los estandartes de las legiones romanas y que se constituyó como el nombre oficial de la República y el Imperio romanos desde época tardorrepblicana:

ENIO.- ... sus tremoladas banderas,
jeroglíficos del aire
componen en cuatro letras
el vanaglorioso enigma
de ser su victoria cierta.
Una “S”, una “P”, una “Q”
y una “R” son cuya empresa
descifrada decir quiere
(según todos la interpretan):
¿Al Sabino Pueblo Quién
Resistirá?... (Jornada I)
CORIOLANO.- ... a su arrogante pregunta
han de responder las nuestras,
para que conozca el mundo
cuán en un caso concuerdan
gramáticas militares,
la pregunta y la respuesta.
Pues si S. P. Q. R.,
“¿Quién piensa hacer resistencia
al sabino pueblo?” dicen,
también dirán a quien lea
en nuestro favor el mote
de sus mismas cuatro letras:
“Senado y Pueblo Romano
es quien resistirle piensa”. (Jornada I, vv. 224-478)

Otros casos de anacronismos muy llamativos se hallan en el relato de las hazañas de Rómulo, por ejemplo:

AURELIO.- ... y de cuantos hoy en Roma
divertidos no se acuerdan
de aquellos primeros héroes
que de apagadas pavesas
fueron incendio de Europa
hasta coronarla reina
del orbe y dejando aparte
abandonadas proezas
que en África y en España
Rómulo dejó dispuestas
y hoy yacen en el infame
sepulcro de la pereza... (Jornada I, vv. 258-268)

Un último aspecto que Lindenberger plantea en el análisis de una comedia histórica es la relación que esta mantiene con el tiempo actual en el que es leída o representada,

pues, desde el desarrollo de las teorías de la Teoría de la Recepción a mediados del siglo XX, entendemos que una obra recibirá distintas interpretaciones según el momento histórico en el que se lea o se ponga en escena. Un ejemplo paradigmático de estas diferencias lo constituye *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, cuyas interpretaciones han variado enormemente desde el momento en que fue escrita llegando a adquirir un significado incluso revolucionario en algunas de sus recientes puestas en escena, como la de *La Barraca* de García Lorca a principios del siglo XX. Así, el estudio de esta obra lleva a Joaquín Casaldueiro²⁵⁰ a distinguir entre dos posibles interpretaciones de un texto teatral: la del director, encaminada a buscar su significado para un público actual y la del crítico, quién trata de dilucidar qué comunicaba la obra a los espectadores de su época. La frontera entre estas dos posibilidades de exégesis no está, sin embargo, totalmente definida. Así, una buena puesta en escena actual de un texto teatral del Siglo de Oro partirá, en primer lugar, del estudio por parte del director del espectáculo de la bibliografía crítica acerca de la obra a fin de comprender el significado profundo de la comedia en su tiempo y cómo hacer llegar ese mensaje al público actual. Es común, por otra parte, que los actores dedicados a la representación de textos áureos posean una formación dramática lo suficientemente amplia como para interpretar la obra en su contexto histórico y trabajen junto al director para configurar su personaje sin traicionar la voluntad comunicativa de la obra original y, a la vez, dotarla de una significación atractiva para el espectador de nuestros días. Simultáneamente, el público que acude a la representación de una obra escrita en el siglo XVII lo hace con un horizonte de expectativas bastante definido, pues se trata, generalmente, de espectadores con cierta formación en historia teatral que conocen en mayor o menor medida las convenciones dramáticas áureas. Por ello, asisten al teatro no con la intención de contemplar una reconstrucción arqueológica del espectáculo teatral en la España del siglo XVII, pero sí predispuestos a sumergirse en los códigos estéticos e ideológicos que caracterizaron la gran fiesta barroca del teatro durante más de un siglo. De este modo, aunque el espectáculo adopte nuevos significados en su representación actual, inferidos de sus aspectos puramente espectaculares (escenografía, actuación, vestuario etc.) o del contexto social, político e ideológico en el que se desarrolla, no perderá nunca del todo, al menos para un espectador formado, su significación original, la que tuvo en el siglo XVII.

²⁵⁰ Joaquín Casaldueiro, *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 9-44.

El estudioso de la literatura, por su parte, pese a su voluntad de cientificismo, no es un sujeto ahistórico, sino que se sitúa en un contexto cultural, ideológico, político y social indudablemente determinado por el periodo histórico en el que le ha tocado vivir. De este modo, el crítico es simultáneamente lector, y el análisis de los aspectos de una obra que son objeto de investigación primordial de la crítica en un determinado momento histórico nos hace ver lo que cada época quiere leer en su tradición literaria. De este modo, la crítica contemporánea ha rescatado del olvido *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura* y ha estudiado en ellas, fundamentalmente, dos aspectos: su intertextualidad en relación con el proceso de escritura teatral calderoniano²⁵¹ y la defensa de los derechos de la mujer²⁵², expresada a través de dos protagonistas femeninas de inusitada autoridad... Así, a través de un simple análisis de la bibliografía crítica acerca de *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura* podemos deducir qué interesa al lector (con (de)formación filológica pero lector, al fin y al cabo) del siglo XXI en estos textos. Por un lado, sigue manifestándose la curiosidad acerca de los procesos de creación de los grandes autores de la historia literaria, una problemática que comenzó a estudiarse fundamentalmente a partir del siglo XIX y mucho más desde principios del siglo XX, con el desarrollo de las teorías freudianas, y, por otro, se observa un nuevo interés por cuestiones relativas a los personajes femeninos y a la visión acerca de la mujer que trasmite el teatro de una determinada época. Esta última vía de investigación, que emerge con fuerza inusitada desde finales del siglo XX, está indudablemente relacionada con el surgimiento del movimiento feminista y con la toma de conciencia social de la situación de marginación que la mujer ha padecido durante siglos en todas las esferas de la vida social. Este cambio ideológico ha promovido, de hecho, la aparición de una corriente de crítica literaria centrada exclusivamente en cuestiones relativas a la mujer, la Crítica Feminista que, de un modo u otro, ha puesto de actualidad las investigaciones centradas en estos temas y ha motivado la publicación de numerosos artículos y trabajos críticos al respecto. Así, obras como *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*, tradicionalmente desatendidas en el ámbito de la investigación, comienzan a ser recuperadas por su defensa un tanto

²⁵¹ P. e. Germán Vega García – Luengos, “La reescritura...”, *op.cit.*, pp. 11-34.
María Grazia Profeti, *Per una bibliografia ...*, *op.cit.*, pp. 499-501.

²⁵² P. e. Elisa María Domínguez de Paz y Leonor Rodríguez Corona, *op.cit.*, pp. 123 -142.

Susana Hernández Araico, “El mito de Veturia y Coriolano...”, *op. cit.*, pp. 99 – 110.

“revolucionaria” para lo que el siglo XVII nos tiene acostumbrados del tema de la mujer. Así se observa que las obras concretas y los aspectos de las mismas que el crítico decide analizar, estudiar e interpretar están determinados por motivaciones ideológicas y culturales fruto, en cierta medida, de su pertenencia a un contexto histórico determinado.

Paralelamente, podemos considerar que si bien la labor del crítico o del historiador de la literatura hasta mediados del siglo XX estaba centrada en la búsqueda del significado del texto en la época en la que fue compuesto, actualmente, gracias al desarrollo de los estudios de Estética de la Recepción, muchos investigadores abordan el análisis de la interpretación y valoración que directores, actores y espectadores actuales dan al teatro del Siglo de Oro. Así, una línea muy interesante en la investigación del teatro áureo consiste en el estudio de sus puestas en escena, tratando de dilucidar los distintos significados ideológicos o estéticos que, en cada momento histórico, se van superponiendo a la idea original que transmite un texto de Lope, Tirso o Calderón.

En relación con la problemática de la recepción e interpretación actual de dos comedias barrocas como las analizadas resulta asimismo fundamental la aplicación que Florencia Calvo²⁵³ hace de los conocidos concepto de “ideología de la literatura” e “ideología en la literatura” a la comedia histórica del Siglo de Oro:

La ideología de la Comedia se ve representada en las concepciones de la literatura, las ideas generales o las creencias acerca de ella, cuál es su función social y cómo debe leerse; mientras que la ideología en la Comedia tiene que ver con la presencia en el interior de los textos de representaciones, creencias relacionadas con lo social. La ideología de la Comedia puede ser relevada desde las poéticas o en las discusiones acerca de la licitud moral del teatro y la ideología en la Comedia deberá explicarse desde otros parámetros que conjuguen elementos discursivos con otros más propios del contexto de producción.

Así, mientras la “ideología en la Comedia” es inherente al texto y es el objeto de investigación primordial de la crítica, en su vertiente más tradicional, la “ideología de la Comedia” es una convención cultural y social, que se transforma continuamente con el paso del tiempo. Si en las páginas anteriores hemos atendido a la “ideología de la Comedia” en el momento en el que esta fue escrita, en el momento de analizar su recepción en la actualidad será necesario intentar dilucidar qué “ideología de la Comedia” del Siglo de Oro posee un posible lector o espectador actual, pues entendemos que ésta determinará de modo muy significativo su comprensión de la obra.

²⁵³ Florencia Calvo, *Los itinerarios...*, *op. cit.*, p.85.

Llegados a este punto, el análisis se complica en tanto se relaciona con factores propios de la Sociología de la Literatura. Sería preciso, en primer lugar, definir al lector o espectador tipo del teatro áureo, para en función de características como sus conocimientos históricos, literarios o dramáticos, intentar definir su posible horizonte de expectativas.

Conscientes de los cambios experimentados por la “ideología de la Comedia” áurea desde el momento en que fueron escritas *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura* hasta la actualidad y analizando los estudios más recientes de ambas obras (partimos de la base de que dada la falta de puestas en escena y de ediciones críticas de ambos textos, su lector tipo es el investigador de teatro clásico), podemos, en primer lugar, apreciar cómo actualmente se valora un aspecto temático en estos textos que quizá no recibiera tanta atención en el Siglo de Oro. En efecto, dadas las características temáticas de *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura* resulta muy interesante analizar sus aspectos hermenéuticos, puesto que suponemos que en el siglo XVII primaría una interpretación política de estos textos (supuestamente relacionada con la reciente sublevación de Cataluña o bien con el creciente poder de las mujeres en la corte) mientras que hoy en día ambas obras son especialmente llamativas para el lector por la defensa de los derechos de la mujer que plantean. A pesar de que actualmente no podemos analizar una posible interpretación de estos dos textos por parte de directores, actores o espectadores pues, como hemos señalado, estas obras no han vuelto a ser representadas más allá de la época en la que fueron escritas, pensamos, sin embargo, que dado el interés social acerca de la defensa de los derechos de la mujer que han impulsado los movimientos feministas, resultaría del todo plausible pensar en una posible puesta en escena de *Las armas de la hermosura* (por su mayor calidad literaria frente a *Los privilegios de las mujeres*) en los años venideros.

Parte del atractivo de estas obras reside en el hecho de que, si llegaran a ponerse en escena, serían sin duda percibidos como originales y rompedoras por gran parte de los espectadores, en tanto destruyen una imagen socialmente muy extendida del siglo XVII español como una de las épocas más oscuras de nuestra historia cultural. Así, el hecho de que dos obras teatrales del Siglo de Oro planteen una apasionada defensa de la libertad de la mujer resulta algo inusitado dada la concepción actual del Antiguo Régimen, y del periodo contrarreformista en particular, como una etapa de la historia de España de ideología marcadamente reaccionaria. Por otra parte, el que sea precisamente

Calderón de la Barca el dramaturgo que abogue por los derechos de la mujer puede llamar la atención del espectador o lector de nuestros días dado que aún pervive cierto prejuicio crítico que, incluso entre estudiosos de la historia literaria, relaciona la obra de Calderón con el tradicionalismo y el ultracatolicismo. Esta identificación de la obra de Calderón con el conservadurismo, iniciada en el siglo XVIII y canonizada por Menéndez Pelayo, fue hábilmente utilizada por el aparato de propaganda franquista. Así, durante los años de la Dictadura Calderón se convirtió en el emblema literario del Régimen y de sus valores reaccionarios y católicos. Desgraciadamente, esta visión reduccionista de la obra de Calderón aún pervive en la sociedad española, por lo que creemos que la lectura o la puesta en escena de un texto como *Las armas de la hermosura* contribuiría, sin lugar a dudas, a ofrecer una nueva visión de la obra de Calderón de la Barca y del pensamiento de la sociedad barroca en la España del siglo XVII.

Otro aspecto que resulta interesante en el estudio de las diferencias entre la recepción contemporánea y la del siglo XVII es el hecho de que la interpretación de un texto de esta época por parte del lector o espectador actual necesita, en la mayoría de los casos, de cierta mediación, dadas las diferencias entre los códigos artísticos, literarios y teatrales del Barroco y los actuales. Esta es la labor propia del filólogo en el ámbito del texto dramático y del director de escena en la representación teatral. Así, el filólogo, en primer lugar, debe, mediante un proceso de edición crítica, proporcionar al lector una obra teatral lo más cercana posible a la voluntad comunicativa del dramaturgo y, seguidamente, construir todo un aparato de notas lingüísticas, históricas y culturales que garantice la transmisión del mensaje artístico e ideológico del escritor barroco al lector actual. Un lector que, en algunas ocasiones, será un director teatral dispuesto a poner la obra en escena y a convertirse, a su vez, en mediador entre el texto y el espectador. Indudablemente, filólogo, director e, incluso, actores y escenógrafos, intervienen, en mayor o menor medida, en la visión final de la obra que llega al espectador. Es por ello que, frente a la lírica y la narrativa, géneros restringidos exclusivamente al ámbito de lo literario en los que se produce una comunicación “directa” entre autor y lector, la dimensión espectacular del teatro lo convierte en una manifestación artística de naturaleza colectiva. Invariablemente, la obra del Siglo de Oro que contemplamos como espectadores aparece ante nosotros como el resultado artístico e ideológico de numerosas interpretaciones que diversos exégetas, desde el filólogo al escenógrafo, han

descubierto en un texto escrito hace más de tres siglos. Es por ello que cada espectáculo teatral es una experiencia comunicativa única en la que la obra dramática puede adquirir diversos significados.

Entonces, toda puesta en escena de una obra teatral, como creación colectiva, necesita de ciertas adaptaciones pues, de alguna manera, el director en su papel de cocreador del espectáculo, trata de comunicar al espectador su propia mirada acerca del texto. Esta adaptación se hace más visible en un texto escrito en época distante puesto que resultaría del todo inefectivo, desde el punto vista comunicativo, intentar ofrecer al espectador del siglo XX un espectáculo que mantuviera las convenciones y condiciones de representación propias de la fiesta teatral barroca. En efecto, existen toda una serie de aspectos formales muy atractivos para un espectador del siglo XVII que pueden resultar farragosos o directamente incomprensibles para el público de nuestros días. Puesto que el objetivo central de todo espectáculo teatral es la comunicación con el público, el director ha de tratar, sin traicionar al texto en la medida de lo posible, de rescatar de él su idea central, lo ahistórico y universal que posee valor artístico e ideológico tanto en el siglo XVII como en la época actual.

Hay que tener en cuenta, por ejemplo, que el teatro áureo, en la etapa en la que Calderón escribe, ha desarrollado un complejo sistema de convenciones dramáticas compartidas entre dramaturgo y espectador que permite solventar muchas de las carencias escenográficas del momento. Así, elementos como el color del vestuario o un cambio de posición del actor en el corral proporcionaban al espectador del Siglo de Oro valiosa información acerca del desarrollo de la acción dramática. Este código compartido, un pacto dramático entre público y escritor, ha dejado de funcionar actualmente. Es, por ello, labor indiscutible del director de una obra del Siglo de Oro reconocer este tipo de convenciones y transformarlas en elementos significativos para un espectador del siglo XXI. En este sentido, el potente aparato escenográfico actual (y quizá también el desarrollo del cine y otros medios audiovisuales) ha desacostumbrado al público al uso de la convención o a la primacía de la palabra sobre lo meramente visual. El director debe ser consciente de la evolución que ha experimentado el código dramático y ser capaz, sin alterar el sentido último del texto clásico, de ponerlo en escena de modo que resulte atractivo para sus contemporáneos. Así, por ejemplo, en este proceso de adaptación, será necesario disminuir la cantidad de versos y suprimir algunas escenas puesto que de no hacerlo, el espectáculo poseería una duración excesiva en comparación

con las representaciones actuales. Ello no resulta especialmente complicado en tanto la escenografía actual puede suplir gran parte de la “arquitectura verbal” áurea cuya presencia en escena resulta hoy en día redundante. También se pueden obviar fácilmente las constantes repeticiones que caracterizan al teatro del Siglo de Oro. Estas servían para garantizar que el público no perdiera el hilo de la acción en un teatro escrito para ser representado en el seno de un ambiente ruidoso y festivo, muy alejado del silencio de los auditorios actuales. Por otra parte, el público áureo poseía una diferente concepción del decoro y lo que puede resultar verosímil o no en una comedia histórica. En efecto, en el Siglo de Oro las convenciones dramáticas permitían la presencia constante de anacronismos encaminados a la españolización o contemporeinización de los sucesos representados, a fin de ofrecer al espectador un espectáculo cercano, con el que poder sentirse identificado y que, además, permitiera captar fácilmente la analogía entre los hechos históricos de la obra y los acontecimientos políticos y sociales de la España del siglo XVII sobre los que se quería proyectar una mirada crítica. Sin embargo, estas constantes rupturas de la ilusión teatral son percibidas como “defectos” de construcción por parte del público actual, quien considera que la obra, para ser verosímil, debe atenerse, en la medida de lo posible, a las coordenadas cronológicas del tiempo representado.

De este modo, vemos cómo la evolución del arte teatral no solo hace que la interpretación de un texto barroco diste hoy en gran medida de ser idéntica a la que poseía en el siglo XVII, sino que esta distancia histórica reclama la presencia de ciertos mediadores, filólogo y director teatral, capaces de insertar una obra de otro tiempo en coordenadas teatrales atractivas para el público del siglo XXI.

Temas de *Los privilegios de las mujeres y Las armas de la hermosa*

1. El poder en *Los privilegios de las mujeres y Las armas de la hermosa*

Sin lugar a dudas, uno de los grandes temas del teatro áureo en general y del calderoniano en particular es la reflexión acerca del Poder. Una concepción de la autoridad que abarca tanto a las instituciones encargadas de ejercerlo dentro de la estructura político – social del Antiguo Régimen (monarca, validos, administradores de justicia, burócratas, ejército, cargos eclesiásticos) como a la jerarquía de poder dentro del ambiente más íntimo o familiar. Esta última establecería, por ejemplo, la sumisión de la esposa al marido, del criado al señor o del hijo frente al padre, según los usos sociales propios de la España áurea.

Calderón, desde su perspectiva de intelectual humanista cuestiona a menudo en sus obras los principios que sirven a los poderosos para imponer su autoridad, defendiendo valores como la libertad, la igualdad, la ética o la justicia frente a la noción de la limpieza de sangre o el rígido e hipócrita sentido del honor que imperaba en el siglo XVII. Así, aunque no pueda considerarse el teatro de Calderón como una obra de cariz revolucionario, sí podemos encontrar en ella numerosas reflexiones y críticas frente a las instituciones encargadas de ejercer el poder en su época, tanto en el ámbito público como en el familiar. En palabras de José–Alcalá Zamora:

La reflexión sobre el Poder y la política y las relaciones entre los gobernantes y los gobernados, la reflexión que con preguntas primordiales discurrirá por toda la longitud de la obra dramática calderoniana en busca de la respuesta que solo al final, me parece, pensó haber encontrado. (...) No se trata únicamente de acontecimientos tan resonantes en distintos ecos como la expulsión de los moriscos, también de las reticencias para con las múltiples manifestaciones del principio de autoridad, donde Calderón expresa su ambivalencia hacia el padre opresivo y añorado, hacia la *Ratio Studiorum* jesuítica, hacia los rutinarios administradores de leyes. Y la circunstancia de haber transcurrido su infancia en el hogar del Secretario del rey, en el importantísimo Consejo de Hacienda. Y,

desde luego, en un plano más concreto, su conocimiento del Derecho Natural, Político y Administrativo, adquirido en Salamanca, (...) condujo sus inquietudes con mayor matiz y suficiencia hacia el tema de los gobernantes y del Estado, considerando a éste, en principio opuesto y en parte incompatible, al menos amenazador, respecto a la dignidad, u honor, proyectos y libertades del individuo.²⁵⁴

Estas consideraciones desvelan el propósito de Calderón de cooperar con su teatro en cierto proceso de transformación social y política, denunciando la corrupción y excesos de algunos poderosos que, con su proceder, conducían el Imperio a la debacle, con las consiguientes penalidades para los sufridos españoles. El dramaturgo madrileño ataca a las instituciones y la incompetencia del aparato estatal pero también usos y costumbres muy arraigados en la mentalidad española del momento que, a su juicio, impiden el desarrollo humano y la felicidad de los individuos. Influidos por el pensamiento de los arbitristas, Calderón participa en las candentes polémicas acerca del futuro del Imperio, exponiendo en su teatro los principales escollos que impiden el desarrollo económico, político y social del país. Desde la base de la ética, desde el concepto clásico de la virtud, se opone tanto a las malas decisiones de los gobernantes, a la guerra y sus consiguientes desastres, a la prevaricación de los administradores de justicia y los abusos de los burócratas y la milicia como a la sumisión del hombre a la mujer (en este sentido tanto *Los privilegios de las mujeres* como *Las armas de la hermosura* resultan piezas paradigmáticas), a la dictadura de un erróneo concepto de honor y a la autoridad despótica, en cualquiera de sus manifestaciones. Esta característica inherente a toda la producción calderoniana ha sido puesta de manifiesto por Ignacio Arellano:

Desde la esfera doméstica a la política, y desde los géneros cómicos a los dramas de honor y las tragedias históricas, Calderón asedia meticulosamente los fenómenos del poder y su ejercicio, examinando sus condiciones, límites y resultados, trazando los complejos conflictos generacionales, las conductas obsesionadas con el poder, los castigos que la justicia poética destina para los tiranos, o el choque de las pasiones particulares con las obligaciones del gobernante...

Y toda esta constelación temática, que puede enmarcarse en las reflexiones auriseculares sobre el arte del buen gobierno, o en las discusiones sobre las fronteras de la libertad de los subordinados (sean estos súbditos de un rey o hijos casaderos), al manifestarse en diversas estructuras y géneros dramáticos, permite poner de relieve con técnicas igualmente diversas todo un juego de perspectivas que hacen de Calderón seguramente el dramaturgo del Siglo de Oro que con mayor riqueza y profundidad se ha enfrentado a los

²⁵⁴ José Alcalá – Zamora, “La reflexión política en el itinerario del teatro calderoniano”, en *Estudios calderonianos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2000, p. 53.

difusos límites de la autoridad y la reputación y a los vastos y cenagosos territorios de la ambición y del poder.²⁵⁵

Indudablemente, Calderón gozó de un ámbito privilegiado para exponer su pensamiento político. Como dramaturgo favorito de la Corte, gran parte de su obra se representó directamente en Palacio, ante los hombres más poderosos e influyentes del momento, a los que el escritor trató de hacer reflexionar con sus espectáculos sobre la necesidad de ejercer un poder acorde con principios éticos y virtuosos, buscando siempre el bien común de la nación y la felicidad de los súbditos. El dramaturgo busca así dotar a sus espectáculos de una clara función política y social, trascendiendo el mero entretenimiento cortesano y el lucimiento estético para crear una obra que, no solo alcanzó altísimas cotas artísticas y literarias, sino que contribuyó, en la medida de lo posible, a transformar la sociedad de su tiempo. En palabras de José Alcalá – Zamora:

Calderón, con los generosos medios económicos que se le brindaron, se entregó por entero a la realización de su concepto de teatro como lugar de encuentro y exaltación de todas las Artes, incorporadas al eje vertebrador de un argumento literario que, por su solvencia intelectual y contenidos críticos, excediese la mera función de referencia auxiliar o libreto, criterio que ya impuso en 1635, con el decisivo montaje de *El mayor encanto, amor*, al italiano Lotti.²⁵⁶

De esta manera, numerosas piezas calderonianas previenen al monarca y al válido contra defectos tales como el orgullo, la vanidad, la ambición excesiva, el rencor, el carácter violento o el dominio de las pasiones. Frente a estos, exalta las tradicionalmente consideradas como virtudes propias del buen gobernante: la prudencia, la templanza, la magnanimidad, la compasión, la generosidad, el sentido de la justicia o la capacidad de perdonar al enemigo, entre otras. No en vano, según el pensamiento de la época, cualquier tipo de desliz moral del monarca influía directamente en el destino de la nación. Margaret Rich Greer se ha ocupado de analizar esta cuestión:

El tema de la conducta moral del monarca no se consideraba una cuestión trivial o personal, sino un asunto de importancia nacional. Los españoles del siglo XVII atribuían el declive evidente del Imperio a una de estas dos causas: el ciclo natural de crecimiento y recesión de todos los organismos, incluidos los estados poderosos, o a la voluntad divina. Según la segunda explicación, los repetidos desastres que se producían en España eran pruebas del enojo de Dios, y el único remedio era la regeneración moral de la nación, empezando por la corte (...). El propio Felipe, como el mismo confesaba repetidamente (...) sentía que los levantamientos de los pueblos sometidos, las muertes de sus herederos

²⁵⁵ Ignacio Arellano, “Poder, autoridad y desautorización en el teatro de Calderón”, en *Los rostros del poder en el Siglo de Oro. Ingenio y espectáculo*, Sevilla, Renacimiento, 2011, p. 166.

²⁵⁶ José Alcalá – Zamora, “La reflexión...”, *op. cit.*, pp. 79 – 80.

legítimos, la escasez de buenos líderes políticos y militares y algunos otros desastres eran un castigo divino a sus pecados. El emblema 60 de Saavedra Fajardo (...) menciona la “incontinencia y la lujuria” del monarca como la peor de las enfermedades para la república, y el origen de la sedición, los cambios dinásticos y la caída de los príncipes.²⁵⁷

Así pues, según la opinión de los intelectuales de la España áurea resultaba fundamental para la buena marcha del Imperio instar constantemente al monarca a la práctica de la virtud y el arte del buen gobierno, aconsejándole en su ejercicio de la autoridad. Uno de los ámbitos desde los que se orientaba al monarca era, sin duda, el teatro cortesano y Calderón se esforzó en transmitir modelos de buen gobierno y consejos y críticas acerca de la situación política y social del momento en todas sus comedias destinadas a la representación en palacio.

Este carácter crítico de los espectáculos cortesanos de Calderón puede parecer sorprendente puesto que podría esperarse un teatro servil y adulador, meramente celebrativo, que incluso exaltara la ineficacia de la corte, el gobierno de los validos y los monarcas Felipe IV y Carlos II, puesto que estos eran, simultáneamente, espectadores y mecenas de las representaciones palaciegas. Sin embargo, una lectura atenta del teatro de Calderón representado en la corte pone de manifiesto la voluntad del dramaturgo de crear una suerte de “espejo de príncipes” dramático, de ayudar con su espectáculo al gobierno de la nación, criticando los posibles errores de la monarquía y promulgando los valores y virtudes que considera indispensables para ejercer la autoridad en beneficio del pueblo: prudencia, compasión, perdón, control de las pasiones, valentía etc. En este sentido, Calderón sigue en gran parte las doctrinas del padre Mariana, quien en su tratado *De rege et regis institutione* (1599) defiende la idea de que el poder reside en el pueblo quien, a través de un acuerdo tácito, lo transmite a un solo hombre, el rey. En consecuencia, este tiene el deber moral de gobernar en beneficio del pueblo, buscando siempre el beneficio colectivo. Al considerar que el poder emana del pueblo, la autoridad del monarca aparece limitada por la ley natural y el legítimo derecho del pueblo a defenderse y derrocar a un tirano, esto es, al gobernante que abusa de su posición de poder, ejerce la violencia y la represión contra el pueblo, privándole de sus derechos y libertades legítimos y lo conduce hacia la guerra, la destrucción o la infelicidad.

²⁵⁷ Margaret Rich Greer, “El poder en juego: *El mayor encanto, amor*”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, vol. II, p. 672.

Calderón expone estas tesis políticas en su teatro cortesano, creando un espectáculo ideológicamente complejo pues, sin cuestionar la autoridad de Felipe IV o Carlos II, sirve como recordatorio de sus obligaciones morales como gobernantes. En palabras de Margaret Rich Greer:

La dificultad de satisfacer estas demandas contradictorias (un discurso laudatorio pero sincero) es evidente en la obra de otros autores de espectáculos cortesanos, tanto españoles como no españoles, donde las referencias, explícitas o implícitas al monarca reinante son casi siempre celebratorias. Sin embargo, Calderón tuvo éxito al crear un discurso polivalente: lo logró incorporando el contexto de la obra cortesana al texto y sacando partido a las formas convencionales de la tradición dramática española, donde el acontecimiento teatral estaba compuesto de muchas piezas semi – independientes. Estas piezas podían funcionar con o en oposición a la trama principal para crear una obra completa y polisémica, ofreciendo a los espectadores contemporáneos un mínimo de tres “textos” o lecturas del espectáculo global. Por razones de comodidad los llamaré *texto del poder real*, *texto político* y *texto particular*...²⁵⁸

Así, según esta autora, en toda obra cortesana encontramos, en primer lugar un *texto del poder real*, esto es, una demostración y exaltación pública del poder del monarca que se hace patente tanto por las características grandiosas del ámbito de representación escénica, las cuales comentaremos más adelante, como por la propia situación dentro del auditorio desde la que el rey contempla el espectáculo o el complejo y solemne ritual que este sigue para entrar o abandonar el lugar de la representación teatral. En segundo lugar, los espectadores más avezados de la obra palaciega verían representado cierto *texto político*, es decir, reconocerían a lo largo del espectáculo, en determinados personajes o situaciones escénicas, ciertas alusiones críticas con el devenir político del momento. El monarca, incluso, podría identificarse fácilmente con el personaje poderoso de la obra que, enfrentado a conflictos similares a las problemáticas que él mismo debía afrontar, se erigiría como un modelo de buen gobernante y ejemplo a imitar. Este *texto político* ha sido objeto de interés por parte de numerosos estudiosos del teatro cortesano calderoniano, en especial de sus obras mitológicas, pero plantea numerosas dificultades al lector actual, incluso al especializado. El problema es que la distancia cronológica que nos separa del momento en el que fueron escritas estas piezas nos impide conocer el universo cultural e ideológico en el que se hallaban sumidos los espectadores del siglo XVII, de modo que es muy plausible pensar que numerosas referencias o alusiones indirectas a circunstancias de actualidad, perfectamente identificables para el público palaciego de la época, pueden ser imposibles de detectar

²⁵⁸ Margaret Rich Greer, “El poder en juego: *El mayor encanto, amor*”, en Javier Aparicio Maydeu, *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, vol. II, pp. 660 – 661.

hoy en día incluso para el crítico más experimentado. En este sentido, sobre todo cuando, como en el caso de *Las armas de la hermosura*, desconocemos la fecha exacta de redacción de la pieza, hemos de conformarnos con aventurar hipótesis de interpretación política, intentando, en cualquier caso, no sobrepasar los límites de lo razonable en la búsqueda de posibles paralelismos o concomitancias con los personajes o sucesos de una época que, pese a nuestros esfuerzos, nos es imposible llegar a conocer completamente. En cualquier caso, el *texto político*, pese a su relevancia histórica, resulta invisible para los espectadores que hoy en día asisten a la representación de una obra de Calderón de la Barca y que, evidentemente, desconocen las coordenadas políticas, sociales y culturales en las que se movían los cortesanos de la España del siglo XVII. Se hace entonces necesario, tanto para el investigador como para el director y los actores que decidan llevar a las tablas un texto calderoniano palaciego centrarse mucho más en el último de los textos que Margaret Rich Greer localiza en una comedia cortesana, el propio *texto particular*, esto es, la pieza dramática en sí misma, despojada de las alusiones y connotaciones ligadas al momento histórico – político en el que fue representado. Este texto particular es el que permite un análisis más veraz por parte del filólogo, del director o los actores, quienes deberá desentrañar en él y transmitir a lectores y espectadores los valores atemporales y universales que permiten que la dramaturgia calderoniana perviva hoy en día sobre los escenarios.

De esta manera, la existencia de un *texto político* más o menos reconocible en el teatro cortesano calderoniano que, como hemos señalado, no impide que las obras posean autonomía semántica y artística, pone de manifiesto la apertura ideológica y de pensamiento en la España del siglo XVII, un periodo tradicionalmente considerado de cierta cerrazón en contraste con el aperturismo intelectual de la primera mitad del siglo XVI. Así, Margaret Rich Greer señala que “la posibilidad, si no de una ‘oposición leal’, por lo menos de una ‘crítica leal’ no se excluía en la corte de Felipe IV; es más, a medida que la conciencia de la crisis iba aumentando con el correr del siglo, muchos la consideraban una *obligación*, aunque se tratara de un asunto delicado, de los verdaderos amigos de la realeza.”²⁵⁹

²⁵⁹ Margaret Rich Greer, “El poder en juego..., *op. cit.*, vol. II, p. 654.

Por ello, pese a lo que podría imaginarse, Henry Kamen²⁶⁰ señala que el siglo XVII español estuvo marcado por una considerable libertad de expresión en lo referente al ámbito político. En efecto, en este ambiente de libertad intelectual surgieron los arbitristas, pensadores y tratadistas políticos que trataron de detectar las causas de la crisis que asolaba el Imperio para, así, proponer distintas soluciones tales como la mejora de las vías de comunicación, el desarrollo de una industria manufacturera incipiente o la limitación de las importaciones. Así, Henry Kamen contabiliza un total de ciento sesenta y cinco arbitrios entre 1598 y 1665, además de otras muchas publicaciones que circularon de manera no oficial. Junto a los tratados de estos pensadores, aparecieron numerosos pasquines o pliegos satíricos que, pegados en las paredes de las ciudades y pueblos, denunciaban los defectos y carencias de la monarquía de los Austrias menores.

Desde el ámbito eclesiástico también se alzaron algunas voces que intentaban ayudar al rey a contener la debacle en la que el Imperio se sumergía. Po ejemplo, la monja María de Ágreda, cercana a Felipe IV, se consideraba a sí misma como “médico” de un monarca “enfermo” y débil al que todos trataban de engañar. Dada su incapacidad para solventar los problemas políticos del momento, el rey también tuvo que asistir a numerosos sermones en los que los predicadores criticaban abiertamente su inacción al frente del gobierno.

Junto a los pensadores y clérigos, los escritores también participaron en la crítica de la monarquía, en un momento de crisis y decadencia tan evidente como el que se vivía bajo el gobierno de Felipe IV y Carlos II. Francisco de Quevedo, por ejemplo, en su *Política de Dios*, critica la ociosidad del monarca y su falta de implicación en la terrible situación que atravesaba España. Saavedra Fajardo, en su tratado de emblemática política *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas* insiste en la necesidad de alertar al monarca honestamente de las dificultades y peligros que acechan a su reino y aconsejarle en su ejercicio de la autoridad, previniéndole contra el abuso del poder y las bajas pasiones pero, eso sí, de un modo discreto y delicado que dé a entender que en ningún momento se está cuestionando su capacidad o su autoridad política. Esta es precisamente la actitud que adopta Calderón para articular los *textos políticos* en sus comedias cortesanas en las que bajo el artificio de la comedia

²⁶⁰ Henry Kamen, *Una sociedad conflictiva: España 1419 – 1714*, Madrid, Alianza, 1984, p. 368 -375.

mitológica e histórica puede incluir algunas críticas y opiniones acerca de la situación política y social del momento.

Las armas de la hermosura es una obra en la que Calderón desarrolla una honda reflexión política y expone muchas de sus ideas acerca de la autoridad y las instituciones gubernamentales. No en vano, todos los grandes protagonistas de la pieza son, de alguna manera, líderes políticos, aunque su manera de ejercer y concebir el poder difiere en gran medida de unos a otros trazando diversos retratos y posibles actitudes de los gobernantes.

Para empezar, la primera figura de autoridad que irrumpe en escena es Aurelio. Este es un personaje doblemente poderoso frente a Coriolano: en el ámbito público es miembro del Senado romano y, además, ostenta ante el joven caudillo su autoridad paterna.

Lo primero que llama la atención a los espectadores de Aurelio y lo caracteriza desde el principio muy negativamente es su violenta entrada en escena, interrumpiendo la animada fiesta de compromiso de Coriolano y Veturia y destrozando los elementos del decorado. Aurelio representa, en esta primera jornada, la autoridad política que, nostálgica de las gloriosas hazañas pasadas de Roma, concibe la guerra y la violencia como el único medio de solventar los conflictos políticos:

AURELIO.- Quitad, romped, arrojad
aparadores y mesas,
nocivos faustos de Flora
y Baco, cuando es bien sean,
pompas de Marte y Belona. (Jornada I, vv. 61-65)

Ante esta escena, el espectador del XVII y el lector actual no pueden dejar de pensar en la decadencia del Imperio español y en las reiteradas campañas bélicas de la Corona para intentar mantener sus antiguas fronteras, intuyendo, en cierto modo el *texto político* de la comedia. Ya en estos primeros momentos de la pieza, Calderón desliza una ligera crítica contra la forma de gobierno que parece revelar a los espectadores la causa del conflicto contra los sabinos: la división del gobierno romano, incapaz de ejercer una autoridad unitaria y potente que sea capaz de resolver los problemas de sus ciudadanos.

ENIO.-... eligió en plebe y nobleza
senadores y tribunos
que en libertad la mantengan.
Sabino pues (porque el hilo
en la digresión no pierda),
procurando aprovechar

aquella vulgar sentencia,
de ser sin cabeza un pueblo,
monstruo de muchas cabezas... (Jornada I, vv. 164-172)

En este fragmento de *Las armas de la hermosa* Calderón probablemente estaba haciendo referencia a la división política en la que se hallaba sumido el Imperio español, partido en distintos reinos, cada uno de los cuales conservaba sus propios fueros y privilegios. Esta organización política heredada del Medievo dificultaba a ojos de algunos dirigentes y estadistas, como el Conde duque de Olivares, el ejercicio del poder a la Corona española y, por ello, el dramaturgo hace aflorar en la mente del espectador el recuerdo de alguno de los muchos monstruos de numerosas cabezas que pueblan las leyendas mitológicas, todos ellos con connotaciones simbólicas muy negativas: el can Cerbero, guardián de la puerta de los Infiernos, la hidra con sus amenazadoras siete cabezas...

Para contrarrestar esta situación de división política y a fin de afianzar el poder del monarca en todo el Imperio, Olivares emprendió un conjunto de medidas centralizadoras, encaminadas a convertir a España en un estado con una organización político – administrativa similar a la de Francia, uno de los principales adversarios de la Corona. Las medidas del conde – duque, entre las que destaca la Unión de Armas de 1626, que promulgaba el reparto uniforme entre los distintos reinos de los costes económicos y humanos de las guerras, no gozaron, sin embargo, de gran popularidad en ciertos territorios, como Cataluña, que al ver mermados sus tradicionales privilegios, reaccionaron violentamente. Si tal y como propuso Hartzenbusch, *Las armas de la hermosa* trata de dramatizar los sucesos acaecidos en el asedio a Barcelona, durante la revuelta de Cataluña, es plausible pensar que esta referencia a un poder romano dividido y débil es una metáfora de la situación de la España descentralizada del siglo XVII. En efecto, en su época, Calderón apoyó las medidas de Olivares para fortalecer la autoridad del monarca en todos sus reinos y participó como soldado para contener el levantamiento en tierras catalanas.

Por otra parte, si desvinculamos *Las armas de la hermosa* de los sucesos de la revuelta de Cataluña, podríamos pensar que Calderón simplemente critica la debilidad de una Corona, la de los Austrias menores, en la que la autoridad con frecuencia recaía en manos de validos y asesores, incapaces de manejar con efectividad el vasto legado imperial de Felipe II. El dramaturgo podría lamentarse, a través de este pasaje, de la

falta de un rey capaz de imponer su poder y aunar bajo su mandato todos los territorios de la Corona.

A lo largo de la obra, Aurelio se retrata ante el espectador como un hombre profundamente conservador, reacio al cambio que, en la pieza, está representado por la llegada de las sabinas a Roma. Como partidario del viejo orden, Aurelio y el resto de los miembros del Senado deciden promulgar un edicto que restringe las libertades de las mujeres. Junto al significado intrínseco que esta defensa de las mujeres, realmente subversiva en el siglo XVII, posee, podemos entrever en este pasaje un *texto político* más o menos claro.

En efecto, esta medida situada por Calderón y sus colaboradores en *Los privilegios de las mujeres* en época romana es, en realidad, un edicto promulgado por Olivares dentro de un conjunto de leyes suntuarias encaminadas a salvaguardar la moralidad pública. Con esta política el conde duque contentaba a los sectores más reaccionarios y tradicionalistas de la España barroca que asistían descontentos a ciertos avances en la consideración pública y social de la mujer, tal y como atestiguan numerosos escritos de predicadores y moralistas áureos. Parece que Calderón (y probablemente gran parte de su público) se oponía a este tipo de medidas, tan impopulares que fueron sistemáticamente desobedecidas. No resulta casual, por tanto, que sea Aurelio, el personaje antagonista, el que precisamente colabore en la redacción de la nueva ley contra los afeites y libertades de las mujeres.

Por otra parte, en la primera escena de la obra, Aurelio irrumpe violentamente en la celebración del amor entre Veturia y Coriolano, fiesta que recuerda en gran medida a algunos eventos festivos palaciegos. El viejo senador critica a su hijo porque cree que, sumido en el amor, se ha despreocupado de sus obligaciones militares como caudillo y ello hará perecer la gloria romana, por la que con tanto esfuerzo lucharon sus ancestros:

AURELIO.- Enio, dile a Coriolano
y a cuantos con él celebran,
bastardos hijos del ocio,
cultos al Amor, las nuevas
que traes de Sabinia.
(...)

EMILIO.- En este intermedio Roma
ufana, alegre y contenta,
vencedora de sus armas,
vencida de sus bellezas,
procurando reducir

a cariño la violencia, toda era festines,
toda agasajos y finezas,
bien como toda Sabinia,
llantos, suspiros, quejas...

(...)

Roma de sus altos triunfos,
deleitosamente deja
de ser campaña de Marte
por ser de Cupido selva

(...)

AURELIO.- Mira con estas noticias
si ha sido prevención cuerda
que otras trompetas y cajas
despertador tuyo sean
y de cuantos hoy en Roma,
divertidos, no se acuerdan
de aquellos primeros héroes,
que de apagadas pavesas,
fueron incendio de Europa
hasta coronarla reina del orbe

(...)

Y hoy yacen en el infame
sepulcro de la pereza.

¿A qué más puede llegar
el baldón de la honra nuestra
que a pensar el enemigo

que Roma ya no es la que era? (Jornada I, vv. 67-272)

Precisamente estos pasajes tienen una fuerte lectura política, porque ciertos sectores críticos con la Corona y las políticas del conde duque Olivares consideraban que Felipe IV parecía más ocupado en organizar fiestas, espectáculos teatrales y saraos cortesanos que en cumplir con su labor dirigente al frente de los Tercios españoles, que, en aquel momento, peleaban simultáneamente en varios frentes para intentar mantener la integridad de un Imperio que se desgajaba por momentos. Margaret Rich Greer, basándose en las sugerencias de Brown y Elliot²⁶¹, ha localizado también alusiones a esta preocupación en su estudio acerca de la comedia cortesana calderoniana más temprana que se conserva, *El mayor encanto, amor*, fechada en 1635, solo un año antes de la representación palaciega de *Los privilegios de las mujeres*:

El “texto político” presente en la obra no se limita a un paralelismo crítico entre la esclavitud a los placeres y las pasiones de Ulises y Felipe IV. En España, la delegación del control efectivo de los asuntos de la nación al privado de Felipe era una preocupación corolaria. Se pensaba que Olivares proporcionaba deliberadamente al rey una serie interminable de entretenimientos para distraer su atención de los asuntos de estado; es más, se decía que Olivares fomentaba la

²⁶¹ Johnathan Brown y J. H. Elliot, *A palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Felipe IV*, New Heaven, Yale University Press, 1980, pp. 32 – 60.

debilidad del monarca por las mujeres y que, incluso, por la noche rondaba con él por las calles de Madrid en busca de nuevas aventuras románticas. La gente se refería con guasa al nuevo palacio del Buen Retiro como el “gallinero”, y no solo porque antes hubiera estado allí la pajarera de Olivares, sino también por la cantidad de bellezas sin plumas que tenía fama de albergar para deleite del rey.²⁶²

Junto a su papel político en el Senado, como representante de valores marcadamente reaccionarios, Aurelio ejerce su labor de magistrado en el juicio de su propio hijo. Ahondaremos en el análisis de su actuación en el apartado de este trabajo dedicado a la visión calderoniana de la justicia en *Las armas de la hermosura* pero destacaremos el hecho de que el anciano senador trata de aprovecharse de su privilegiada posición de juez para conseguir sus objetivos personales. Pese a esta desdeñable actuación como administrador de justicia, el personaje defenderá a lo largo de toda la pieza su supuesto honor de senador ante la ciudadanía romana, una falsa imagen de sí mismo que trata de hacer prevalecer a toda costa, aunque para ello tenga que sacrificar la vida de su propio hijo. Así, conforme avanza la obra, Aurelio se revela ante los espectadores como un gobernante corrupto que, bajo la máscara del honor y el servicio al pueblo, esconde un profundo egoísmo.

Frente a Aurelio, Coriolano se presenta al inicio como un líder militar ejemplar. Entrenado en las artes bélicas, nada más conocer el peligro en el que se halla Roma, se lanza con determinación a dirigir sus ejércitos contra los de los sabinos. Durante el combate, no muestra en ningún momento cobardía e, incluso, se manifiesta dispuesto a morir junto a sus hombres en la batalla cuando la derrota parece inminente, lo cual se revela como una acción indispensable para lograr la victoria:

CORIOLANO.- ¿Qué es aquello? ¡Ay, infelice!
Que a lo que desde aquí veo
parece que recargados
vuelven a perder los nuestros
los puestos que habían ganado.
Ea, Fortuna, ya es tiempo
de que todo lo perdamos
o que todo lo ganemos.
¡Sígueme todas las tropas
en batallones y tercios!
Pues no hay más ordenes ya
que dar, que morir resueltos...
¡volved, soldados, volved,
que ya voy a socorreros!
¡Piérdase la vida y no
la fama! (Jornada I, vv. 677-692)

²⁶² Margaret Rich Greer, “El poder en juego..., *op. cit.*, pp. 672 – 673.

Sin embargo, Coriolano no es un caudillo vengativo ni excesivamente violento y ello se refleja en su perdón a Astrea, cuando la encuentra sola y desamparada una vez finalizado el enfrentamiento. Coriolano se muestra en este pasaje como un general magnánimo, capaz de reconocer la dignidad del enemigo y perdonarlo, sin abusar de su posición ventajosa. Esta actitud prefigura además el futuro perdón de Roma, pues revela a los espectadores la verdadera esencia virtuosa del personaje de Coriolano. Por otra parte, esta buena acción salvará la vida del propio general, pues Astrea, cuando lo encuentre solo y maniatado, totalmente a merced de sus enemigos sabinos, intercederá ante el rey para que este no lo mate.

Coriolano aparece a lo largo de toda la pieza como un líder militar para quien, sin embargo, la violencia debe ser un medio para la defensa de los valores de la civilización romana. La guerra debe, en consecuencia, servir al interés de la ciudadanía romana y no ser un medio a través del cual imponer la autoridad personal. El caudillo debe usar su poder militar responsablemente aunque ello suponga, en ocasiones, desobedecer las órdenes injustas de una autoridad superior, castrense o política. Por esta razón, Coriolano apoyará a Veturia en su defensa de los tradicionales privilegios de las mujeres, porque considera que se trata de una causa justa, aunque ello suponga oponerse a la autoridad política de Roma: el senado. La rebelión de Veturia y Coriolano contra la autoridad romana aparece plenamente justificada porque el Senado actúa de modo tiránico restringiendo las libertades y privilegios legítimos de las mujeres, según los criterios del *ius naturalis*. En una situación como esta, la rebelión del pueblo contra la autoridad se convierte en legítima puesto que en este caso el Senado incurre en un abuso de poder que perjudica claramente el bienestar de su pueblo.

De hecho, Aurelio, un hombre mucho más egoísta y pragmático, que piensa más en sus propios intereses que en la defensa de valores morales, previene a su hijo contra esta actitud de rebelión contra el Senado, advirtiéndole de las pésimas consecuencias políticas, sociales y jurídicas que puede acarrearle:

CORIOLANO.- Tan contrario es el motivo,
que es a poner en sus sienes
el laurel que he merecido,
porque en ella presentados
como propios mis servicios,
en fe de ellos se derogue,
tan escandaloso edicto.

FLAVIO.- Nunca el senado deroga

la ley que ya una vez hizo.
 CORIOLANO.- Pues derogarela yo,
 publicando en otra a gritos
 que obedecida no sea.
 AURELIO.- Hijo, mira...
 CORIOLANO.- Nada miro.
 AURELIO.- ... que eso es perderte.
 CORIOLANO.- Perdida
 Veturia, ¿qué más perdido?
 Quien fuere de mi sentir,
 en que no se vea ofendido
 el honor de las mujeres,
 me siga. (Jornada I, vv. 1302-1320)

Este desafío a la autoridad, llevará a Coriolano a la cárcel, acusado de un asesinato que, en realidad, parece no haber cometido. El héroe confía en salir indemne del juicio y recuperar la honra perdida gracias al apoyo de su padre y su amigo Enio, quienes actuarán como jueces durante su proceso criminal. De este modo, mostrando una gran fortaleza de principios, prefiere afrontar el juicio que huir y quedar deshonrado ante el resto de sus conciudadanos. A juicio de Albert E. Sloman, en *Las armas de la hermosura* la actitud de rebelión contra el Senado y contra Roma de Coriolano está mucho más justificada que en la pieza colaborada que sirve a Calderón como fuente, *Los privilegios de las mujeres*:

Once again Calderón establishes a casual sequence which is not brought out in the source. By challenging the Senate's edict, Coriolano has offended against the law of the state; but the edict was unjust, so that, though illegal, his act is morally right. The Senate, therefore, is morally wrong in banishing him; by abandoning him amongst the beasts of the mountains they must bear some responsibility for his behaving like a "fiera rabiosa" when later he has it within his power to be avenged.²⁶³

En efecto, al ser condenado al destierro, despojado de todos sus atributos de poder (el laurel, el estoque, el bastón y la espada) y deshonrado públicamente, Coriolano sufre una profunda crisis de principios. Los valores en los que hasta entonces había sustentado su existencia sufren un vuelco y se halla perdido y abandonado, reducido a un mero animal, a un juguete en manos de los caprichos de una Fortuna cruel y obligado a reconstruir su persona desde sus cimientos. Desorientado y cegado por el rencor y el afán de venganza, acepta la propuesta del rey Sabino de dirigir el asedio contra Roma, aprovechando sus conocimientos acerca de los recursos militares de la ciudad. En esta tercera jornada de *Las armas de la hermosura* Coriolano se muestra ante los espectadores como un personaje inusitadamente cruel, capaz de dejar morir a su padre, a

²⁶³ Albert E. Sloman, *The dramatic...*, *op.cit.* p. 71.

su amigo e, incluso, a su propia amada, para lograr reconquistar una honra que no es sino un castigo en sí misma. El joven general ha perdido todo aquello que amaba y se halla sumido en una espiral de autodestrucción. En este momento de ira y violencia absolutas, las lágrimas de Veturia, las armas de la hermosura, realizarán el milagro en el alma del héroe, haciendo que se supere a sí mismo, que venza los bajos instintos de rencor y venganza para alcanzar una esfera de comportamiento moral superior, la que corresponde a los auténticos líderes, políticos y militares. Siguiendo las doctrinas éticas de Platón y Aristóteles, Calderón considera que el ser humano, y con más razón el que ostenta cierta autoridad, debe vencerse a sí mismo, sus propias bajezas y pasiones, para así hallarse en posición de domeñar al resto de los hombres. Este control de uno mismo, a través de la virtud de la prudencia es, para María Luisa Lobato, uno de los pilares fundamentales del pensamiento ético calderoniano:

El hombre que se vence a sí mismo, escapando de lo que más fuerza tiene respecto a su naturaleza, paladea ya la victoria que le permitirá gozar de los bienes espirituales, quizá más ocultos a los sentidos externos, pero también más efectivos en orden a su salvación eterna.²⁶⁴

La magnanimidad, la capacidad de perdonar al enemigo que una vez ofendió se constituye entonces como una de las cualidades más admirables de ese arquetipo de gobernante ideal que Calderón trata de llevar a escena. La violencia, la guerra, parece decir el dramaturgo, nunca es la solución a los conflictos, sino que solo generan sufrimiento y destrucción. Así, en su afición por estructurar los argumentos conforme a una lógica causal, Calderón pone en escena la terrible espiral de violencia que originó un crimen terrible: el rapto de las sabinas. En efecto, como consecuencia de dicho secuestro, comenzaron las guerras entre sabinos y romanos. En *Las armas de la hermosura* asistimos a un contraataque sabino tras un periodo de tregua, el cual da lugar no solo al enfrentamiento bélico en sí mismo sino también a la reacción violenta del Senado romano, que esclaviza a las mujeres sabinas al volver a considerarlas enemigas. La rebelión violenta ante el edicto del Senado tendrá también una consecuencia fatal, el asesinato de un senador y, por ende, la condena y posterior destierro de Coriolano. El general deshonrado, como consecuencia de tamaña ofensa no dudará en aliarse con los enemigos sabinos y organizar un terrible asedio contra la ciudad eterna. De este modo,

²⁶⁴ María Luisa Lobato, “El hechizo de la voz y la hermosura en el teatro de Calderón”, en Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (Actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, 2000)*, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. I, p. 615.

Calderón trata de hacer ver al espectador cómo el rencor, la venganza y el sistemático empleo de la violencia solo generan más dolor, más sufrimiento y más derramamiento de sangre. Frente a una autoridad política ostentada a través del miedo y la represión, el dramaturgo propone un modelo de gobernante capaz de ser respetado por su excelencia moral y de servir a su pueblo ejerciendo virtudes tales como la compasión, la generosidad, la magnanimidad y el perdón.

En *Las armas de la hermosura* Coriolano comprende, gracias al amor infundido por Veturia, en ese contacto con una instancia de virtud superior que es la Belleza neoplatónica, que únicamente se convertirá en una mejor persona, en un líder excelente a través de la virtud del perdón. La honra que Coriolano recupera entonces ante sus conciudadanos nada tiene que ver con la hipócrita pátina externa que ostenta su padre, sino que constituye una cualidad íntima y superior: la conciencia interna de haber actuado en todo momento conforme a la virtud, en favor del Bien común, de haber preferido el amor a la muerte.

Las mujeres, y eso es lo llamativo de muchos textos calderonianos y, particularmente, de *Las armas de la hermosura* también se constituyen como personajes poderosos dentro de su sociedad. Un caso muy interesante es el de Veturia, quien actúa en ciertos momentos de la obra como una auténtica adalid política, capaz de virar completamente el curso de la acción dramática. Así, en la primera jornada, Veturia provocará la revuelta de parte de la ciudadanía romana al mostrar su oposición a un decreto de Senado que limita las libertades y privilegios tradicionales de las mujeres, impidiéndoles afeitarse y salir a la calle y recluyéndolas en casa, dedicadas a los quehaceres domésticos. Las protestas de Veturia encontrarán el apoyo de su amado Coriolano y de parte de la ciudadanía, lo que da lugar a un enfrentamiento civil contra la facción romana más conservadora y respetuosa de las leyes senatoriales. El conflicto tendrá consecuencias terribles, pues culminará con el destierro de Coriolano y su posterior asedio de Roma. En este momento crítico, en el que Roma está a punto de perecer, Veturia vuelve a ejercer su capacidad de liderazgo político al reunir a todas las mujeres para que marchen contra el campamento sabino e imploren el perdón para Roma. Los enemigos se sorprenden ante esta inaudita irrupción de las mujeres, que no saben cómo interpretar:

VETURIA.- ¡Matronas de Roma! Hagamos
nosotras los ejemplares.

TODAS.- ¡Guía, Veturia, que todas seguiremos tu dictamen!

PASQUÍN.- (...) pero lo que es fácil es ver que un gran tumulto sale de la ciudad.

CORIOLANO.- ¿Si es salida que desesperados hacen?

PASQUÍN.- No, que también de mujeres se compone. (Jornada III, vv. 3438-3451)

Poco después, la propia Veturia se presenta ante Coriolano como líder de las mujeres, de cuyo destino se responsabiliza:

VETURIA.- ... a mi dictamen reduje a algunas matronas,

que a vueltas de todos clamen.

Ellas a mi persuasión

vienen, mira si es tratable,

¿volviendo ellas a miserias,

quedar yo en felicidades? (Jornada III, vv. 3573-3579)

Esta escena, tomada directamente de las fuentes clásicas, se relaciona con otros muchos episodios de la tradición literaria en los que las mujeres, unidas, vencen su aparente debilidad para hacer frente a la autoridad superior de los hombres y lograr así objetivos de índole política y militar. En la literatura dramática el ejemplo más temprano es quizás la conocida comedia *Lisístrata* de Aristófanes (s. V a.C.), en la que las mujeres de distintas polis griegas organizan una huelga sexual para forzar a los hombres a poner fin a la guerra del Peloponeso. Este ejemplo literario ha cundido entre numerosos grupos de mujeres que, en los últimos años, han impuesto su voluntad política negándose a mantener relaciones sexuales con sus novios y maridos. Es el caso de las recientes huelgas sexuales femeninas de Liberia (2003), Colombia (2006 – 2011), Kenia (2009), Turquía (2009), Bélgica (2011), Filipinas (2011), Togo (2012) y México (2012), a través de las cuales diversos grupos de mujeres han llevado a cabo distintas acciones de protesta política y social.

Veturia vuelve a erigirse en esta tercera jornada como líder política, defensora de los intereses de la ciudadanía romana, del pueblo, por encima de los conflictos personales que enfrentan a sus líderes políticos. Esta diferenciación entre la actuación del pueblo y la propia de sus gobernantes da lugar a uno de los mensajes más subversivos de la pieza:

VETURIA.- Si estás quejoso, si estás, después de deshonras tales,

de su Senado ofendido
y de su nobleza, paguen
su Senado y su nobleza,
los agravios que ellos hacen.
Pero el pueblo, que a tu lado
siguió tus parcialidades,
lloró tus desdichas preso
y desterrado tus males,
hasta que le enmudecieron
las mordazas de lo infame,
¿por qué ha de morir, por qué?
¿No es justicia intolerable
ser el todo en el castigo
sin ser en el todo parte? (Jornada III, vv. 3604 – 3619)

De este modo, Veturia, como representante en la obra de la ética y la virtud, se muestra partidaria de una resolución pacífica de los conflictos, basada en la paz y en el perdón. Si las mujeres sabinas han logrado perdonar a los romanos que una vez las secuestraron y deshonraron, Coriolano ha de ser capaz de perdonar la ofensa infligida por Roma. A través de su amada, el joven general comprende que la magnanimidad es una virtud esencial para el buen gobernante.

En este sentido contrasta con Lelio, un joven noble incapaz de representar la voluntad del pueblo, que únicamente encarna los intereses de la clase senatorial dominante. En relación con las fuentes en las que se basan tanto *Los privilegios de las mujeres* como *Las armas de la hermosura*, puede considerarse que la creencia en la incuestionable superioridad de los patricios respecto a los plebeyos que ostenta Lelio en *Las armas de la hermosura* lo vincula con la actitud de desprecio de Coriolano hacia el pueblo según el retrato que del general nos han transmitido las fuentes clásicas.

A lo largo de la obra, la voluntad de Lelio de vengar la muerte de su padre y, sobre todo, de eliminar a su contendiente militar y político, Coriolano, se hallan para él por encima de su deber de defensa de los intereses de la ciudadanía romana. Es por ello que su orgullo le vence y se niega a implorar al vengativo general para que perdone a Roma:

LELIO.- Por la nobleza de Roma...
(...)
CORIOLANO.- También
dije yo que no te canses,
que pedir lo que no tengo
de conceder es en balde.
LELIO.- Del enemigo el primero
consejo que ha de tomarse
dice el proverbio. Y así,
quédate a Dios. (Jornada III, vv. 3388- 3421)

De este modo, Lelio, al igual que Aurelio representa un modelo de mal gobernante, atento más a la defensa de sus propios intereses que al logro de la paz en Roma. Envidioso de Coriolano, lo considera su rival dentro de la jerarquía política y no duda en utilizar su poder como juez para lograr que sea condenado. Cuando es enviado para suplicar a Coriolano que levante el asedio a Roma, prefiere sacrificar la ciudad que humillarse ante su enemigo. Para Albert E. Sloman, Lelio se constituye como un personaje secundario fascinante:

Lelio is a man of exemplary self – control; but he behaves in accordance with a conception of honour which, in its concerns for appearances, its coldness and its insistence upon revenge, is censured (...).

The *pundonor* of the noble, with its insistence upon revenge and the shedding of blood, is symbolized by the red flag. The white flag, in contrast, is the flag of truce. It is fitting, therefore, that Enio should accompany Veturia on her successful mission to Coriolano, and that her success should be associated with the people.²⁶⁵

En el bando sabino, el rey y su esposa Astrea nos ofrecen nuevos modelos de gobernantes. A lo largo de la pieza, los reyes sabinos serán caracterizados mediante el emblema del sol, muy característico de la dramaturgia calderoniana, tal y como ha estudiado Ignacio Arellano:

El motivo más tópico y a la vez más expresivo de la dignidad real, y elemento habitual en todos estos dramas [que tratan el tema del poder], es el sol. Segismundo es sol de Polonia en *La vida es sueño* (...), David es sol (muriente) y Absalón sol (naciente) en *Los cabellos de Absalón* etc. (...) Y en cuanto a su representación emblemática, refiriéndonos a la copiosa colección de Henkel – Schöne se verán emblemas del sol en Bruck, *Emblemata política* (col. 16), Juan de Borja, *Empresas morales* (col. 24, 25), Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales* (col. 26), Saavedra Fajardo, *Empresas políticas* (col. 15), Nicolás Reusner, *Emblematium liber* (col. 17), Juan de Horozco *Emblemas morales...*²⁶⁶

Como se ve la identificación entre el poderoso y el astro rey era un tópico muy común en el Siglo de Oro. Jesús Díaz Armas ha explicado la abundante tradición literaria en la que se apoya Calderón para desarrollar esta metáfora a lo largo de su trayectoria dramática:

No es de extrañar que Calderón echara mano de la metáfora *sol* en relación al rey, puesto que tiene muchos precedentes en la literatura de educación de príncipes, en la Emblemática y en la moralística en general, y se intensificó en los monarcas de la casa de Austria, muy especialmente para Felipe IV, el *rey planeta*, y Carlos II, en cuyos reinados

²⁶⁵ Albert E. Sloman, *The dramatic... op.cit.*, pp. 81 – 82.

²⁶⁶ Ignacio Arellano, “Aspectos emblemáticos en los dramas de poder y de ambición de Calderón”, en *Los rostros del poder en el Siglo de Oro. Ingenio y espectáculo*, Sevilla, Renacimiento, 2011, p. 175.

se desarrolló la obra calderoniana. El Sol es el mejor emblema del príncipe, y en muchos tratados emblemáticos se escogió por su laboriosidad (el rey, como el astro, nunca descansa: no debe dormir en exceso), su presencia en todo el reino (como el *sol*, si falta en un hemisferio, está presente en otro), los beneficios que comporta para los súbditos, su función justiciera (simbolizada en sus rayos), su virtud (simbolizada por el brillo que puede desaparecer tras las nubes del vicio). Algunas de estas características lo emparentan con Dios, al que debe el rey someter sus designios (...). Es interesante observar que a la reina no se aplica la metáfora lunar, que fue muy habitual en la Emblemática, sino la del *sol*, a veces en su vertiente *aurora*.²⁶⁷

Calderón, en *Las armas de la hermosura*, desarrolla esta imagen para explicar cómo los reyes de Sabinia ceden a Coriolano su poder para que sea él, en una escena de gran fuerza dramática, quién decida si perdonar o no la vida al pueblo romano. El caudillo aparece así caracterizado como una pequeña estrella, un astro menor que no puede sino reflejar la luz del rey Sol. Se trata de un tipo de metáfora de relación bastante usual en la dramaturgia calderoniana de tema político, tal y como indica Jesús Díaz Armas:

La palabra *sol* suele aparecer en boca de personajes que están inmersos en ceremoniales cortesanos: lo que hacen es representar sobre el escenario su sumisión (...). Estas relaciones jerárquicas se refuerzan también con la utilización de metáforas de relación: sombra, girasol, mariposa, águila (...) [y] metáforas ascensionales.²⁶⁸

Con esta imagen Calderón ensalza el poder absoluto del rey frente a la labor ejercida por validos y generales, cuyo deber es servir de reflejo menor de esa autoridad total:

CORIOLANO.- ... en la presencia del Sol,
luz ninguna estrella esparce (Jornada III, vv.3292-3293)
CORIOLANO.- ... que, como sabinos astros,
vuestras piedades me ofrecen,
me ha movido a que sus rayos,
hoy alumbren y no quemen. (Jornada III, vv. 3793- 3796)

La autoridad de los monarcas sabinos se convierte metafóricamente en un rayo, pues el poder regio es capaz de crear y destruir, de alumbrar o quemar. En este sentido, el mensaje político calderoniano es claro, al guiar al monarca hacia un poder creador, capaz de perdonar a los enemigos y construir alianzas entre los pueblos en lugar de enfrentarlos en sangrientas batallas. En efecto, el neoplatonismo, ideología de la que Calderón se muestra partícipe en su dramaturgia, identificaba el sol con todo principio generativo y así, el semen era considerado el *sol in homine*²⁶⁹. Esta concepción del rey o

²⁶⁷ Jesús Díaz Armas, "El Sol como metáfora del príncipe", en Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (Actas del congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, Kassel, Reichenberger, 2002, volumen I, pp. 429 – 430.

²⁶⁸ Jesús Díaz Armas, "El Sol como metáfora ...", *op. cit.*, p. 431.

²⁶⁹ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1981, p. 418.

príncipe como agente creador de una sociedad unida y armónica ha sido destacada por Elisa Domínguez de Paz y Leonor Rodríguez Corona:

Calderón deja claro lo absurdo de los conflictos bélicos que solo conducen a la destrucción del ser humano e insiste muchísimo en la tolerancia y el respeto a las distintas individualidades culturales dentro de una colectividad social. Sin duda, Calderón manifiesta aquí unas ideas importantes por la vigencia que entrañan. Asimismo, advierte a quienes ostentan el poder que las soluciones políticas deben dirigirse antes hacia el interés de la colectividad que hacia el interés personal.²⁷⁰

El teatro calderoniano en general, heredero del pensamiento erasmista, se muestra marcadamente antibelicista, contrario a la violencia injustificada que solo responde a los caprichos de los gobernantes. Esta circunstancia puede observarse en *Las armas de la hermosa*, pero también en textos más conocidos como *El alcalde de Zalamea*, *La gran Cenobia* o *El sitio de Bredá*. Vanessa Fortuño Gómez ha estudiado la dramatización de la guerra en varios dramas históricos calderonianos para concluir que “su pensamiento refleja esencialmente el de su tiempo, es decir, la defensa de la teoría de la guerra justa, del asedio como método de guerra y del neostoicismo como fundamento espiritual del soldado”²⁷¹.

Astrea aparece caracterizada como una reina inusitadamente fuerte, una valiente guerrera que no duda en recurrir a la violencia para lograr vengar la deshonra de sus conciudadanas, las sabinas raptadas por los romanos. Astrea aparece, en consecuencia, como una heroína firme y preocupada por el sufrimiento de su pueblo, que arriesga su propia vida para restaurar la honra de las mujeres. Al igual que la de Coriolano, la actitud de Astrea también se transforma a lo largo de la pieza. De un odio visceral contra los romanos, pasa a considerarlos como iguales, como enemigos dignos, gracias al perdón de Coriolano que salva su vida cuando va a parar al campo enemigo. Astrea reconoce la virtud de sus enemigos y ello la convierte en una líder mejor para el pueblo sabino, pues ya no piensa tanto en destruir a Roma mediante un uso desmedido de la violencia como en llegar a un acuerdo de paz y concordia con el pueblo vecino que devuelva la honra a las mujeres sabinas raptadas. Esta nueva consideración de la virtud del enemigo hace que insista al rey sabino para que perdone la vida de Coriolano, cuando lo hallan encadenado y desarmado, tras ser expulsado de Roma. Astrea, como

²⁷⁰ Elisa Domínguez de Paz y Leonor Rodríguez Corona, *op.cit.*, p. 139.

²⁷¹ Vanessa Fortuño Gómez, *op. cit.*, p. 260.

más tarde Coriolano, ha aprendido que a través del perdón y la magnanimidad el gobernante puede beneficiar más a su pueblo que mediante la violencia y la guerra, siempre de devastadoras consecuencias para la población.

El rey Sabino es el personaje poderoso más desdibujado de *Las armas de la hermosura*. Aparece como un monarca débil, incapaz de tomar sus propias decisiones y sometido en gran medida a los dictámenes de Astrea, una mujer de carácter mucho más fuerte. Así, empujado por su esposa, retoma la lucha contra Roma para vengar el honor de las sabinas raptadas. Frente a la actitud de la reina o la de Coriolano, su comportamiento en el campo de batalla es mucho más inseguro y dubitativo y solo se lanza al ataque contra Roma cuando Astrea le anima a ello. Por otra parte, su reacción cuando encuentra a Coriolano maniatado y desprotegido es bastante deshonrosa, pues no duda en matarlo aprovechando la ocasión y solo los ruegos de Astrea logran frenar su cobarde propósito:

SABINO.- Bien pensarás que yo he estado
escuchándote suspenso
en orden a que me habrán
compadecido sucesos
tan extraños: pues no, que antes
me han ofendido, creyendo
que todo aquesto es traición
(Válgame de este pretexto
para acabar con él, pues
no tiene otro eficaz medio
vencer una opuesta estrella
que destruirla el objeto).
Y así, antes que la logres,
si introducirte es a intento
de darme muerte, a mis manos
morirás.
ASTREA.- Tente.
SABINO.- ¿Qué es esto? ¿Tú a mi enemigo defiendes,
Astrea?
ASTREA.- Yo le defiendo,
Sabino, porque es a quien
libertad y vida debo,
sea Coriolano o no,
el romano caballero... (Jornada II, vv. 2578 – 2598)

El rey Sabino parece además acobardarse ante la idea del enfrentamiento directo con Roma y delega en todo momento en Coriolano las negociaciones con los embajadores de la ciudad que ruegan por el levantamiento del asedio. Sabino, el auténtico sitiador, prefiere permanecer en segundo plano y dejar en manos de su antiguo archienemigo Coriolano la desagradable labor de negar el perdón a todos los romanos que imploran

por la supervivencia de la ciudad eterna. Esta actitud de pasividad se reitera cuando, finalmente, empujado por los lágrimas de Veturia, Coriolano decide levantar el asedio. Sabino simplemente acepta su decisión, sin protesta ninguna, como si realmente no tuviera un verdadero interés por destruir a Roma y se hubiera visto forzado a emprender una acción bélica contra ella únicamente para satisfacer los deseos de su esposa Astrea:

SABINO.- ¿Qué ha sido esto, Coriolano?

CORIOLOANO.- Nada, señor, que te agravie.

Mucho, soberana Astrea,
que a ti te ilustre y te ensalce.

SABINO.- Di, pues, lo que ha sucedido.

CORIOLOANO.- Que, usando de los poderes
que, como sabinos astros,
vuestras piedades me ofrecen,
me he movido a que sus rayos
hoy alumbren y no quemem
y así, en vuestro nombre, a Roma
he perdonado.

SABINO.- Suspende
la voz. Pues, ¿no me dijiste
que habías, vengativo y fuerte,
por mi ofensa, cuando no
por la tuya, airado siempre,
negado la libertad
a su nobleza y su plebe
en tu padre, en tu enemigo
y en tu más amigo?

CORIOLOANO.- Advierte
que nunca dije que había
negádosela rebelde
a mi dama...

(...)

SABINO.- Pues yo vuelvo victorioso
con que Roma se sujete.

ASTREA.- Yo, airosa, con que vengadas,
todas sus matronas queden.(Jornada III, vv.3796-3879)

Asimismo, en este fragmento se observa que Coriolano no siente verdadero respeto hacia la figura del rey Sabino, quizá porque es consciente de que no ostenta una verdadera autoridad sobre su pueblo y de que carece de una motivación propia para batallar contra Roma. Coriolano perdona a Roma, sí, pero lo hace con unas condiciones que satisfagan las demandas de Astrea, esto es, devolviendo la honra y diversos privilegios a las sabinas. En efecto, Astrea es una mujer por la que el general siente auténtico respeto como contendiente, pues entiende que las razones que la impulsan a guerrear son justas y legítimas y por ello, es ante quien realmente se excusa por haberse “apropiado” de su autoridad para poder conceder el perdón a Roma.

El rey Sabino aparece así caracterizado como un monarca irresponsable, capaz de iniciar una guerra únicamente para hacer feliz a su mujer, esto es, por motivos puramente personales y no por poseer la conciencia de que el enfrentamiento contra Roma es absolutamente necesario para garantizar la felicidad del pueblo sabino.

Por todo lo anteriormente expuesto, *Las armas de la hermosura* ofrece a los espectadores y lectores una compleja muestra de distintas tipologías de gobernantes y autoridades políticas y militares. En general puede intuirse en toda la producción calderoniana (y *Las armas de la hermosura* no constituye una excepción a este respecto), una férrea defensa de los preceptos morales platónicos y senequistas que insisten en la necesidad de una ética basada en la virtud moral. A los políticos y gobernantes, a aquellos que ocupan una posición preeminente dentro de la sociedad, se les exige un comportamiento excelente y ejemplar desde el punto de vista ético y moral pues si bien su cargo les proporciona grandes privilegios, también demanda de ellos grandes responsabilidades. De este modo, Calderón rechaza en esta pieza tanto a los dirigentes demasiado débiles e incapaces de llevar a cabo su función como líderes (es el caso del rey sabino) como a aquellos que conciben la el gobierno como un privilegio inviolable conseguido gracias a la pureza de su sangre que no exige ningún tipo de responsabilidad (Lelio) o aquellos que tratan de instrumentalizar el poder para conseguir sus propios objetivos personales o el ascenso material y social, como es el caso de Aurelio.

Frente a estos malos gobernantes, Calderón opone algunos modelos de buenos dirigentes, aquellos que anteponen los intereses del pueblo a los suyos propios y que piensan, por encima de todo, en el bien común. Se trata de aquellos gobernantes que no dudan en sacrificarse, en arriesgar su vida o su honra para salvaguardar valores tan excelsos como la patria, el honor y, sobre todo, el bienestar y la felicidad de sus súbditos. Así, guiados por la virtud, Astrea, Veturia y Coriolano constituyen ejemplos de buenos dirigentes, atentos a la consecución del bien común por encima de sus propósitos personales. A este respecto, no hay que olvidar que *Las armas de la hermosura* es una pieza que muy probablemente fue escrita para ser representada en la corte, ante la elite política y social del momento. El teatro cortesano, además de poseer una evidente función de evasión y entretenimiento dentro del ámbito palaciego, no dejó de constituirse como una suerte de “espejo de príncipes” que, usando el artificio de lo histórico y lo legendario, ofrecía a los dirigentes de la España del Barroco las historias

de gobernantes que tenían que hacer frente a conflictos y problemáticas similares a las que ellos mismos afrontaban cada día. El teatro áureo, y muy especialmente el calderoniano, brindó al monarca y su corte toda una galería de buenos y malos gobernantes, ejemplos a imitar y actitudes y defectos a evitar, previniendo a los poderosos frente a las bajas pasiones y los abusos de poder e instruyéndolos en la práctica de la virtud. De nuevo el teatro calderoniano se revela, por su implicación en la problemática política y social de su tiempo, como un intento de crear un espectáculo que siga la máxima horaciana del “Prodesse et delectare”, capaz no solo de entretener, sino de contribuir, con su ejemplo moral, a lograr una España más justa y mejor gobernada en tiempos en los que la debacle se cierne sobre el Imperio.

2. La justicia en *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*

Tanto en *Los privilegios de las mujeres* como en *Las armas de la hermosura*, encontramos la escena de un juicio inserta en la segunda jornada. Durante el Siglo de Oro, los juicios y pleitos eran mucho más cotidianos que en nuestra sociedad y resultaba habitual que se acudiera con cierta frecuencia a los tribunales para sancionar acuerdos que hoy consideraríamos ajenos al ámbito jurídico. Esta circunstancia es resaltada por Don W. Cruickshank: “Tenemos, sin duda, la impresión de que en la España del Siglo de Oro se cometían, quizá, más delitos, pero también se recurría más a los servicios legales (y sospechamos que también se pleiteaba más)”.²⁷²

Así, no es extraño que una realidad cotidiana como la de los tribunales se inmiscuya en el espectáculo teatral áureo, empeñado en retratar sistemáticamente todos los ámbitos de la realidad de la época. Sin embargo, tanto en *Los privilegios de las mujeres* como en *Las armas de la hermosura* encontramos el reflejo teatral de un proceso judicial atípico, plenamente teatral, pues no se identifica ni con los usos jurídicos de la antigua Roma (o de ese momento histórico difuso en el que se sitúa la acción de ambas obras) ni tampoco, exactamente, con los encausamientos judiciales habituales en la España del Siglo de Oro.

En primer lugar, la escena judicial que aparece en *Los privilegios de las mujeres* se sitúa en la segunda jornada, la cual, casi con total seguridad, atribuimos a Francisco de Rojas Zorrilla. Este dramaturgo poseía, como veremos, cierta formación jurídica así como cierta familiaridad con el ámbito judicial fruto de su labor profesional como escribano. Ello quizá lo impulsó, en esta y otras obras, a reflejar dramáticamente un proceso judicial, consciente de sus potencialidades dramáticas y de la necesidad de abordar y cuestionar teatralmente este ámbito de la realidad áurea. De este modo, podemos interpretar el juicio que aparece en *Los privilegios de las mujeres* como una recreación dramática de los procesos judiciales de la España del XVII pues, ciertamente, se asemeja más a estos que a un juicio de época romana.

²⁷² Don W. Cruickshank, *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, Madrid, Gredos, 2011, p. 44.

Calderón de la Barca, reproduce en *Las armas de la hermosura* la escena del juicio de la comedia en colaboración que le sirve como fuente, aunque en su texto esta aparece mucho más simplificada porque quizás no se hallaba tan interesado como Rojas en reflejar teatralmente un encausamiento criminal. Ello no quiere decir, sin embargo, que Calderón, tras cursar estudios en las Universidades de Alcalá y Salamanca, no estuviera familiarizado con el ámbito del derecho, como ya demostró Heliodoro Rojas de la Vega²⁷³. De hecho, Cruickshank, recogiendo las opiniones de este crítico decimonónico concluye que “en su teatro hay pruebas abundantes de sus conocimientos de derecho; sus personajes utilizan con exactitud metáforas, alusiones, argumentos y principios legales, y los conflictos a los que se enfrentan se expresan a menudo en términos jurídicos.”²⁷⁴

Los privilegios de las mujeres y *Las armas de la hermosura* son dos comedias teatrales áureas que, pese a estar ambientadas en época romana, a menudo introducen elementos o problemáticas propias de la España del siglo XVII. En lo que a la escena del juicio del protagonista concierne, ambas plantean la posibilidad de que Coriolano sea castigado con la muerte, con lo cual incurren en un anacronismo. En efecto, tanto en época republicana como en época imperial, un ciudadano romano no podía ser condenado a muerte, siendo el destierro la sentencia más dura que podía aplicársele. Un ejemplo muy conocido es el caso de Publio Ovidio Nasón, quien murió desterrado en Tomis, una ciudad al oeste del mar Negro.

Si hipotéticamente, situáramos la acción de *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura* en época republicana, encontraríamos que en este periodo la facultad de impartir justicia recaía en la figura del pretor. En el caso de Coriolano, su delito sería encargado al *praetor urbanus*, responsable de juzgar a ciudadanos romanos, frente al *praetor peregrinus*, juez de los extranjeros. El pretor contaba con la posibilidad de encargar a uno (*iudex*) o varios (*iudices*) asistentes la investigación de las circunstancias concretas de cada crimen. En un tribunal de época republicana comparecían ante el pretor el acusado, su abogado y el fiscal. Existía, en efecto, la posibilidad de que el acusado se defendiera a sí mismo, tal y como ocurre en *Las armas de la hermosura*,

²⁷³ Heliodoro Rojas de la Vega, *Juicio crítico de las obras de Calderón de la Barca bajo el punto de vista jurídico*, Valladolid, Agapito Zapatero, 1883.

²⁷⁴ Don W. Cruickshank, *Calderón...*, *op. cit.*, p. 110.

aunque resultaba un tanto inusual puesto que la profesión de abogado estaba perfectamente regulada e institucionalizada, tal y como explica Leanne Bablitz²⁷⁵. Lo habitual era que los juicios se prolongaran durante varios días y estos se celebraban públicamente en el Foro romano por lo que, a menudo, se convertían en un auténtico espectáculo.

En lo que respecta a la época imperial, encontramos un gran número de tribunales, pues cada uno de ellos se especializa en un tipo de delitos, tal y como explica Jérôme Carcôpino²⁷⁶. Si situáramos el proceso de Coriolano en esta época, el general podría ser juzgado en el foro de Augusto por el prefecto de la ciudad o en la caserna de los *Castra Praetoria* por los pretores, puesto que se trata de una causa criminal. Resulta interesante señalar a este respecto, tal y como hace Bartolomé Clavero²⁷⁷, que en la Edad Moderna, la jurisprudencia identifica la función jurídica del rey precisamente con la de los pretores del Imperio romano.

No obstante, el carácter indudablemente político de la causa de Coriolano podría quizás hacer que esta fuera juzgada por los trescientos senadores miembros de la Curia romana. Quizá por ello en las obras que analizamos son los senadores quienes asumen el papel de jueces. En época imperial, los procesos judiciales se alargaban durante varios días y se sustentaban en los alegatos de los letrados que representaban a las partes litigantes. Estas circunstancias no aparecen reflejadas ni en *Los privilegios de las mujeres* ni en *Las armas de la hermosura*, que ofrecen un reflejo muy anacrónico de los juicios en la antigua Roma.

Sin embargo, simultáneamente, los textos teatrales que analizamos tampoco ofrecen un reflejo fidedigno de la justicia española en el Siglo de Oro, principalmente porque incorporan cierta terminología de época romana. No obstante, quizás podamos relacionar el tribunal encargado de juzgar a Coriolano con alguna de las instituciones responsables de impartir justicia en la España del siglo XVII. Como sabemos, durante el Antiguo Régimen, el monarca ostenta los tres poderes básicos, ejecutivo, legislativo y

²⁷⁵ Leanne Bablitz, *Actors and audience in the Roman courtroom*, London and New York, Routledge, 2007, pp. 141 – 198.

²⁷⁶ Jérôme Carcôpino, *La vida cotidiana en Roma en el apogeo del Imperio*, Madrid, Temas de Hoy, 2001, pp. 236-246.

²⁷⁷ Bartolomé Clavero, *Institución histórica del derecho*, Madrid, Marcial Pons, 1992, pp. 180 -182.

judicial en todos sus dominios. No obstante, a efectos prácticos, el estado moderno se organizaba mediante una serie de poderes intermedios, refrendados a través del derecho en forma de distintas jurisdicciones. Una de las más importantes era, sin lugar a dudas, la jurisdicción señorial puesto que ejercía funciones de gobierno, cobraba tributos fiscales y, además, se encargaba de la administración de justicia. En este sentido, los señores actuaban como auténticos delegados del monarca y podían incluso aplicar penas como la muerte o la mutilación. En este último caso, sin embargo, tal y como señala Salvador de Moxó²⁷⁸, los reyes solían reservarse el derecho a conocer este tipo de casos y sus sentencias ya que, al menos teóricamente, conservaban el poder último de decisión en una causa jurídica.

Un crimen como el de Coriolano, esto es, una causa criminal, recaería sobre la jurisdicción directa del señor en la España moderna puesto que el corregidor, otro de los encargados de impartir justicia en la época, se encargaba exclusivamente de delitos civiles. El proceso se llevaría a cabo en la Audiencia Señorial o Consejo de Cámara en el que se hallaba un cuerpo de dos o tres jueces especiales nombrados por el señor para cumplir esta función por medio de provisiones. Comúnmente, se trataba de licenciados universitarios o doctores que debían llegar a un acuerdo acerca de la sentencia de cada caso. Cuando en la Audiencia solo había dos jueces y estaban en desacuerdo acerca de la resolución, el señor debía nombrar a un tercer juez que apoyara y, de este modo, ratificara, la posición de uno de sus compañeros. Esta circunstancia recuerda a la que plantea Calderón en *Las armas de la hermosura* cuando hace referencia a una especie de tribunal superior, el “General Estamento”, encargada de juzgar los casos en el que los senadores y el tribuno de la plebe no llegan a un acuerdo. Tal institución es una invención del dramaturgo, pues no existió ni en la antigua Roma ni en la España moderna. Igualmente, las circunstancias del juicio que plantean las obras que analizamos, en las que los jueces mantienen relaciones directas, incluso de consanguineidad, con el acusado resultarían inauditas en un juicio de época moderna. De este modo, David García Hernán especifica que “especialmente para los jueces existían advertencias contra la prevaricación y el soborno tendentes a conseguir esa ideal equidad en la justicia. Se les prohibía que recibieran cosa alguna de los oficiales de

²⁷⁸ Salvador de Moxó, “Los señoríos. En torno a una problemática para el estudio del régimen señorial”, *Hispania*, 1964, nº 94, pp. 214 -215.

la audiencia, y/o, ni mucho menos, de los pleiteantes o sus intermediarios.”²⁷⁹ En las causas criminales, además, solía ser bastante frecuente que se informara al señor del desarrollo del juicio e, incluso, este tomara determinadas decisiones acerca de la sentencia.

Aunque en los textos dramáticos que analizamos, debido a cuestiones de economía dramática, junto a los jueces aparece un único funcionario de justicia, el relator, las Audiencias españolas de época moderna contaban con un personal mucho más amplio. En primer lugar, cada Audiencia poseía su propio promotor fiscal quien, cuando no existía acusación particular, actuaba contra el presunto delincuente en representación de los intereses colectivos del Estado. Este promotor fiscal contaba con su propio abogado asistente. Frente a ellos se posicionaban los letrados, abogados y procuradores, encargados de defender a sus clientes en las causas que se juzgaban en la Audiencia. Todos estos profesionales eran rígidamente controlados para evitar prácticas fraudulentas y posibles sobornos.

Por otra parte, cada Audiencia contaba con un grupo de oficiales, indispensables para el funcionamiento del tribunal. Entre ellos destacaba el secretario, un oficial de alto rango, encargado de funciones esencialmente administrativas tales como el examen secreto y cuidadoso de los testigos y pruebas presentados durante el juicio o el refrendo de las sentencias emitidas por los jueces haciendo constar que estas se emitían bajo la autoridad del señor. Asimismo, cada Audiencia se beneficiaba de la labor de un receptor, un oficial dedicado al cobro de las multas que usualmente se imponían como condena a muchos delincuentes. Los beneficios obtenidos por esta vía eran fundamentales para financiar el mantenimiento de la Audiencia. Junto al secretario y el receptor, trabajaban un grupo de oficiales subalternos de menor rango, como los escribanos, los alguaciles (encargados de prender a los presos y hacer efectivas las ejecuciones de bienes ordenadas) y los porteros, cuya función consistía en garantizar el ambiente solemne y ceremonial que la Audiencia requería.

El sistema judicial en la España de los siglos XVI y XVII era, no obstante, muy complejo, puesto que junto a estos tribunales de justicia señorial actuaba, de modo

²⁷⁹ David García Hernán, “La jurisdicción señorial y la administración de justicia”, en Enrique Martínez Ruiz y Magdalena de Pazzis Pi (coords.), *Instituciones de la España Moderna. 1. Las jurisdicciones*, Madrid, Actas, 1996, p. 223.

paralelo, la justicia real. Así, si los vasallos así lo consideraban, podían presentar su caso ante los órganos superiores de la justicia real: las Chancillerías y, finalmente, el Consejo Real, última y suprema instancia de justicia. Este tipo de apelaciones ante la justicia real se hicieron cada vez más frecuentes, según avanzaba el Siglo de Oro.

La justicia real se ejercía desde finales del siglo XIV fundamentalmente a través de dos instituciones: el Consejo Real y la Audiencia Real. Esta última con el tiempo llegó a conocerse con el nombre de “Chancillería” porque con frecuencia se celebraba en casa del canciller, el custodio del sello que servía para validar los documentos como emanados de la autoridad real. La Chancillería estaba constituida por siete oidores, los cuales, de modo similar a como se refleja en las comedias que estudiamos, emitían un voto secreto acerca de qué sentencia debía promulgarse, sin compartir sus motivaciones con el resto de jueces ni deliberar en común. La sentencia que se aplicaba era la que, tras contabilizarse los votos, aparecía respaldada por mayor número de jueces pero el voto concreto de cada uno de los oidores permanecía siempre en secreto. En principio, las decisiones tomadas por este tribunal mediante este procedimiento resultaban inapelables. Como se ve, el proceso de votación que llevaban a cabo los oidores en la Chancillería se parece bastante al que aparece en los textos de Rojas Zorrilla y Calderón, aunque en ambas comedias se revela qué ha votado cada juez. Pese a la aparente limpieza de este método de toma de decisiones jurídicas, Bartolomé Clavero²⁸⁰, especialista en Historia de la España moderna, sin embargo, da cuenta de la arbitrariedad con la que a menudo ejercían su labor los jueces de la Chancillería.

Ya en el siglo XV, la Real Chancillería de Castilla se establece en Valladolid y, con el tiempo y la expansión territorial, surgirá la Chancillería de Granada, encargada de administrar justicia en los territorios castellanos situados al sur del Tajo. Frente a las Chancillerías, en las que los oidores encarnan a la propia figura del rey, por virtud de determinados fueros algunas ciudades o territorios crean sus propias Audiencias, instituciones en las que se imparte justicia real pero en las que las sentencias no emanan tan directamente del rey, esto es, los jueces no encarnan al propio monarca en el acto de impartir justicia. Es el caso de las Audiencias de Sevilla, Galicia y Canarias. Paralelamente, en los territorios que habían pertenecido a la Corona de Aragón, se

²⁸⁰ Bartolomé Clavero, “La monarquía, el derecho, la justicia”, en Enrique Martínez Ruiz y Magdalena de Pazzis Pi (coords.), *Instituciones de la España Moderna. 1. Las jurisdicciones*, Madrid, Actas, 1996, pp. 33 – 34.

instituyen Audiencias en Barcelona, Zaragoza y Valencia. En Pamplona se creó la única Audiencia con características singulares, distintas a la de la institución castellana: el llamado Consejo de Navarra. Estas Audiencias se rigen fundamentalmente por sus propios fueros más que por el *ius commune* y en ellas existía la costumbre de que los oidores hicieran públicos sus votos y las razones que les habían motivado a emitirlos. Así, la circunstancia que aparece tanto en *Los privilegios de las mujeres* como en *Las armas de la hermosura* de dar a conocer qué ha votado cada uno de los jueces se identifica con una costumbre de las Audiencias de la Corona de Aragón y el Reino de Navarra.

Pero, junto a las Chancillerías y Audiencias, durante todo el Siglo de Oro pervivió otro ámbito a través del cual el rey impartía justicia: la propia Corte. Situada desde mediados del siglo XVI en Madrid, la Corte es la residencia del rey y también sede de sus consejos, entre los que destaca el conocido como Consejo Real o Consejo de Castilla. Esta institución, obviamente, interfería en el ejercicio de la justicia real, creándose una red de instituciones jurídicas extraordinariamente compleja, tal y como plantea Bartolomé Clavero²⁸¹.

Francisco de Rojas Zorrilla inserta la escena de un juicio dentro de *Los privilegios de las mujeres* proyectando una mirada muy crítica acerca de las instituciones encargadas de la administración de justicia. Aunque no sabemos los estudios que llegó a cursar Francisco de Rojas, sus biógrafos creen que pudo estudiar en Toledo y, posteriormente, en las universidades de Alcalá y Salamanca, lo que lo capacitaría para el desempeño de su oficio de escribano. Independientemente de cómo los adquiriera, el hecho es que los tecnicismos que emplea o las situaciones planteadas en muchas de sus obras demuestran que este autor poseía amplios conocimientos jurídicos. Quizá esta familiaridad con el ámbito de la justicia, llevó a Rojas a detectar el carácter potencialmente dramático de los procedimientos judiciales y a volcarlo en la escena de su tiempo. En efecto, tal como ha detectado Herbert Lindenberger²⁸², el juicio, tal y como lo entendemos hoy pero también tal como era concebido en el Siglo de Oro, poseía ciertas características inherentemente teatrales. Así, en un juicio, el público asiste a un enfrentamiento perfectamente definido entre dos partes, acusación y defensa, el cual recuerda, en cierta

²⁸¹ Bartolomé Clavero, "La monarquía...", *op. cit.*, pp. 25 – 26.

²⁸² Herbert Lindenberger, *Historical Drama...*, *op. cit.*

medida, al conflicto dramático entre protagonista y antagonista que sustenta toda representación teatral (al menos hasta principios del siglo XX). La palabra, igual que ocurría en el teatro del Siglo de Oro, se convierte durante el juicio en un elemento fundamental para la recreación de los hechos acontecidos ante el tribunal y gran parte del éxito de la defensa o de la acusación reside en las capacidades oratorias del abogado y del fiscal. En un juicio, además, la realidad se confunde en numerosas ocasiones con la ficción, siempre que esta sea verosímil de acuerdo con las evidencias aportadas. Por último, la figura del juez se asociaría con la del propio espectador en las obras dramáticas bien desarrolladas, que hacen que sea el público el que extraiga sus propias conclusiones del conflicto planteado. En los espectáculos teatrales más toscos, el dramaturgo deja entrever su dictamen de juez a lo largo de la acción, coartando la libertad de opinión del espectador. De este modo, para Lindenberger, las innegables conexiones entre el proceso judicial y la representación teatral dieron lugar, especialmente en época contemporánea, al auge del subgénero del drama judicial.

En lo que respecta a la época en la que se escribieron *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*, el interés de los dramaturgos por poner sobre las tablas escenas de juicios puede justificarse por numerosas razones. En primer lugar, la población culta en general y los profesionales del Derecho en particular poseían amplios conocimientos de Oratoria, lo que permite imaginar los tribunales de la época como un ámbito predilecto para la elaboración de discursos con marcado afán de lucimiento retórico. La belleza de los discursos judiciales hace que estos se inserten con frecuencia en las obras literarias, tanto teatrales como de otros géneros. Es el caso de *El Quijote*, obra en la que Cervantes nos brinda numerosos discursos de distinta tipología y gran elaboración formal puestos en boca de diversos personajes, con los que hace gala de su dominio de la Oratoria en todas sus modalidades. Así, junto a discursos tan famosos como el de tipo deliberativo sobre las armas y las letras que pronuncia don Quijote en el capítulo XXXVIII de la primera parte y que parodia un tópico discursivo de época clásica, encontramos algunos discursos que se adscriben al género judicial, tal y como ha estudiado Alfonso Martín Jiménez²⁸³. Se trata de los pronunciados por los pastores Cardenio y Dorotea en la primera parte del *Quijote*, dentro del episodio bucólico en el

²⁸³ Alfonso Martín Jiménez, “Retórica y Literatura: discursos judiciales en el *Quijote*”, en Juan Miguel Labiano Ilundain, Antonio López Eire y Antonio M. Seoane Pardo (eds.), *Retórica, política e ideología. Desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Salamanca, Logo, 1997, 2 vols., vol. II. *Desde la modernidad hasta nuestros días*, pp. 83 -89.

que se inserta la historia amorosa de estos personajes. En efecto, sus discursos se vinculan al género judicial en tanto ambos amantes intentan que esos improvisados jueces de su “caso” amoroso que son don Quijote y Sancho les den la razón. Para ello, estructuran sus intervenciones de acuerdo con las convenciones retóricas del género judicial, exponen diversas evidencias que apoyan su argumentación y, además, utilizan recursos indisolublemente ligados al ejercicio de la retórica, como la *captatio benevolentiae* de su auditorio. El *Quijote* viene así, junto a otras muchas obras, a demostrar cómo la complejidad y belleza alcanzada por la oratoria durante el Siglo de Oro hicieron que muchos discursos alcanzaran el estatus de textos literarios y se integraran en obras con un propósito puramente estético. Esta conexión entre el ámbito retórico y el poético o literario fue especialmente fructífera en relación con el género más popular del momento, el teatro. Así, en el teatro áureo, el espectador contemplaba numerosos discursos pronunciados por diversos personajes para defender su posición dentro del conflicto dramático y, simultáneamente conmovió al espectador, tanto con la belleza de sus palabras como con la fuerza de su argumentación.

Simultáneamente, los ámbitos tradicionalmente destinados al ejercicio de las habilidades retóricas fueron adoptando formas o procedimientos cada vez más artificiosos y espectaculares, innegablemente ligados al auge del espectáculo teatral que se vivía en la España del Siglo de Oro. Un ejemplo paradigmático lo constituye la oratoria sagrada. Numerosos estudios, entre los que destacan los de Emilio Orozco Díaz²⁸⁴, han demostrado el carácter de absoluta espectacularidad que adquirió la predicación sagrada durante los siglos XVI y XVII, época en la que los oradores de la Iglesia no dudaron en transformar el templo en un gran teatro para lograr promover la fe entre sus fieles. No es casual que Dámaso Alonso destaque precisamente la oratoria sagrada y el teatro como los géneros que mejor transmiten las inquietudes ideológicas del pensamiento de la España del Siglo de Oro:

Tal vez de los hechos sociales en que la literatura tiene intervención, los dos más importantes de aquellos siglos sean el teatro y la oratoria sagrada. Al margen de la fundamental diferencia, los parecidos son grandes: fenómenos ambos atados a las categorías de tiempo y espacio, que buscan – y tienen forzosamente que hacerlo – el sacudir al público y, por tanto, son buen indicio para rastrear los móviles estético –

²⁸⁴ Emilio Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.

Emilio Orozco Díaz, “Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, II – III, 1980, pp. 171 -188.

afectivos de aquellas muertas generaciones; pero, además fenómenos totalmente sociales y nacionales para el pueblo (aunque en determinados casos podían también dirigirse solo a una clase social) que tenían una difusión para toda España y que entraban en las preocupaciones del español de aquella época con una viveza, con una intensidad que apenas podemos hoy imaginarnos²⁸⁵.

Desde esta perspectiva, Francis Cerdán señala cómo, en el transcurso del Siglo de Oro, el discurso sagrado fue gradualmente pareciéndose cada vez más a una representación teatral:

Sabemos que, de una manera general, en los tiempos del Barroco, la teatralidad invadió todos los aspectos de la vida, tanto a nivel público, alcanzando las formas más solemnes de las fiestas públicas de la corte y de la ciudad o los actos y ceremonias de la Iglesia, como a nivel individual, influyendo en las formas más corrientes del vivir particular de cada día (...) En lo que se refiere a la teatralización del templo cristiano, el eminente crítico insiste en la similitud que existía entre el ámbito religioso en el interior de las iglesias y el espacio teatral de los corrales. El templo llegó a concebirse con sentido exactamente paralelo al de la escena para poder cumplir, *a lo divino*, la función social del teatro. No solo el coro, o presbiterio, con su retablo mayor funcionaba como verdadera escena en la que actuaban los sacerdotes representando un acto litúrgico, sino que la disposición general de la Iglesia, con su decorado, sus retablos y ornamentos, la nave con sus tribunas y balconadas, todo concurría a reforzar la analogía con el ámbito teatral²⁸⁶.

Si, como parece, la predicación sagrada se había imbricado de los procedimientos propios del espectáculo teatral del corral de comedias, es factible pensar que esta espectacularidad pudo contagiarse a otros ámbitos de ejercicio de la oratoria, como el de la retórica judicial.

Por otra parte, durante el procedimiento judicial, la ficción verosímil se hace pasar en numerosas ocasiones por realidad, a través de una convincente construcción del discurso retórico. La palabra se convierte así en artífice de realidades que nunca existieron mientras que la verdad, si no consigue una articulación discursiva convincente, jamás logrará ser demostrada ante el tribunal. El juicio se convierte así en un ámbito engañoso, problemático, catalizador una vez más de la incertidumbre barroca acerca de la imposibilidad de distinguir lo falso de lo verdadero, la apariencia de la realidad. La literatura, la ficción hábilmente modelada mediante la palabra, obtiene así en el juicio el estatus de realidad, con las terribles consecuencias que ello conlleva. El mundo y la existencia se confunden de nuevo con la ficción pues el juez, por sus limitaciones

²⁸⁵ Dámaso Alonso, "Predicadores ensonetados. La oratoria sagrada, hecho social apasionante del siglo XVII", en *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*, Madrid, Gredos, 1962, p. 96.

²⁸⁶ Francis Cerdán, "La oratoria sagrada del siglo XVII: un espejo de la sociedad", en María García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, vol. 1, pp. 33 – 34.

humanas, jamás tendrá la certeza absoluta de haber obrado conforme a la verdad y deberá afrontar la duda de que quizás haya condenado a un inocente o absuelto a un culpable. De este modo, el ámbito de los tribunales se convierte en el Barroco en un nuevo teatro, un lugar en el que no existe verdad ni certidumbre, en el que, a menudo, se imposta y se miente pero donde, lamentablemente, se decide el destino de los hombres.

Es quizá por ello que la justicia y el proceso de encausamiento criminal aparece en ocasiones retratado en el teatro áureo con un propósito crítico. De este modo, algunos de los textos dramáticos del Siglo de Oro español transmiten una visión negativa de la justicia o de aquellos encargados de ejercerla, mostrando un sistema corrupto y decadente. Así, el historiador David García Hernán denuncia algunas de las irregularidades del sistema judicial de la España moderna:

Era evidente la instrumentalización que hacían los grandes aristócratas de la justicia en beneficio de sus propios intereses, por encima de las estrictas funciones jurisdiccionales asimiladas.²⁸⁷

No obstante, por lo general, frente a quienes se muestran moralmente incapaces de impartir justicia, cegados por su propio egoísmo o ambición, la dramaturgia de la época impone la autoridad de un monarca siempre justo y virtuoso, encarnación del gobernante ideal, que restablecerá el orden establecido al final de la comedia para que esta logre su esperado final feliz. Así, el rey del teatro áureo, mediante una versión a lo barroco del *deus ex machina* grecolatino, aparecerá en el desenlace de la comedia para impartir una justicia poética que satisfaga a los espectadores, concertando el matrimonio del galán y la dama y la pareja de graciosos, castigando a los antagonistas e, incluso, compadeciendo y perdonando a aquellos que, pese a haber obrado contra la ley, lo hicieron empujados por una causa moralmente legítima o por la fuerza del amor. Este último caso lo encontramos, por ejemplo, en *Fuenteovejuna*, cuando el rey perdona al pueblo que ha asesinado al malvado comendador o en *El alcalde de Zalamea*, cuando el monarca se niega a castigar a Pedro Crespo por haber condenado a muerte al violador de su hija, un militar que estaba fuera de su jurisdicción. Esta visión del monarca es el ideal de los pensadores y moralistas de la Edad Moderna, tal y como explicita David García Hernán:

²⁸⁷ David García Hernán, “La jurisdicción señorial...”, *op. cit.*, p. 227.

[El] soberano [era] contemplado desde muchas instancias como juez supremo de los asuntos terrenales. El rey debía presentar una imagen de clemencia y a la vez de templanza que y equidad en la impartición de su justicia – al menos era ésta en la que insistían los tratadistas y cronistas de la época a efectos del poder real – que adornara la aureola de magnanimidad y casi sacralidad de su estampa regia ante sus súbditos. A nadie se le escapaba que estas cuestiones habrían de ser básicas para el mantenimiento y perpetuación de su poder.²⁸⁸

La comedia del Siglo de Oro se mantiene, de este modo, en su línea oficialista y defiende el régimen monárquico establecido y la autoridad del rey. Por ello, resultaría del todo anacrónico buscar en este teatro propuestas realmente revolucionarias o subversivas en el ámbito de lo político o lo jurídico. Ello no impide, sin embargo, que, dada la enorme fuerza social del teatro en los siglos XVI y XVII, algunos dramaturgos se atrevan a plantear en escena conflictos y situaciones que pueden interpretarse como alusiones críticas a ciertas instancias de poder de la época. Se trata, en efecto, de llamadas de atención sobre situaciones abusivas que padecían los súbditos en la época para lograr que estos problemas sean resueltos por el monarca o las autoridades pertinentes. Es decir, se busca la reforma dentro del sistema para que este sirva mejor al bien común pero nunca se cuestiona la legitimidad del orden establecido ni de las instituciones que gobiernan. De hecho, las críticas a menudo se esgrimen contra aquellos que abusan de su posición de autoridad, quienes no gobiernan de acuerdo con los principios de virtud y justicia, pero nunca contra la estructura jerárquica e inmovilista que caracteriza la sociedad estamental del Antiguo Régimen. Por ejemplo, *Fuenteovejuna* y *Peribañez y el comendador de Ocaña*, de Lope de Vega, constituyen dos muestras paradigmáticas de este tipo de textos teatrales de época áurea en los que se reprueba moralmente a los malos gobernantes. La actitud crítica del teatro calderoniano también ha sido subrayada, entre otros, por José Alcalá-Zamora:

Lo que considero inadmisibile es situar la *comedia nueva* en la misma o parecida órbita que, digamos, el teatro jesuítico contrarreformista o el misionero, ambos con un carácter funcional y compromiso ideológico. No creo que el teatro del Siglo de Oro, en buena parte neutro, en alguna, más densa, crítico, constituya, salvo excepciones o pasajes, vertiente regular de propaganda y afirmación para los poderes establecidos y los criterios dominantes. Los dramaturgos del periodo disfrutaban de un cierto espacio de maniobra para la expresión libre y la crítica, si bien con frecuencia tuviera que adoptar el camuflaje de las piezas cortas, los graciosos o el simbolismo, la mitología y la alusión más o menos transparente.²⁸⁹

²⁸⁸ David García Hernán, “La jurisdicción señorial ..., *op. cit.*, p. 213.

²⁸⁹ José Alcalá – Zamora, “La reflexión política..., *op. cit.*, pp. 39 – 40.

Las críticas contra la justicia en el teatro del Siglo de Oro se dirigen, entonces, contra aquellos que abusan del poder que les ha sido encomendado para defender egoístamente sus propios intereses, es decir, contra aquellos prevaricadores que corrompen la justicia guiados por la codicia y la ambición. Esta situación es la que encontramos precisamente en las obras que analizamos, textos que muestran un proceso judicial totalmente corrupto y amañado en el que cada juez, puesto que es parte interesada en la causa, obrará con el fin de lograr sus objetivos en lugar de servir a la justicia.

El argumento de *Los privilegios de las mujeres* permite a Rojas poner en escena el enjuiciamiento de una causa criminal: el asesinato de dos senadores. Coriolano, el protagonista de la obra, es el acusado y, además, se defiende a sí mismo y los encargados de juzgarlo son dos tribunos, y un senador. Este último resulta ser Aurelio, el padre del acusado, por lo que Rojas introduce así un conflicto tópico en la tradición literaria occidental, el del padre que ha de actuar simultáneamente como juez (o, incluso, verdugo) de su propio hijo. El personaje se enfrenta entonces a la toma de una decisión trascendental; de un lado, el amor paternal lo empuja, instintivamente, a salvar a su retoño de cualquier mal, por otra parte, su raciocinio, sus convicciones morales, su fe o su deber como ciudadano o súbdito lo instan a castigar al culpable, sea este o no, su propio hijo. La batalla se libra entre las dos fuerzas más poderosas que guían el comportamiento humano: el instinto animal, el egoísta afán de supervivencia que lleva a la defensa absoluta de la propia descendencia, frente a la renuncia más absoluta a los intereses individuales debida al convencimiento de la necesidad de servir a un bien superior, sea este un Estado, un pueblo o, incluso, el propio Dios. En efecto, para un padre, matar a su hijo constituye un sacrificio supremo, en cierto modo *contra natura*, que solo realizará en una situación extrema. Por su fuerza emotiva, estos conflictos poseen una gran potencialidad literaria y son recurrentes en la tradición literaria universal desde sus orígenes. Así, Abraham se muestra dispuesto a sacrificar a Isaac en el Antiguo Testamento y el Nuevo Testamento no es sino la historia de cómo Dios Padre sacrifica a su propio Hijo para lograr la redención de la humanidad. La tradición grecolatina nos ha legado asimismo leyendas de padres que asesinan a sus hijos por servir al propósito supremo de satisfacer a los dioses; es el caso de los mitos de Saturno y Tántalo. No obstante, ambos personajes terminarán siendo castigados por la aberración cometida.

En el teatro español del siglo XVII, el propio Rojas Zorrilla relata en un texto de 1635, *No ser padre y ser rey*, una situación en cierto modo similar a la planteada en *Los privilegios de las mujeres*. El conflicto central de esta obra es la terrible decisión de un rey que, conforme a la ley vigente, debe condenar a muerte a su hijo, el príncipe Rugero. Finalmente, sin embargo, la compasión de sus súbditos hace que el crimen del joven sea perdonado y el rey no tenga que ejecutar a su propio hijo. La obra de Rojas analiza en profundidad el conflicto moral que atenaza a este rey que, sin embargo, muestra su excelencia como gobernante al respetar en todo momento el ordenamiento jurídico de su reino y no ceder a la tentación de abusar de su poder y perdonar a su hijo. Así, la lealtad a su pueblo es tal que se muestra capaz de matar a su propio hijo antes que traicionarla y faltar a su deber de impartir justicia con la más absoluta equidad. Frente a las súplicas de clemencia de su hijo, el Rey se muestra dolido pero incapaz de otra decisión que no acate la ley:

RUGERO.- ¿Cuál padre a su hijo dio muerte
por justicia, o por mudanza o yerre la venganza
o la intención acierte?

No hay amor en vuestro pecho,
pues por justicia y poder,
vos solo queréis hacer
lo que ningún rey ha hecho.

REY.- Trajano tan recto era,
que a fuerza de sus enojos
mandaba sacar los ojos
a quien un delito hiciera.

Su hijo lo cometió,
y por no romper la ley,
se sacó un ojo el Rey,
y el otro a su hijo sacó.

Y Darío fue tan cruel
que porque un hijo rompió
una ley que promulgó,
le dio muerte y de la piel
hizo asiento en que severo
dio a entender, que siempre haría
justicia, cuando la había
hecho con su hijo primero.

Luego si es justo imitar,
esto que yo llevo a ver,
Trajano he de parecer
y Darío en el castigar. (Jornada III)

La actitud del rey protagonista de *No ser padre y ser rey* es similar a la de Aurelio durante el juicio en la jornada escrita por Rojas para *Los privilegios de las mujeres*. Así,

parece que el senador, en un primer momento, decide condenar a su hijo al destierro, sacrificando su amor de padre para defender a Roma:

AURELIO.- Por ver cuál más pesara,
mis manos balanzas son,
en esta se ve el perdón
y en esta el castigo está (...)
A mis penas esta vez
no habrá consuelo que cuadre,
pues trueco el amor de padre
por la fineza de juez
cuando el dolor apercibo
en tan sangrientos despojos
al llanto de mis enojos,
no quiero ver lo que escribo.
En “muera” o en “viva” estriba
mi sentencia o mi poder, (...)
Ya como noble he juzgado,
ya la ley he obedecido,
lo que habrá el papel sentido,
lo que la pluma ha llorado (...).
La hoja quiero volver a sentencia tan ajena,
que si un padre le condena,
¿qué hará quien no le dio el ser? (Jornada II, vv. 1356-1393)

Sin embargo, cuando, al final del juicio, se lee el resultado de la votación, el dramaturgo nos sorprende al descubrir que, en realidad, el padre ha votado para salvar a su hijo, cediendo ante su amor:

ENIO.- Su padre... (...)
Por su voto dijo que
está sin culpa su hijo
y merece libertad.
AURELIO.- ¿Qué dices?
ENIO.- Que esto es así.
AURELIO.- (...) ¿Cómo puede ser?
(...) Yo lo he firmado, es verdad,
sin duda con la pasión
y entre temores y miedos,
al firmarlo, por los dedos
se ha bajado el corazón
y como no quise ver
la sentencia que escribía,
escribí lo que quería
y no lo que quise hacer. (Jornada II, vv. 1454 – 1473)

En *Las armas de la hermosura* Calderón decide conservar la escena del juicio procedente de la comedia en colaboración aunque, en este caso, a Coriolano se le acusa de haber asesinado a un único senador que es, además, el padre de su enemigo, el noble Lelio. Para aumentar la tensión de la escena, Lelio será uno de los tres jueces

encargados de juzgar al reo, junto a Aurelio, el padre de Coriolano y Enio. Frente a Rojas Zorrilla, Calderón nunca llegó a dedicarse profesionalmente a la judicatura pero poseía un amplio conocimiento del este intrincado ámbito pues, no solo adquirió nociones de Derecho Natural, Político y Administrativo durante sus años universitarios en Salamanca, sino que él mismo tuvo que pleitear en varias ocasiones a lo largo de su vida, tal y como explica José Alcalá-Zamora:

[Calderón poseía] experiencia de las instituciones, de la administración y del poder. La lucha contra la madrastra en innumerables pleitos, los problemas de ciertas actividades delictivas de los hermanos Calderón, todo esto va a enfrentarle con la Administración del Estado y Calderón va a extraer unas experiencias muy negativas de esa estructura de poder.²⁹⁰

Experimentó, en pleitos y disputas, la injusticia de las instituciones y de las estructuras y prejuicios sociales, lo que le induciría a la permanente búsqueda de una idea de *Ética* superior a la moral dominante y a las normas, procedimientos y decisiones de los administradores del Derecho.²⁹¹

Los resultados de las batallas calderonianas contra las estructuras burocráticas y los tribunales de justicia fueron bastante desfavorables para el dramaturgo y quizá por ello, fruto de esta experiencia, tiende a dramatizar el ámbito judicial desde una perspectiva fuertemente crítica. En este sentido, una de sus piezas más controvertidas, en el siglo XVII y en la actualidad, es *Luis Pérez*, la historia de un bandolero cuyo fuerte sentido ético se contrapone a la corrupción de las instituciones judiciales, tal y como ha destacado José Alcalá – Zamora:

La rectitud y razón atribuidas al personaje [de Luis Pérez], que al final acaba en bandolero honorable, contrasta con la perversidad, absurdo y corrupción de las instituciones, normas y funcionarios, muy en concreto de los servidores de la Justicia, a quienes se cubre de ridículo, recalcando su cobardía e incompetencia.²⁹²

Igualmente, Calderón muestra en *Las armas de la hermosura* a unos jueces corruptos, que buscan únicamente su propio beneficio amparándose en su posición privilegiada, en lugar de servir a los ciudadanos y la justicia. Las instituciones judiciales aparecen, de hecho, viciadas desde el principio cuando Veturia, en su intento de liberar a su amado, logra trazar un arriesgado plan sobornando a los vigilantes de la prisión:

²⁹⁰ José Alcalá – Zamora, “La España del siglo XVII en Calderón”, en *Estudios calderonianos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2000, p. 20.

²⁹¹ José Alcalá – Zamora, “La reflexión política...”, *op. cit.*, p. 51.

²⁹² *Ibidem*, p. 61.

VETURIA.- ... discurriendo en varios medios,
modos, ardides y trazas
de ponerle en libertad,
precios ofrecí fiada
en que la llave del oro
maestra es de todas guardas. (Jornada II, vv.1479-1484)

A esta corrupción general de las instituciones hay que añadir el desdeñable comportamiento de los jueces. Así, el Aurelio calderoniano de *Las armas de la hermosura* actúa de modo muy distinto al personaje de *Los privilegios de las mujeres*, trastocando en cierta medida el tópico literario del padre que subordina el amor a su hijo a su responsabilidad jurídico – política. En efecto, este Aurelio es un personaje mucho más retorcido pues actúa de un modo en cierto modo hipócrita y parecido al antagonista de Coriolano, Lelio. Pues, aunque intenta aparecer ante el pueblo romano y el resto del senado como un gobernante ideal, capaz de condenar a su hijo si las leyes así lo requieren, en realidad, utiliza todo tipo de argucias para, valiéndose de su posición preeminente como administrador de justicia, intentar librar a su hijo de su castigo. De hecho, Aurelio no llega a cuestionar la culpabilidad de su hijo, no le importa si este ha cometido o no un crimen; simplemente quiere lograr una pena lo más indulgente posible para él. Para ello no duda en trazar un plan en el que, de nuevo, surge la contradicción barroca entre apariencia y realidad, pues el senador emite un voto acerca de la pena que ha de aplicarse a su hijo que contradice explícitamente sus verdaderos deseos. Así, su voto condena al reo a la pena de muerte con la intención de que ello provoque la admiración de sus conciudadanos por su compromiso con la justicia y que estos, finalmente, decidan perdonar a su hijo:

AURELIO.- ¿Que su muerte sería ejemplo
y no venganza? (...)
Ya no puede haber
malicia en el peso que dispuse,
pues donde la pluma puse,
ha cargado la justicia.
A mi dolor esta vez
no habrá consuelo que cuadre pues,
más que la voz de padre,
pesó la pluma de juez(...).
RELATOR.- (*Lee*) Habiendo considerado
de Coriolano la fiera
culpa, mi voto es, que muera.
Aurelio por el Senado (...).
AURELIO.- Mi esperanza en eso estriba
que al ver tan sin ejemplar
mi voto es fuerza ganar
afectos para que viva. (Jornada II, vv. 1892-1993)

En la escena del juicio de *Las armas de la hermosura*, Calderón reutiliza algunos de los versos de Rojas Zorrilla pero intenta insistir constantemente en las dudas que asaltan a su personaje mediante construcciones gramaticalmente paralelas que, sin embargo, presentan significados antitéticos. El Aurelio calderoniano es un personaje mucho más débil que el senador de la comedia en colaboración e intenta salvar a su hijo pero, simultáneamente, conservar el respeto de la sociedad romana. Finalmente, esta maniobra jurídica logra en parte su objetivo y Coriolano no será ejecutado sino, simplemente, desterrado fuera de los límites de la ciudad. Su hijo, al igual que el resto de los romanos, no se percata de la estrategia que está siguiendo su padre y, por ello, le afeará su comportamiento en varias ocasiones a lo largo de la obra, como en la escena del enfrentamiento final entre padre e hijo:

AURELIO.- ¿Quién te dio tanto rigor?
CORIOLANO.- El padre que me ha engendrado.
Padre y juez en un estrado,
tal vez fue juez, padre no.
¿Qué mucho pues, si él faltó
a ser padre y a ser juez,
siendo juez e hijo esta vez,
que falte a ser hijo yo? (Jornada III, vv.3140-3147)

Calderón aborda la problemática del padre – juez en algunas otras obras puesto que esta se relaciona con los conflictos paterno- filiales que era tan aficionado a dramatizar. Una de las más significativas es *Las tres justicias en una*, en la que encontramos a un joven Don Lope que, al igual que Coriolano, deshonor con su comportamiento a su padre y es llevado por su propio progenitor ante la justicia. En esta obra, sin embargo, el padre del joven Lope no lo es en realidad, sino que este es hijo del Magistrado del Rey encargado de juzgarle. En este caso, lo que dota de una dimensión extraordinariamente trágica a *Las tres justicias en una*, es que el magistrado desconoce que está encausando a su hijo y la anagnórisis solo se producirá tras la ejecución del muchacho. Asimismo, en *Los dos amantes del cielo*, dramatización de la leyenda de San Crisanto y Santa Daría, Calderón presenta al padre del santo como un hombre cruel, decidido a encarcelar y condenar a muerte a su hijo a causa de su conversión al cristianismo:

POLEMIO.- A la cárcel le llevad
pública, y en ella no
sea en nada preferido
al más torpe delincuente.
Entre la mísera gente
desnudo esté y abatido:
allí de hierro herido

su cuerpo, morir se vea.
(...)
POLEMIO: Aquí, soldados, están
y yo he de ser el primero
que les dé muerte, porque
no piensen de mí que tengo
a mi hijo más amor
que a mis dioses.²⁹³

El conflicto moral y social que implica el acto de juzgar al propio hijo, teniendo en cuenta además su incuestionable simbología religiosa (Dios padre juzgará a todos sus hijos), aparece en el teatro de Calderón como un motivo escénico de gran potencialidad trágica y ello explica su éxito en la dramaturgia áurea. De hecho, esta temática volverá a ser el motivo central, aunque esta vez con unas implicaciones más morales y sociales que religiosas, en una de las obras teatrales más logradas del siglo XVIII español, *El delincuente honrado* de Jovellanos.

Frente a la complejidad psicológica de Aurelio, Lelio, sin embargo, se comporta como un perfecto carácter antagonista. Ya desde el principio de la obra, este noble ha manifestado la envidia que siente por los triunfos militares de Coriolano y, durante el juicio por la muerte de su padre, utiliza una estrategia similar a la de Aurelio para conseguir que un segundo tribunal condene a muerte al general:

LELIO.- Que añada
dolor a dolor es suma
fuerza y que empuñe la pluma,
cuando debiera la espada.
Entre cólera y templanza,
yo me enfreno y yo me irrito,
que vengarme por escrito,
venganza es, mas ruin venganza.
Y será acción más distinta,
aunque Roma sea mi madre,
que vierta sangre mi padre
y yo la lave con tinta.
Y así, perdone esta vez,
que entre juez y caballero,
para conmigo, primero fui
caballero que juez (...).
RELATOR.- (*Lee*) (...) Atento a la gran proeza
de Coriolano y su altiva fama,
mi voto, que viva
es. Lelio, por la nobleza. (Jornada II, vv 1930.- 1965)

²⁹³ Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas* (ed. de Ángel Valbuena Briones), Madrid, Aguilar, 1959, III, pp. 252 y 254.

A lo largo de la obra, el personaje de Lelio aparece caracterizado como profundamente cobarde pues, pese a que amenaza en varias ocasiones a Coriolano con matarlo en venganza por el asesinato de su padre, siempre encuentra excusas para no batirse en duelo con él, como si estuviera seguro de que va a ser derrotado. Así, en la tercera jornada de la obra, cuando parece que el combate entre ambos es inevitable, Lelio se excusa aduciendo que acude a hablar con Coriolano en representación de la ciudad de Roma y no de sí mismo, haciendo ver que antepone sus obligaciones como senador a la defensa de su honra familiar. De nuevo, Calderón construye un personaje mentiroso, que trata de hacerse pasar por algo que no es, encarnando el conflicto barroco entre apariencia y realidad:

CORIOLOANO.- Ya estamos solos; la espada
saca, pues no hay que aguardes.
LELIO.- No es eso a lo que he venido.
CORIOLOANO.- ¿Cómo es posible que falte
a la palabra que tiene dada
un hombre de tu sangre? ¿No dijiste que, en sabiendo
de mí, habías de buscarme
para darme muerte?
LELIO.- Sí.
CORIOLOANO.- Pues, ¿qué esperas si lo sabes?
LELIO.- Hay precisas ocasiones
en que conviene que atrase
por los ajenos un noble
sus propios particulares. (Jornada III, vv. 3374-3387)

Lelio, con sus artimañas y cobardías, se convierte así en uno de los personajes secundarios más interesantes de la obra pues Calderón consigue que, pese a sus palabras rimbombantes y su aparente defensa de la honra personal y social, se muestre ante los espectadores como un hombre profundamente mezquino y cobarde, que ostenta una elevada posición social únicamente por nacimiento, pues carece en absoluto de la valentía y el arrojo esperables en un buen guerrero o en un gran gobernante. Lelio es, de hecho, consciente de sus escasas cualidades y, por ello, envidia profundamente a Coriolano, tal y como revela al público en un aparte al principio de la obra:

LELIO.- El mérito adquiere este honor.
[Aparte]Que también sea yo hijo de senador
y de mí ... (¡oh, envidia, deja
de afligirme) y el primero
seré que a tu obediencia
iré por soldado tuyo. (Jornada I, vv. 383-389)

Lelio encarna, en consecuencia, una tipología de personaje especialmente recurrente y polémica dentro de la dramaturgia calderoniana: la del hombre privilegiado por nacimiento pero cuyos méritos y capacidades personales resultan a todas luces insuficientes para ostentar una posición social preeminente. Este desequilibrio, la mediocridad de quienes deberían ser excelentes, da lugar, invariablemente a conflictos dramáticos que no hacen sino reflejar teatralmente la problemática de una sociedad, la de los Austrias menores, regida por monarcas incompetentes. De hecho, para dramatizar esta cuestión, Calderón incurre en el anacronismo, al hacer que Lelio acceda al cargo de senador por herencia, tras la muerte de su padre, y no tras haber superado el *cursus honorum* necesario para desempeñar cargos públicos en la Roma republicana. Como algunos otros aspectos dentro de *Las armas de la hermosura*, la cuestión del asesinato del padre de Lelio queda zanjada de modo abrupto, sin ofrecer al público ninguna información acerca de la verdadera identidad del asesino. Se presentan entonces al espectador varias posibilidades de interpretación, siendo una de las cuales la que señalaría al propio Lelio como artífice de la muerte de su padre. Se trataría en tal caso de una artimaña del personaje para acceder al cargo de senador, propia de una persona absolutamente inmoral que no dudaría en sacrificar dos vidas, la de su rival Coriolano y la de su propio padre, para lograr su ambicioso propósito político. Sin embargo, esta posible interpretación no parece demasiado justificada en el texto, en el que se retrata a un personaje excesivamente temeroso y cobarde como para emprender una conspiración política de estas características. En efecto, el personaje de Lelio ofrecía a Calderón amplias posibilidades de desarrollo psicológico que se ven truncadas en el final, un tanto precipitado, de *Las armas de la hermosura*, cuando el joven senador parece haber adoptado, de modo extraño y repentino, la convicción de que Coriolano es inocente y llega a declarar, de forma un tanto inverosímil, que incluso son amigos:

LELIO.- Yo amigo de quien ya sé
que no dio a mi padre muerte. (Jornada III, vv. 3885-3886)

Frente a la actuación hipócrita de Aurelio y Lelio durante el juicio de Coriolano, Enio es el único personaje que emite su voto cumpliendo simultáneamente con su deber jurídico y su amistad hacia el protagonista. De este modo, aunque Enio cree que Coriolano ha cometido un crimen y, por ello, debe ser castigado, su sentido de la justicia y de la amistad lo obligan a valorar también las hazañas del general romano y su labor de servicio a Roma. Así, el voto de Enio es el único guiado por la virtud de la prudencia y

no por la búsqueda del propio beneficio individual y, consecuentemente, puede considerarse que Enio es el único de los tres jueces que actúa como un magistrado responsable y comprometido con el servicio a su sociedad.

RELATOR.- Porque pague lo que a él debe
la Patria y no perdonado
quede, de ella desterrado
salga. Enio por la plebe (...)
El pueblo sabrá, informado
de mí, que para cumplir
con no morir y no vivir,
elegí el ir desterrado. (Jornada II, vv. 1966-2001)

El comportamiento de Enio resulta particularmente interesante desde una perspectiva política si tenemos en cuenta que éste desempeña el cargo de tribuno de la plebe, es decir, actúa como defensor de los grupos sociales no privilegiados. Así, puede intuirse en este pasaje una posible crítica del dramaturgo frente a la justicia ejercida por los estamentos privilegiados de su sociedad, esto es, el clero y la nobleza. Frente a esta justicia, viciada por la codicia y la búsqueda del interés individual, se opone un sentido natural de lo justo, propio de las gentes humildes y de buen corazón. Se trata, en cierta manera, del reflejo literario de la teoría del *ius naturalis* de Santo Tomás de Aquino, la cual había sido retomada por algunos de los grandes pensadores de la España moderna, como los miembros de la Escuela de Salamanca y, especialmente, el jesuita Francisco Suárez. A lo largo de la literatura española de los siglos de Oro encontraremos numerosos personajes que encarnan este sentido natural e innato de justicia. El más universal quizás sea Sancho Panza, como gobernador de Barataria, labor en la cual desempeña su labor de juez con un gran sentido innato de justicia y la convicción de su responsabilidad de servir a su pueblo. En la literatura calderoniana aparecen diversos personajes que encarnan esa figura del juez que ejerce su labor a partir de un sentido natural de lo que es justo, como el propio Enio o el mucho más conocido Pedro Crespo, de *El alcalde de Zalamea*.

Junto a la actitud interesada de los jueces, algo que llamaría poderosamente la atención de un espectador actual es que, durante el juicio, apenas se presenta prueba alguna que incrimine a Coriolano, que demuestre que, en efecto es culpable de un cargo tan terrible como es el de asesinato. El personaje es juzgado en el tribunal no por el hecho concreto del asesinato, sino como persona. Así, se valoran positivamente sus hazañas y logros militares ante los sabinos pero poco importa si ha cometido o no el asesinato: cada juez

votará acorde con su propio deseo de que el reo viva o muera. Calderón presenta en esta obra una justicia profundamente arbitraria y corrupta en la que la condena del acusado depende mucho más de su posición privilegiada o consideración social o de la voluntad e intereses personales de los magistrados que de la existencia de pruebas objetivas que demuestren su inocencia o culpabilidad.

Finalmente, el segundo tribunal encargado de dictar la sentencia definitiva en caso de que los tres jueces no lleguen a un acuerdo, ratificará la decisión de Enio de desterrar a Coriolano, por ser la única verdaderamente justa y que, simultáneamente, castiga el crimen del general romano y premia sus hazañas militares. Este segundo tribunal inventado por Calderón quiera quizás insistir en la lentitud y complejidad burocrática de un sistema que se muestra como incapaz de impartir justicia con equidad. Esta sensación de aleatoriedad viene reforzada por las palabras del gracioso Pasquín a propósito de la sentencia, parece ser casi fruto del azar o, aún peor, del capricho del tribunal:

PASQUÍN.- ... Desde el Parlamento alto,
Livia, al bajo Parlamento,
como si fuera bayeta,
bajó remitido el pleito... (Jornada II, vv. 2098-2101)

Como consecuencia de esta sentencia, en una complicada ceremonia, el pueblo romano laureará al héroe para, luego, arrebatarle los símbolos de su victoria (laurel, espada y estoque) y enviarlo al destierro. Mientras se celebra este ritual, los ciudadanos romanos, encarnando la propia voz del Destino, a la manera del coro de la tragedia clásica, proclamarán una y otra vez la terrible sentencia de Coriolano:

¡Viva Senado, que sabe
unir castigos y premios! (Jornada II, vv. 2252-2253)

Así, la justicia aparece en *Las armas de la hermosura* como una institución profundamente corrupta, en la que tanto los guardas de las prisiones como los propios magistrados actúan en defensa de sus propios intereses, olvidando su deber moral de servicio al pueblo. Desde esta perspectiva, la pieza articula un discurso marcadamente crítico contra uno de los poderes que peor funcionaba en el siglo XVII español. En efecto, el poder judicial que, lejos de ser independiente, estaba vinculado a la figura del monarca, aglutinaba muchos de los defectos del sistema social inmovilista del Antiguo Régimen, el cual perpetuaba las diferencias estamentales entre privilegiados y no

privilegiados y la terrible lacra de la limpieza de sangre. El teatro de Calderón se rebela así contra un sistema que continúa juzgando a los hombres por su linaje y su posición social y no a través de sus actos, reclamando, en cierto modo, una reforma de las instituciones que las capacite para impartir una justicia más libre y equitativa.

3. La amistad en *Las armas de la hermosura*

Las armas de la hermosura es una de las obras de Calderón de la Barca en las que más se ensalza el valor de la amistad como virtud fundamental del ser humano. A lo largo de toda la obra asistimos a la evolución de una amistad inquebrantable, la que une a Coriolano, protagonista de la obra, con su amigo Enio. En cierto sentido, se trata de una amistad desigual, puesto que mientras Coriolano aparece vinculado a los sectores más elevados de la sociedad romana, Enio se define como miembro de la plebe, a la cual representa a través de su cargo de tribuno.

La relación de amistad que une a ambos personajes se manifiesta ya desde el inicio de la obra, cuando Enio decide acompañar a Coriolano al combate contra los sabinos con una actitud totalmente opuesta a la del antagonista de la obra, el joven Lelio, quien ya ha confesado en un aparte al público la envidia que siente por su enemigo Coriolano.

ENIO. Yo,
no te doy la enhorabuena
porque me la he dado a mí,
en fe de lo que interesa
en tus honores mi honor. (Jornada I, vv. 389-393)

Coriolano confía totalmente en Enio y lo demuestra, por ejemplo, al elegirlo para la delicada misión de convoyar a Astrea a territorios sabinos. Cuando retorna a Roma, sin embargo, Enio descubre que su amigo ha sido encarcelado y no duda en colaborar con Veturia en un peligroso plan para liberarlo. Veturia acude precisamente a él por considerarlo un verdadero amigo de Coriolano, incapaz de traicionarlos y de denunciar su huida. De hecho, a lo largo de toda la pieza Enio actuará como tercero en la relación entre Veturia y Coriolano, haciendo llegar mensajes de uno a otro amante y desempeñando una función que, en el teatro áureo, estaba tradicionalmente reservada al gracioso. Resulta muy representativo el momento en el que Enio y Aurelio se encuentran en la cárcel y el joven se ve obligado a disimular el motivo de su visita, aduciendo que está asegurando las guardas del reo. Irónicamente, en ese momento Aurelio reflexiona acerca de las amistades falsas e interesadas, pensando que,

precisamente, Enio se había acercado a su hijo atraído por su poder y, ahora, que ha caído en desgracia, lo abandona:

ENIO.- ... cumpliendo mi obligación
y considerando cuánta
de Coriolano es la culpa,
quise saber con qué guardas
y prisiones su persona
está, que nunca entrara yo
a verle preso si no fuera
para asegurarlas.

AURELIO.- De ti lo creo (al caído,
¡oh, amistad!, que presto faltas) (Jornada II, vv. 1673-1682)

En realidad, el espectador sabe que lo que ocurre es todo lo contrario. De hecho, Enio es consciente de que si es descubierto ayudando a su amigo puede ser condenado y quedará deshonrado ante Roma pero no le importa: prefiere huir junto a él y vivir toda su vida como un fugitivo que dejar que sea condenado. En consecuencia, Enio se revela ante el espectador como un personaje de convicciones morales muy sólidas, para quien la amistad está por encima de cuestiones como la honra, el prestigio o la valoración social. Prefiere renunciar a su confortable existencia en Roma como tribuno de la plebe antes que dejar morir injustamente a su amigo. Se muestra así como un personaje que, quizás por su condición plebeya, ha logrado superar el prejuicio de la honra y antepone a esta hipócrita visión externa de sí mismo sus propios valores y sentido del honor, los cuales le impiden abandonar a su amigo.

Coriolano, quizás influido por la educación recibida de Aurelio, un hombre obsesionado con la idea de la honra, no acepta, sin embargo, la posibilidad de huir porque, a su juicio, equivaldría a reconocerse culpable ante el pueblo romano. Asimismo, se niega a que su amigo renuncie a su posición social para acompañarle y comparta con él el castigo de la deshonra. Coriolano, decide entonces, pese a los ruegos de Enio, afrontar el juicio y tratar de demostrar su inocencia. Albert E. Sloman ha señalado las concomitancias entre la situación que se plantea en *Las armas de la hermosura* y la que aparece en *El príncipe constante*, otra de las obras calderonianas en la que el tema de la amistad adquiere una mayor trascendencia:

Coriolano thereupon refuses the chance of freedom which would endanger the life and compromise the honour of his friend. It is interesting to note that both this addition and the new incident in Act I involving the capture and release of Astrea have exact counterparts in *El príncipe constante*: Coriolano, like Fernando, generously spares the life of his adversary, and refuses freedom at the expense of his friend's honour. Calderón's

scene provides roles of importance for Coriolano and Veturia as well as Enio, and gives emphasis to their sense of honour and obligation.²⁹⁴

Durante el juicio, Enio se enfrenta a un nuevo conflicto, pues ha de decidir si actuar conforme a las leyes, tal y como le exige su responsabilidad de tribuno, o intentar salvar a su amigo a toda costa. Durante el proceso de votación, en el cual Calderón emplea con maestría la técnica del aparte teatral para mostrar al espectador la dicotomía entre apariencia (lo que votan los jueces) y realidad (lo que realmente quieren conseguir con su voto), Enio resulta ser el único de los tres jueces que actúa de acuerdo con su sentido de la justicia, sin traicionar la confianza que el pueblo romano ha depositado en él al elegirlo como tribuno de la plebe. Así, aunque le gustaría librar a su amigo de cualquier castigo, reconoce que, con las evidencias que pesan contra él, lo más justo es que reciba algún tipo de condena y vota para que sea desterrado de Roma.

En la tercera jornada de la obra, el personaje de Enio también juega un papel fundamental en el desarrollo de la acción pues es uno de los encargados de apelar a su amigo Coriolano para que perdone a la ciudad de Roma. Uno de los momentos más llamativos en los que Enio demuestra la lealtad de su amistad es cuando, sabiendo que se encuentra en las inmediaciones de la ciudad, acude presuroso a su encuentro, incapaz de concebirlo como un enemigo bélico. Así, el tribuno se escabulle de la urbe sitiada en secreto para conseguir ver a su amigo y saber qué tal se encuentra, aunque por ello se arriesga a ser acusado de traicionar a Roma y aliarse con el enemigo que la asedia.

En esta jornada Enio revela además otros muchos aspectos de su personalidad que lo caracterizan como un verdadero amigo y no como un mero adulator del poderoso. Así, no duda en recriminar a Coriolano su actitud, en afearle su conducta e, incluso, rechaza su oferta de unirse a él para salvar su vida porque eso supondría traicionar su sentido de la ciudadanía romana. Finalmente, incapaz de conseguir el perdón a Roma por sí mismo, llevará a Veturia ante Coriolano para que sea ella misma, su amada, la que consiga la paz entre sabinos y romanos.

El tema de la amistad, aunque presente en algunas obras teatrales áureas, cobrará una importancia inusitada años después, en la literatura neoclásica dieciochesca, puesto que, para el pensamiento ilustrado, la amistad es concebida como uno de los valores básicos

²⁹⁴ Albert E. Sloman, *The dramatic...*, *op.cit.*, p. 69.

que sustenta la sociedad y un elemento fundamental para lograr el pleno desarrollo espiritual y la felicidad individual.

4. El amor en *Las armas de la hermosura* y *Los privilegios de las mujeres*

El amor es, sin lugar a dudas, uno de los temas centrales de toda la producción dramática áurea. En efecto, el teatro del Siglo de Oro acostumbraba a entretener a sus espectadores y lectores con intrincadas intrigas amorosas, entretejiendo toda una serie de obstáculos que los dos jóvenes amantes tenían que superar para lograr casarse en el esperado, pero no por ello menos anhelado, final feliz propio de la comedia barroca.

Una comedia en colaboración como *Los privilegios de las mujeres* no podía, por ello, dejar de lado la potencialidad dramática que la temática amorosa le brindaba. De este modo, el amor se convierte en uno de los motivos centrales de una pieza que busca fundamentalmente ofrecer un entretenimiento sencillo, directo y convencional a su público.

El argumento de *Los privilegios de las mujeres*, sin embargo, insinuaba ciertos temas y aspectos que, bien desarrollados, podrían adquirir un gran rendimiento dramático. Consciente de esta circunstancia, Calderón recupera esta comedia escrita junto a Rojas y Coello en su juventud y la reelabora años después, pero dotando de una mayor transcendencia ideológica y teatral a cuestiones que tan solo se insinuaban en la pieza colaborada, tales como las problemáticas del poder, la justicia, el honor o la autoridad política y familiar.

Dejando de lado la visión más o menos convencional del amor que Calderón ofrece del amor en sus obras, reelaborando los tópicos neoplatónicos heredados, parece interesante analizar qué concepción del sentimiento amoroso trata de transmitir este dramaturgo en una pieza tan peculiar como *Las armas de la hermosura*, en la que el amor no constituye el conflicto central pero sí condiciona todo el desarrollo de la trama. A este respecto hay que recordar que Calderón de la Barca es un ferviente seguidor de la doctrina neoplatónica de Marsilio Ficino, un filósofo e intérprete de Platón del siglo XV, tal y como ha estudiado Ángel Valbuena Briones:

La segunda versión del *Commentarium in Convivium Platonis*, de Marsilio Ficino, escrita entre 1474 y 1475, y que se publicó como parte de la *Platonis Opera omnia quae exstant*, impresa en 1484 y 1485, contiene gran parte de la doctrina que Calderón recogería en sus dramas, pues constituye un resumen y adaptación de la doctrina platónica.²⁹⁵

La doctrina neoplatónica de Marsilio Ficino influirá en el pensamiento calderoniano haciendo que, en muchas de sus obras, el amor terrenal se conciba como reflejo del Amor de Dios, como la única experiencia humana a través de la cual el hombre puede acceder a la trascendencia espiritual.

La importancia que Calderón otorga al sentimiento amoroso hace que, a lo largo de *Las armas de la hermosura*, este se convierte en un factor determinante para la toma de decisiones políticas y militares, hasta el punto que los hombres enamorados ceden *de facto* la autoridad a sus enamoradas.

De hecho, una de las características fundamentales del protagonista masculino de la obra, Coriolano, es su fineza, su comportamiento galante, esto es el respeto y la deferencia que siempre manifiesta por las mujeres que, a juicio de David Hilner, reproduce el código del amor cortés:

La elevada vida político – militar de Coriolano se conjuga indisolublemente con una ética de amor cortés, conciliada con el matrimonio por amor. Sus contactos, no solo con Veturia, sino también con Astrea, vienen siempre teñidos por el galanteo.²⁹⁶

En primer lugar, sorprende la estructura de la pieza, pues su comienzo recuerda al final característico de numerosas comedias de capa y espada: una escena coral, con música, en la que se celebra el amor de los jóvenes protagonistas, que parecen a punto de casarse. Frente al argumento tópico de la comedia de capa y espada áurea, *Las armas de la hermosura* no escenifica cómo dos jóvenes se conocen y se enamoran, sino que estos aparecen profundamente enamorados desde el principio pero tendrán que defender su amor frente a distintos obstáculos políticos, judiciales y sociales. El amor entre Veturia y Coriolano es, además, según las convenciones de la época, un amor casto, encaminado al matrimonio y a la formación de una familia, deseo que los protagonistas expresan desde el comienzo de la pieza. Se trata, por tanto, de un amor puro, desde el punto de vista de la moral barroca:

²⁹⁵ Ángel Valbuena Briones, “La palabra *sol* en los textos calderonianos”, Norbert Polussen y Jaime Sánchez Romeral (coords.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, 1965, p. 669.

²⁹⁶ David Hildner, “Coriolano y Segismundo...”, *op. cit.*, p. 78.

VETURIA. ... me deja que agradecer
y más el día que a ser
llegue, la ventura mía,
tu esposa, pues ese día
no podrán mi fe, mi empleo...
VETURIA Y CORO. Ni mi deseo
pasar del bien que poseo.
(...)
HOMBRE. Y su beldad
en fecunda sucesión
a Roma ilustre. (Jornada I, vv. 16-29)

La pureza moral del amor de los protagonistas no resulta baladí en una obra como *Las armas de la hermosura* en la que se defienden de modo inusitado los derechos de las mujeres puesto que el matrimonio por amor era un derecho de los jóvenes que los dramaturgos defendían en casi todas sus comedias, ganándose así el aplauso del auditorio. Así, a juicio de Melveena Mckendrick, el amor era el ámbito en el que de modo más evidente la mujer comenzaba a conquistar cierta autonomía y capacidad de decisión: “For them, love was the greatest equalizer of all”²⁹⁷. También en palabras de Carmela Hernández García:

Si bien el dramaturgo del Siglo de Oro reclusa ante la mujer que rechaza el amor, defiende a ultranza la libertad de la mujer para escoger estado. El grado de feminismo en nuestros dramaturgos es creciente a medida que transcurre el siglo y se impone sobre todo gracias al género *light* del teatro áureo: *la comedia de capa y espada* donde, finalmente, el amor reina en manos de la mujer.²⁹⁸

El teatro del Siglo de Oro en su conjunto reivindicó la libertad femenina para escoger marido y casarse por amor. De hecho, uno de los argumentos prototípicos de una comedia de capa y espada, el subgénero más popular de la comedia áurea, consiste precisamente en los intentos y estratagemas de una joven dama para evitar el matrimonio que su padre le impone por intereses económicos y lograr casarse con el hombre al que ama.

El inicio de *Las armas de la hermosura*, en el que Veturia y Coriolano celebran su amor en un marco idílico es una de las innovaciones que Calderón introduce en su reelaboración de *Las armas de la hermosura*, quizá para insistir en ese ambiente de paz y armonía que el amor de las mujeres ha llevado a Roma.

²⁹⁷ Melveena Mckendrick, “Women against wedlock”, en Beth Miller (ed.), *Women in Hispanic Literature: Icons and fallen Idols*, Berkeley, University of California Press, 1983, p. 145.

²⁹⁸ Carmela Hernández García, “La mujer en el Siglo de Oro: comedia y realidad”, en Carmela Hernández García, *Fondo y forma del teatro del Siglo de Oro*, Madrid, La Avispa, 1998, p. 89.

Sin embargo, enseguida la escena de idilio inicial se rompe con la irrupción de Aurelio, auténtico antagonista dentro de la comedia, que con su visión reaccionaria, violenta y pesimista del mundo, arrastra a los enamorados lejos de su Paraíso de amor, para arrojarlos a la cruda realidad: Roma debe entablar combate ante la amenaza Sabina.

La actitud de Aurelio resulta incomprensible desde el principio para los espectadores puesto que recrimina a los jóvenes una supuesta desidia y desdén por el trabajo y las obligaciones militares que, sin embargo, ellos no muestran en ningún momento. Rabioso, no duda en ensalzar constantemente el pasado victorioso de Roma, como si, en cierta medida, envidiara la juventud de su hijo y su posibilidad de disfrutar del amor.

AURELIO.- Quitad, romped, arrojad
aparadores y mesas,
nocivos faustos de Flora y Baco,
cuando es bien sean
pompas de Marte y Belona.
Y porque la causa sepan,
Enio, dile a Coriolano
y a cuantos con él celebran,
bastardos hijos del ocio,
cultos al Amor las nuevas
que traes de Sabinia. (Jornada I vv. 61-71)

Parece como si Aurelio solo concibiera una existencia de violencia, guerra y sacrificio y hubiera olvidado que la batalla no es un fin en sí misma, sino un medio desesperado para el logro de la paz y la felicidad de los ciudadanos. Por otra parte, el viejo senador se muestra desconfiado y rencoroso respecto a las sabinas, a las que sigue considerando enemigas. Incapaz de perdonar, no comprende que Veturia y el resto de mujeres hayan podido hacerlo con los jóvenes romanos y sospecha que en realidad tratan de debilitar el poder militar de la ciudad eterna. Es por ello que ordena encerrar a las mujeres, a fin de que no logren convencer a los soldados para que se acobarden y deserten. Aurelio se hace así portavoz de algunos de los prejuicios misóginos más extendidos en la España del siglo XVII, como el supuesto egoísmo o la capacidad de manipulación de la mujer. Se producirá entonces el primer enfrentamiento entre Veturia y su futuro suegro, pues la heroína defiende la honorabilidad y el sentido de la responsabilidad femeninas:

AURELIO.- (...) Retiraos todas vosotras,
cada una a su vivienda,
de donde ninguna salga
mientras se pasa la muestra
de la gente que se alista,
porque si acaso la pesa

el ver ir contra su patria,
no impida al que complacerla
intente.

VETURIA.- Ninguna habrá
tan livianamente necia,
que ya no desee que Roma
de los Sabinos venza,
que las materias de honor
son tan vidriosas materias
que con el más leve soplo
se empañan, si no se quiebran... (Jornada I, vv. 403-418)

El amor, sin embargo, no solo no debilita ni acobarda a los soldados, sino que les dota de fuerza para pelear por las mujeres que aman. Calderón recupera así el tópico de la *militia amoris*, tan presente en la literatura grecolatina y en la tradición europea medieval, renacentista y barroca. Para el dramaturgo el Amor eleva espiritualmente, mejora a la persona en todas sus facetas, la dota de fuerza, de sentido, le da un motivo para luchar y sobrevivir. Es por ello que el soldado enamorado, Coriolano en este caso, luchará más valientemente por la defensa de Roma ante los sabinos, instigado y no coartado por el vigor de un sentimiento amoroso que hace mejores y más virtuosos a los hombres:

CORIOLANO.- Decir que esto del valor
nos ha olvidado es propuesta
tan vana que el mismo Marte
el primero es que la niega
puesto que amante de Venus,
al mundo puso en sospecha
de que él y Cupido habían
trocado dardos y flechas
viendo cuánto ventajoso,
porque su dama lo sepa
pelea el soldado que
con armas de Amor pelea
juzgando que son de Marte
y para que mejor veas
que ser galán en la paz
no es ser cobarde en la guerra,
el primero seré yo
que de la patria en defensa
al opósito le salga... (Jornada I, vv. 317-335)

El tópico de la *militia amoris* que reutiliza Calderón en este fragmento se relaciona además con formas literarias tan populares en la época como los libros de caballerías, en los que el caballero andante tributa sus hazañas a su amada.

A lo largo de la comedia, las demostraciones de amor entre los protagonistas son continuas y extremas. Coriolano desafía a los poderes públicos de Roma y desoye los consejos de su propio padre para defender a Veturia y sus reivindicaciones acerca de los privilegios de las mujeres, inadmisibles para las autoridades reaccionarias del Senado. Veturia por su parte, idea organiza una complicadísima estratagema para liberar a su amado de su prisión y se disfraza para conocer cuál ha sido su suerte tras el juicio, con una actitud que recuerda mucho a la de la dama enredadora del teatro latino y, también, de la comedia de capa y espada. El amor y la lealtad que ambos amantes se profesan es evidente en versos de gran intensidad sentimental que se suceden a lo largo de toda la pieza:

MÚSICOS.- ¡No puede amor
hacer mi dicha mayor!

¡Ni mi deseo
pasar del bien que poseo!

CORIOLANO.- Sin duda, Veturia bella,
esta canción se escribió por mí
pues solo fui yo feliz influjo
de aquella de Venus brillante estrella
pues benigna en mi favor...

ELLOS Y CORO.- ¡No puede amor hacer mi dicha mayor!

VETURIA.- Mejor debo yo entender
su benévolo influir
pues dándome que sentir
me deja que agradecer
y más el día que a ser
llegue la ventura mía
tu esposa pues ese día
no podrán mi fe, mi empleo...

ELLA Y CORO.- ¡Ni mi deseo
pasar del bien que poseo! (Jornada I, vv. 1-22)

VETURIA.- Dígalo yo, pues apenas vi
brujuleado el contento
cuando vi patente el daño,
uno instante y otro eterno
pues siempre durará en mí
de su ausencia el desconsuelo,
de su desdoro el dolor
y de su patria el desprecio
si ya no es que cuando sepa
dónde haya tomado puerto
su derrotada fortuna,
mi amor en su seguimiento
vaya a quebrarle los ojos
porque aunque sé que son ciegos,
si no sintiere su falta,
sentirá mi sentimiento
cuando, a pesar de su ira
y a oposición de su ceño,

oiga que sin ella pude
labrar mi dicha siendo
mi suma felicidad
solo el ver que a verle vuelvo.
Y hasta entonces, altos dioses,
sol, luna, estrellas, luceros,
planetas, signos y nubes,
aire, agua, tierra y fuego,
aves, peces, brutos fieras,
montes, troncos, golfos, puertos,
con lástima suya y mía,
repetid con mis lamentos:
¡Cielos, u dadle venganza
u dadle paciencia, Cielos! (Jornada II, vv. 2349-2381)

Otro personaje fundamental en esta relación es Enio, el mejor amigo de Coriolano que, adquiriendo una función característica del criado gracioso, actúa como un auténtico “tercero”, entre los amantes. Así, comunica sus palabras de uno a otro e, incluso, en la segunda jornada, lleva una carta de Veturia a la prisión de Coriolano. Hacia el final de la jornada, no obstante, recrimina a Coriolano su egoísmo, creyendo que se ha servido de su amistad únicamente para conseguir sus propósitos amorosos:

ENIO.- ... ¿ Ha de pensarse
de mí que solo a traerte
tu dama moví tan grave
alboroto como que
todo el pueblo me acompañe?
Él a la mira esperando
está hasta que yo le llame
que,
por que hablaseis los dos,
no quise que aquí llegase.
Mira tú si será bien
que ahora vuelva a retirarle
sin perdón y sin Veturia
para que se desengañe
que, tercero de tu amor,
no vine más que a dejarte
libre a tu dama y volverle
tan sitiado como antes. (Jornada III, vv. 3535-3551)

Paralelamente al amor de Veturia y Coriolano, en el lado romano, los espectadores asisten a la relación amorosa entre los reyes sabinos, Astrea y Sabino que, aunque no con tanta intensidad como los protagonistas, expresan también una unión sentimental inquebrantable. La presencia de dos parejas de amantes constituye uno de los múltiples paralelismos que articulan la compleja estructura interna de *Las armas de la hermosura*.

En el siguiente fragmento se observa, por ejemplo, a Astrea dispuesta a compartir el destino de su amado Sabino:

ASTREA.- [A Sabino] No será justo que tanto
de la fortuna fiemos
que otra vez nos dividamos
sino que en cualquier suceso
corramos una los dos
y así donde fueres
tengo de ir contigo. (Jornada II, vv. 2404-2410)

La relación entre Astrea y Sabino posee un menor desarrollo dramático a lo largo de la comedia, por lo que conocemos algo menos los sentimientos de estos personajes que los de Veturia y Coriolano. En general puede decirse que la actitud de Sabino respecto a Astrea es de mayor sumisión que la de Coriolano. Aunque tanto la reina sabina como Veturia presentan una actitud dominante respecto a sus parejas, Astrea se erige como una auténtica amazona frente a un hombre como Sabino, débil y de carácter desdibujado, incapaz de actuar si no es bajo las directrices de su esposa.

En contraste, encontramos ciertos momentos de tensión entre Veturia y Coriolano, personajes que comparten un rígido sentido del honor, entendido como virtud personal y un carácter ciertamente orgulloso, lo cual da lugar a enfrentamientos como el de la escena final. Quizá por ello, en esta escena culminante, la relación entre los enamorados vuelve a plantearse en términos bélicos, retomando la metáfora del amor como guerra cuando Veturia llora, esto es, emplea las “armas” de su hermosura, suscitando la compasión de Coriolano y logrando el perdón de Roma:

VETURIA.- ¿Qué
más armas quieres quitarme
que quitarme que no lllore
si contra enemigo amante
la mujer no tiene otras
que la venguen o la amporen
que las lágrimas que son
sus socorros auxiliares?
CORIOLANO.- Si con ellas ventajosa
tu hermosura me combate,
¿qué mucho que por vencidas
se den mis penalidades?
¿Qué quieres de mí, Veturia?
VETURIA.- Que viva Roma triunfante.
CORIOLANO.- Viva, pues, triunfante Roma,
ya que han podido postrarme
a sus siempre victoriosas
munitiones de cristales

las armas de la hermosura. (Jornada III, vv.3754-3772)

Las lágrimas conmueven al amante y se convierten por ello en “las armas” de la hermosura, pues son la expresión más pura y excelsa del sentimiento amoroso. Este motivo no es exclusivo de *Las armas de la hermosura*, sino que lo encontramos en otra comedia calderoniana, *Mujer, llora y vencerás*, que guarda un gran número de coincidencias temáticas con la obra que aquí analizamos. Se trata de una pieza que presenta el conflicto entre dos hermanos, Federico y Enrique, enamorados de la misma mujer, Inés. Esta elegirá a Enrique como esposo y Federico, despechado, emprenderá el asedio de la ciudad que gobierna el joven matrimonio. Finalmente, el llanto de la dama logrará suscitar la compasión del vengativo Federico, que levantará el asedio y perdonará la ofensa amorosa a su hermano y su cuñada. De nuevo, la escena culminante de la pieza es aquella en la que las lágrimas de Inés consiguen conmover al terrible Federico para lograr el perdón:

INÉS.- ... Lo digo a fuerza del llanto
que está empeñado su curso
en que ha de romper la presa
de mis congojas y dudo él
una vez declarado
pueda quedar oculto.
Y, así, a tus plantas...
FEDERICO.- Detente,
que lo que el rumor no pudo
de esas gentes ni pudiera
conseguir el orbe junto,
ha conseguido tu llanto.
Pero, ¿qué venzas, qué mucho
si detenidas tenías
las lágrimas para el triunfo?²⁹⁹

Lo realmente llamativo de *Mujer, llora y vencerás* es que Inés, una mujer fuerte y guerrera, heredera de un trono, y que recuerda bastante a Astrea y Veturia, en un primer momento de la obra desdeña el poder persuasivo del llanto femenino, pues lo considera un signo de debilidad impropio de su carácter vigoroso y autoritario e, incluso, una maniobra engañosa para conseguir un determinado objetivo. Estas circunstancias

²⁹⁹ Pedro Calderón de la Barca, *Mujer, llora y vencerás*, Valencia, Imprenta de la viuda de Joseph de Orga, 1769, p. 38. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: Madrid – Alicante, Ayuntamiento de Madrid – Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013.

suscitan, además, un análisis bastante superficial de la pieza por parte de María Gómez y Patiño³⁰⁰ desde la perspectiva de la crítica feminista.

MÚSICA.- *Si de amor vencida estás,
mujer, llora y vencerás.*

INÉS.- ¿La mujer vence si llora?
No prosigáis, en mi vida vi
letra más necia.

ENRIQUE.- ¿Cómo?

INÉS.- Como aconseja que haya
quien llora y, aunque es tan otro
en la parte de mi amor
mi espíritu a este, con todo
me disuena que haya quien
viva con caudal tan corto
que para hacer un empleo,
de penas, ansias y ahogos,
traidores del corazón,
le hayan de salir los ojos.

ENRIQUE.- Aunque yo también pudiera
responder cuán poderoso
afecto es del alma el llanto,
arguyéndole a tu enojo
que quién no llora, no siente...³⁰¹

Frente a la visión negativa del llanto como indicio de debilidad o herramienta de manipulación, el personaje de Enrique defiende las lágrimas como expresión máxima y pura del sentimiento. De hecho, él mismo llorará hacia el final de la obra, cuando cree en la muerte de su amada. Finalmente, pese a sus intentos por resistirse a la fuerza del llanto, Inés acabará llorando mientras suplica clemencia a su enemigo, pues Calderón, tanto en esta comedia como en *Las armas de la hermosura*, concibe las lágrimas como la manifestación más excelsa y sincera del amor, amor que tanto en hombres como en mujeres, orienta el alma humana hacia el Bien y la virtud.

En efecto, según una tradición muy extendida durante el Siglo de Oro, el llanto hace aflorar a los ojos el alma y, por ello, nadie puede sustraerse a la conmoción que causa la revelación de un sentimiento tan verdadero. Las lágrimas nunca son fingidas ni mentirosas y quien llora lo hace siempre impulsado por un sentimiento puro como, en

³⁰⁰ María Gómez y Patiño, “Cuestiones de mujer. Reflexiones en torno a la obra *Mujer, llora y vencerás*”, en Ignacio Arellano Ayuso (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (Actas del congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, Kassel, Reichenberger, 2002, volumen I, pp. 1017 – 1032.

³⁰¹ Pedro Calderón de la Barca, *Mujer, llora y vencerás*, Valencia, Imprenta de la viuda de Joseph de Orga, 1769, p. 30. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: Madrid – Alicante, Ayuntamiento de Madrid – Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013.

Las armas de la hermosura, el amor verdadero de Veturia por Coriolano. Esta concepción del llanto tuvo un amplio reflejo literario ya en la Antigüedad Clásica, en la poesía elegíaca, y después durante el Renacimiento, ligada a la concepción amorosa petrarquista. Las lágrimas llegaron a alcanzar el estatus de símbolo en la lírica barroca, tal y como ha estudiado Aurora González Roldán³⁰², como expresión absoluta de la pureza del sentimiento amoroso. De hecho, en el plano religioso, se consideraba que una de los principales indicios del éxtasis místico era el llamado “don de lágrimas”, causado por la avalancha sentimental provocada por el contacto con la divinidad. Las lágrimas, entonces, en el universo cultural e ideológico barroco, lejos de ser desdeñadas, son consideradas como verdadera evidencia física de que el sentimiento amoroso ha alcanzado su grado máximo de autenticidad y trascendencia.

De este modo, la mujer y el amor se convierten desde el principio de *Las armas de la hermosura* en acicate de la virtud y el heroísmo del protagonista. No en vano, desde una concepción neoplatónica que se observa en obras calderonianas tan reseñables como *La vida es sueño*, el Amor permite al ser humano entrar en contacto con una Belleza y un Bien indisolublemente unidos y superiores. De este modo, el Amor mejora al individuo en todos los aspectos de su existencia, en tanto le proporciona una razón para vivir y hacer el Bien. Este potencial educador del amor retratado en la obra es subrayado por Albert E. Sloman:

Veturia prevails Coriolano to act rightly. She inspires in him the spirit of self – sacrifice which makes him defy the Senate regardless of danger, and she teaches him mercy. Love and valour are not incompatible. In Plato’s *Symposium* Phaedrus claims that love inspires men to noble deeds; and this is its achievements in *Las armas de la hermosura*.³⁰³

De hecho, según se desarrolla la pieza, el amor por Veturia guiará la conducta de Coriolano hacia la virtud. De esta manera, este amor hace que Coriolano desoiga los consejos de su padre y se rebele contra un decreto injusto para defender los derechos legítimos de las mujeres y, finalmente, se constituirá como la razón última del perdón de Roma.

Una de las características más importantes de la mujer en la obra, y de hecho aparece en el título de la misma, es su hermosura. Una hermosura que se concibe como connatural

³⁰² Aurora González Roldán, *La poética del llanto en Sor Juana Inés de la Cruz*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, pp. 17 – 26.

³⁰³ Albert E. Sloman, *The dramatic ... op.cit.*, p. 65.

a la mujer amada y que, siguiendo la filosofía neoplatónica, se asocia indisolublemente a la virtud. Calderón, conocedor de la filosofía de San Agustín, refleja en sus obras de madurez dos aspectos fundamentales de la doctrina de este pensador: el amor del ser humano por la hermosura o filocalia y la filosofía, su atracción por la sabiduría. Estos planteamientos también aparecen en la obra de Santo Tomás de Aquino, uno de los pensadores que, según algunos críticos como Souiller³⁰⁴, más influyó en la forja de la cosmovisión calderoniana. La hermosura de la mujer ejerce así una atracción irresistible sobre el protagonista de *Las armas de la hermosura*, Coriolano y le insta a actuar virtuosamente. Así, por ejemplo, en la primera jornada, Veturia ya aparece como el “imán de los sentidos” del protagonista:

CORIOLANO.- Tras el imán, que atractivo
móvil del alma, arrastrados
lleva todos mis sentidos. (Jornada I, vv. 1019-1021)

Lo curioso es que esa belleza que lo impulsa hacia la virtud no solo la halla, aunque principalmente, en su amada Veturia, sino también en la reina Astrea, cuya hermosura lo insta a perdonarle la vida:

CORIOLANO.- Hermoso prodigio bello... (Jornada I, v. 803)
CORIOLANO.- Ahora verás que no tengo
más que saber que saber
que vienes, bello portento... (Jornada I, vv. 898-900)

Según María Luisa Lobato este es uno de los temas predilectos de Calderón, de clara vinculación filosófica con el pensamiento neoplatónico y otras corrientes intelectuales de su tiempo:

El dramaturgo presenta también en otras obras la atracción que conlleva la belleza, entendida en su sentido más amplio, que hace casi imposible huir de ella (...).

Desde el punto de vista filosófico la belleza es uno de los trascendentales, el *bonum*, aunque pueda en ocasiones ocultar un mal. Del mismo modo que el entendimiento tiende a la verdad, la voluntad lo hace al bien, y la belleza como bien aparente atrae la voluntad humana. La fuerza que tiene lo bello sobre la razón, entendiendo belleza aquí en un sentido restringido como equivalente a hermosura, es la que explica aspectos como el “enamoramiento a primera vista”...³⁰⁵

Las mujeres que protagonizan *Las armas de la hermosura* demuestran a lo largo de toda la obra su capacidad para influir e incluso dominar a los hombres, adquiriendo así una autoridad política y social que, en principio, estaría vedada al sexo femenino. Esta

³⁰⁴ Didier Souiller, *Calderón et le grand théâtre du monde*, París, Presses Universitaires de France, 1992, pp. 21 – 34.

³⁰⁵ María Luisa Lobato, “El hechizo de la voz...”, *op. cit.*, p. 612.

capacidad de control es muy clara en el caso de Astrea, que toma decisiones militares fundamentales para el reino de Sabinia y cuya capacidad política aventaja claramente la de su marido:

ASTREA.- ... Astrea, española Palas,
añadiendo al sentimiento
del robo de sus matronas
el de levantar el cerco
que puso a Roma en venganza
suya su esposo, hizo extremos
tales hasta persuadirle
a que volviese de nuevo
a sitiarla no dejó
de instarle, válida a tiempos
de la maña del cariño
o de la fuerza del ceño.
No en esto solo paró
su generoso ardimiento
sino que en persona había
ella de venir, a efecto
de que agravio de mujeres,
a mujer le toca el duelo... (Jornada I, vv. 833-850)

El problema que se plantea la obra es si esta capacidad de la mujer de inmiscuirse en asuntos que, en principio, no le son propios procede de su habilidad para “engañar” al hombre, deslumbrándolo con una Belleza que no es propia, sino resultado de un complejo ritual de afeitado. Esta idea es, en efecto, la que, durante los Siglos de Oro, defendieron numerosos predicadores y moralistas, quienes acusaban a las mujeres de manipular al hombre haciendo uso de una belleza que no era propia, sino artificial.

Calderón se muestra en *Las armas de la hermosura* totalmente contrario a este tipo de pensamiento misógino, obsesionado con esas supuestas dotes femeninas para el engaño. De hecho, llama la atención que Veturia consigue conmover a su amado pese a presentarse en escena totalmente desaliñada, pues no puede arreglarse como consecuencia del recién aprobado edicto del Senado:

VETURIA.- Y así yo en nombre de todas,
en ira envuelto el sentido,
la lengua anegada en quejas,
la voz ardiendo en suspiros,
brotando el aliento en rayos,
destilando el llanto en hilos,
sin puntualidad la gala,
sin preceptos el aliño,
sin ley vagando el cabello,
sin orden puesto el vestido... (Jornada I, vv. 1235-1244)

De igual manera, cuando la reina Astrea logra, gracias a su belleza, instigar a Coriolano a que le perdone la vida, lo hace vestida con ropa militar y probablemente muy poco adecentada, tras haberse caído de su caballo. De hecho, muchos de los testimonios conservados indican en una acotación que la actriz haga su aparición en escena “como despeñada”.

De ello se deduce que las mujeres que protagonizan la obra, al contrario de lo esgrimido por los moralistas auriseculares, no precisan de aliños y afeites para mostrarse tremendamente hermosas, con una Belleza que empuja a todo aquel que la contemple hacia el Bien.

En este punto se plantea un nuevo dilema en la interpretación de *Las armas de la hermosa*, puesto que si, en efecto, Calderón exalta la capacidad femenina para el amor, la ternura o la virtud, ¿quiere esto decir que la mujer no resulta válida para ejercer, por ejemplo, acciones bélicas? Antonio Rey Hazas, por ejemplo, en su análisis de *La gran Cenobia* propone que la reina de Palmira se presenta ante el espectador como un “monstruo”, en el sentido calderoniano del término, puesto que aúna la belleza y atractivo propios de la mujer con una autoridad política y bravura guerrera que en la época, no podían por menos que considerarse viriles. Sin embargo, en el transcurrir de la comedia, tras sufrir una terrible traición, despojada de sus armas, Cenobia ha de recurrir a una argucia tradicionalmente considerada femenina: el engaño. De este modo, la reina fingirá haberse enamorado de Aureliano para lograr, mediante una serie de estratagemas que su amado Decio se convierta en el nuevo emperador y la corone como emperatriz de Roma. Para Antonio Rey Hazas, Calderón es partidario de que la mujer utilice esas supuestas habilidades de las que está dotada de modo innato y abandone las ocupaciones masculinas:

Ayuden a mi intento, pues,
amor, ingenio y belleza.
Probaré si puede ser
humillado este rigor
fingiendo gusto y amor.
Ahora sí que soy mujer,
ahora sí lo he parecido,
pues con mis armas ofendo,
cuando a un bárbaro pretendo
vencer con amor fingido. (v. 200, c)

Y así, solo como mujer, vence de nuevo, engaña a Aureliano y consigue el amor de Decio, el nuevo emperador, y se convierte en la emperatriz de Roma. La diferencia es que

su triunfo actual, solo con armas de mujer, es mucho más completo, porque antes, cuando era un monstruo de hombre y mujer, no obstante su armonía, padecía grandes carencias: “porque nunca supe yo / qué era amor ni qué son celos” (201, a). Conoce finalmente el amor y sus tormentos, celos incluidos, y vence definitivamente solo como mujer, en conformidad con su propia naturaleza, sin mezcla alguna ya de otras especies.

Cenobia marca, pues, la pauta de actuación grata a los ojos de Calderón: la mujer debe alcanzar su libertad de elección y vencer como mujer, y no contra natura, por más perfecciones que tuviera, no como monstruo de una especie y otra.³⁰⁶

Frente a la opinión de Antonio Rey Hazas, no parece que Calderón considere la milicia o el ejercicio de la política como actividades impropias de una mujer. Lo que el dramaturgo denuesta de la reina es su falta de compasión y su frialdad y, a lo largo de la comedia, nos presenta su proceso de transformación moral gracias a la fuerza de su amor por Decio. Calderón hace que Cenobia triunfe gracias al amor no porque este sea una cualidad propia de las mujeres, sino porque le parece moralmente deseable que éste sea el que oriente la conducta humana, de hombres y mujeres. El amor se convierte, por ello, tanto en *La gran Cenobia* como en *Las armas de la hermosura* en una fuerza educadora, capaz de mejorar al ser humano. Así, la transformación de Coriolano cuando perdona a Roma es similar a la de Cenobia. Decide vencerse a sí mismo y seguir la senda de la virtud por amor, en este caso, inspirado por la Belleza de Veturia, que lo acerca al Bien moral.

Precisamente, frente a la opinión esgrimida por Rey Hazas, lejos de impedir a la mujer el acceso a las ocupaciones tradicionalmente viriles, esta unión neoplatónica entre Belleza y Virtud lleva a Calderón a plantear la posibilidad de ampliar las funciones que las mujeres realizan en sociedad en *Las armas de la hermosura* y *Los privilegios de las mujeres*. Esto es, si las mujeres guían reiteradamente a los hombres hacia la excelencia, ¿por qué no dejarles ocuparse de asuntos bélicos, jurídicos, intelectuales o morales? Esta es precisamente la gran reclamación que cierra *Las armas de la hermosura*, pues Coriolano precisa que no concederá el perdón a Roma a menos que las mujeres se integren en la vida política y social de la ciudad en igualdad de condiciones con respecto a los hombres:

CORIOLANO.- Voz y acción suspende;
que hasta saber con qué pactos

³⁰⁶ Antonio Rey Hazas, “La libertad de la mujer y sus límites en el teatro calderoniano: la heroína de *La devoción de la cruz* y otros personajes femeninos”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José Cano Navarro (eds.), *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 30 – 31.

y hasta ver que los acepte,
no está perdonada Roma.
AURELIO.- Dílos, pues.
CORIOLANO.- Primeramente,
que las mujeres que hoy
tiranizadas contiene
se pongan en libertad
y las que volver quisieren
a Sabinia no se impidan
ni sus personas ni bienes,
que las que quieran quedarse
restituidas se queden
en sus primeros adornos
de galas, joyas y afeites.
Que la que se aplique a estudios
o armas, ninguno les niegue
ni el manejo de los libros,
ni el uso de los arneses,
sino que sean capaces,
o ya lidien o ya aleguen,
en los estrados de togas
y en las lides de laureles;
que el hombre que a una mujer,
dondequiera que la viere,
no le hiciere cortesía,
por no bien nacido quede.
Y por mayor privilegio,
más grave y más eminente,
pues por las mujeres yo
sin honra me vi, se entregue
todo el honor de los hombres
a arbitrio de las mujeres.
AURELIO.- Todas esas condiciones
es preciso que yo acepte
en nombre de Roma. (Jornada III, vv. 3836-3871)

Calderón lanza así, sobre los escenarios, una reivindicación realmente subversiva en la España del siglo XVII, defendiendo la igualdad de la mujer respecto al hombre y la plena capacidad femenina para acometer tareas bélicas, políticas o intelectuales.

5. La polémica de los afeites femeninos

Los afeites femeninos, aspecto temático fundamental tanto en *Los privilegios de las mujeres* como en *Las armas de la hermosura*, han sido objeto de polémicas y discusiones entre pensadores y moralistas, entre autoridades civiles y religiosas, a lo largo de toda la Historia. Concretamente, en el siglo XVII, la época en la que se escribieron las dos comedias que estudiamos, la significación del término *afeite* era bastante amplia y abarcaba todos aquellos ornatos que hombres y mujeres de la época empleaban para embellecerse. Así, Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana* recoge hasta tres definiciones de *afeite*, de las que actualmente solo prevalece la segunda:

el aderezo que se pone a alguna cosa para que parezca bien, y particularmente, el que las mujeres se ponen en la cara, manos y pechos, para parecer blancas y rojas, aunque sean negras y descoloridas, desmintiendo a la naturaleza y, queriendo salir con lo imposible, se pretenden mudar el pellejo (...). Afeitarse se toma muchas veces por quitarse los hombres el cabello; y propiamente se afeitan aquellos que con gran curiosidad e importunidad van señalando al barbero éste y el otro pelo que a su parecer no está igual que los demás; en especial si pretende remozarse y desechar canas (...) Púdose decir afeite y afeitar, del verbo afectar, por el mucho cuidado que se pone en querer parecer bien.³⁰⁷

Recurrentemente, a lo largo de los siglos, aparecieron edictos y prohibiciones que trataban de impedir a las mujeres resaltar su belleza con pinturas y afeites. No obstante, da la sensación de que estos impedimentos no impidieron que proliferaran ungüentos y cosméticos, cada vez más sofisticados, en la sociedad de todas las épocas. A través de documentos y testimonios de muy diversa índole, se observa que a lo largo de los siglos el maquillaje se ha relacionado con la capacidad de seducción femenina o con mujeres de alta posición social, pero también con el engaño femenino y la manipulación del hombre por parte de la mujer.

³⁰⁷ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Turner, 1979.

En efecto, los orígenes del afeite son extraordinariamente remotos y según Jesús Terrón González deben relacionarse, en primer lugar, con la invención de los perfumes:

¿Cómo es posible que el hombre penetrara en el uso y práctica de los afeites? Sin duda alguna, comenzó por su parte más agradable, la cosmética. El hombre ha intentado extraer de las flores los perfumes que encierran y consigue de los diferentes vegetales sus resinas y sus bálsamos, de los cuales algunos aún se quemaban en los templos. Es, en efecto, en las ceremonias religiosas de los pueblos primitivos donde hay que buscar los primeros indicios del arte de perfumar. En cada una de las naciones de la antigüedad una ofrenda de perfumes estaba mirada como el testimonio de la más profunda y de la más respetuosa veneración a los dioses. Plinio coloca el origen de la perfumería en las bellas comarcas de Oriente (India, Arabia, Isla de Tylos), donde las riquezas vegetales se encuentran reunidas como en países privilegiados que, siendo los primeros en recibir los rayos del sol, parecen agotar todas las virtudes vivificantes.³⁰⁸

Junto a los pueblos orientales, en Egipto también se han encontrado abundantes testimonios del empleo de cosméticos y afeites desde tiempos inmemoriales. La tradición judeo – cristiana también ha transmitido, a través de los textos bíblicos abundantes referencias acerca de todo tipo de productos y ungüentos empleados con una finalidad cosmética y estética. Así, en el Libro de los Proverbios, o en el de Isaías encontramos referencias a multitud de primitivos afeites tales como el aloe, la canela, el alcanfor, la goma – resina, distintos perfumes...

La literatura de la Antigua Grecia, por ejemplo la obra de Homero, también da noticia del abundante uso de cosméticos y perfumes en el seno de esta civilización. Los romanos adquirieron esta costumbre griega y además, según el Imperio crecía, conocieron los secretos cosméticos de las tierras conquistadas: Egipto, la India, Arabia e, incluso, la Galia. Concretamente, los perfumes adquirieron una importancia inusitada en para civilización romana. Así, Jesús González Terrón explica que los cortesanos romanos empleaban con profusión juncos olorosos, rosas de Poestum, cardo, mengalios, télinos, opobálsamos o cinamome entre muchos otros perfumes los cuales aplicaban no solo en distintas y múltiples partes de su cuerpo sino también en sus habitaciones, camas o baños. Al igual que en la España del siglo XVII, en los espectáculos teatrales el público era rociado con perfumes e, incluso, las Águilas que portaban como estandarte las legiones eran aderezadas con finas esencias. Sin embargo,

³⁰⁸ Jesús Terrón González, *Léxico de cosméticos y afeites en el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Extremadura, 1990, p. 19.

además de los perfumes, en Roma se generalizó el uso de productos encaminados al embellecimiento personal entre las clases altas:

Plinio cita un gran número de preparaciones cosméticas empleadas por los romanos. Teñían sus cabellos de negro con el millepertuis, el mirto, el ciprés, la pelusa cocida de los puerros y la cáscara de la nuez (...).

Una mezcla de aceite de cedros y de gusanos de la tierra les impedía encanecer; las bayas de mirto prevenían la calvicie, y la grasa de oso, ya en esta época se utilizaba, como en nuestros días, para hacer brotar los cabellos.

Se trataban los cabellos rubios con las heces del vinagre, los jugos del membrillo mezclado a los de la alheña, práctica esta típica de cortesanos, a quienes estaba prohibido llevar cabellos negros; algunos de los más refinados se teñían en azul (...).

También las damas romanas ennegrecían sus pestañas.

El carmín se empleaba para colorear las mejillas, la mandrágora para ocultar las cicatrices de la cara, y las demás sustancias simples, debidamente combinadas, formaban compuestos importantes que podemos ver en Plinio o en la *Cosmética* de Ovidio.³⁰⁹

Tras la caída del Imperio, en la Edad Media, los cosméticos y afeites femeninos continúan usándose habitualmente en toda Europa, especialmente entre las élites sociales. En la Península, el contacto con la civilización árabe trae nuevos usos y costumbres cosméticas, entre los que destaca el ritual del baño, y Al – Ándalus se convierte en la puerta de entrada en Europa para la concepción estética oriental, tamizada por los saberes cosméticos árabes. La riqueza de la cultura cosmética en la Edad Media peninsular se trasluce claramente en *La Celestina*, cuando conocemos a través de las palabras de Pármene el “laboratorio” cosmético de la protagonista de la obra de Rojas:

Ella tenía seis oficios, conviene saber: labrantera, perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, alcahueta y un poquito hechicera (...). En su casa hacía perfumes, falsaba, estoraques, menjuy, ánimes, ámbar, algalia, polvillos, almizcles, modquetes. Tenía una cámara llena de alambiques, de redomillas, de barrilejos de barro, de vidrio, de arambre, de estaño, hechos de mil facciones. Hacía solimán, afeite cocido, argentadas, bujelladas, cerilas, llanilla, albalinos e otras aguas de rostro de rasura de gamones, de cortezas de espantalobos, de tarangutia, de hieles, de agraz, de mostro, destiladas y azucaradas. Adelgazaba los cueros con zumos de limones, con turbino, con tuétano de corzo y de garza y otras confecciones. Sacaba agua para oler de rosas, de azahar, de jazmín, de trébol, y madre selva y clavelinas, mosquetas y almizcladas, pulverizadas con vino. Hacía lejías para enrubiar de sarmientos, de carrasca, de centeno, de marrubios, con salitre, con alumbre y milifolia y otras diversas cosas. Y los untos y mantecas que tenía, es hastío de decir: de vaca, de oso, de caballos y de camellos, de culebra y de conejo, de ballena, de garza y de alcaraván y de gamo y de gato montés y de tejón, de harda, de erizo, de nutria. Aparejos para baños, esto es una maravilla de las yerbas y raíces que

³⁰⁹ Jesús Terrón González, *op. cit.*, pp. 21 – 22.

tenía en el techo de su casa colgadas: manzanillas y romero, malvaviscos, culantrillo, coronillas, flor de saúco y mostaza, espliego y laurel blanco, tortorosa y gramonilla, flor salvaje e higuera, pico de oro y hoja tinta. Los aceites que sacaba para el rostro no es cosa de creer: de estoraque y de jazmín, de limón, de pepitas, de violetas, de menjuy de alcornoques, de piñones, de granillos, de azofeifas, de neguilla, de altramuces, de arvejas, y de carillas y de yerba pajarera. Y un poquillo de bálsamo tenía ella en una redomilla, que guardaba para aquel rasguño que tiene por las narices.³¹⁰

El Renacimiento, con su nueva valoración de lo humano y lo terreno no hará sino aumentar la tendencia de mujeres y hombres a buscar medios artificiales para parecer más jóvenes y atractivos, según los gustos y modas del momento. El ansia de disfrutar de la vida y del amor, el deseo de mostrarse apetecible para el sexo opuesto e, incluso, la noción de la brevedad y la fugacidad de una vida que hay que exprimir al máximo, unida a un profundo miedo a la muerte, serán algunos de los elementos de la nueva cosmovisión humanista que explican el auge en la época de todo tipo de productos y técnicas para el embellecimiento del cuerpo. Por otra parte, la epidemia de peste que asola Europa incita a presentarse ante la sociedad como un individuo joven y sano. El descubrimiento del Nuevo Mundo, asimismo, hizo que llegaran a España y Europa nuevos y exóticos productos a los que, en ocasiones, se les atribuyeron todo tipo de propiedades mágicas. El Siglo de Oro es también el momento en que algunas mujeres empiezan a cobrar cierta relevancia en el ámbito social, político, artístico y religioso y ello conlleva un nuevo interés hacia un ámbito tradicionalmente femenino como es el de la cosmética. Tal es el caso de mujeres como Marie Louise Lablé, Lucrecia Borgia, Margarita de Navarra, Isabel la Católica, Diana de Poitiers, Catalina de Médicis, Isabel de Inglaterra o Santa Teresa de Jesús, entre muchas otras.

En el Siglo de Oro, la hegemonía política y cultural española alcanza también el ámbito de las modas en los afeites y los vestidos. Así, se hace proverbial la afición de nuestros compatriotas por engalanarse excesivamente, abusando hasta el extremo de todo tipo de productos y afeites. Jesús Terrón González, por ejemplo, muestra que el uso de cosméticos era una práctica extendidísima en la España áurea:

La mujer española, pese a su vida recluida, utiliza los recursos de la cosmética, se pinta, se maquilla la cara, en labios e incluso la punta de las orejas. Hasta las religiosas usan polvos de violetas. Hay una especial preocupación por la blancura de las manos, de la cara o de aquellas partes del cuerpo que, según la costumbre de la época, luce con gracia la mujer, y para cuyo fin usa y consume la pasta de almendras, las cremas de vainilla y cacao, e incluso tierras arcillosas traídas de Portugal.

³¹⁰ Fernando de Rojas, *La Celestina* (ed. de Julio Cejador y Frauca), Valencia, Prometeo, 1913, vol. I, p. 70.

Hacia mediados del siglo XVI España alcanzó la época de mayor prestigio en los productos de belleza y sus hábitos y refinamientos sociales fueron imitados por Francia.³¹¹

Tal y como apunta Terrón González, una de las obsesiones estéticas que azuzaba a las féminas y, en cierta medida, también a los varones, del Siglo de Oro era la blancura de la piel. La palidez se valoraba ya en la Edad Media, cuando comenzó a asociarse con una posición social elevada. En efecto, los campesinos y gentes de condición humilde, obligados a trabajar al aire libre de sol a sol, mostraban una piel bronceada que los identificaba como tales. Esta circunstancia hizo que en el Renacimiento se forjara un ideal de belleza femenino al que solo podían aspirar las damas de los sectores más poderosos de la sociedad: el de la *donna angelicata*. Así, una mujer bella era, según el modelo renacentista difundido a través del *Cancionero* de Petrarca, aquella de tez pálida, pelo rubio y ojos claros. Esta circunstancia hizo que muchas españolas, al tener la piel morena, tuvieran que recurrir al solimán (*cerusa*), una especie de ungüento blanqueador con el que trataban de aclararse la piel y que, en algunos casos, llegaba a causar intoxicaciones, dada su composición. El afán por mostrar un rostro joven y saludable llevaba también al abuso del arrebol, una especie de colorete de colores rosa o bermellón, acerca del cual un viajero francés, Brunel, declaró en la época: “Se pintan las mejillas de color escarlata, pero de modo tan grosero que más parecen haber querido disfrazarse que embellecerse.”³¹²

José Calvo, investigador de la vida cotidiana de los españoles del siglo XVII, ha encontrado abundantes testimonios de esta peligrosa tendencia de las españolas de la época a abusar del maquillaje:

Una de las cosas que más llamó la atención de las visitantes extranjeras fue la profusión con que las españolas se maquillaban. Una de ellas afirmaba:

“Todas las señoras de esta sociedad abusan tanto del colorete, que se lo dan sin reparo desde la parte inferior de los ojos hasta la barbilla y hasta las orejas; también lo prodigan con exceso en el escote y hasta en las manos; nunca vi cangrejos cocidos de tan hermoso color.”

No se trata solo de la opinión de una extranjera, el uso exagerado de cosméticos fue un hecho. Por otra parte hay numerosísimos testimonios literarios, que documentan esta costumbre, tan extendida entre las clases altas como en las populares (...). Las mujeres utilizaban un recargado maquillaje. Se blanqueaban la piel con solimán y se pintaban de color ocre las mejillas; los labios, que la moda quería pequeños, eran brillantados con

³¹¹ Jesús Terrón González, *op. cit.*, p. 23.

³¹² Citado por Marcelin Defourneaux, *La vie quotidienne au siècle d'Or*, Paris, Hachette, 1964, p. 188.

cera; los ojos y las cejas eran perfilados cuidadosamente con pinceles y coloretes para resaltar la mirada (...).

Se usaban también mascarillas de belleza, llamadas *mudas*, así como diversos sistemas de depilación.

Los perfumes, como el agua de azahar o agua cordobesa y el agua de rosas, también se usaron en abundancia.³¹³

Asimismo, podemos citar las impresiones de una viajera inglesa, Lady Anne Fanshawe, muy sorprendida ante el maquillaje de las españolas:

Todas se pintan de blanco y rojo, desde la reina hasta la mujer del zapatero, excepto las viudas que nunca dejan su riguroso luto ni llevan guantes ni vuelven a mostrar el pelo después de la muerte de su marido y que raras veces se casan de nuevo.³¹⁴

El peinado también fue un aspecto muy cuidado entre las féminas del Siglo de Oro. Durante el siglo XVI, las mujeres llevaban el pelo muy largo y recogido en trenzas y coletas, con las que se formaban complejos recogidos. En el siglo XVII, en cambio, se popularizó la media melena rizada, adornada con todo tipo de cintas, colgantes y plumas. Las mujeres más adineradas acostumbraban a usar sombrero mientras que las viudas y ancianas se cubrían modestamente la cabeza con una toca monjil.

Curiosamente, uno de los complementos más valorados entre hombres y mujeres de toda edad y condición durante el siglo XVII fueron los anteojos, a cuya popularización contribuyó el propio Quevedo. En la época los anteojos o “quevedos” carecían de patilla y tenían la montura redonda, hecha de concha o metal. José Calvo señala que “llegaron a estar tan de moda que los “lindos” y las mujeres que querían pasar por letradas los usaban como mero adorno, incluso sin cristales”³¹⁵. En el siglo XVII, algunos contemporáneos ya ridiculizaban esta curiosa moda, como Álvarez de Colmenar:

Todos los llevan, sin distinción de edad ni de sexo, jóvenes y viejas, ancianas y jovencitas, sabios e ignorantes, seglares y religiosos. Los usan de distinto tamaño, según la diferencia de condiciones: las gentes de primera calidad los llevan grandes y anchos, y los atan detrás de las orejas. No hay nada más gracioso que ver a damas jóvenes con la nariz cargada por un par de anteojos que les cubre la mitad de las mejillas, sin servirse de ellos jamás; pues los tienen todo el día, aunque no hagan

³¹³ José Calvo, *Así vivían en el Siglo de Oro*, Madrid, Anaya, 1989, pp. 40 – 41.

³¹⁴ Citado por Néstor Luján, *La vida cotidiana en el Siglo de Oro español*, Madrid, Planeta, 1992, p. 91.

³¹⁵ José Calvo, *op. cit.*, p. 41.

otra cosa sino conversar, y algunas no se los quitan más que para meterse en la cama.³¹⁶

Junto a los afeites y cosméticos, otro de los elementos más importantes para el embellecimiento personal es, sin lugar a dudas, el vestido. El atuendo estaba en el Siglo de Oro, al igual que en nuestros días, sujeto a modas muy variables y era el elemento externo que más claramente vinculaba a cada individuo con el sector de la sociedad al que pertenecía. De este modo, la vestimenta permitía saber si una mujer del Siglo de Oro pertenecía a las clases populares o procedía de una familia medianamente acomodada o, incluso, cortesana. Igualmente, las prostitutas eran obligadas a distinguirse por el color pardo de su vestimenta. Evidentemente, las variaciones de la moda afectaron sobre todo a las damas más pudientes, puesto que las mujeres de las clases populares vestían con vestidos muy sencillos: faldas largas y lisas, sin ningún tipo de adorno, combinada con una blusa sencilla. Entre las mujeres humildes se usaba a menudo una pañoleta o mantoleta triangular que se llevaba sobre los hombros y anudada al pecho. En invierno, la pañoleta era sustituida por una prenda de abrigo: el manto de lana. Los vestidos de las damas adineradas eran, por el contrario, tremendamente suntuosos. Para elaborarlos se usaban tejidos muy costosos como el tafetán, la seda o los brocados. Además, solían adornarse con alforzas o, incluso, perlas y piedras preciosas. El atuendo de las damas de la corte sufrió una enorme variación entre la segunda mitad del siglo XVI y el siglo XVII. Así, la moda femenina a principios del Siglo de Oro se caracterizaba por el uso de un jubón ceñido que tenía un cuello alto y cerrado que terminaba en una gola rizada y hombreras de media luna. La falda era larga y acampanada hasta los pies.

En el siglo XVII, por el contrario, el atuendo femenino experimenta numerosos cambios que escandalizan a los moralistas. Zabaleta describe, en un pasaje muy expresivo de su obra, el complejo proceso mediante el que la dama se vestía y arreglaba en el siglo XVII:

Se levanta del lecho y entra en el tocador en enaguas y justillo. Se sienta en una almohada pequeña; engólfase en el peinado, pone a su lado derecho la arquilla de los medicamentos de la hermosura y saca mil aderezos. Mientras se traspinta por delante, la está blanqueando por detrás la criada. En teniendo el rostro aderezado, parte el aliño de la cabeza. Peináse no sin trabajo, porque halla el cabello apretado en trenzas (...). Pónese luego lazadas de cintas de colores hasta parecer que tiene la cabeza florida. Esto hecho, se

³¹⁶ Álvarez de Colmenar, citado por Jesús Terrón González, *op. cit.*, p. 24.

pone el guardainfante. Este es el desatino más torpe en que el ansia de parecer bien ha caído. Échase sobre el guardainfante una pollera, con unos ríos de oro por guarniciones. Coloca sobre la pollera una basquiña, con tanto ruedo que, colgada, podría servir de pabellón. Ahuécasela mucho porque haga más pompa. Entra luego por detrás en un jubón emballenado, el que queda como un peto fuerte (...) y las mangas abiertas en forma de barco, en una camisa que se trasluce...³¹⁷

En efecto, en el siglo XVII los vestidos femeninos se recargan de ornatos. Se usan jubones de mangas anchas, con bullones y cuchilladas que dejan ver el forro de llamativos colores y todo se adorna con bordados o telas brocadas. Además, el escote del jubón se amplía hasta los hombros, para desesperación de los moralistas:

No anduvieron tan profanas las mujeres hebreas como andan hoy las católicas; que si aquellas traían descubierto el cuello, estas andan desnudas casi la mitad del cuerpo (...). ¡Que no se avergüencen de estar en el templo de Dios descubriendo pecho y espaldas!(...) ¿No le bastaba a la naturaleza la oculta virtud que tiene la coligación que hay entre hombres y mujeres, llamándose uno a otro con oculta propensión, y llevándose tras de sí más fuertemente que la piedra imán al hierro? Como dice San Basilio, ¿no le bastaba esa trabazón de la naturaleza sino que las mujeres han de inventar con sus profanos adornos nuevos incentivos para la ruina de los hombres? ¡Y que les den a beber por los ojos sus mismas carnes! (...) En España no hay costumbres de andar las mujeres desnudas manifestando sus carnes, como van ahora, al traer tantos mantos transparentes de humo y gloria.³¹⁸

Entre las modas consideradas más perniciosas e inmorales por los predicadores y moralistas del momento destaca la irrupción de un amplio escote que deja los hombros al descubierto, el uso de ajustadísimos corsés con ballenas que aprietan la cintura y el pecho y, sobre todo, el uso del guardainfante. El guardainfante consistía en una especie de armazón formado por varillas de mimbre, aros, cuerdas y ballenas, que sostenían un relleno, el cual dotaba de una forma acampanada a la enagua o basquiña y la saya que lo cubrían. Según fue avanzando el siglo XVII, los guardainfantes fueron aumentando cada vez más su tamaño hasta alcanzar un desarrollo exagerado, tal y como puede apreciarse en *Las meninas* de Velázquez. Esta indumentaria tan exagerada provocó no pocas sátiras, como la del soneto *Mujer puntiaguda con enaguas*, de Francisco de Quevedo:

Si eres campana, ¿dónde está el badajo?,
si pirámide andante, vete a Egipto,
si peonza al revés, trae sobrescrito,
si pan de azúcar, en Motril te encajo.

³¹⁷ Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde* (ed. de Cristóbal Cuevas García), Madrid, Castalia, 1983, p. 301.

³¹⁸ Juan de Villalba, *Memorial contra los profanos trajes al cardenal d. Pascual de Aragón*, s.l., s. i., s. a., pp. 6 – 9.

Si capitel, ¿qué haces acá abajo?,
si de disciplinante mal contrito,
eres el cucurucho y el delito,
llámente los cipreses arrendajo.
Si eres punzón, ¿por qué el estuche dejas?,
si cubilete, saca el testimonio,
si eres corozca, encájate en las viejas.
Si buida visión de San Antonio,
llámate doña Embudo con guedejas,
si mujer, da esas faldas al demonio.³¹⁹

También el dramaturgo Francisco de Rojas Zorrilla recurrió a la sátira del guardainfante en una comedia escrita en colaboración con Antonio Coello, *Los tres blasones de España*. Las bromas acerca de esta prenda, ciertamente incómoda y un tanto ridícula, proliferaron en la literatura, adquiriendo un menor o mayor valor moralizante en función del escritor, pues muchos los utilizaban simplemente como un tópico cómico cargado de connotaciones sexuales:

¿Qué es guardainfante? Un enredo
para ajustar a las gordas;
un molde de engordar cuerpos;
es una plaza redonda
donde pueden ir los diestros
entrar a jugar las armas
por lo grande y por lo extenso
es un encubrepañadas
estorbo de los aprietos,
arillo de las barrigas,
disfraz de los ornamentos;
y es, en fin, el guardainfante
un enjugador perpetuo
que está secando la ropa
sobre el natural brasero.³²⁰

Así, por ejemplo, Quiñones de Benavente convierte al guardainfante en protagonista de dos de sus entremeses y, según las noticias proporcionadas por Hurtado de Mendoza³²¹, la crítica a la prenda se convirtió en el motivo central de un certamen poético celebrado en el Retiro para conmemorar la coronación del rey de Hungría

³¹⁹ Francisco de Quevedo, “Mujer puntiaguda con enaguas”, en *Poesía original completa* (ed. de José Manuel Blecua), Barcelona, Planeta, 1990, p. 867.

³²⁰ Francisco de Rojas Zorrilla, *Los tres blasones de España en Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla* (ordenadas en colección por Ramón Mesonero Romanos), Madrid, Real Academia Española, 1952, p. 590.

³²¹ Antonio Hurtado de Mendoza, *Obras poéticas de don Antonio Hurtado de Mendoza* (ed. de Rafael Benítez Claros), Madrid, RAE, 1947, II, pp.140 – 142.

El propio Calderón ridiculiza una prenda incomodísima, que había alcanzado dimensiones exageradas entre las damas de la corte en su obra *La española de Florencia*, en *No hay burlas con el amor* o en *Guárdate del agua mansa*. En *La española en Florencia* son, paradójicamente, dos personajes femeninos los que bromean a propósito de la gigantesca prenda:

LIDA. Guardainfante temerario
campanario puede ser.

LUCRECIA. Nave parece en el mar
con esto una dama, cierto.

LIDA. No, sino nave en el puerto,
pues llega a desembarcar. (Jornada II, vv. 103 y ss.)³²²

Los moralistas opinaban que esta prenda era una estratagema de las damas para poder esconder sus embarazos ilegítimos e intentaron prohibirlas en varias ocasiones pues consideraban que favorecían el galanteo y las conductas indecorosas. Ana Suárez Miramón³²³ ha dedicado un trabajo a la polémica del guardainfante en España, en la que recoge abundantes testimonios de la época sobre este particular. Entre ellos destaca el de Antonio Carranza, quien dedicó un discurso entero a ridiculizar esta prenda, *Discurso contra los malos trajes y adornos lascivos* (1636)³²⁴ en el que incluso señala que el guardainfante podía provocar enfermedades y esterilidad, argumento este último, que también esgrimirá el predicador Bartolomé Jiménez Patón en sus críticas contra una moda a su juicio tan indecorosa:

La experiencia nos enseña, cuando no lo dijera Hipócrates y Galeno, que las mudanzas repentinas de calor y frío suelen ser causa de graves enfermedades, y si estas lo son, por un casi repentido acaecimiento y mudanza, que hace él un extremo del otro, donde despacio pelea el frío que entra por abajo y el calor que tienen en el estómago por aquellos pliegues y lanas, ¿cómo pueden haber salud?³²⁵

³²² Pedro Calderón de la Barca, *La española de Florencia*. Citado por Rosa Ana Escalonilla López, *La dramaturgia del disfraz en Calderón. Anejos de RILCE* núm. 47, Pamplona, Eunsa, 2004, p. 300.

³²³ Ana Suárez Miramón, “La función cómica del personaje Guardainfante en el teatro de Rojas”, en José Romera, Antonio Lorente y Ana María Freire (eds.), *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, 1993, vol. I, pp. 453 – 454

³²⁴ Antonio Carranza, *Discurso contra los malos trajes y adornos lascivos* (ed. de Enrique Suárez Figaredo), *Lemir*, 15, 2011, pp. 69 – 166.

³²⁵ Bartolomé Jiménez Patón, *Reforma de trajes*, Baeza, Juan de la Cuesta, 1638, f. 47 r.

Fray Tomás Ramón, otro de los más famosos autores de sermones durante el Barroco, se revuelve también violentamente contra el guardainfante, atacando a las mujeres que lo visten:

Y el viente con esos guardainfantes tan costosos cuanto penosos, para disimular sus mal guisados, no viendo que afean el brío y gallardía que Dios las dio, y que parecen más tortugas que criaturas racionales, pues sólo casi descubren el cuello, manos y pies, como ellas, hechas unas redondas pipas, tan anchas como largas.³²⁶

Como consecuencia de todos estos ataques, en 1639 una ordenanza real proscribió el guardainfante excepto a aquellas mujeres que “con licencias de las justicias, públicamente son malas de sus personas y ganan por ello, a las cuales se les permite el uso de los guardainfantes, para que los puedan traer libremente y sin pena alguna.”³²⁷ El guardainfante, no obstante, cayó en desuso, más por su incomodidad que por las protestas de los predicadores, a finales del siglo XVII.

Por otra parte, la moda de las faldas largas permitió la generalización del uso de los chapines, una especie de chanclos de corcho con suela de madera y forro de cordobán, con los que las mujeres lograban ganar altura y estilizar su figura. Durante los siglos de Oro, el borde de los vestidos siempre tocaba el suelo y ello convirtió el pie femenino en objeto de deseo para los hombres. Así, el que la dama mostrara el pie a un caballero se consideraba la culminación del galanteo.

Pese a estas evidentes muestras de coquetería, la moral de la época hacía que las damas usaran habitualmente guantes y un manto, una capa amplia sin mangas, que las cubría de pies a cabeza. En principio el manto solo era conveniente en las mujeres jóvenes, puesto que las ancianas apenas podían provocar lujuria con su apariencia. Algunos moralistas, sin embargo, como Tomás Remón, exigían que todas las mujeres se cubrieran y advertía en sus sermones contra los usos coquetos del manto, como usar tejidos transparentes o dejar entrever uno de los ojos:

¿Ha de ser pues la mujer sola la que quiere llevar su hermosura descubierta, al sol y al aire, para que se marchite más presto y se enlacie? No, no, cúbrase con el velo o manto y no se venda tan barato, que con eso será más estimada, más requerida y evitará muchos pecados, propios y ajenos (...). Pero diráme alguno: Padre, peor es cubrir el rostro con el manto, porque con eso tiene la mujer licencia para cuanto quiere, dice y habla libremente, entra y sale donde quiere, en son de que no es conocida, desconoce a Dios y con el velo

³²⁶ Fray Tomás Ramón, *Nueva Premática...*, *op. cit.*, p. 66.

³²⁷ Antonio Rodríguez Villa, *La corte y la Monarquía de España en los años de 1636 y 37*, Madrid, Luis Navarro, 1886, p. 144.

de vergüenza pierde la que antes tenía (...) Pues, ¿qué remedio y qué corte se dará en esto? Yo os lo diré: hacer lo que las mujeres calcedonenses, las cuales (como dice Plutarco) traían cubierto lo más del rostro, dando lugar a que solas las personas fuesen conocidas. No iban “al ojete” (como van en algunas ciudades), sino con el manto tendido hasta debajo de los labios: anden así ahora, que con esto se remediarán muchos males, atajarán culpas y otros inconvenientes grandes.³²⁸

En efecto, para escándalo de los predicadores, la prenda más que prevenir, provocaba comportamientos indeseados pues las mujeres más osadas solían usar los llamados “mantos de humo”, esto es, mantos de tul o de seda casi trasparente o, incluso, empleaban esta prenda para ocultarse en sus escapadas amorosas; circunstancia esta última que contó con un abundante reflejo en el teatro de la época.

Calderón, de hecho, critica la moda de los mantos en la comedia *Amor, honor y poder*, al igual que otros muchos autores. Según Rosa Ana Escalonilla López,

la causa de tal posicionamiento residía en que mantos y rebozos no solo se empleaban en aquellos tiempos como medio de coquetería y donjujanismo, sino que además eran uno de los motivos frecuentes de lances callejeros. Por otra parte, los detractores afirmaban que bajo estos instrumentos de hábil ocultación, se llevaban a cabo delitos variados. Como vemos, el manto, la capa o el rebozo, como elementos encubridores, permitían pasar de la libertad al libertinaje e incluso al delito con gran facilidad.³²⁹

En *Los privilegios de las mujeres*, comedia escrita en colaboración en 1636 por Calderón de la Barca, Rojas Zorrilla y Antonio Coello, se aborda precisamente la polémica acerca del uso de afeites y adornos por parte de las mujeres. Años después, Calderón reelabora esta pieza de consuno en una comedia mucho más compleja, *Las armas de la Hermosura*, cuya primera representación conocida data de 1678.

En ambas obras la acción se sitúa en los inicios de la historia de Roma, en la época de las guerras contra los sabinos como consecuencia del legendario rapto de sus mujeres. Sin embargo, en los dos textos encontramos cierto distanciamiento de las fuentes clásicas pues el desencadenante del conflicto dramático es la prohibición por parte del Senado romano de que las mujeres empleen afeites para resaltar su belleza. Una prohibición que aparece justificada por los mismos motivos que esgrimen los moralistas del XVII en contra del uso de cosméticos. Elisa Domínguez de Paz y Leonor Rodríguez Corona aclaran algunos de los motivos de esta prohibición:

³²⁸ Tomás Ramón, *Nueva premática de reformatión*, Madrid, 1635, pp. 79 – 80.

³²⁹ Rosa Ana Escalonilla López, *La dramaturgia del disfraz en Calderón. Anejos de RILCE*, núm. 47, Pamplona, EUNSA, 2004, p. 299.

No hay que ser muy imaginativo para pensar que la situación se tornaba cada vez más incómoda para el hombre que, atónito, creía ver en estos acicalamientos un alborear de la independencia femenina. Había que poner remedio al asunto y este llegó con la publicación de una pragmática en 12 de Octubre de 1636 prohibiendo el uso de guedejas en los hombres y guardainfantes en las mujeres...³³⁰

Seguramente, la pragmática de 1636 no distó mucho, pese a la supuesta distancia histórica, de la que aparece en *Los privilegios de las mujeres* y, de nuevo, en la reelaboración calderoniana de esta obra, *Las armas de la hermosura*. El encargado de explicar el edicto del Senado al público es, en ambas obras, el gracioso, cuyo discurso no hace sino ridiculizar aún más un conjunto de medidas con los que los dramaturgos se mostraban muy críticos. Reproducimos aquí la intervención de Pasquín en *Las armas de la hermosura*:

PASQUÍN.- Y viendo cuán principal
parte es, en fe del aseo,
para ser imán del alma,
el artificio del cuerpo,
pues la no hermosa con él
disimula sus defectos
y la hermosa, con aliño
da a su perfección aumento:
una ley han publicado
en que manda, lo primero,
que no sean admitidas
a los militares puestos,
ni políticos, negadas
a quanto es valor e ingenio:
Que ninguna mujer pueda
del hábito que hoy trae puesto
mudar la forma (...)
ni usar tampoco de pelo
que propio no sea, de afeites,
baños, perfumes ni ungüentos;
(...)con que no quedó mujer,
que no confesase luego
al potro del desengaño
las culpas del embeleço:
las flacas, que a pura enagua
sacaban para sus huessos
quanta carne ellas querían
de en casa de los roperos,
volvieron a ser buidas:
las gordas que atribuyeron
a sobras de lo abrigado
las faltas de lo cenceño,
se volvieron a ser cubas,

³³⁰ Elisa Domínguez de Paz y Leonor Rodríguez Corona, *op.cit.*, p. 127.

y sin tinte en los cabellos;
las viejas a ser palomas,
las morenas a ser cuervos:
ya todas la verdad dicen,
ya son todas las que vemos;
porque la gala, afufón,
el artificio, lo mesmo,
el arrebol, ni por lumbre,
el solimán, ni por pienso,
los islanes, abrenuncio,
los sacristanes, arredro,
los alcanfores son chanza,
las blandurillas son cuento,
la clara de huevo, tate,
el resplandor quedo, quedo,
el albayalde, *exi foras*,
la neguilla, *vade retro*... (Jornada I, vv. 1017-1082)

Asimismo, la nueva ley impide a las mujeres la adquisición de telas extranjeras, circunstancia que se relaciona con la voluntad de Olivares de proteger la producción de lana nacional frente a los tejidos importados del extranjero, particularmente de los Países Bajos:

PASQUÍN.- Que ninguna mujer pueda
del hábito que hoy trae puesto
mudar la forma, inventando
por instantes usos nuevos
y que para renovarlos
haya de ser con precepto
de que sean propias telas
sin géneros extranjeros
oropel del gusto mucho
brillante y poco provecho
y estas sin oro y sin plata... (Jornada I, vv. 1031 – 1041)

Otro de los aspectos que el nuevo edicto del Senado prohíbe a las mujeres en *Las armas de la hermosura* es salir de paseo en coche, práctica que parece que se había convertido en una moda habitual entre las damas barrocas y que daba pábulo a situaciones consideradas vergonzosas por ciertos moralistas, tales como los encuentros amorosos. Así, leemos en la jornada I cómo el Senado coarta todas las prácticas femeninas de diversión, habituales entre las damas españolas del siglo XVII:

Y, en fin, lo que más sintieron
fue que no salgan en coches
a los públicos paseos
ni permitan en sus casas
banquetes, bailes ni juegos (Jornada I, vv. 1048-1052)

La popularidad de los paseos femeninos en coche y los cortejos que en ellos se producían tuvieron un abundante reflejo literario y teatral, a menudo en tono satírico, tal y como ha observado Paula Casariego:

El coche fue muy popular y era utilizado como lugar de encuentro de los amantes, por lo que se estableció la premática del 3 de enero de 1611 donde se ordenaba su registro y se prohibía su uso sin licencia real. Al igual que en el caso anterior, la literatura de la época hace cuantiosas referencias a los coches, ya sea de carácter más satírico-burlesco –por ejemplo, la “Sátira a los coches” de Quevedo (1981: 1087-1089) o en *Los sueños* del mismo autor (Quevedo, 1991: 189)–, en el teatro burlesco –puede verse en *Céfalo y Pocris* (Calderón, 2013: v. 32) –, o en otras comedias calderonianas –como *El hombre pobre todo es trazas* (Comedias, II, p. 666) o la mencionada *Mañanas de abril y mayo*. Parece claro que todas estas referencias establecen un vínculo cercano con el espectador, aluden a ciertos aspectos de su realidad y a un imaginario común sobre algunos tipos de la época que le resultarían familiares y graciosos.³³¹

Contra este edicto se rebelará la sabina Veturia, provocando una revuelta que dará lugar a un asesinato y al exilio de su amante, Coriolano. En venganza, este asediará Roma junto a los enemigos sabinos pero, finalmente, decidirá perdonar a la ciudad persuadido por las súplicas de la propia Veturia. Además, el héroe calderoniano establecerá como condiciones para la paz la derogación de la prohibición del uso de afeites y el reconocimiento de ciertos derechos de las mujeres, tales como el acceso a la cultura o a cargos políticos y militares:

CORIOLANO.- Primeramente,
que las mujeres que hoy
tiranizadas contiene (...),
restituidas se queden
en sus primeros adornos
de galas, joyas y afeites:
que la que se aplique a estudios
o armas, ninguno les niegue
ni el manejo de los libros,
ni el uso de los arneses,
sino que sean capaces,
o ya lidien o ya aleguen,
en los estrados de togas
y en las lides de laureles. (*Las armas de la Hermosura*, Jornada III, vv. 3841- 3859)

Primero en *Los privilegios de las mujeres*, junto a Rojas Zorrilla y Coello y después en *Las armas de la Hermosura*, Calderón retoma la controversia acerca del empleo de maquillaje por parte de las mujeres, una cuestión que ha sido objeto de tratamiento constante a lo largo de la historia de la literatura y del pensamiento. Los afeites causan

³³¹ Paula Casariego Castiñeira, “Hacia la construcción del gracioso Lázaro: principales mecanismos de comicidad en *Nadie fie su secreto*”, *Cuadernos del Aleph*, 6, 2014, p. 69.

cierta inquietud entre los pensadores más tradicionalistas y conservadores pues se relacionan con el lujo, la vanidad y, sobre todo, con la capacidad de la mujer para engañar al hombre, para manipularlo empleando sutiles estrategias de seducción, o lo que es lo mismo, usando “las armas de la hermosura”.

Ya durante el Imperio de Augusto, el *princeps* propone un retorno a los valores tradicionales romanos, el cultivo de la ancestral *virtus* romana, una vuelta a la austeridad, a la piedad y al trabajo frente a la ostentación y exceso de las modas orientales. Entre las medidas de Augusto, podemos destacar ciertas restricciones en el uso de los maquillajes, al relacionarlos con el cultivo de la propia vanidad, la lujuria y el vicio.

Sin embargo, en Roma algunas mujeres de alta clase social poseían un papel muy destacado en el engranaje político, militar y cultural del Imperio. Estas mujeres influyentes y poderosas serán defendidas por algunos literatos, como Ovidio, quien exalta el maquillaje femenino como signo de distinción y refinamiento en el fragmentariamente conservado *De medicamina faciei*³³²:

Aprended, mujeres, los cuidados que realzan el rostro y los medios para mantener vuestra belleza (...).

Con todo, eso no es algo vergonzoso: debéis tener la preocupación de gustar, puesto que la época en que vivís los hombres buscan la elegancia: vuestros maridos se acicalan según los dictados de la moda femenina y a duras penas la esposa puede añadir algo a su refinamiento. Toda mujer se exhibe en su propio beneficio y trata de conseguir la persona amada que adora. El refinamiento no es ningún delito. Por muy ocultas que vivan en el campo, cuidan su peinado (...). Hay también un cierto placer en agradarse uno mismo: a las muchachas les complace y les agrada su belleza. Despliega sus alas el ave de Juno, cuando las alaban, y se enorgullece en silencio de su belleza.

Como se observa, la belleza es entendida por Ovidio, igual que por Calderón en *Las armas de la hermosura*, como un medio a través del cual la mujer puede lograr sus objetivos, en este caso amorosos.

Tras la llegada del cristianismo y el fin del Imperio Romano, la mujer quedará cada vez más relegada de las esferas de poder. Los Santos Padres y otros moralistas cristianos atacarán abiertamente el empleo de afeites por considerarlos una trampa que la pérfida Eva tiende al hombre a fin de conquistarlo y manipularlo a su antojo. El maquillaje es,

³³² Ovidio, *El arte de amar. Remedios contra el amor. Cosméticos para el rostro* (trad. de Enrique Montero Cartelle), Madrid, Akal, 1999, p.123.

para estos pensadores, la encarnación de la mentira y el engaño, que toda buena cristiana debe evitar. Así, San Jerónimo³³³, en su *Epistola ad Furiam* señala:

La mujer se pinta al espejo y a despecho de quien la creó, quiere ser más hermosa de lo que Él la hizo. ¿Qué hacen los afeites en el rostro de una mujer, sino desmentir el color del rostro y falsificar el color de las mejillas para encender el fuego de la lascivia, dando claro testimonio de ánimos deshonestos? Dime, por Dios, te ruego cómo llorará sus pecados la mujer afeitada, temiendo deslustrar su rostro y surcándolo con sus lágrimas. ¿Con qué confianza o vergüenza alzarán los ojos la mujer enriquecida y pintada con colores postizos, sabiendo que ofende a Dios con ellos y, como dicen, Él mismo que la creó no la podrá reconocer según se muestra de distinta a como Él la hizo? Santa María Magdalena, surcadas las mejillas con lágrimas, desgredados los cabellos, se postró a los pies del Salvador y así fue conocida y favorecida por Él; así lo serán las que dejaren los afeites y galas superfluas y se postraren ante Él llorando sus excesos.

Como vemos, el maquillaje es para los Santos Padres sinónimo de pecado, síntoma de la *vanitas vanitatis* terrenal y acicate para el pecado carnal. Pero no solo los grandes pensadores de Medioevo atacan los ornatos femeninos, sino que la tendencia misógina de parte de la literatura medieval se rebelará en muchas ocasiones contra los ornatos femeninos. Así, leemos en una composición popular del *Romancero General*:

Los que adórais unas manos
blancas por virtud del sebo,
que cuando el sebo les falta
serán de azabache negro...³³⁴

Esta tendencia continuará en los escritos del Renacimiento, en los que diversos autores, como Fray Luis de León en *Manual de la perfecta casada*³³⁵ criticarán con dureza el engañoso empleo de los afeites femeninos:

Porque yo no les quiero tratar del pecado que algunos hallan y ponen en el afeite, sino solamente quiero dárselo a conocer, demostrándoles que es un fullero engañoso, que les da al revés de aquello que les promete, y que como en un juego que hacen los niños, así él diciendo que las pinta, las burla y entizna para que, conocido por tal, hagan justicia de él y le saquen a la vergüenza con todas sus redomillas al cuello. Pues yo no puedo pensar que ninguna viva en este caso tan engañada, que ya que tenga por hermoso el afeite, a lo menos no conozca que es sucio, y que no se lave las manos con que lo ha tratado antes que coma. Porque los materiales dél, los más son asquerosos, y la mezcla de cosas tan diferentes, como son las que casan para este adulterio (...). Y si no es suciedad, ¿por qué venida la noche se le quitan y, ya que han servido al engaño del día, quieren pasar siquiera la noche limpias?

³³³ San Jerónimo, *Epistolario* (ed. y trad. de María Teresa Muñoz García de Iturrospe), Madrid, Cátedra, 2009, p. 234.

³³⁴ Anónimo, *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII* (recogidos, ordenados, clasificados y anotados por don Agustín Durán), Madrid, Rivadeneyra, 1849, p. 548.

³³⁵ Fray Luis de León, *La perfecta casada* (ed. de Mercedes Etreros), Madrid, Taurus, 1987, p. 43.

Fray Luis también ataca otras modas y usos femeninos, que considera indicios del pecado de vanidad, tan propio de las mujeres:

¿Es por ventura alguna de ellas pequeña? Embute los chapines de corcho. ¿Es otra muy luenga? Trae una suela sencilla y anda la cabeza metida en los hombros y hurta esto al altor. ¿Es falta de carnes? Afórrase de manera que todos dicen que no hay más que pedir. ¿Cresce en barriga? Estréchese con fajas como si trezase el cabello, con que va derecha y cenceña. ¿Es sumida de vientre? Como con puntales hace la sopa adelante. ¿Es bermeja de cejas? Encúbrelas con hollín. ¿Es acaso, morena? Anda luego el albayalde por alto. ¿Es demasiado muy blanca? Friégase con la tez del húmero. ¿Tiene algo que sea hermoso? Siempre lo trae descubierto...³³⁶

Ello se puede asimismo relacionar con el hecho de que durante el Renacimiento pintores, escultores y poetas, desde la nueva ideología neoplatónica, tratarán de trazar una imagen absolutamente natural de la Belleza puesto que consideran la Naturaleza como un reflejo perfecto de Dios. En consecuencia, la mujer de las artes renacentistas aparece siempre en contacto con la naturaleza, carente de toda ostentación, absolutamente sencilla. Tanto la Belleza de la naturaleza como la de la propia mujer se presentan ante el hombre de un modo espontáneo y natural, haciendo que el poeta las cante, satisfecho con el equilibrio perfecto y la bondad absoluta de la creación divina. Sirva como ejemplo el famoso soneto de Garcilaso³³⁷, en el que la mujer se iguala en Belleza a diversos elementos de una Naturaleza fuertemente idealizada:

Soneto XXIII

En tanto que de rosa y azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
enciende al corazón y lo refrena;

y en tanto que el cabello, que en la vena 5
del oro se escogió, con vuelo presto,
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena:

coged de vuestra alegre primavera 10
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre;

marchitará la rosa el viento helado.
Todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre.

³³⁶ Fray Luis de León, *op. cit.*, p. 168.

³³⁷ Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas* (ed. de Elías L. Rivers), Madrid, Castalia, 2003, p.78.

Sin embargo, el desengaño barroco traerá una nueva imagen de la mujer a la literatura. La mujer del Barroco, al igual que la literatura de la época es, en muchos casos, ostentosa y enrevesada, terriblemente compleja. El artificio vence a la naturalidad, el arte trata de superar a la propia naturaleza, construyéndose ya no como mera imagen sino como creación en cierto modo autónoma frente a sus referentes reales (piénsese en las *Soledades* gongorinas). La naturaleza ya no colma las expectativas de Belleza del artista y, por ello, este siente la necesidad de modelar su propio mundo ficticio, un universo mucho más perfecto construido a través del esfuerzo intelectual del creador, mediante los artificios de su ingenio. Precisamente esta nueva valoración de lo facticio en el modo de entender la Belleza en el Barroco puede ilustrarse con un soneto de Luis de Góngora³³⁸, de contenido similar al de Garcilaso, pero con notables diferencias en la elección de los términos de comparación por parte del poeta:

Mientras por competir con tu cabello
Oro bruñido al sol relumbra en vano,
Mientras con menosprecio en medio el llano
Mira tu blanca frente al lilio bello;

Mientras a cada labio, por cogello,
Siguen más ojos que al clavel temprano,
Y mientras triunfa con desdén lozano
Del luciente cristal tu gentil cuello,

Goza cuello, cabello, labio y frente,
Antes que lo que fue en tu edad dorada
Oro, lilio, clavel, cristal luciente,

No solo en plata o viola troncada
Se vuelva, más tú y ello juntamente
En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Así, como vemos, Góngora recurre a lujosos (y artificiales) términos de comparación para resaltar la belleza suprema de la muchacha: el oro bruñido, el cristal... La Belleza barroca compite con la de la Naturaleza y la supera a través del artificio. En el Barroco el Arte vence a la Realidad.

Esta nueva concepción del Arte y cosmovisión del mundo harán que la literatura del momento plantee sistemáticamente la confusión entre realidad y ficción. El afeite se convierte en un artificio barroco, en un engranaje más del mecanismo del engaño constante al que vive sometido el hombre del siglo XVII. Maria Grazia Profeti realiza

³³⁸ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos* (ed. de Biruté Ciplijauskaite), Madison Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981, p. 134.

unas interesantes observaciones acerca de esta cuestión basándose, precisamente, en el texto de un moralista del siglo XVII, Antonio Pinelo, que critica la manera de usar el velo de algunas mujeres:

Se advierte por singular y propia distinción la que, sin salir de los términos de este uso, hay entre “cubrirse” y “taparse” y entre “cubiertas” y tapadas”, que si bien estas voces tienen intrínsecamente un mismo significado, la costumbre y modo de hablar, que en esto puede lo que basta, las ha distinguido y diferenciado para que con ellas podamos mejor explicar lo que va de la naturaleza al arte, de lo verdadero a lo fingido, de lo llano a lo cauteloso y, al fin, de lo bueno, honesto y decente a lo que carece de estas calidades. El cubrirse el rostro es un acto sencillo, que solo requiere echarse en él un velo simple y suelto, sin más afectación ni cuidado que encubrir una imagen para que no sea vista. El taparse no parece que se refiere al velo, sino al modo, a la cautela y artificio con que se procura esconder y ocultar el rostro, engañosa y paliadamente. Y así cubrirse es echarse el manto sobre el rostro, todo suelto, y sin invención ni arte. Y el taparse es embozarse, como decimos, de medio ojo, doblando, torciendo y prendiendo el manto, de suerte que descubriendo uno de los ojos, que siempre es el izquierdo, quede lo restante del rostro aún más oculto y disfrazado que si fuera cubierto todo.

El juego de las oposiciones es implacable: naturaleza / arte, verdadero / fingido, llano /cauteloso, simple – suelto / cautela – artificio; lo que se condena como alejado de “lo bueno, honesto y decente” es la “invención y arte”.³³⁹

De este modo, los moralistas cristianos seguirán el precedente de los Santos Padres y de pensadores anteriores, atacando abiertamente el abuso del maquillaje por parte de la mujer al considerarlo un pecado de vanidad. A su juicio este cultivo de la apariencia exterior deviene en un descuido de las virtudes interiores, las trascendentales desde el punto de vista cristiano. En este sentido, podemos citar las palabras de Fray Antonio Marqués³⁴⁰, que en *Afeite y mundo mujeril* (1616) declara:

Por mundo mujeril ya dijimos arriba en el capítulo 1 del libro primero, que se entendía todo el aderezo de una mujer del mundo, como son vestidos ricos, joyas, colores, espejos y otras cosas de este menester con que se atavían las mujeres [...]. Así, la que se consagra a Dios en querer dar la mano al esposo Cristo, ha de dar primero de mano a los vestidos curiosos y a las galas, a los alabastros y olores, y decir: “No más ungüentos preciosos, no más cabellos, no más espejos ni hermosura exterior...”

Fray Antonio Marqués se mostrará especialmente crítico en su obra con todos los artificios y ornatos femeninos de los que, curiosamente, parece tener un conocimiento minucioso:

³³⁹ Maria Grazia Profeti, “Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro”, en Iris M. Zavala, (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). II. La mujer en la literatura española*, Madrid, Anthropos, 1995, pp. 274 – 275.

³⁴⁰ Fray Antonio Marqués, *Afeite y mundo mujeril*, Juan Flors editor, Barcelona, 1964, p. 208.

... después de haber dado por verdad ahechada que hay viudas de veras y de burlas, dice que éstas son las que se ponen tocas de seda cortas y jubón de raso picado, que hacen gala del monjil y que sacan afuera los cabellos rubios de las sienas, calzan guantes de polvillo y color, con abanicos bizarros de verano y manguitos adobados de invierno; las que andan llenas de olores y de afeites, dando lustre al rostro con vinagre destilado, con aguas de habas y boñigas de buey refrescan la tez, ablandan la carne con aguas de almendras, de pèrsigo y con zumo de limón; las que visten mantos de lanilla y de soplillo traen arracadas, sortijas, ajorcas y joyas de gran valor; las que, fingiendo melancolía traen el rosario de coral...³⁴¹

Al abusar del maquillaje las mujeres incurren además, en un pecado de vanidad, despilfarrando además las riquezas del reino en fomentar su corrupción moral. Ante esta situación, uno de los más famosos predicadores de la época, Jiménez Patón escribe un tratado titulado *Reforma de trajes* (1638)³⁴² en el sostiene que lo que realmente está hundiendo al Imperio no es otra cosa que los gastos de las mujeres en trajes, joyas y sedas extranjeras. Esta opinión alcanzará al propio Francisco de Quevedo, quien no dudará en culpar a las mujeres de la bancarrota del Imperio, obligado a aumentar las importaciones por culpa de caprichos mujeriles:

Las mujeres inventaron excesivo gasto a su adorno, y así la hacienda de la república sirve a su vanidad. Y su hermosura es tan costosa y de tanto daño a España, que sus galas nos han puesto necesidad de naciones extranjeras, para comprar a precio de oro y plata, galas y brujerías, a quien sola su locura y devaneo pone precio; de suerte que nos dejan los extranjeros el reino lleno de sartas y invenciones, y cambray y hilos y dijes, y se llevan el dinero todo, que es el nervio y sustancia del reino.³⁴³

Sin embargo, las críticas contra el uso de afeites no se limitarán a los piadosos textos de los moralistas o las obras de pensamiento político sino que la polémica trascenderá a todos los ámbitos de la Literatura, mostrando que se trata de una preocupación de rabiosa actualidad en la España de los siglos de Oro.

Lupercio Leonardo de Argensola (1559 – 1613), por ejemplo, dedica un amplio poema satírico a la cuestión de los afeites, en el que anticipa muchas de las críticas contra los cosméticos que se convertirán en tópicos a lo largo del siglo XVII:

Pues para transformar el rostro feo,
no vais a fuente clara o río santo,
adonde fue Naamán por Eliseo.
Tampoco lo mudáis con mago canto,
ni buscando las yerbas fabulosas

³⁴¹ *Ibidem*, p. 193.

³⁴² Citado por Abraham Madroñal Durán, *Humanismo y filología en el Siglo de Oro. En torno a la obra de Bartolomé Jiménez Patón*, Madrid – Frankfurt am Main, Iberomerica – Vervuert, 2009, p. 17 – 29.

³⁴³ Francisco de Quevedo, *España defendida y los tiempos de ahora, Obras completas* (ed. de Felicidad Buendía), Madrid, Aguilar, 1974, I, p. 588.

cuando tiende la noche el negro manto;
antes lo transformáis con otras cosas
poniendo las cabezas en arquillas,
y no digo que bien, pero olorosas.
¿Quién podrá numerar las garrafillas
dedicadas al sucio ministerio,
ungüentos, botecillos y pastillas?
Aquí, para enrubiar, el sahumero
de aqueste mismo aceite que blanquea
los huesos de la boca o cementerio;
allí la miel mezclada que se emplea
con mostaza y almendras en ser muda
para mudar color a la que es fea,
en otra parte ya la veréis ruda,
en otra parte ya en aceite convertida;
que dicen que el cabello el color muda.
La leche con jabón veréis cocida,
y de varios aceites composturas,
que no sabré nombrarlos en mi vida:
aceite de lagartos y rasuras,
de ajonjolí, jazmín y adormideras,
de almendras, mata y huevos mil mixturas;
aguas de mil colores y maneras:
de rábanos y azúcar, de simiente
de melón, calabazas y de peras.
El aceite de enebro, propiamente
para curar el mal a las ovejas,
aquí sirve de oficio diferente.
Agua de alumbre, buena para viejas;
que quita las arrugas que los años
les cargan, como fuelles, en las cejas.
Y ellas (¡oh, ceguedad!) con darse baños
cual parche de atambor tiran el cuero
como si no venciese el tiempo a engaños.
Pero debiera yo nombrar primero
al magno Solimán, tan vuestro amigo
como lo fue de Francia el otro fiero,
el cual os da justísimo castigo,
pues solo con salir con vuestro intento,
os valéis del veneno y enemigo
y mudándole nombres ciento a ciento
queréis arrebozallo, como usura,
con nombre de mohatra o quitamiento.
Agora lo vendéis por agua pura,
en pasas con azúcar piedra luego,
mudándole de especies y figura.
¡Y que pondréis la manos en un fuego,
decís, si no os laváis con agua sola!
Pudiendo lo contrario ver un ciego...
¡Cuán mal se cubre el gato con la cola!
¡Cuán mal se cubre el fuego sin dar humo!
Así, la que se afeita y arrebola.
Otros afeites hay, que no los sumo,
porque en imaginillos tanto hieden,
que de congoja y rabia me consumo;

ni ser nombrados todos aquí pueden,
porque como se inventan cada día
en infinito número pueden...³⁴⁴

Especialmente crítico con el empleo de los afeites, desde posturas que en ocasiones rozan la misoginia, podemos considerar a Francisco de Quevedo, que dedicó ácidas críticas a este particular en su obra *Los sueños*:

Y veo una muchedumbre de mujeres, unas tomándose puntos en las caras, otras haciéndose de nuevo, porque ni la estatura en los chapines, ni la ceja en el cohól, ni el cabello en la tinta, ni el cuerpo en la ropa, ni las manos en la muda, ni la cara con el afeite, ni los labios con la color, eran las cosas con que nacieron ellas.

(...)

La cera de los oídos se ha pasado a los labios, y cada uno es una candelilla. ¿Las manos? Pues lo que parece blando es untado. ¿Qué cosa es ver a una mujer, que ha de salir otro día a que la vean, echarse la noche antes en adobo, y verlas acostar las caras echas confites de pasas, y a la mañana irse pintando sobre lo vivo como quieren?³⁴⁵

Pues sábete que las mujeres lo primero que se visten en despertándose es una cara, una garganta y unas manos, y luego las sayas. Todo cuanto ves en ella es tienda y no natural. ¿Ves el cabello? Pues comprado es y no criado. Las cejas tienen más de ahumadas que de negras y, si como hacen cejas, se hicieran narices, no las tuvieran. Los dientes que ves, y la boca era de puro negra un tintero y a puros polvos se ha hecho salvadera. La cera de los oídos se ha pasado a los labios, y cada uno es una candelilla. ¿Las manos? Pues lo que parece blando es untado. ¿Qué cosa es ver a una mujer, que ha de salir otro día a que la vean, echarse la noche antes en adobo, y verlas acostar las caras echas confites de pasas, y a la mañana irse pintando sobre lo vivo como quieren! ¿Qué es ver a una fea o una vieja querer, como el otro tan celebrado nigromántico, salir de nuevo de una redoma! ¿Las estás mirando? Pues no es cosa suya. Si se lavasen las caras no las conocerías. Y cree que en el mundo no hay cosa tan trabajada como el pellejo de una mujer hermosa, donde se enjugan y secan y derriten más jalbegues que sus faldas. Desconfiadas de sus personas, cuando quieren halagar algunas narices, luego se encomiendan a la pastilla y al sahumero o aguas de olor y, a veces, los pies disimulan el sudor con las zapatillas de ámbar. Te digo que nuestros sentidos están en ayunas de lo que es mujer y ahítos de lo que lo parece. Si la besas, te embarras los labios; si la abrazas, aprietas tablillas y abollas cartones; si la acuestas contigo, la mitad dejas debajo de la cama en los chapines; si la pretendes, te cansas; si la alcanzas; te embarazas; si la sustentas, te empobreces; si la dejas, te persigue; si la quieres, te deja.³⁴⁶

Este ataque alcanzó altas cotas satíricas en algunos de sus más famosas composiciones, que constituyen un auténtico alarde de juego lingüístico conceptista:

³⁴⁴ Lupercio Leonardo de Argensola, *Rimas* (ed. de José Manuel Blecua), Madrid, Espasa – Calpe, 1972, pp. 211 – 212.

³⁴⁵ Francisco de Quevedo, *Los Sueños*, Madrid, Castalia, 1993, pp. 137 – 139.

³⁴⁶ Francisco de Quevedo, *Los sueños*. Citado por Anna Caballé, *Una breve historia de la misoginia. Antología y crítica*, Barcelona, Lumen, 2006, pp. 149 – 150.

Hermosa afeitada de demonio ³⁴⁷

Si vieras con qué yeso blanqueaban
las albas azucenas; y las rosas
vieras que, por hacerlas más hermosas,
con asquerosos pringues las untaban;
si vieras que al clavel le embadurnaban
con almagre y mixturas venenosas,
diligencias, sin duda, tan ociosas,
a indignación, dijeras, te obligaban.
Pues lo que tú mirándolo dijeras,
quiero, Belisa, que te digas cuando
jabelgas en tu rostro las esferas.
Tu mayo es bote, ungüentos chorreando;
y en esta tez, que brota primaveras,
al sol estás y al cielo estercolando.

También el poeta aragonés don Pedro de la Cerda y Grana, entre otros, dedicó en el siglo XVII versos satíricos contra los afeites femeninos, denunciando su falsedad con una actitud de desengaño genuinamente barroca:

De la naturaleza los errores
que con los ojos a la fea enemista
en remediar que el arte sabia insista
su negra noche alegre con colores
pase más que la hermosa propias flores
es mucho con pórtico afeite vista
porque no la conozca Dios de vista
que no crió sus falsos resplandores.
Su rostro del gran Juno es vil cautivo
de su boca el tesoro hay ciertas famas
con mudas que en carbón se le ha mudado.
Lo pintado, aunque es sombra de lo vivo,
deste tiempo se ve en diversas damas
en un como lo vivo y lo pintado.³⁴⁸

La novela picaresca, con su ácida mirada sobre la realidad contemporánea, también dedica algunas críticas al abuso de los afeites entre las mujeres españolas. Así, por ejemplo, leemos en *La pícaro Justina*:

Consuélome con que si la tinta se entona, por lo mucho que reluce, a poder de la goma preparada, tiempo hube en que relucía mi cara como bien acicalada; tiempo en el cual mi cara andaba al óleo, mudando más figuras que juego de primera, (...) estrujando pasas, encalando carbón, desgrumando redomas...³⁴⁹

³⁴⁷ Francisco de Quevedo, *op. cit.*, p. 323.

³⁴⁸ Don Pedro de la Cerda y Grana, citado por Víctor Infantes, "Un poeta aragonés recuperado: don Pedro de la Cerda y Grana (siglo XVII)", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, I, 1982, p. 168.

³⁴⁹ Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, en Ángel Valbuena Prat, *La novela picaresca española*, Madrid, Aguilar, 1968, p. 715.

La crítica contra el empleo del maquillaje alcanzó incluso los tablados de los corrales. De este modo, Tirso de Molina³⁵⁰ se despacha contra los afeites en *La santa Juana*:

Cara que ha gastado en mudas
de huevos una banasta,
cien cantarillos de miel,
veinte confines de pasas;
pues qué ¿Si al Solimán pasas
turco del rostro cruel
que la destruye y jabelga?(...)
Pues el sebo que hace hermosas
las manos ya es tanto y tal,
que sin ser de Portugal
las puede llamar sebosas.
Eso es lo que yo más llevo
de su engañoso arrebol.
¿Por qué ha de ser luna y sol
lo que es solimán y sebo?

En medio de esta polémica sobre el empleo de los afeites resultan especialmente significativos dos textos como *Los privilegios de las mujeres* y su reelaboración posterior, *Las armas de la Hermosura*, en los que se realiza una defensa de la mujer y de su derecho a acicalarse a su antojo, entendiéndose que su capacidad de seducción le permite hacer valer su voluntad frente al poder masculino. Y es que es, precisamente, a través de su Belleza cómo conseguirá Veturia la paz para Roma, convirtiéndose en la auténtica heroína de ambas comedias.

Así, hemos de situar ambas obras en su contexto histórico, en un momento de absoluta decadencia del Imperio, en el que numerosos moralistas y predicadores asociaban la crisis de España a una supuesta relajación de costumbres y corrupción moral de sus habitantes. Esta concepción la encontramos en obras tan conocidas en este periodo como *República y policía cristiana*, de fray Juan de Santamaría, la “Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos”, de Francisco de Quevedo, la obra del moralista Juan de Mariana, ferviente teatrófobo, o la del arbitrista Martín González de Cellorigo.

Para atajar esta decadencia, el conde duque de Olivares, bajo el auspicio de Felipe IV, puso en marcha las llamadas “Juntas de Reformación”, organismos encaminados a la reforma moral de las costumbres en la degradada España del siglo XVII. Fruto de su labor, se redactaron un conjunto de *Capítulos de reformación*, publicados en 1621 por el

³⁵⁰ Tirso de Molina, *La santa Juana*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1968, p. 35.

impresor madrileño Juan de Junti. Al igual que Augusto en Roma, Olivares condenó el empleo de los afeites femeninos, aunque esta vez basándose en los argumentos de los moralistas cristianos y considerándolos pecado de ostentación, engaño y lujuria. Las prohibiciones de Olivares para sanear la moral pública afectaron también al vestido de las féminas, vetándose el guardainfante y el escote por ser considerados indecorosos y ostentosos de la carne. No obstante, las Juntas de Reформación no surgieron únicamente por cuestiones puramente morales y religiosas, tal y como ha apuntado Rafael González Cañal:

Se trataba, pues, de la primera muestra del programa de gobierno que pretendía llevar a cabo Olivares, cuyo proyecto se centraba en una política de reformas interiores y en un saneamiento general de la monarquía.

Es indudable que algunas de estas reformas surgieron como consecuencia del aumento desenfrenado del lujo y de los gastos en adornos y trajes, (...) [pero] de una denuncia típicamente moralista, propia de los predicadores y confesores, se pasó rápidamente a una preocupación de tipo socio – económico, debido al aumento creciente del gasto y del lujo, y, sobre todo, a causa de la confusión de clases que propagaban las nuevas modas. A los escritores satíricos, como Antonio de Torquemada, les preocupaba más el peligro de que se borraran las diferencias entre clases que marcaban los trajes, que el desprecio ascético de los bienes temporales y de los atavíos externos que propugnaban los moralistas.³⁵¹

Este tipo de preocupación socio – política se vislumbra perfectamente en las airadas críticas que el humanista Jiménez Patón lanza contra las nuevas modas textiles, en las cuales vislumbra el germen del desorden social:

Y como en España tiene tan grande fuerza la ambición, viene a no haber distinción de estados, clases o jerarquías, sino que el caballero particular hace pundonor de tratarse en el traje como el Título, éste como el Grande, y éste con su Príncipe, llegando esta misma emulación a los estados más inferiores y a los oficios mecánicos, porque todos seguimos en esto más las leyes del abuso y mal ejemplo que las de la razón y necesidad...³⁵²

Según explica Jesús Terrón González, este tipo de medidas no tuvieron, sin embargo, ningún éxito entre las damas de la época:

A pesar del rigor inicial que se empleó para asegurar la ejecución de la ordenanza (alguaciles apostados en las calles despojaron, bajo las pullas de los transeúntes, a las mujeres que se obstinaban en llevar el molesto guardainfante) y a despecho del riesgo de ser confundidas con mujeres públicas, las damas distinguidas retornaron, pasada la primera alarma, a la moda anterior; la autoridad real pudo oponerse tanto menos cuanto que la segunda mujer de Felipe IV, María Ana de Austria, dio el ejemplo llevando guardainfantes más voluminosos y más anchos de lo que jamás habían sido. Solo en el reinado siguiente la moda fue desapareciendo paulatinamente.

³⁵¹ Rafael González Cañal, “El lujo y la ociosidad durante la privanza de Olivares: Bartolomé Jiménez Patón y la polémica sobre el guardainfante y las guedejas”, *Criticón*, 53, 1991, pp. 71 – 72.

³⁵² Bartolomé Jiménez Patón, *Reforma de trajes*, op. cit., f. 26 v.

Inútiles también fueron los artículos de la “pragmática” de 1639 relativos a los abusos del descote femenino. A comienzos del siglo, los jubones eran cerrados y ceñían estrechamente el cuello. Progresivamente, el corpiño se escota hasta descubrir los hombros, y, muy ampliamente, el nacimiento del pecho. “Cierto es”, afirma Zabaleta, “que las mujeres se visten al uso, se visten de una manera que estoy por decir que anduvieran más honestamente desnudas.”³⁵³

La crítica a las leyes suntuarias de Olivares es evidente ya en *Los privilegios de las mujeres* y el motivo se mantiene en la reelaboración calderoniana posterior, *Las armas de la hermosura*. Esta crítica a este tipo de medidas encaja bastante con el pensamiento calderoniano, que no podía concebir que la supuesta corrupción moral de los españoles fuera la causa última de la crisis económica, política y social del Imperio, tal y como explica Antonio Regalado:

[Calderón] se inclinó ya desde sus comienzos como poeta y pensador a ir más allá de las explicaciones causales de la historia, intuyendo que el proceso histórico ponía de manifiesto un destino, verdadero sujeto de sus tragedias. En *Las armas de la hermosura* las consecuencias prácticas de la conciencia del declive de Roma derivan en las leyes suntuarias que promulga el Senado y cuyas principales víctimas son las mujeres de los romanos. La parodia de la legislación suntuaria contemporánea es obvia y los anacronismos, intencionados, ya que el dramaturgo sabía que tales medidas eran impotentes sucedáneos de una política fracasada. Calderón entendió que las razones del declive de la monarquía y la nación no estribaban en las costumbres y la moralidad sino en otras causas que habían sido analizadas sucintamente por varios arbitristas. De su obra se desprende que la expulsión de los moriscos y el declive de la agricultura tenían más peso en la historia de la nación que la supuesta inmoralidad de las gentes. En *Las armas de la hermosura* fustiga, satiriza y analiza la mente rigorista que era, al fin y al cabo, enemiga de su gremio, identificando la figura del padre inflexible con el político autoritario y con un honor y un patriotismo viciados por la moralina, disposición del poder que se ensaña con los más débiles, las mujeres que defiende Coriolano, portaestandarte de un ideal radicalmente opuesto a la imagen rigorista del hombre ejemplificada por su progenitor.³⁵⁴

Mediante la sátira de la prohibición del uso de afeites, Calderón se rebela en cierta manera también contra la concepción absolutamente inmovilista de la sociedad que aún pervivía entre los sectores más tradicionalistas de la España áurea, los cuales se escandalizaban al ver que las galas y ornamentos estaban al alcance de un sector cada vez más amplio de la población. Esos mismos grupos privilegiados defendían una honra basada en la “limpieza” de sangre y el linaje, concepción que Calderón fustigaría constantemente a lo largo de toda su producción dramática y, por supuesto, también en *Las armas de la hermosura*, como veremos más adelante.

³⁵³ Jesús Terrón González, *op. cit.*, pp. 25 – 26.

³⁵⁴ Antonio Regalado, “Sobre el feminismo...”, *op. cit.*, pp. 79 – 80.

En la época, la opinión de Calderón, Rojas y Coello contra las leyes suntuarias era la opinión de muchos intelectuales, como el que, escondido bajo el pseudónimo de “Licenciado Arias Gonzalo” escribe al rey Felipe IV en defensa del derecho femenino a hacer uso de los afeites y ropajes habituales, acorde con la moda del momento. Las conclusiones de este *Memorial en defensa de las mujeres de España y de los trajes y adornos de que usan* resultan especialmente interesantes para nuestro estudio:

Y así, las mujeres de España, con humildad y confianza postradas a los Reales pies de V. M., le suplican no las amontone a todas, como mala yerba, en la nota general de una ley, sino que antes se sirva de ampararlas a todas, y a las malas por las buenas, en el uso del privilegio que el derecho natural de las gentes les dio, y mantenerlas en la posesión de la libertad conveniente y política de que han usado desde el principio del mundo en vestirse y adornarse, y mandar se les guarde el decoro y veneración que se les debe. Y así, lo piden por justicia a su Rey y suplican por gracia a su Señor.³⁵⁵

Así las cosas, podemos suponer que esta medida resultó claramente impopular y que en absoluto logró que las mujeres abandonaran el uso de cosméticos. De este modo, obras como *Los privilegios de las mujeres* o *Las armas de la hermosura* reflexionan acerca de la complejidad del problema de la emancipación de la mujer respecto al hombre, un conflicto que si ya se iniciaba en el Siglo de Oro, pervive en nuestros días. La mujer, entonces como ahora, pese a sus deseos de libertad y autonomía, se sometía y se somete a unos rituales de belleza y unas modas costosas y ridículas, en muchos casos para lograr mostrarse atractiva ante los hombres y conseguir sus atenciones. Rosa Ana Escalonilla López reflexiona acerca de esta cuestión en sus observaciones acerca de las críticas calderonianas a la incomodidad del guardainfante:

La hipérbole funciona como detonante de la reflexión acerca de la incomodidad de tal prenda y de la dificultad de movimientos que originaba en la mujer. Y, por supuesto, un elemento que actúa de obstáculo desde la perspectiva puramente práctica, cómo no va a constituir una rémora para el avance general de las mujeres, si éstas permanecen ancladas en modas que limitan sus modos de actuación. La mujer es presentada, una vez más, como un ser poliédrico, complejo y multidimensional: junto a la mujer reivindicativa se acomoda en la sociedad barroca la pervivencia de ciertas fórmulas externas que suponen la dicotomía de un ser que se debate entre la lucha social y cultural y las modas que funcionaban como elementos de atracción hacia el sexo masculino. Recordemos que lo que las mujeres barrocas más deseaban era ser hermosas y casarse, aunque este anhelo no estaba reñido en absoluto con el afán de conocimientos y formación, así como de integración en el mundo social barroco de forma plena.³⁵⁶

³⁵⁵ “Licenciado Arias Gonzalo”, *Memorial en defensa de las mujeres de España y de los trajes y adornos de que usan* (ed. de Enrique Suárez Figaredo), *Lemir*, 15, 2011, pp. 196.

³⁵⁶ Rosa Ana Escalonilla López, *La dramaturgia...*, *op. cit.*, p. 300.

De este modo, tanto en *Las armas de la hermosura* como en *Los privilegios de las mujeres* se plantea una defensa de la mujer en todas sus reivindicaciones, desde las de menor importancia, como la defensa de su derecho a vestir y maquillarse según la moda frente a las imposiciones suntuarias de Olivares y los moralistas misóginos, hasta las de mayor trascendencia, planteando la necesidad del acceso de la mujer a aquellos ámbitos de la sociedad barroca de los que está excluida, como el de las armas, el de la política o el de la cultura. Calderón, Rojas y Coello plantean además, de modo paralelo el hecho de que las mujeres no necesitar usar de afeites para mostrar esa Belleza trascendente e inherente a ellas que provoca el Amor del hombre y lo conduce a la virtud.

Calderón, consciente de todas las cuestiones sociales y morales que la polémica sobre las leyes suntuarias provocaba, decidió explotarla dramáticamente y conquistar con estas armas a las numerosas féminas que abarrotaban los corrales de comedias en la España del Siglo de Oro. La afición de las mujeres al teatro en esta época es proverbial y el propio Lope de Vega la menciona en su *Arte Nuevo*:

... veo los monstruos de apariencia llenos
adonde acude el vulgo y las mujeres
que este triste ejercicio canonizan
a aquel hábito bárbaro me vuelvo... (vv. 36 – 39) ³⁵⁷

Otro testimonio bastante reiterado en los estudios teatrales es el de Juan Zabaleta, que describe el comportamiento de la mujer un día de espectáculo:

También van a la comedia las mujeres, y también tienen las mujeres alma: bueno será darles en esta materia buenos consejos. Los hombres van el día de fiesta a la comedia después de comer, antes de comer las mujeres. La mujer que ha de ir a la comedia el día de fiesta ordinariamente la hace tarea de todo el día: conviéndose con una vecina suya, almuerzan cualquier cosa, reservando la comida del mediodía para la noche, vanse a una misa y desde la misa, para tomar buen lugar, parten a la cazuela (...). Entran y hállanla salpicada como de viruelas locas, de otras mujeres tan locas como ellas (...). Van entrando más mujeres y algunas de las de buen desahogo se sientan sobre el pretil de la cazuela, con que quedan como en una cueva las que están en medio sentadas... ³⁵⁸

José María Díez Borque, por su parte, documenta además otros testimonios de la buena recepción del teatro entre las féminas:

La cazuela era la localidad por excelencia de las mujeres y no se daba dentro de ella una ordenación jerárquica, ya que desde allí contemplaban el teatro todas las mujeres que asistían a él, excepto las damas de la nobleza que ocupaban los aposentos, rejas y celosías

³⁵⁷ Lope de Vega, *Arte Nuevo ...*, *op. cit.*

³⁵⁸ Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde* (edición, introducción y notas de José María Díez Borque), Madrid, Cupsa, 1977, p. 30.

(...). Hay un testimonio muy importante (...) sobre la afición de las mujeres de todos los niveles sociales a teatro: Jerónimo de Velázquez dio en 1586 una función por la mañana para mujeres solamente y se reunieron más de 760, aunque después el Consejo de Castilla prohibiría la representación y confiscaría las ganancias.³⁵⁹

En efecto, sabemos que el público femenino fue un receptor primordial del teatro áureo, tanto en su vertiente espectacular como impresa. La nueva concepción mercantilista del fenómeno teatral implica que los dramaturgos busquen ante todo el éxito de su obra, un éxito que bien pudiera lograrse congraciándose con un amplio sector del público, en este caso, las mujeres. Así, por ejemplo, Charles Vincent Aubrun³⁶⁰ ha detectado cómo determinadas tiradas de versos dentro las comedias auriseculares iban dirigidas a un sector concreto del público. Las intervenciones feministas, con recurrentes alusiones a la hermosura iban, de este modo, dirigidas primordialmente al público femenino que asistía a la representación y que, de un modo u otro, empatizaba en mayor medida con las mujeres que protagonizaban la comedia. Este parece que fue el planteamiento de Calderón, Rojas y Coello en su elaboración del espectáculo cortesano *Los privilegios de las mujeres*, tal y como explican Elisa Domínguez de Paz y Leonor Rodríguez Corona:

El privilegio de las mujeres [sic] no pretende en modo alguno hacer una defensa feminista en toda regla (de ninguna forma sería esto aceptado en los círculos cortesanos y mucho menos entre el público de corrales, donde un hecho de este tipo hubiera provocado el vocerío de los mosqueteros). Se trata de educar a la sociedad, hombres y mujeres, en valores como el respeto y el perdón, poniéndolos en práctica sin diferencia de clases o sexos, simplemente desde nuestro reconocimiento personal con el fin de conseguir un mayor progreso de la sociedad. Pero de aquí a llamar feminista a Calderón, supone descontextualizarlo dramática e ideológicamente. Otra cosa bien distinta es valorar la simpatía que siente hacia la mujer y un especial entendimiento de las dificultades y fatigas que los principios sociales del siglo XVII infligían sobre ellas.³⁶¹

Así, aunque resultaría anacrónico considerar la existencia de un incipiente pensamiento feminista entre los autores teatrales del Siglo de Oro, sí podemos encontrar una proliferación de protagonistas femeninas en los espectáculos teatrales de la España del XVII. Mujeres que, lejos de someterse a la voluntad de los varones (como ocurría en la realidad de la época), se rebelan contra el poder masculino, lanzándose a la aventura para conseguir al hombre que aman o vengar su honor mancillado. Sobre las tablas áureas las mujeres se disfrazarán de hombres, encabezarán revueltas populares (como en

³⁵⁹ José María Díez Borque, *Sociedad y teatro...*, *op. cit.*, pp. 143 – 144.

³⁶⁰ Charles Vicent Aubrun, *La comedia española, 1600 – 1680*, Madrid, Taurus, 1968, p. 70.

³⁶¹ Domínguez de Paz, Elisa y Leonor Rodríguez Corona, *op.cit.*, p. 131.

Fuenteovejuna de Lope) o trazarán todo tipo de estratagemas para lograr el matrimonio que desean. De este modo, el teatro se convirtió, en la opresiva España de la Contrarreforma, en una vía de escape para la mujer, en un ámbito ficcional en el que las féminas podían hacer realidad sus ansias de libertad.

Junto a las motivaciones puramente sociales que pudieron hacer que Calderón convirtiera la polémica sobre los afeites femeninos en el eje temático fundamental de su obra, deben señalarse asimismo otras razones de índole ideológica, literaria e, incluso, filosófica.

La obra de Calderón de la Barca constituye en algunos aspectos la culminación teatral del estilo culterano, una manera de escribir basada fundamentalmente en el retorcimiento formal, esto es, en la complicación exterior, en el afeite literario. Por ello, no parece del todo descabellado relacionar la reivindicación de los cosméticos femeninos presente en *Las armas de la Hermosura* con una defensa que puede hacer Calderón de su estilo dramático, una forma de hacer teatro que aunque compleja y retorcida para el público actual, gozó de gran éxito en la España del siglo XVII. De este modo, podemos considerar posible que Calderón defendiera el cultivo de la imagen externa, de los aspectos puramente formales del texto, para así reivindicar una obra como la suya, de inusitada exquisitez retórica.

Por otra parte, ahondando en la interpretación de *Las armas de la Hermosura*, podemos considerar que en la obra se plantea uno de los grandes problemas filosóficos del Barroco como es el conflicto entre apariencia y realidad. Precisamente, una de las mayores preocupaciones de Calderón, presente en muchas de sus obras, es esa aparente disolución del concepto de realidad. Para el dramaturgo, los límites entre la realidad y la ficción se presentan en cierto modo imprecisos. De este modo, alude con insistencia a la vida como sueño o al gran teatro del mundo, planteando continuamente al espectador su angustia ante la imposibilidad de conocer la verdadera esencia de la realidad.

Dentro de esta línea de pensamiento, la idea del afeite como engaño se presenta ridícula y anecdótica, en tanto que toda la realidad se configura como un gigantesco teatro, un tremendo engaño en el que el hombre se ve forzado a representar el papel que le ha sido asignado, desorientado al no poder dilucidar dónde acaba la realidad y dónde empieza la ficción. En este contexto intelectual, *Las armas de la hermosura* defiende el afeite en la mujer, o la ficción literaria, como refugio artístico e intelectual ante una realidad caótica

e incomprensible para el ser humano. Siguiendo la senda iniciada por Góngora y otros grandes escritores, Calderón concibe el arte como el único espacio donde el hombre, como si de un demiurgo se tratara, puede ser verdaderamente libre para crear un realidad universo ficcional más modélico y perfecto – en muchos sentidos más auténtico- que la decadente realidad que lo encarcela.

Así, Hugo Friedrich insiste en que, desde la concepción estilística calderoniana, “lo artificial en cuanto es lo hecho por el hombre tiene más valor que lo natural.”³⁶² De este modo, Calderón y otros muchos artistas de su tiempo, cuestionando el ideal renacentista de la razón natural, comienzan a plantear que la Belleza ideal neoplatónica a la que aspira el ser humano no surge espontáneamente ante los sentidos, de modo natural, sino a través del esfuerzo intelectual y estético que supone el artificio del ingenio. Bartolomé Leonardo de Argensola, por ejemplo, aborda esta problemática del pensamiento estético barroco en uno de sus sonetos:

Yo os quiero confesar, don Juan, primero,
que aquel blanco y color de doña Elvira
no tiene de ella más, si bien se mira,
que el haberle costado su dinero.

Pero tras eso confesaros quiero
que es tanta la beldad de su mentira,
que en vano a competir con ella aspira
belleza igual de rostro verdadero.

Mas ¿qué mucho que yo perdido ande
por un engaño tal, pues que sabemos
que nos engaña así Naturaleza?

Porque ese cielo azul que todos vemos,
ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande
que no sea verdad tanta belleza!

Así, para María Jesús Ruiz Fernández este soneto en “su significado global, advierte no tanto de la desconfianza del artista barroco ante la apariencia engañosa de la realidad, cuanto de su confianza – o mejor sería decir su creencia – de que la belleza, para hacerse, ha de pasar necesariamente por el artificio.”³⁶³

³⁶² Hugo Friedrich, *Estructuralismo y estructura de la ciencia literaria. Calderón de la Barca*, Santander, La Isla de los Ratones, 1972, p. 57.

³⁶³ María Jesús Ruiz Fernández, “Ni es cielo ni es azul... Teatralidad y Magia en los *Sucesos y Prodigios* de Juan Pérez de Montalbán”, en Rafael Bonilla Cerezo et alii (eds.), *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613 -1685) Studia in honorem Prof. Anthony Close*, Madrid, Sial, 2012, p.139.

Esta necesidad del artista barroco de resguardarse en un universo ficcional propio, construido a través del artificio es, en gran parte, fruto de esa ideología del desengaño que presidió el pensamiento barroco. Así, lo facticio se convierte en un reducto de resistencia, en un espacio de libertad ante una naturaleza que se percibe como cruel, confusa y caótica. Ortega y Gasset³⁶⁴, por ejemplo, estudia *El Quijote* planteando la necesidad del hombre barroco de controlar una realidad que lo desborda por su crueldad y sinrazón, una existencia que lo empuja a fabricar un mundo distinto, bien sea refugiándose en los delirios de la locura, como el protagonista de la obra cervantina, o bien, en el caso de los escritores, recurriendo al propio intelecto para crear un universo artístico paralelo. Miguel Grande Yáñez también aborda esta nueva concepción barroca del arte en su estudio acerca del pensamiento barroco:

Con los ingenios se controla y domina la naturaleza hasta crear un artificio. La cultura barroca es una cultura del artificio maravilloso, en la que se abandona la imitación clásica y renacentista de la naturaleza. El hombre trata de crear con originalidad y desmesura, de modo que estamos ante una nueva realidad más allá de la evidencia de los sentidos. Realidad en la que hay que penetrar para ser interpretada y pensada. Por eso presenciaremos desmesura estética, pero también una prudencia filosófica artesanal, que desplaza las obviedades, porque ante ellas se desconfía. Los ingenios son desmesuras, las cosas se ensalzan, y en última instancia el enaltecido es el propio hombre a través de un humanismo barroco que procura, más que exagerar, potenciar y dinamizar sus facultades. Muchas de las desmesuras de los ingenios han de ser contrastadas por el desengaño inexorable en algunas dimensiones de lo humano.³⁶⁵

Como consecuencia de todo lo anteriormente enunciado, se deduce que la aparición de la polémica sobre el uso de los afeites femeninos en la *Las armas de la Hermosura* no es algo meramente anecdótico. Calderón incluye un tema que no estaba presente en sus fuentes grecolatinas para abordar una de las más agrias polémicas de la sociedad del siglo XVII. Su defensa de los afeites femeninos supone un posicionamiento social, en tanto en cuanto apoya a las mujeres de su época, a las espectadoras de su teatro, pero también cierta toma de postura moral, reivindicando el derecho de la mujer a emplear las pocas armas que posee para participar en el devenir político y social de su tiempo. Asimismo, el afeite sirve a Calderón para ahondar en la reflexión literaria, para defender un modo de hacer teatro retóricamente más complejo que el cultivado por Lope de Vega; un desarrollo de la fórmula de la comedia nueva, con la que esta alcanzará sus

³⁶⁴ José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Alianza, 2008, pp. 153 – 156.

³⁶⁵ Miguel Grande Yáñez, *De Cervantes a Calderón. Claves filosóficas del barroco español*, Madrid, Dykinson, 2012, p. 146.

mayores cotas de perfección artística e ideológica. Desde el punto de vista más puramente filosófico, el tratamiento de la polémica de los maquillajes implica reabrir el debate barroco acerca de la imposibilidad del ser humano de discernir entre el engaño y la verdad, entre la ficción y la realidad, insistir en la angustia existencial que provoca la imposibilidad de conocimiento de lo esencial.

Por último, reivindicando el empleo de los afeites, Calderón muestra una nueva manera, genuinamente barroca, de concebir la Belleza, proclamando su desesperado intento creador de emular la Naturaleza a través del Arte.

El personaje de Coriolano en *Las armas de la hermosura*

La leyenda del general Cayo Marcio Coriolano ha fascinado a artistas de todas las épocas como lo demuestran las abundantes referencias que diversos creadores de todas las épocas han hecho a su historia, un mito ancestral que conjuga conflictos tan apasionantes como la defensa del honor individual frente a la sociedad, la traición, la venganza, la magnanimidad o el perdón.

Ya en el siglo XV, en el Quattrocento italiano, Luca Signorelli (¿1445? – 1523), miembro de la escuela de Umbría y discípulo aventajado de Piero della Francesca, pintó una obra dedicada a la leyenda de Coriolano en la que se recoge la escena en la que Veturia y Volumnia intentan convencer al general para que levante el asedio de Roma. Poco después, otro artista del Renacimiento italiano, Michele da Verona (1470 – 1536 /1544) exploró las nuevas posibilidades que le ofrecía el desarrollo de la perspectiva en una escena en la que se representa al general Coriolano arrodillado ante su madre y su mujer, totalmente rendido y dispuesto a perdonar al pueblo romano. La pintura resulta curiosa pues en ninguna otra de las que remiten a la leyenda de Cayo Marcio veremos al personaje en esta actitud.

En el siglo XVII, además de en la tragedia *Coriolanus* (1607) de Shakespeare, que hemos analizado brevemente, encontramos que, también otro contemporáneo de Calderón, el pintor Nicolás Poussin (1594 – 1665) dedicó un lienzo al retrato del vengativo general romano. El pintor galo, gran aficionado a las obras de temática clásica, reprodujo el momento más emotivo de la leyenda, cuando las mujeres ruegan a Coriolano por el perdón de Roma. Su compatriota y fundador de la Academia de Bellas Artes de Francia, Eustache Le Sueur (1617 – 1655) también se centró en este motivo pero retratando un Coriolano familiar, que se abalanza sobre sus hijos. En la misma época, en Flandes, destaca el lienzo tenebrista en el que Gillis van Valckenborch (1570 – 1622) representó la escena culminante de la leyenda, la misma que aparece en la obra elaborada años después por Erasmo el Joven (1607 – 1678), otro pintor flamenco que también seguía las técnicas de Caravaggio. El discípulo favorito de Rembrandt, Gerbrand Van den Eeckhout (1621 – 1674) también se sintió atraído por la leyenda

romana y retrató a un terrible Coriolano ante el cual se arrodilla su anciana madre. Parece que el relato de Coriolano se volvió especialmente popular entre los pintores italianos del Barroco tardío. Así, por ejemplo, Bartolomeo Biscaino (1632 – 1657) retrata a la familia de Coriolano como a ricos genoveses de su época y al vengativo romano como un hombre esquivo, que trata de desentenderse de la situación. Giuseppe Chiari (1654 – 1727), en cambio, representó al general como un hombre tremendamente fornido y agresivo mientras que Jacopo Amigoni (1682 – 1752), miembro de la escuela veneciana, realizó una composición de grupo en la que sobresale un Coriolano especialmente desdeñoso con las mujeres. Giovanni Antonio Guardi (1699 – 1760) es uno de los pocos artistas que, en lugar de retratar la escena de las súplicas de las mujeres ante Coriolano prefiere mostrar la imagen de un general victorioso tras la batalla ante los volscos. Otro de los pintores adscritos del movimiento rococó, Andrea Casali (1705 – 1784) también pintó una escena de gran colorido en la que aparece una Volumnia desesperada y suplicante.

El Neoclasicismo dieciochesco también atrajo la atención de los artistas sobre esta leyenda romana. Así por ejemplo, Louis Galloche (1670 – 1761) recoge una escena grupal, en la que las mujeres y los niños ruegan para salvarse mientras que el italiano Gaspare Landi (1756 – 1830), en *Veturia a los pies de Coriolano*, se centró en la figura angustiada de la madre del general. También a este movimiento se adscribe la obra del francés Jean Joseph Taillason (1745 – 1809), que pintó un lienzo con la escena de Veturia y Volumnia intentando sin éxito conmover a Coriolano y la del inglés Gavin Hamilton (1723 – 1798), que se conserva a través de un grabado realizado por James Caldwell. La misma escena de las mujeres suplicando al general en el campamento volscos aparece en una pintura de Benjamin West (1738 -1820). Una de las pinturas más interesantes de esta época acerca de la leyenda de Coriolano es la realizada por Thomas Lawrence (1769 – 1830). Se trata del retrato del actor John Philip Kemble, ataviado con el vestuario con el que solía representar la tragedia *Coriolanus* de Shakespeare.

Ya en el siglo XIX, el propio Beethoven compuso *Coriolano* opus 62, una obertura destinada a prologar un drama del escritor austriaco Heinrich Von Collin (1771 – 1811) centrado en esta leyenda. *Coriolan* (1804) es, además, el primer intento del autor vienés de crear una fórmula dramática en la que se entremezclaran elementos de la tragedia clasicista, el teatro shakesperiano y el Romanticismo alemán. En esos mismos años desarrolló su obra el pintor inglés Richard Westall (1765 – 1836), autor aún

adscrito a la corriente neoclásica, que retrató a un impertérrito Coriolano, totalmente ajeno a los ruegos de su madre y su esposa. Unos años después, el poeta y escultor inglés Thomas Woolner (1825 – 1892), de formación clasicista y co – fundador de la hermandad de los prerrafaelitas, representó en una de sus mejores composiciones escultóricas una escena grupal en la que sobresale la figura de Veturia suplicando a su hijo por la salvación de Roma.

En 2011, la tragedia de Shakespeare fue llevada al cine, en una adaptación dirigida y protagonizada por Ralph Fiennes, la cual obtuvo un gran éxito entre la crítica y una nominación en los premios BAFTA.

A lo largo de los siglos la leyenda del general Cayo Marcio Coriolano ha sido continuamente reelaborada, en todos los soportes y desde todas las perspectivas artísticas. Ello se debe, sin lugar a dudas, a que se trata de un personaje fascinante puesto que todo ser humano se conmueve ante su lucha, una batalla en la que el temible general ha de derrotar al rival más terrible del hombre: a sí mismo. No es casual, por ello, que dos de los más grandes dramaturgos de Occidente, Shakespeare y Calderón, convirtieran a Coriolano en el protagonista de una de sus grandes obras.

Coriolano es, en efecto, el gran protagonista masculino de *Las armas de la hermosura*

y uno de los personajes que Calderón construyó con un mayor grado de detallismo, circunstancia que ya notó uno de los primeros editores de la comedia, Eugenio de Ochoa:

A los que pretenden que Calderón no sabía pintar caracteres o, en otros términos, que todos sus caracteres son uno mismo, los remitimos a la escena sexta del acto tercero. Allí verán, si tienen ojos para ver, cuán poco se parece Coriolano a los galanes de sus comedias de capa y espada, por ejemplo. Comparen y confiesen de buena fe que se equivocaron.³⁶⁶

Coriolano se erige, ciertamente, como un carácter especialmente complejo y se configura a lo largo de la pieza como un auténtico héroe trágico. El personaje del general romano se constituye, en efecto, como encarnación de la mutabilidad de fortuna, circunstancia que él mismo manifiesta en unos versos de carácter metateatral, en los que parece trascender el ámbito de la ficción dramática para dialogar directamente con los espectadores y aclarar el propósito moralizante de su figura:

³⁶⁶ Eugenio de Ochoa, “*Las armas de la hermosura*”, en Pedro Calderón de la Barca, *Teatro escogido de Calderón de la Barca* (ed. de Eugenio Ochoa), París, Librería Europea de Baudry, 1838, p. 466

CORIOLANO.- ¡Ay de quien nace a ser trágico ejemplo,
que a la fortuna representa el tiempo! (Jornada II)

Coriolano presenta en escena una caída en desgracia paradigmática, comparable a la de los héroes de la tragedia clásica. Se trata de un joven general valiente, virtuoso y totalmente enamorado de Veturia, una mujer sabina bella y discreta. Pese a sus logros militares en las guerras contra los sabinos, Coriolano será terriblemente castigado por defender junto a Veturia los derechos de las mujeres, acusado de un crimen que probablemente no cometió. Ante esta terrible caída en desgracia y deshonra pública, Coriolano se unirá al ejército sabino, al que guiará para asediar Roma. Sus antiguos conciudadanos, su padre, su mejor amigo e, incluso, su enemigo, suplicarán en vano a Coriolano para que perdone a la ciudad y permita sobrevivir a los que fueron sus compatriotas. Sin embargo, el joven caudillo parece cegado por un terrible afán de venganza y destrucción, incapaz de sentir compasión por nadie. Finalmente, solo los ruegos y el llanto de su amada Veturia lograrán guiarlo de nuevo hacia la senda de la virtud y el perdón, haciendo que el general demuestre su grandeza como gobernante siendo capaz de perdonar a aquellos que una vez lo ofendieron.

Coriolano se convierte, en consecuencia, en un personaje modélico, en un ejemplo de buen dirigente político y militar, capaz incluso de perdonar y sentir compasión por sus enemigos. *Las armas de la hermosura* ensalza la magnanimidad como virtud esencial de todo buen gobernante, que debe anteponer el bien común (la paz) a sus propios intereses personales. La guerra aparece entonces, al igual que en gran parte de la producción calderoniana, como una solución drástica y desesperada para los conflictos, que debe evitarse siempre que sea posible a fin de evitar el sufrimiento del pueblo. Calderón culpabiliza a los políticos del dolor causado por las guerras, provocadas por su incapacidad para solventar pacíficamente sus diferencias. Por ello, frente a los conflictos, el dramaturgo propone soluciones diplomáticas, tanto en sus piezas ficcionales como en sus comentarios acerca de la situación política de su época.

Para convertir a Coriolano en un ejemplo de buen dirigente político, Calderón manipula el relato histórico – legendario que sobre él transmiten las fuentes clásicas, principalmente los textos de Tito Livio, Plutarco y Dionisio de Halicarnaso. Así, frente al Coriolano orgulloso y vengativo que retrata principalmente Plutarco y que se convierte en el modelo fundamental de la tragedia shakespeariana, Calderón construye un personaje esencialmente virtuoso, un héroe modélico, pero al que la corrupción de

las clases dirigentes de su sociedad empuja hacia una terrible y violenta venganza. A este respecto, resultan muy interesantes algunas reflexiones de Antonio Regalado acerca del carácter inherentemente conflictivo del personaje de Coriolano:

A nuestro dramaturgo no le interesó el héroe original, casi hecho a la medida para corroborar la doctrina neo – aristotélica del yerro disculpable. Se fijó en el carácter inflexible y orgulloso del personaje de Plutarco trasladándolo a la figura del padre, de quien procede el rigor que hereda el hijo, pues el temple de ánimo de éste es todo lo opuesto, constituyéndose como la dimensión necesaria de un combate interior entre la magnanimidad y la venganza. En la versión calderoniana Coriolano es inmolado en el altar del honor y la patria por el padre, enemigo del ocio, la poesía, el amor, censor de las costumbres y represor de su indigno vástago (...).

Coriolano, que hereda el espíritu vengativo del padre enmascarado por el deber, respeto a la ley y amor a la justicia, logra sin embargo superarlo venciendo a sí mismo: “vencer perdonando” que es “vencer dos veces”. La superación del espíritu de venganza por Coriolano está inspirada por su amante Veturia (...). Veturia, inspiración y norte de Coriolano es un personaje decisivo, inquieta criatura que se rebela ante la injusticia y a la que no falta ni el fuego de la cólera ni el sentido de la ecuanimidad.³⁶⁷

Coriolano se constituye en cierta medida como un héroe trágico en la medida en que la tragedia puede concebirse en el teatro aurisecular. De alto linaje y noble cuna, demuestra desde el principio de la obra que es merecedor de una posición privilegiada en el seno de su sociedad dado su comportamiento moralmente intachable en la guerra y en la paz. Sin embargo, un encadenamiento terrible de acontecimientos fatales, casi teatral, lo precipitan en la desgracia y el deshonor absoluto del destierro. Coriolano hace entonces aflorar su dimensión más humana; deja de ser un héroe modélico y literario para convertirse en un hombre de carne y hueso, lleno de rabia y frustración. Se convierte entonces en el modelo de protagonista imperfecto que Aristóteles proponía en su *Poética*, capaz de errar y caer en determinadas circunstancias y, por ello, fundamentalmente humano y capaz de provocar la empatía del espectador. La ira de Coriolano lo conduce a una espiral autodestructiva puesto que es consciente de que arrasando su patria y asesinando a su padre, a su amigo e, incluso, a su amada, terminará por matarse a sí mismo pero su odio y su sentimiento de injusticia es tan desesperado que hacen que deje de ser víctima para convertirse en verdugo. Coriolano se transforma en un malvado, en un ser terrible pero, lejos de causar repugnancia en el espectador, suscita su compasión puesto que la problemática que Calderón presenta es consustancial a la propia naturaleza humana. Finalmente, el héroe logrará el triunfo absoluto pues, tras vencerse a sí mismo, tras sobreponerse a sus pasiones, conseguirá recuperar su honra pública y alcanzará la felicidad junto a su amada Veturia. Coriolano encarna, por todo

³⁶⁷ Antonio Regalado, “Sobre el feminismo...”, *op. cit.*, pp. 80 – 81.

ello, no solo un conflicto que puede analizarse en términos políticos y sociales, sino, ante todo, la problemática existencial del individuo que, en los momentos especialmente convulsos o desgraciados de su trayectoria vital debe decidir si dejarse arrastrar por la desesperación y las pasiones o, por el contrario, luchar por mantener su dignidad como ser humano manteniéndose fiel a sus principios morales. Esta fidelidad a la moral individual aparece en *Las armas de la hermosura* indisolublemente ligada al amor que, desde una concepción neoplatónica, se convierte en luz y guía del ser humano en su lucha existencial por el logro de la felicidad.

Los personajes femeninos: Astrea y Veturia

A nadie se le oculta que, durante décadas, Calderón de la Barca se ha concebido como algo *más* que un dramaturgo, como algo más que uno de los grandes genios de nuestra literatura. En un determinado momento de la historia reciente de España, Calderón trascendió el ámbito de lo puramente literario y teatral para convertirse en símbolo, en máximo exponente cultural de un modo concreto de concebir la esencia histórica de nuestro país. Calderón dejó de ser escritor para ser icono: imagen de la gloria de la España imperial, símbolo de la monarquía, modelo de conservadurismo y, sobre todo, adalid del catolicismo más ortodoxo.

Este proceso de apropiación de la figura y obra de Calderón por parte de los sectores ideológicos conservadores resulta apasionante para el estudio de la recepción del teatro áureo en la España contemporánea. De hecho, actualmente, muchos lectores formados e, incluso, filólogos y críticos, continúan acercándose a la obra de Calderón únicamente desde esta perspectiva conservadora y ultracatólica. Quizá resultaría sorprendente para muchos de ellos saber que durante el siglo XVIII y principios del XIX los críticos literarios conservadores y progresistas pugnaron por convertir a Calderón en estandarte literario de sus convicciones culturales y políticas, en una “querella calderoniana” que trascendió, con mucho, los límites de lo estrictamente filológico. Parece que, en aquellos años, el sentido último de los textos calderonianos no resultaba tan diáfano como en décadas posteriores. Sin embargo, como es sabido, Marcelino Menéndez Pelayo ganará la batalla a la crítica liberal y terminará por imponer su concepción conservadora de la obra de Calderón, brillantemente expuesta en su desafiante *Brindis del Retiro*, a las generaciones posteriores:

Brindo por lo que nadie ha brindado hasta ahora: por las grandes ideas que fueron alma e inspiración de los poemas calderonianos. En primer lugar, por la fe católica, apostólica, romana (...) que es el *substratum*, la esencia y lo más grande y lo más hermoso de nuestra teología, de nuestra filosofía, de nuestra literatura y de nuestro arte.

Brindo, en segundo lugar, por la antigua y tradicional monarquía española, cristiana en la esencia y democrática en la forma (...) y brindo por la casa de Austria, que (...) se convirtió en portaestandarte de la Iglesia, en gonfaloniera de la Santa Sede durante toda aquella centuria.

Brindo por la nación española, amazona de la raza latina, la cual fue escudo y valladar firmísimo contra la barbarie germánica y el espíritu de disgregación y de herejía que separó de nosotros a las razas septentrionales.

Brindo por el municipio español, hijo glorioso del municipio hispano y expresión de la verdadera y legítima y sacrosanta libertad española, que Calderón sublimó hasta las alturas del arte en *El alcalde de Zalamea* (...).

Brindo por todas las ideas, por todos los sentimientos que Calderón ha traído al arte; sentimientos e ideas que son los nuestros, que aceptamos por propios, con los cuales nos enorgullecemos y vanagloriamos nosotros, los que sentimos y pensamos como él, los únicos que con razón y justicia y derecho podemos enaltecer su memoria, la memoria del poeta español y católico por excelencia; el poeta de todas las tolerancias e intransigencias católicas; el poeta teólogo, el poeta inquisitorial, a quien nosotros aplaudimos, y festejamos, y bendecimos, y a quien de ninguna suerte pueden contar por suyo los partidos más o menos liberales, que en nombre de la unidad centralista, a la francesa, han ahogado y destruido la antigua libertad municipal y foral de la Península, asesinada primero por la casa Borbón y luego por los gobiernos revolucionarios de este siglo.

Y digo y declaro firmemente que no me adhiero al centenario en lo que tiene de fiesta semipagana, informada por principios que aborrezco y que poco habían de agradar a tan cristiano poeta como Calderón, si levantase la cabeza...³⁶⁸

Don Marcelino, mucho más interesado, desde el punto de vista literario, en el teatro de Lope de Vega o en el de Tirso de Molina, recurrió, sin embargo, a Calderón para crear un estandarte literario y cultural de sus convicciones políticas conservadora. Desde esta perspectiva de Calderón como icono ideológico conservador escribe *Calderón y su teatro*, obra que determinó la exégesis de la obra del dramaturgo durante gran parte del siglo XX, tal y como apuntaban ya en 1976 Manuel Durán y Roberto González Echevarría³⁶⁹:

Ese libro inaugura la crítica moderna de Calderón, ya que primero como orientación para sus discípulos, como doña Blanca de los Ríos, y luego como yunque para los reivindicadores de Calderón, determinará la orientación de la crítica sobre el dramaturgo. En ámbitos menos estrechos que los de los claustros universitarios, específicamente en la instrucción pública y secundaria, las opiniones de Menéndez y Pelayo serán el dogma aprendido por generaciones de españoles e hispanoamericanos, debido sin duda al enorme prestigio e influencia que llegó a adquirir, por otras obras y actividades, el entonces joven e impulsivo crítico.

Esta interpretación del crítico santanderino quizá hubiese sido objeto de debate a lo largo del siglo XX de no producirse el terrible desastre de la Guerra Civil española. Tras la contienda, el gobierno franquista busca referentes culturales que legitimen su proyecto conservador y católico de construcción nacional. En este sentido, el teatro

³⁶⁸ Marcelino Menéndez Pelayo, "Brindis del Retiro", en *Obras Completas*, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941, vol. 8, pp. 385 -386.

³⁶⁹ Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, I, Madrid, Gredos, 1976, p. 85

áureo constituye un patrimonio fundamental, en tanto en cuanto, representa el retorno a la España Imperial, conservadora y católica. Dentro del vasto repertorio de la dramaturgia barroca, algunas de las obras de Calderón de la Barca, como sus autos sacramentales, llegan a constituirse, de modo extrañamente anacrónico, en emblemas literarios del nuevo Régimen.

Estas circunstancias de apropiación ideológica que afectan a la obra de Calderón de la Barca durante gran parte del siglo XX plantean ciertas dificultades a la crítica calderoniana actual. Por un lado, se cuenta con la ventaja de que la obra de Calderón sea bastante conocida para el público español, dado el protagonismo del que este dramaturgo gozó durante los años del franquismo. Sin embargo, este conocimiento es, en muchos casos, limitado: restringido a ciertas obras comúnmente consideradas canónicas y profundamente mediatizado por la interpretación ideologizada de la obra calderoniana que llevó a cabo la crítica franquista. Jesús Pérez Magallón³⁷⁰, uno de los principales estudiosos de la recepción de la obra de Calderón de la Barca expone los problemas a los que se han enfrentado el calderonismo en las últimas décadas:

Recientemente García Lorenzo todavía constataba la profunda ideologización del icono Calderón en el modo de acercarse a sus autos sacramentales, con las inevitables consecuencias que ello acarreó en cuanto al abandono o menosprecio hacia dicha parte de la producción calderoniana. Los sectores conservadores siguen considerando que en la obra del dramaturgo se expresan ciertos valores “tradicionales” y que representa cierta forma de vida que, siendo distintivamente española, hay que defender o recuperar. Apropiado por dichos sectores, las fuerzas progresistas, en lugar de proponerse una lectura que recupere todo lo de crítico e incluso subversivo que hay en su dramaturgia, parecen responder con el abandono absoluto de Calderón a manos de sus rivales o adversarios ideológicos y políticos. No se repetirá bastante que los valores que se adscriben a la obra de Calderón, y a otros escritores del Siglo de Oro, son la proyección de la ideología de una parte de la comunidad crítica que da forma a la recepción. Esa comunidad parece haberse apropiado la imagen de dichos autores y consolidado el concepto artificialmente creado que se tiene de toda su época. En otras palabras, el hecho de asignarle a la producción literaria de los escritores del Siglo de Oro un carácter exclusivamente tradicional o patriarcal no habla tanto del discurso de dichos autores como del de la crítica que ha asumido la recepción ideológica de la época y, en particular, del icono de Calderón.

De hecho, José Alcalá – Zamora constataba en un trabajo relativamente reciente, la lacra que esta ideologización de Calderón de la Barca ha supuesto para el conocimiento real (literario o espectacular) de la obra del dramaturgo por parte de la sociedad española:

³⁷⁰ Jesús Pérez Magallón, *Calderón. Icono cultural e identitario del conservadurismo político*, Madrid, Crítica, 2010, p. 30.

Calderón, en especial después de la labor de quien no simpatizaba con su obra, como era don Marcelino Menéndez y Pelayo, quien después de su famoso Brindis del Retiro, lo convierte en una figura más conservadora, en un defensor de los valores más tradicionales, y, como consecuencia, en el portaestandarte de los ideales de la derecha más reaccionaria. Una derecha que no le conoce, ni le lee, pero que se identifica con ese falso Calderón. Y como reacción, una izquierda que tampoco lee frecuentemente, lo relega a su vez. Hay que salvar el periodo de los años 20, cuando figuras tan entrañables como García Lorca pasean la obra calderoniana por España, llevándola a los pueblos, haciendo que la gente la comprenda. Pero aún hoy nombres muy distinguidos de izquierdas, sin conocer a Calderón, lo rechazan, lo condenan, como elemento reaccionario.

También en el análisis de la obra, desde el punto de vista científico y literario, hay dos posturas: las de quienes siguen viendo en Calderón un elemento muy conservador y la de quienes, sobre todo en el extranjero, las escuelas alemana, inglesa y norteamericana, piensan y ven en Calderón una figura mucho más crítica e inconformista de lo que se entiende comúnmente. Repito que mi postura está en este segundo lugar.³⁷¹

Aunque estas circunstancias han sido superadas en gran parte gracias a los esfuerzos de numerosos calderonistas que, desde los años de la Transición, se han propuesto rastrear nuevas obras e interpretaciones de la dramaturgia calderoniana, aún hoy prevalece en la sociedad española cierto prejuicio cultural que relaciona el teatro de Calderón con la defensa de valores ideológicos conservadores y de un catolicismo profundamente ortodoxo. Es por ello que Luis Iglesias Feijoo apunta que la recepción del teatro de Calderón ha resultado, en cierto modo, muy limitada, reducida a un cierto número de obras las cuales encajaban de modo más o menos forzado con la imagen artificial que la crítica había construido sobre el dramaturgo:

Un autor de obras tan dispares como es Calderón, que cultiva géneros muy diversos que van desde la tragedia al auto sacramental, ha sido abordado sobre todo por el flanco que puede parecer más profundo o filosóficamente más trascendente. Ante obras como *La vida es sueño* o *El médico de su honra* o ante dramas tan sólidos dramáticamente como *El alcalde de Zalamea* o *La hija del aire*, acaso sea comprensible que queden relegadas otras comedias que puedan parecer menos consistentes o frívolas.

Ahora bien, ello no ocurrió sin un grave detrimento de la evaluación del autor. Porque Calderón no es solo uno o el otro. Si despreciamos o relegamos parte del espectro luminoso y no atendemos a toda la gama, el resultado será por fuerza que la figura quede inevitablemente distorsionada en su colorido. A partir de ahí se difundirá la imagen de un hombre siempre meditabundo y reconcentrado, que es el prelude para convertirlo en (...) [un] espantajo intolerante o insufrible, pero, eso sí, muy escolástico.³⁷²

³⁷¹ José Alcalá – Zamora, “La España del siglo XVII...”, *op. cit.*, pp. 15 – 16.

³⁷² Luis Iglesias Feijoo, ““Que hay mujeres tramoyeras”: La “matemática perfecta” de la comedia calderoniana”, en Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, *La comedia de enredo: Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, julio de 1997*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 206 – 207.

Se hace necesario, en consecuencia, reivindicar, usando el término acuñado por Evangelina Rodríguez Cuadros³⁷³, a ese “otro” Calderón: el de la dramaturgia festiva, el cómico, el transgresor, el subversivo...e, incluso, el feminista, aspecto éste último que empieza a explorar la crítica más reciente:

Hace apenas cuarenta o cincuenta años, plantear el estudio de la libertad de la mujer en Calderón hubiera parecido no ya atrevido, sino descabellado. En la actualidad no es tan arriesgado, porque el autor de *La vida es sueño* no es hoy un representante de la España retrógrada, inflexible y dogmática, defensor a ultranza del código más exagerado y machista del honor barroco, como se pensaba, sino, gracias a los trabajos de Wilson, Wardropper, Honig y tantos otros, un crítico de las crueles exigencias de dicho código, tolerante y comprensivo con sus víctimas, sobre todo las femeninas, y mucho más cercano a nuestra sensibilidad, por tanto, de lo que parecía antaño. Ahora no solo se compara a Calderón con el autor del *Quijote*, punta de lanza de la libertad en la España del Siglo de Oro, (...) sino que incluso se le sitúa por encima de él en modernidad y profundidad de visión...³⁷⁴

Solo así podremos comprender la obra de Calderón en todas sus facetas, en toda su complejidad. Como es de sobra conocido, la dramaturgia de este autor cuenta con obras en las que se desarrollan sutiles planteamientos teológicos o intrincados paradigmas filosóficos pero falsearíamos la realidad si presentáramos a Calderón como un escritor volcado únicamente en el desarrollo dramático de cuestiones religiosas y de pensamiento. En efecto, dentro del *corpus* conservado de obras de Calderón conviven, con un equilibrio inusual, obras de toda índole con las que nuestro autor, desde ese convencimiento tan barroco de que el mundo no es más que un gigantesco teatro, trató de aprehender todas las facetas de esa compleja realidad en la que le tocó vivir, la de la España del Siglo de Oro.

Si se desea conocer el pensamiento calderoniano y a través de él avanzar en la exploración de no pocas facetas de nuestro decimoséptimo siglo, es indispensable que se sustituya esa imagen monolítica, y en larga medida falsa e ingenua, donde se subrayan exageradamente el prurito de un concepto patológico del honor, la beligerancia contrarreformista, el discurso laberíntico, el colaboracionismo con los poderes terrenales, la venerable aureola sacerdotal, el tedioso panorama de la predicación teológica o las proyecciones restrictivas de los ideales suscritos, por otro balance más realista, que, una vez arrojado el lastre de tantos tópicos, descubra los acentos profanos, contradictorios, dolientes y críticos del *monstruo de los ingenios*.³⁷⁵

Así, algunos textos calderonianos rompen abiertamente con la imagen conservadora que la tradición crítica reciente nos ha transmitido de este escritor. Es el caso, sin lugar a

³⁷³ Evangelina Rodríguez Cuadros, *op. cit.*

³⁷⁴ Antonio Rey Hazas, “La libertad...”, *op. cit.*, p. 13.

³⁷⁵ José Alcalá – Zamora, “La reflexión...”, *op. cit.*, pp. 46 – 47.

dudas, de *Las armas de la hermosura*, un texto en el que el dramaturgo desafía el orden social establecido en la España del siglo XVII para abogar, de modo inusitado, por los derechos de las mujeres. En palabras de Alexander A. Parker, uno de los críticos que mayor interés ha mostrado por esta comedia:

Se da una curiosa paradoja en la reputación de que ha gozado Calderón. Los españoles usaron durante mucho tiempo (y quizá haya todavía muchos que lo hagan) el término “honor calderoniano” para denotar la venganza más cruel e implacable de un marido sobre su presuntamente adúltera esposa. Una interpretación más honrada de sus obras a la luz de su técnica dramática, mucho mejor entendida actualmente, demuestra lo injusto que fue cargarle con ese sambenito. El péndulo describió un arco completo y Calderón vino a ser calificado de “feminista”. Sugiero que se consideren los contextos sociales en que se representan las obras utilizadas como prueba antes de respaldar semejante afirmación. En el momento en que se escribe esto (1985), “feminismo” es una palabra cargada de connotaciones en los países de habla inglesa, y llamar a Calderón “feminista” es dar un vasto salto a través de los siglos de cultura a cultura. Lo que es bien cierto, sin embargo, es que las obras de Calderón muestran una profunda simpatía por las mujeres y un especial entendimiento de las dificultades y las fatigas que los principios sociales del siglo XVII sobre ellas.

(...) La versión del tema de Coriolano en Calderón es una de las muchas expresiones de su simpatía y respeto por las mujeres.³⁷⁶

Las dos obras en las que centramos nuestro estudio, *Las armas de la hermosura* y *Los privilegios de las mujeres* son, precisamente, dos de los textos calderonianos en los que las mujeres adquieren un mayor protagonismo. En cierta manera, esta voluntad de dotar a las mujeres de importancia dentro de ambas obras se percibe ya en la elección de las fuentes. No es baladí que se trate de dos relatos en los que los personajes femeninos poseen cierto protagonismo, aunque este se verá incrementado exponencialmente en las comedias barrocas. En efecto, la leyenda de *El rapto de las sabinas* cuenta cómo los romanos engañan a sus vecinos sabinos para conseguir raptar a sus mujeres y dar así comienzo a la estirpe romana. No obstante, la actitud de las mujeres en este relato legendario puede considerarse más bien pasiva pues no aparecen sino como víctimas, siempre a merced de la violencia y los deseos de los hombres, bien sean estos sabinos o romanos.

El relato de la vida del temible general romano Coriolano, tal y como lo recoge *Ab urbe condita*, sí presenta un mayor protagonismo femenino aunque este recae en el personaje de la madre del general. En efecto, será la anciana Veturia quien finalmente logre que Coriolano abandone su actitud rencorosa y vengativa y cese en el asedio a Roma. Sin embargo, el hecho de que se trate de una mujer mayor, a la que a lo largo del relato el

³⁷⁶ Alexander A. Parker, “El tema de Coriolano...”, *op. cit.*, pp. 95 – 96.

historiador dota de una marcada autoridad moral, hace que este personaje aparezca investido de cierto carácter simbólico que hace que el lector se cuestione si Veturia es simplemente una mujer poderosa o, más probablemente, una representación de la antigua Roma y sus valores morales más ancestrales, ligados al concepto de *virtus romana*.

Por todo ello, podemos considerar que los dos relatos míticos que se emplearon como fuente, el del rapto de las sabinas y el del general Coriolano, son fundamentalmente relatos de protagonista masculino: Rómulo y el pueblo de Roma (formado en aquel momento únicamente por aguerridos varones) en el primer caso y Coriolano en el segundo. Si bien es cierto que en ambas leyendas la mujer adquiere cierta importancia, lo hace como mero objeto o con un carácter relativamente simbólico no llegando a constituirse en ningún caso como auténtica protagonista de la acción.

Los privilegios de las mujeres y *Las armas de la hermosura*, por el contrario, son obras dramática en las que dos mujeres, Astrea y Veturia, dirigen el curso de la acción arrastrando tras sí las voluntades de dos hombres, Sabino y Coriolano. Ello no es algo inusitado en la dramaturgia calderoniana, tal y como ha señalado Don W. Cruickshank³⁷⁷:

Si nos tomamos el trabajo de leer todas las obras seculares de Calderón, nos llama la atención la cantidad de personajes femeninos resueltos y de recursos: se podría decir que se trata de una constante a lo largo de su producción. En las obras no cómicas, estos personajes comprenden mujeres como Cenobia en *La gran Cenobia* o Catalina en *La cisma de Inglaterra*, que son modelos de conducta, y también mujeres cuya ambición o cuyo deseo las conduce a la catástrofe o a la tragedia: Ana Bolena en *La cisma...*, o Semíramis en *La hija del aire*.

En cuanto a las comedias, en ellas también hay mujeres decididas y de principios: muchas veces son los personajes más dignos de admiración. Pensamos, por ejemplo, en Violante en *También hay duelo en las damas*, obra en la que el título es un juego de palabras. En efecto, hay una especie de duelo burlesco entre dos criadas, Isabel e Inés, (el arma empleada por Inés es una de sus chinelas); pero la palabra “duelo” también tiene el sentido desusado de “empeño de honor”, y la comedia demuestra, en lo que respecta al honor, que los caballeros no lo monopolizan; que damas como Violante tienen sentido de responsabilidad, y, además que son mucho menos exaltadas que algunos personajes masculinos (por ejemplo, don Félix, novio de Violante). Los últimos versos indican que ésta, por su constancia y discreción, es un modelo para todo el mundo.

José Alcalá – Zamora también resalta este aspecto del teatro calderoniano, un tanto desconocido para el público general:

³⁷⁷ Don William Cruickshank, “Algunos hitos en la evolución de lo cómico en Calderón”, *Anuario Calderoniano*, 4, 2011, p. 100.

Tuvieron las mujeres importancia decisiva en su vida y en su obra, aunque no se le conozcan, ni fuese mujeriego, pero defendió sus derechos y capacidades, exaltándolas al protagonismo, a las ciencias, al Poder, y hasta al ejercicio hábil de las armas o conducción de ejércitos.³⁷⁸

Este crítico considera además que esta valoración positiva de la mujer que encontramos en numerosos textos calderonianos puede vincularse con el cariño que Calderón sintió por las mujeres de su familia frente a los conflictos que mantenía con su padre, un hombre excesivamente autoritario:

Las mujeres de la familia es una cuestión más compleja, pero crean una figura especial de mujer en la mente calderoniana. Una idea de la mujer distinta. Si, por ejemplo, para Cervantes la mujer es algo amargo, algo que no le ha hecho feliz; si Quevedo desprecia a la mujer y la trata a todas como a putas, y Lope como compañeras de placer, Calderón las idealiza, las trasciende, las convierte en mujeres fuertes, capaces de inteligencia, de gobierno, de cultura, de mando, incluso de ejercicio de armas. Y esto proviene de sus experiencias con las mujeres de la familia, esa madre que muere tempranamente; esa hermana Dorotea; quizá víctima del incesto del medio hermano Francisco – tema que no se puede demostrar pero que es probable-; la madrastra interesada que arrebató parte de la herencia a los hermanos Calderón.³⁷⁹

La actitud de defensa de la mujer y sus derechos que presentan muchas de las obras calderonianas no deja de resultar un tanto inusitada, dada la concepción fundamentalmente misógina del pensamiento español durante los siglos de Oro. La mujer aparece en la época subordinada al varón en todos los aspectos, tanto sociales como legales. Carmela Hernández García ha sintetizado algunos aspectos fundamentales de la situación de la mujer española en los Siglos de Oro:

Exceptuando a las nobles, que tenían la vida resuelta económicamente y a la villana, cuyo lote no era muy diferente del de otras campesinas en el mundo, no había muchas sendas que la mujer pudiera seguir en aquel tiempo fuera del matrimonio. Su abanico de posibilidades incluían: recluírse en un convento, darse a la “mala vida”, ponerse al servicio de alguna gran dama, o la vida en familia. El mundo laboral apenas ofrecía oportunidades en oficios humildísimos. Compartía con los hombres el oficio de confitera o pastelera, mientras que ejercía en exclusividad los de lavandera e hilandera (...).

Los escritos de la época están llenos de relatos de *monjas desesperadas*, doncellas que padres o hermanos hacían profesar contra su voluntad (...). Tenemos idea de la situación descorazonadora que afrontaba la mujer sin un hombre que la mantuviese. Se comprende, por lo tanto, el afán de los padres en la comedia por casar a sus hijas con maridos acomodados sin dejarlo a su libre elección (...).

El matrimonio era un arma de dos filos pues nada aseguraba el buen carácter del marido; sin embargo garantizaba a la mujer cierta libertad que no tenía durante su soltería. Una vez casada, podía visitar a sus amigas e ir al teatro o a los toros, aparte de las salidas a la

³⁷⁸ José Alcalá – Zamora, “La reflexión política..., *op. cit.*, p. 93.

³⁷⁹ José Alcalá – Zamora, “La España del siglo XVII..., *op. cit.*, pp. 17.

iglesia, única evasión que se le permitía de soltera. Lo importante era que en todo guardara el debido decoro.³⁸⁰

Según Néstor Luján³⁸¹, pocas eran las mujeres que recibían algún tipo de formación y casi todas ellas eran nobles. La educación femenina era muy elemental; se reducía a algunas nociones de aritmética, lectura y escritura, baile y música y la realización de las labores del hogar. Se trataba de formar a la mujer para ser una perfecta esposa y madre. Las mujeres que mostraban algún tipo de interés por la lectura o por ampliar su educación recibieron numerosos ataques en la literatura y los ensayos y sermones morales de la época. La principal herramienta de ridiculización de estas mujeres era el tópico de la “culta latiniparla”, una mujer pedante y redicha obsesionada por la lectura y el conocimiento; actividades que muchos autores consideraban fuera del alcance del intelecto femenino o, incluso, perjudiciales para la propia mujer, como Pedro Malón de Chaide:

¿Qué ha de hacer la doncellita que apenas sabe leer y ya trae una *Diana* en la faldriquera? (...) ¿Cómo dirá *Pater noster* en las *Horas* la que acaba de sepultar a Píramo y Tisbe en diana? ¿Cómo se recogerá a pensar en Dios un rato la que ha gastado muchos en Garcilaso? ¿Cómo? ¿Y honesto se llama el libro que enseña a decir una razón y responder a otra, y a saber por qué términos se han de tratar los amores? Allí se aprenden las desenvolturas y las solturas y las bachillerías; y náceles un deseo de ser servidas y recuestadas, como lo fueron aquellas que han leído en estos sus *Flos sanctorum*, y de ahí vienen a ruines y torpes imaginaciones, y de éstas a los conciertos o desconciertos con que se pierden así y afrentan las casas de sus padres y les dan desventurada vejes; y la merecen los malos padres y las infames madres que no supieron criar a sus hijas, ni fueron para quemarles tales libros en las manos.³⁸²

El Siglo de Oro es, además, una época singular en la evolución social de la mujer. La consolidación de la burguesía y de la nueva ideología humanista, entre otros muchos factores, contribuirán a que, paulatinamente, la mujer vaya logrando pequeños avances en el ámbito social, político y cultural, tal y como explican Mariló Vigil, quien sostiene que las mujeres “cada día estaban más desenvueltas, más chrlatanas y menos enclaustradas”³⁸³ o Rosa Ana Escalonilla López:

Y es que el individualismo renacentista se manifestó también en la mujer mediante muestras de inquietud que fueron condenadas por los severos moralistas del barroco. Pero la mujer no era un sujeto pasivo y manso. Esa es una imagen parcial que ha llegado hasta

³⁸⁰ Carmela Hernández García, “La mujer ...”, *op. cit.*, p. 79.

³⁸¹ Néstor Luján, *La vida cotidiana en el Siglo de Oro español*, Madrid, Planeta, 1992, p. 309.

³⁸² Pedro Malón de Chaide, *La conversión de la Magdalena, 1588*. Citado por Anna Caballé, *Breve historia de la misoginia. Antología y crítica*, Barcelona, Lumen, 2006, p. 133.

³⁸³ Mariló Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1986, p. 24.

nosotros a través de la visión subjetiva de algunos sectores de la historia social, que no corresponde a la totalidad femenina, si bien era una minoría la que llevaba sus inquietudes de forma efectiva al campo de lo concreto y real y una mayoría la que permanecía estancada en el campo de la utopía por la imposibilidad de medios.³⁸⁴

En efecto, son numerosísimos los testimonios de los moralistas y predicadores del momento que, ante esta situación, se muestran muy alarmados y en sus tratados educativos y sermones instan a los hombres a someter a sus mujeres y a éstas a reconocer su inferioridad natural respecto al hombre y, por ende, a obedecerlo. La doctrina de estos eruditos se basa, en primer lugar en la ley de Dios, esto es, en el relato bíblico de la creación del hombre recogido en el Génesis y, sobre todo, en la interpretación que del mismo hizo San Pablo en sus *Epístolas a los corintios*:

[El hombre] es imagen y reflejo de Dios, pero la mujer es gloria del hombre, pues no procede el hombre de la mujer, sino la mujer del hombre, ni tampoco fue creado el hombre para la mujer, sino la mujer para el hombre. (I *Epístola a los Corintios*, 11, 7).

Partiendo de la autoridad derivada de la doctrina católica, fray Hernando de Zárata escribe a finales del siglo XVI:

Habiendo de ser la mujer sujeta al marido, por voluntad y sentencia del mismo Dios y, habiéndola en significación desto criado de la costilla, y no de hueso derecho, sino acorcovado, como algunos doctores notan para dar a entender su perpetua sujeción.³⁸⁵

El gran humanista Luis Vives se muestra especialmente misógino en su obra *Instrucción de la mujer cristiana*, en la que leemos:

Aunque de los dos se han tornado uno, la mujer es hija del marido porque salió de su costado, es más inclinable y flaca y menos aparejada para sostener las flaquezas que acarrea la vida humana, a cuya causa le es menester amparo.³⁸⁶

Junto al argumento teológico, algunos hombres del Siglo de Oro se empeñan en demostrar la inferioridad femenina basándose en premisas supuestamente científicas. Ello es lógico teniendo en cuenta que, con el desarrollo del humanismo, el hombre moderno se interesa por el conocimiento de la naturaleza que le rodea, por la investigación y los avances de la ciencia. Sin embargo, tal y como plantean Anderson y

³⁸⁴ Rosa Ana Escalonilla López, *La dramaturgia ...*, op. cit., pp. 267 – 268.

³⁸⁵ Fray Hernando de Zárata, *Discursos de la paciencia cristiana en Escritores del siglo XVI.1*, Madrid, Rivadeneyra, libro VIII, discurso III.

³⁸⁶ Juan Luis Vives, *Instrucción de la mujer cristiana*, Buenos Aires, Espasa – Calpe, 1940, p. 23.

Zinsser³⁸⁷, los científicos del momento no fueron capaces de investigar la naturaleza femenina con objetividad y siguieron acatando las convenciones sociales que promulgaban la incuestionable superioridad del hombre sobre la mujer, amparándose tanto en argumentaciones teológicas y filosóficas como en demostraciones pretendidamente científicas.

Por ejemplo, la teoría de los humores sirve a Huarte de San Juan para explicar las razones del sometimiento natural de la mujer al hombre en una obra, *Examen de ingenios para las ciencias*, que resultó fundamental en el pensamiento español del Siglo de Oro. La mujer se presenta así conformada por frialdad y humedad mientras que el hombre es caliente y seco. La humedad del cerebro femenino inmoviliza las ideas y convierte a las mujeres en tozudas. La frialdad destruye las obras del ánimo, la predisposición para la acción y el movimiento y la memoria. Así las cosas, por ser húmedas y frías, las mujeres resultan inútiles para la ciencia.

La naturaleza diferente de la mujer se manifiesta sobre todo en sus innumerables defectos morales, enumerados con ahínco por los moralistas. Argumentan, siguiendo la *I Epístola a Timoteo* de San Pablo, que estos defectos quedaron ya demostrados debido cuando el comportamiento de la primera mujer, Eva, llevó al hombre a la perdición.

Las mujeres siguen los apetitos carnales como es comer e dormir e folgar e otros que son peores. E esto les viene porque en ellas no es tan fuerte la razón como en los varones. Pero ellas más son carne que espíritu. (...) Ser parleras les viene de flaqueza (...). Ser porfiosas les viene de falta de razón.³⁸⁸

Luis Vives³⁸⁹ también denuncia la natural inclinación femenina hacia los placeres, su capacidad para urdir planes malévolos, su cobardía, su codicia, su envidia, su incapacidad para controlar sus caprichos constantes, su soberbia o su ira.

Fray Luis de León, en *La perfecta casada*³⁹⁰, va un poco más allá y añade nuevos defectos a la lista: ventanera, visitadora, callejera, amiga de fiestas, chismosa, jugadora, vanidosa, alocada...

³⁸⁷ Bonnie S. Anderson y Judith P. Zinsser, *Historia de las mujeres, una historia propia*, Barcelona, Crítica, 1991, vol. II, pp. 119 y ss.

³⁸⁸ Martín de Córdoba, *Tratado que se intitula jardín de las nobles doncellas*, en P. Fernando Rubio (ed.) *Prosistas castellanos del siglo XV. 2*, Madrid, Atlas, 1964, p. 281.

³⁸⁹ Juan Luis Vives, *Instrucción ...*, op. cit..

La conclusión de las argumentaciones de los predicadores y moralistas del Siglo de Oro es bastante lógica: como la mujer es inferior y llena de defectos, el hombre deberá someterla en todo momento y luchar contra su natural tendencia al pecado. Por esta misma razón se hace necesario que los moralistas escriban estos tratados de educación femenina a fin de intentar orientar a tan depravados seres. En palabras de María Teresa Cacho:

Esta sujeción y obediencia, marcadas por la inferioridad física y moral de la mujer y confirmadas por la ley divina, por la ley natural, por la ley de la Iglesia y por la norma social, conformará la vida de la mujer en su relación con el varón, especialmente con el marido. Así, todos los libros de educación femenina tendrán esta como la primera y principal norma de enseñanza.³⁹¹

En efecto, leemos en *La perfecta casada* de Fray Luis de León:

La hermosura de la vida no es otra cosa que el obrar cada uno conforme a lo que su naturaleza y oficio le pide. El estado de la mujer, en comparación del marido, es estado humilde (...). Y pues no las dotó Dios ni del ingenio que piden los negocios mayores, ni de fuerzas las que son menester para la guerra y el campo, mídanse con lo que son y conténtense con lo que es de su suerte.³⁹²

Juan Luis Vives exagera hasta el extremo esta cuestión, insistiendo en que el marido debe ser un Dios para la mujer:

No hay duda que la mujer debe obedecer al marido y tener sus mandamientos como si fueran leyes divinas, como sea que el marido tiene el lugar de Dios en la tierra para con la mujer.³⁹³

Puesta a entera disposición del marido y totalmente incapaz de ejercer otras labores que no sean el cuidado de la casa y la crianza de los vástagos, la buena mujer, según los moralistas, se diferencia de la mala en una única cosa: su virtud. Y, a diferencia del varón, que puede lograrla a través de sus logros bélicos o intelectuales, la mujer solo puede ejercitar la virtud de una manera: siendo casta y manteniendo su buena fama. La situación se complica en el Barroco, con la aparición del concepto del honor, una honra basada en la convención social y que depende enteramente del comportamiento de la

³⁹⁰ Fray Luis de León, *op. cit.*.

³⁹¹ María Teresa Cacho, "Los moldes de Pygmalión (sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro)", en Iris M. Zavala, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. II, Madrid, Anthropos, 1995, p. 190.

³⁹² Fray Luis de León, *op. cit.*, cap. XVII.

³⁹³ Juan Luis Vives, *Instrucción...*, *op. cit.*, p. 25.

mujer. María Teresa Cacho explica lo problemática que resultaba esta situación para la mujer áurea:

El nuevo molde presenta a la mujer como la depositaria del honor masculino, en un momento en que el honor es el principio que rige todas las actitudes sociales, el más importante instrumento de control (...). El honor social comienza en el núcleo familiar y continúa en los distintos estamentos; de ahí el carácter básico del honor conyugal y la importancia de que la mujer se someta al código establecido pues su comportamiento generará la consideración social del hombre y de toda la familia.

Pero este honor se basa solo en la honestidad de las mujeres (...). El hombre puede tener su honor y reputación basados en las letras, las armas, el gobierno o la virtud, pero la mujer solo puede basarlos en la virtud. Pero las gentes consideraban virtud femenina únicamente la honestidad, de dónde venía toda su reputación. Es más, podía ser chismosa, vengativa, vanidosa, malgastadora pero, si públicamente se la tenía por honesta, todos la consideraban, y a su familia con ella, como honrada (...). La consecuencia será un endurecimiento de la moral sexual femenina, que se refleja en los sermones (una de las principales fuentes de información para las mujeres de la época) al igual que en el teatro y en otras obras literarias (...). Así, los consejos que se dan en cualquier época insisten siempre en que las mujeres estén encerradas y en que se provean remedios para no despertar su lujuria.³⁹⁴

Estos remedios para prevenir la lujuria, connatural al sexo femenino, pasan indefectiblemente por encerrar a la mujer en casa, tal y como proponen Vives, fray Luis y Fonseca, fray Martín de Córdoba, Hernando de Talavera, Fray Luis de León, el padre Astete o Tomás Remón:

Ha de ser la doncella como la O, cerrada y encerrada, y con esto ganara muchas oes, porque todos se harán lenguas y dirán: “¡Oh, qué honesta es fulana!, ¡Oh, qué recogida!, ¡Oh, qué callada!, ¡Oh, cuán merecedora de que cualquiera se case con ella!”³⁹⁵

Desque vieres a tu mujer andar muchas estaciones y darse a devoterías y que presume de santa, ciérrale la puerta, y si esto no bastare, quiébrale la pierna, si es moza, que coja podrá ir al Paraíso desde tu casa, sin andar buscando santidades sospechosas.³⁹⁶

A este consejo añaden todo tipo de penitencias para prevenir las incontenibles explosiones de la libido femenina: ayunar, dormir en camas duras, usar cilicios, no consumir especias y, ante todo, nunca beber vino. Recluida en casa, la mujer deberá dedicar su vida a las tareas domésticas y las labores del hogar intentando controlar su naturaleza despilfarradora para gastar lo menos posible y no menguar la hacienda de su marido.

³⁹⁴ María Teresa Cacho, “Los moldes...”, *op. cit.*, p. 194.

³⁹⁵ Tomás Ramón, *Nueva premática de reformación*, Madrid, 1635, pp. 175 – 176.

³⁹⁶ Francisco de Osuna, *Norte de los Estados*, 1531. Citado por Anna Caballé, *Breve historia de la misoginia. Antología y crítica*, Barcelona, Lumen, 2006, p. 128.

Como hemos señalado con anterioridad, solo las mujeres de familias acomodadas recibían algún tipo de educación en el Siglo de Oro y esta solía ser muy limitada. Entre los moralistas y predicadores de la época hay cierta polémica sobre la conveniencia de enseñar a leer a las niñas, puesto que desde el reinado de Isabel la Católica, se considera signo de cortesía y buena educación. Todos parten de la base de que la mujer, tal y como demostró Eva al morder el fruto del conocimiento, siente una curiosidad innata por el saber. Así, algunos moralistas, como Vives consideran que es conveniente orientar estas ansias de conocimiento para educar a las jóvenes en la virtud. De este modo, propone enseñar letras a las niñas y proporcionarles lecturas devotas y obras educativas femeninas. Otros, como fray Alonso de Herrera, en cambio, consideran que es conveniente que la mujer permanezca en la ignorancia, puesto que de recibir conocimientos podría desarrollar ciertas ansias de autonomía y rebelarse contra la autoridad masculina:

No es bien que tenga la mujer una letra más que su marido. Pero si ya son muchas letras, si es letrada y tiene entendimiento y discreción, ¿quién se averiguará con ella?³⁹⁷

De todas maneras, la mayoría de los pensadores coinciden en que, pese a recibir instrucción, la mujer nunca llega a profundizar en el conocimiento, dada su naturaleza intelectualmente inferior a la del hombre. Huarte de San Juan constata esta inferioridad desde el punto de vista tanto religioso como “científico”:

Cuando Dios formó a Adán y Eva (...) les organizó el cerebro (...) llenándolos a ambos de sabiduría, es conclusión averiguada que le cupo menos a Eva (...) La razón de esto es (...) que la compostura natural que la mujer tiene en el cerebro no es capaz de mucho ingenio ni de mucha sabiduría.

Porque las hembras, por razón de la frialdad y la humedad de su sexo, no pueden alcanzar ingenio profundo. Solo vemos que hablan con alguna apariencia de habilidad en materias livianas y fáciles, con términos comunes y muy estudiados; pero metidas en letras no pueden aprender más que un poco de latín, y esto por ser obra de la memoria.³⁹⁸

Es por ello que en la literatura del momento es constante la ridiculización de la mujer que tiene pretensiones de adquirir conocimientos a través del tópico de la “cultura latiniparla”. Según muchos autores de la época, este tipo de mujer había adquirido unos conocimientos meramente superficiales y se empeñaba en hacer gala de ellos

³⁹⁷ Fray Alonso de Herrera, *Espejo de la perfecta casada* (1637). Citado por María Pilar Oñate, *El feminismo en la literatura española*, Madrid, Espasa – Calpe, 1938, pp. 141 – 143.

³⁹⁸ Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias* (ed. de Guillermo Serés), Madrid, Cátedra, 1989, pp. 67 y 331.

constantemente en su conversación, lo que daba lugar a que en muchas ocasiones dijera disparates que no hacían sino demostrar aún más su ignorancia. La mujer, según el pensamiento misógino de la época, empleaba su supuesto saber como un ornato más, convencida de que la embellecía y hacía más atractiva a ojos de los demás pero lo único que lograba era hacer el ridículo pues lo único que demostraba era que no había comprendido nada de lo aprendido, sino que había memorizado algunas palabras y conceptos como un papagayo para hacer ostentación de ellos en sociedad. En su vanidad, la mujer usaba del conocimiento como si de un afeitado más se tratara. Esta es la concepción de la “culto latiniparla” que plantea, entre muchos otros, Francisco de Quevedo, en su obra satírica *El mundo por dentro*:

Si la culto fuere vieja, como suele suceder, para no decir a la criada que la afeita: “Macízame de pegotes de solimán estas quijadas y los carcavuezos de las arrugas”, dirá “Jordáname estas navidades cóncavas”. Y si hubiera de mandarla que la tiña la greña de las canas, la dirá “Peléame esos siglos cándidos, escuréceme esas albas.” Y si llegare a mandar que, por falta de dientes, la llenen la boca de chitas forasteras, dirá “Fulana, empiédrame la habla, que tengo la voz sin huesos.”³⁹⁹

Precisamente Calderón, siempre interesado en la problemática femenina, llevará a las tablas la polémica acerca de la conveniencia de la educación de las mujeres en comedias como *Guárdate del agua mansa* (1649) o *No hay burlas con el amor* (1637), de la que reproducimos un pasaje en el que dos hombres discuten acerca de los posibles inconvenientes o ventajas de casarse con una dama culto:

DIEGO. Y en fin, ¿mujer tan discreta
servís para casamiento?

LUIS. Por conveniencia y amor
la sirvo y la galanteo,
para cuyo efecto ya
han de tratarlo mis deudos.

DIEGO. Pues no sé si lo acertáis.

LUIS. ¿Por qué no, si en ella veo
virtud, hacienda y nobleza,
gran beldad y gran ingenio?

DIEGO. Porque el ingenio le sobra;
que yo no quisiera, es cierto,
que supiera más que yo
mi mujer, sino antes, menos.

LUIS. Pues, ¿cuándo el saber es malo?

DIEGO. Sepa una mujer hilar,
coser y echar un remiendo,
que no ha menester saber

³⁹⁹ Francisco de Quevedo, *El mundo por dentro*, en *Obras completas I: Obras en prosa* (ed. de Felicidad Buendía), Madrid, Aguilar, 1988, pp. 140 – 141.

gramática ni hacer versos. (*No hay burlas con el amor*, jornada I)⁴⁰⁰

Recogiendo el pensamiento de su sociedad, la tradición literaria e intelectual que conoció Calderón tampoco se caracterizó por su valoración de la mujer. Durante la Edad Media, la literatura peninsular acerca de las féminas se polarizó en torno a dos visiones igualmente extremas y literariamente artificiosas: la perspectiva misógina, que ridiculiza, degrada y condena sistemáticamente a la mujer y, en contraposición, la óptica idealizante del código del amor cortés, que transmite una imagen irreal de lo femenino, asociado a la perfección y la Belleza absolutas. María Teresa Cacho analiza esta circunstancia:

Asistimos a una alternancia entre la necesidad de descubrir al otro en la mujer y quién sea ella, en el esfuerzo de una sociedad civil plasmado en los textos literarios y las obras de arte, y la reacción de la moral eclesiástica, que intenta imponer la ideología clerical sobre los asuntos mundanos, bajo la amenaza de una doctrina que muestra la vida terrena como un lugar de penitencia y un camino para la eternidad. Surgirá así una de las mayores polémicas que sobre este sexo se han dado en el mundo de la literatura: las alabanzas desmedidas y las peores descalificaciones en torno a la mujer cubren el periodo literario del siglo XV.⁴⁰¹

Esta dicotomía se mantuvo en gran medida en la literatura del Siglo de Oro, en la que los modelos petrarquistas se enfrentan a textos de una misoginia ferviente, como el *Guzmán de Alfarache* (1599 – 1604), de Mateo Alemán o los textos satíricos de Francisco de Quevedo.

A este respecto, Anne J. Cruz ha señalado que lo más paradójico de la concepción literaria de la mujer en estas épocas es que esta siempre se sitúa en un plano diferente al del hombre, como moral y estéticamente superior, desde una perspectiva ideal, o sistemáticamente ridiculizada y degradada pero, en ningún caso como un igual respecto al “yo” masculino que es el emisor por antonomasia de la literatura aurisecular:

Esta ética fue nutrida cuidadosamente durante la Edad Media y el Renacimiento por los muchos debates sobre la misoginia y el profeminismo. Ya sea de condición diabólica o mala, o naturalmente angelical y pura, a la mujer se la consideraba “otra” – una criatura superior o inferior al hombre, pero nunca su igual. Los tratados de la mujer de los siglos quince y dieciséis enfocan el tema de su espiritualidad (o de manera converso, su materialidad) como don natural. Aunque Erasmo enalteció la posición de la mujer alentando su educación, las varias reformas renacentistas no lograron erradicar la creencia de que la mujer era una criatura moralmente deleznable. En España, la defensa de la

⁴⁰⁰ Pedro Calderón de la Barca, *No hay burlas con el amor*. Citado por Anna Caballé, *Breve historia de la misoginia. Antología y crítica*, Barcelona, Lumen, 2006, pp. 141 – 142.

⁴⁰¹ María Teresa Cacho, *op. cit.*, p. 181.

mujer se enarbola en el siglo quince en obras como la *Cárcel de amor* de Diego de Sampedro y continúa entrado el dieciséis con el *Diálogo en laude de las mujeres* que Juan de Espinosa dedica a la emperatriz María...⁴⁰²

Sin embargo, hacia finales del siglo XVI, la literatura comienza progresivamente a ofrecer una imagen más realista de la mujer y su situación. Ello es perceptible ya en el *Quijote*, obra que nos presenta un gran abanico de personajes femeninos pertenecientes a todos los estratos de la sociedad áurea – desde la más humilde campesina, a la prostituta, la hidalga y la duquesa – mostrando, con ese realismo estilizado que caracteriza la gran novela cervantina, a las mujeres como individuos diferenciados en lugar de arquetipos: cada una con su propia psicología y comportamiento, con sus propios deseos y problemáticas, con sus circunstancias individuales. Un caso paradigmático en este sentido lo constituye la obra de la novelista María de Zayas en cuyas *Novelas amorosas y ejemplares* (1637 – 1647) no solo presenta al lector las peculiaridades de la existencia femenina durante el siglo XVII sino que también se permite introducir en su obra ciertas reivindicaciones en defensa de la mujer, abogando, por ejemplo, por su derecho a la educación.

Sin embargo, será el teatro, el género literario áureo en el que de modo más perceptible comienza a articularse una nueva imagen acerca de la mujer y su papel en el devenir de la sociedad de su tiempo, dejando de lado sus roles tradicionales de madre y esposa sumisa. Tomando como ejemplo únicamente algunas obras de los tres dramaturgos más conocidos del Siglo de Oro, Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca, podemos apreciar cómo en el espectáculo teatral áureo la mujer adquiere un protagonismo considerable como sujeto activo de la acción, esto es, convirtiéndose en algunos casos en protagonista y agente motriz de la trama. Los personajes femeninos abandonan en el teatro su tradicional rol literario pasivo y receptor, bien sea de críticas o de alabanzas, para constituirse como individuos reales, con su propios deseos, conflictos y sentimientos, y capaces de interactuar con los hombres en un plano de relativa igualdad (hasta donde estaba permitido por las convenciones sociales de la época). Esta circunstancia ha sido destacada por algunos críticos, como Carmela Hernández García:

En el teatro, esta preocupación realista hace su entrada con Lope de Vega y, a medida que progresa el siglo, va canalizándose en dirección de la mujer resuelta y desenvuelta

⁴⁰² Anne J. Cruz, “Los estudios feministas en la literatura del Siglo de Oro”, en Manuel García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, vol. I, pp. 255 – 256.

que nos presentan Tirso y Calderón, evidenciándose en el escenario una nueva sensibilidad hacia la problemática femenina. Este género apenas manifiesta el cinismo hacia el que divaga la poesía (...). Alguna broma del gracioso se encamina a ridiculizar los extremos de la moda femenina pero son escasos los personajes misóginos, que no se acaban incorporando al sacramento del matrimonio en el desenlace, dejando a la mujer, antes desdeñada, triunfante. La relevancia que cobra la mujer en el teatro del Siglo de Oro es solo comparable con la que había gozado antes en el *amor cortés*. El gracioso a menudo ridiculiza la tendencia de su amo a hablar de la dama en términos cortesos.⁴⁰³

De este modo, ya Lope de Vega desarrolla en muchas de sus comedias de capa y espada el tópico personaje femenino de la dama “tramoyera” o enredadora; aquella capaz de desplegar toda una suerte de engaños y estratagemas para burlar la vigilancia de la autoridad paterna y lograr casarse con el joven al que ama. La mujer, entonces, no cuestiona en ningún momento la estructura patriarcal establecida ni se rebela directamente contra ella pero, desde esta posición de inferioridad en la que se encuentra y que le viene dada como “natural”, trata de conseguir sus objetivos amorosos empleando la astucia. Rosa Ana Escalonilla López ha analizado la conducta de esta tipología de dama:

Hace alarde, durante el transcurso de toda la comedia, de una asombrosa destreza para urdir mil enredos y para hilvanar una ficción tras otra. Consigue engañar hábilmente a todos los personajes, domina las situaciones y controla de forma absoluta la escena. Finalmente obtiene la recompensa a sus desvelos y fatigas. Se convierte así, gracias a las características de (...) [la comedia] basada en el enredo y en la complicidad con el espectador, en un canto a la clarividencia de la mujer barroca, a su ingenio y capacidad para salir del atolladero en que la sumía en múltiples ocasiones el brazo autoritario de la sociedad; en una alabanza a la absoluta genialidad del considerado ser inferior para subir poco a poco los peldaños de su desarrollo social y personal a través de su propia batalla contra lo establecido; finalmente, en la metáfora de la mujer barroca en su diaria pugna por sobrevivir en un universo preeminentemente masculino y conservador.⁴⁰⁴

Esta circunstancia causa el regocijo del público que asiste en la representación a una especie de “mundo al revés”, en el que el personaje teóricamente más débil burla a la autoridad a través de la sagacidad y la inteligencia. De alguna manera el personaje femenino se constituye en la obra como un antihéroe que, simplemente por su naturaleza inferior, logra captar las simpatías de un público que cree en la legitimidad del matrimonio que ansía la joven frente a los intereses económicos que guían su padre en la búsqueda de pretendientes para su hija.

⁴⁰³ Carmela Hernández García, “La mujer ..., *op. cit.*, pp. 78 – 79.

⁴⁰⁴ Rosa Ana Escalonilla López, *La dramaturgia...*, *op. cit.*, p. 281.

Con Tirso de Molina, la dama se convierte en una auténtica hechicera del engaño, capaz de tergiversar la realidad, ocultarse y confundir a aquel encargado de guardarla, sea su padre, su hermano o tutor, hasta extremos que rozan lo disparatador, provocando la complicidad y carcajada del público. En efecto, el fraile mercedario se convierte en un precursor en el análisis del alma y la personalidad femenina sobre las tablas.

Con Calderón los personajes femeninos van un poco más allá, sobre todo en los dramas serios. En efecto, Calderón no solo dibuja a la perfección las estratagemas de la dama enredadora, en comedias como *Casa con dos puertas mala es de guardar* y, sobre todo, *La dama duende*, sino que explora la psicología de sus féminas colocándolas en situaciones análogas a las que experimentan sus personajes masculinos. Así, en la obra de Calderón encontramos a la mujer no solo en sus roles tradicionales de madre y esposa, sino también a grandes reinas y mujeres poderosas, en el caso de *La gran Cenobia*, féminas que anticipan la concepción modernista de la “femme fatale”, como la temible Circe, mujeres víctimas de la terrible dictadura del honor, entre las que destaca Doña Mencía, o también, Amazonas y guerreras, como Astrea. Calderón es quizás el dramaturgo que mejor comprendió a la mujer en su dimensión humana, en los aspectos que precisamente la acercan, en lugar de distanciarla del hombre. Esta circunstancia ha sido destacada por Carmela Hernández García:

La igualdad en la mujer para Calderón estriba en su alma, siendo tan capaz de superar el ingenio o el valor del hombre (Eugenia, en la tragedia religiosa *El José de las mujeres*), tan capaz como el hombre de pecar como de redimirse (*La devoción de la cruz*, *La hija del aire*).⁴⁰⁵

Es más, en algunas comedias calderonianas la mujer no aparece en un plano de igualdad frente al hombre, sino situada en un ámbito superior, en tanto ella es la encarnación terrena de la Belleza, de la Hermosura y, por tanto, de la Virtud, frente a la brutalidad y la fiereza de la sociedad creada por el hombre.

Uno de los grandes temas del teatro calderoniano es, sin lugar a dudas, la soledad y falta de libertad del individuo apresado en la propia irrealidad de la existencia y los vaivenes del destino y, además, por si esto fuera poco, también sometido a estrictos e injustos principios de autoridad y estúpidas convenciones sociales, tales como la hipócrita necesidad barroca de preservar una honra que es únicamente externa. ¿Quién mejor, entonces, para representar esta existencia trágica que la mujer, el eslabón más débil de

⁴⁰⁵ Carmela Hernández García, “La mujer...”, *op. cit.*, 1998, p. 89.

la sociedad barroca? Calderón simpatiza con las mujeres y las defiende sobre el escenario en muchos de sus textos porque ellas son las víctimas por antonomasia de unos usos sociales, vinculados a la creencia en un falso honor que en nada se parece a la virtud, contra los que el dramaturgo se rebela en gran parte de su obra. No obstante, para Calderón la tragedia de sus mujeres no es sino la tragedia de la existencia humana. En palabras de Antonio Regalado:

Calderón dotó a un buen número de personajes femeninos de características ideales, acciones y proyectos restringidos por la costumbre y la tradición a los hombres, ya en la vida social, ya en la tradición literaria. Apartándose del camino trillado, profundizó en el mundo interior de la mujer, dotándola de una inconfundible personalidad, rica en matices y contradicciones (...). La imaginación del dramaturgo dinamiza el personaje femenino dotándolo de disposiciones, decisiones y acciones que llegan a igualarlo como persona con el personaje masculino.⁴⁰⁶

Las armas de la hermosura, como hemos indicado, no constituye una excepción a este respecto, aunque sus protagonistas responden a dos tipologías de personaje femenino muy diferenciadas y nunca coinciden en escena excepto en el fin de fiesta de la obra, constituido por un baile coral de todos los personajes que han intervenido en la acción dramática.

Nos ocuparemos en primer lugar de Astrea, un personaje que encarna la tradición literaria de la amazona o mujer guerrera. Se trata de un arquetipo literario, reconocible para el espectador de la España del siglo XVII: una mujer fuerte, valerosa, capaz de dirigir ejércitos y que, muy probablemente, aparecería en escena ataviada con ropas de varón. Resultan especialmente llamativas en este aspecto las escenas bélicas, en las que es Astrea quién decide cuándo ha de comenzar la batalla, aunque haya de valerse para ello de la autoridad de su marido el rey:

ASTREA.- ... yo
a tener que vencer vengo:
manda, Sabino, que al arma,
toque el ejército nuestro,
antes que se fortifiquen.
SABINO.- Con ese español aliento,
¿quién no ha de animarse? (...):
toca a embestir y un caballo
me dad.
ASTREA.- Y a mí otro,
que tengo de ser la primera yo,

⁴⁰⁶ Antonio Regalado, *Calderón. Los orígenes...*, op. cit., pp. 936 y 956.

que complacido mi esfuerzo,
vea la cara al enemigo,
la caballería rigiendo. (Jornada I, vv. 591- 614)

Para crear a Astrea, Calderón reelabora el personaje mucho menos impetuoso de Auristela, que había aparecido en la comedia en colaboración *Los privilegios de las mujeres*, la cual, como hemos indicado, sirvió como fuente primordial a *Las armas de la hermosura*. En la obra de Calderón, este personaje adquiere una mayor autoridad militar y política, al erigirse como auténtica vengadora de la afrenta que Roma había infligido contra el pueblo sabino, al raptar a sus mujeres. Así, a lo largo de toda la obra se insiste constantemente es que es Astrea quién realmente está comandado esta acción guerrera contra Roma, aunque para ello haya de valerse de su marido, el rey sabino:

Astrea, española Palas,
añadiendo al sentimiento
del robo de sus matronas,
el de levantar el cerco
que puso a Roma en venganza
suya su esposo hizo extremos tales,
que hasta persuadirle
a que volviese de nuevo a sitiarla,
no dejó de instarle,
válida a tiempos de la maña del cariño
o de la fuerza del ceño:
no en esto solo paró
su generoso ardimiento,
sino que en persona
había ella de venir,
a efecto de que
agravio de mujeres,
a mujer le toca el duelo... (Jornada I, vv. 833-850)

Se trata, insistamos, de un personaje inventado, del que no hay referencia alguna en las fuentes historiográficas que relatan las guerras entre romanos y sabinos que tuvieron lugar como consecuencia del rapto de las mujeres de Sabinia, pero que, sin embargo, Calderón adapta a la tipología de un personaje muy popular en el teatro español del Siglo de Oro, el de la mujer vestida de hombre. Este tópico de la dramaturgia áurea reafirma el gusto barroco por entremezclar apariencia y realidad, por plantear un engaño dentro del falso artificio que es ya el teatro por sí mismo.

El personaje de la mujer vestida de hombre ha sido ampliamente estudiado en el trabajo ya clásico de Carmen Bravo – Villasante⁴⁰⁷, quién sitúa su origen en la literatura

⁴⁰⁷ Carmen Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI – XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1955.

italiana. Antonio Rey Hazas analiza la concepción calderoniana de estas mujeres disfrazadas de varón:

La mujer calderoniana se ve obligada con frecuencia a transgredir las fronteras de su propia naturaleza y a disfrazarse de hombre, en busca de su honor y de su libertad; y aún así, puede triunfar, bien que parcialmente como sucede en el caso de Rosaura (...).

La visión calderoniana del mundo, pese a su ortodoxia seiscentista, deja constancia del desajuste existente en una sociedad excesivamente autoritaria, machista y dogmática, cuya víctima es la mujer, por lo que rompe una lanza por ella, explica su rebeldía y da cauce a sus anhelos de libertad, aunque ocasionalmente puedan conducirla al desastre, por la senda de la maldad y del pecado. Por eso, Calderón pone en escena personajes femeninos que se ven obligados a disfrazarse de varón para buscar solución a una serie de problemas de amor y honor que no han sido generados por ellas, sino por la sociedad y por los hombres, más protegidos por las convenciones sociomorales y amparados por su mayor margen de libertad en el amor.⁴⁰⁸

Así, para Carmela Hernández García, “la lección que emana de todas estas damas vestidas de varón es que la mujer necesita actuar como un hombre para poder reclamar los derechos que la sociedad se empeña en negarle.”⁴⁰⁹

Astrea, sin embargo, no responde a este prototipo relativamente común en las comedias de capa y espada de mujer disfrazada por causas amorosas ni quizás podamos considerar en ella que el hábito guerrero constituya un disfraz, en tanto que su carácter combativo es un rasgo esencial del personaje. Astrea no se disfraza de guerrero, sino que *es* una guerrera que, además, reúne muchas de las características tradicionalmente asociadas a la virilidad como el coraje, la valentía o el gusto por la lucha.

De este modo, Sara Taddeo⁴¹⁰ ha diferenciado dos tipos de mujeres disfrazadas de hombre en la dramaturgia de Calderón. En un primer grupo sitúa a la amazona, la bandolera o la guerrera, mujeres varoniles y violentas que emplean con destreza la espada mientras que como una segunda tipología, considera la existencia de la mujer – paje, esto es, mujeres que en ningún momento dejan de lado su feminidad pese a su atuendo masculino y que, como mucho, emplean la pluma. La mujer – paje responde al prototipo de mujer disfrazada de las obras de Lope y Tirso y abandona los ropajes masculinos en el momento en el que consigue su propósito de casarse con el hombre al

⁴⁰⁸ Antonio Rey Hazas “La libertad de la mujer ..., *op. cit.*, p. 37.

⁴⁰⁹ Carmela Hernández García, “La mujer ..., *op. cit.*, p. 83.

⁴¹⁰ Sara Taddeo, “Ahógame este vestido: La amazona y la mujer – paje en *La fuerza de la costumbre y Love’s Cure*”, en Anita K. Stoll, *Vidas paralelas: El teatro español y el teatro isabelino (1580 – 1680)*, London, Tamesis Books, 1993, pp. 63 – 75.

que ama. Según indica esta autora, curiosamente, en la España de la Contrarreforma se consideraba menos escandalosa a la “mujer viril” que a la mujer – paje puesto que, según el mito, a las amazonas se las suponía castas. Tampoco eran muy comunes los casos inversos, en los que los hombres se disfrazaban de mujer, pues mientras la fémina disfrazada siempre lo hacía con un propósito más o menos legítimo (recuperar la honra, batallar contra un enemigo o conquistar a su enamorado), el hombre se vestía de mujer por causas deshonrosas tales como evitar las obligaciones militares o intentar seducir a una mujer.

Astrea obviamente puede considerarse como una “mujer viril” pues en ella la tendencia al liderazgo político y militar es inherente a su ser, a pesar de que en la época en la que Calderón escribe su obra, estas sean ocupaciones exclusivamente masculinas. Lo curioso es que el personaje de la “mujer viril” aparece con relativa frecuencia en la obra de Calderón y parece que posee varios referentes en la tradición literaria occidental. Según Ashcom⁴¹¹, su origen se halla en el mito de Palas Atenea, la diosa griega de la guerra, pero también encontramos numerosas doncellas aguerridas en los libros de caballerías, en los cuales estos personajes desafían el orden establecido a la vez que desprecian a los hombres y al amor e, incluso, llegan a asesinarlos de modo sistemático. Quizás el modelo de “mujer viril” que más pudo influir en Calderón es el de Marfisa, un aguerrido personaje femenino de *Orlando furioso* que, pese a su violencia, resulta inusitadamente atractivo para el narrador y el resto de los personajes. Calderón dramatiza algunos episodios de la obra de Ariosto en la comedia en colaboración *El jardín de Falerina* y también en *Hado y divisa de Leónido y Marfisa* y además reitera esta tipología de mujer “amazona” en *Los desdichados dichosos* y *El castillo de Lindabridis*. En *La devoción de la cruz*, Julia abandona su recatada vida monástica para lanzarse a los caminos, convertida en una aguerrida bandolera. Un caso muy interesante para nuestro estudio es el de Cristerna, protagonista de *Afectos de odio y amor*, cuya figura ha sido estudiada por Ruth Lundelius⁴¹² o Jack Weiner⁴¹³. Cristerna se parece en muchos aspectos a Astrea, puesto que, al igual que ella, es una mujer muy bella y

⁴¹¹ Benjamin B. Ashcom, “Concerning “la mujer en hábito de hombre” in the Comedia”, *Hispanic Review*, 28, 1960, pp. 43 – 62.

⁴¹² Ruth Lundelius, “Queen Christina of Sweden and Calderón’s *Afectos de odio y amor*”, *Bulletin of the comediantes*, 38, 2, 1986, pp. 231 – 247.

⁴¹³ Jack Weiner, “Cristina de Suecia en dos obras de Calderón de la Barca”, *Bulletin of the comediantes*, 31, 1979, pp. 25 – 31.

atractiva pero dedicada a la vida militar. Además, al igual que la reina sabina, Cristera defiende a las mujeres, reivindicando su derecho a participar en la vida social y política, rebelándose contra la autoridad masculina.

Los ejemplos se multiplican: mujeres fuertes, corajudas, ambiciosas... que rompen definitivamente con los modelos sociales establecidos y adoptan formas de vida tradicionalmente reservadas al varón. Esta característica del teatro calderoniano lógicamente desagradaba sobremanera a Menéndez Pelayo:

Las damas de Calderón tienen siempre algo de hombrunas. No hay jamás en Calderón esa sutilísima comprensión de la naturaleza femenil, que constituye el grande hechizo de las obras de Lope. Tampoco brilla nunca en las mujeres de Calderón la picaresca ingeniosidad y la malicia, no siempre perversa, de las damas de Tirso.⁴¹⁴

El nombre que Calderón da a Astrea resulta también muy significativo en tanto constituye una aportación a su caracterización como mujer batalladora. En efecto, Astrea es el nombre que Ovidio⁴¹⁵ da en *Las Metamorfosis* a un personaje de la mitología griega, la titánide hija de Zeus y Temis. Al igual que su madre, durante la Edad de Oro, Astrea proclamó ante los hombres los valores de virtud y justicia pero, además, contaba con el privilegio de ser la portadora de los rayos de Zeus. En la Edad de Bronce, cuando finalmente la maldad y la degeneración se apoderaron de los mortales, Astrea volvió al cielo, transformándose en la constelación de Virgo. Así, en el imaginario mitológico barroco, basado fundamentalmente en la lectura de las *Metamorfosis* ovidianas, Astrea encarna el concepto de justicia universal y se presenta, además, como una mujer armada (nada menos que con los temibles rayos de Zeus). De este modo, calcando el procedimiento clásico de asignar “nombres parlantes” a los personajes de las obras literarias, Calderón designa a su “mujer viril” como Astrea, lo cual, simultáneamente, legitima de modo implícito su acción guerrera contra Roma, al ser el empeño de una mujer justa que se rebela contra la ofensa infligida contra su pueblo y caracteriza al personaje como una fémina guerrera.

⁴¹⁴ Marcelino Menéndez Pelayo, *El teatro de Calderón*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1910, p. 359.

⁴¹⁵ Según Consuelo Álvarez y Rosa Iglesias, traductoras y anotadoras de *Las Metamorfosis* (Madrid, Cátedra, 1999), Ovidio “es el primero en llamarla Astrea, manteniendo, eso sí, el nombre de Virgen que es la constelación en la que la Justicia se ha catasterizado en el poema de Arato” (p. 200). Parece ser que el escritor mantuano sigue en este punto la versión del poema de Arato en la que la titánide se consideraba hija de Astreo y, por ello, la nombra como Astrea.

Esta caracterización de mujer guerrera, batalladora, se ve reforzada en numerosas ocasiones a lo largo de la obra, al ser este personaje designado mediante el nombre de famosas guerreras mitológicas, como Palas o Belona. Como sabemos, Palas es un epíteto ritual de la diosa Palas Atenea, considerada en la mitología griega como una diosa guerrera, cuyos atributos eran la lanza, el casco y la égida (especie de coraza de piel de cabra). Belona era la primitiva divinidad romana de la guerra y era representada de manera similar a las tradicionales Furias: con rasgos terribles, conduciendo un carro de combate y armada, según el caso, con antorcha, espada o lanza. Con el tiempo, la diosa Belona se fue asimilando a Enio, una divinidad femenina griega del séquito de Ares que siempre se representaba en actitudes extremadamente violentas. En otras ocasiones se la consideró esposa de Marte y parece que esta es la tradición mitológica que toma en consideración Calderón, pues en alguna ocasión califica a Sabino como Marte y a su mujer Astrea como Belona.

Por todo lo anteriormente expuesto, podemos considerar a Astrea como la encarnación del arquetipo literario de la “mujer viril”, un personaje de amplia trayectoria en la tradición literaria occidental. En efecto, podemos rastrearlo en algunas leyendas de la mitología grecorromana como el mito de las amazonas, en la literatura medieval y, con cierta asiduidad, en obras del Siglo de Oro español. La presencia del personaje de Astrea en *Las armas de la hermosura*, considerándolo como subtipo del personaje de “mujer vestida de hombre” no resulta en absoluto extraño pues parece que el hecho de ver aparecer sobre las tablas a una actriz en hábito de varón encandilaba al público de los corrales áureos. Así, un espectador y crítico de la época, Francisco Ortiz llegó a escribir en su *Apología en defensa de las comedias que se representan en España* (1614) a propósito de este particular:

...más que de hielo el hombre que no se abraza de lujuria viendo a una mujer desenfadada y desenvuelta, y algunas veces, para este efecto, vestida como hombre, haciendo cosas que movieran a un muerto.⁴¹⁶

La voluntad mercantilista de la dramaturgia barroca hizo de este procedimiento un lugar común en nuestro teatro del Siglo de Oro y, además, provocó críticas feroces por parte de los moralistas de la época. Sin embargo, críticos como Francisco Ayala, han considerado lo procedente del atuendo masculino de algunas protagonistas del teatro

⁴¹⁶ Citado por Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las Controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, p. 942.

calderoniano, mucho más allá de su atractivo sexual. Así, en su estudio de *La vida es sueño*, señala:

[Rosaura] viene vestida de hombre –un recurso muy socorrido, usado y abusado en el teatro, y también en la novela de la época, que por sí solo ha merecido algún estudio monográfico-; pero en su caso el traje masculino no servirá, como en otros para instrumentar turbiedades sexuales, ni mucho menos un enredo trivial. Las ropas que trae Rosaura corresponden a su decisión viril de rescatar la honra que como mujer había perdido. Reputar cualidad de varón al ánimo resolutivo es probable que no pase de ser una de las tantas convenciones que distribuyen entre ambos sexos diferentes papeles sociales. De todos modos, nuestros dramaturgos del siglo XVII estaban lejos de ignorar el poder de la mujer determinada.⁴¹⁷

En efecto, una lectura atenta de *Las armas de la hermosura* revela que, en este caso, Calderón no utiliza este artificio únicamente como un cliché dramático, como un guiño morboso al espectador, sino que el personaje de Astrea posee, dadas las características argumentales de la obra, una importancia inusitada.

En primer lugar, Astrea se distancia en gran parte de la “dama disfrazada” de la comedia amorosa áurea que, momentáneamente, por amor, hace una travesura frente al orden social establecido. Astrea no es una mujer que se disfrace, que adopte, fingiendo, los atributos del hombre, sino que ella en sí misma, es, como anticipábamos, una guerrera, capaz de dirigir un ejército en la batalla. Por otra parte, su causa es desinteresada y reconocible como legítima por los espectadores: ansía liberar a sus compatriotas que han sido secuestradas y vengar esta terrible afrenta contra su honor. Para ello no duda en exaltar a su marido, de carácter más tibio, y usar de la autoridad política de este para conseguir sus propósitos. Así, frente a la opinión expuesta por Melveena Mckendrick⁴¹⁸, quien considera que Astrea está dominada por la autoridad del rey Sabino, consideramos que según transcurre la obra, el rey se va revelando como un personaje débil, siempre sometido a la autoridad de su esposa, que posee mucha mayor capacidad política y militar, además de ser mucho más valiente. En efecto, en varias ocasiones Sabino muestra su cobardía: con su reticencia a atacar a Roma y con su propósito de matar a Coriolano cuando lo encuentra maniatado y desarmado. Otra circunstancia bastante llamativa del personaje de Astrea es que su coraje y ardor guerrero es

⁴¹⁷ Francisco Ayala, “Porque sepas que no sé”, en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 659 – 660.

⁴¹⁸ Melveena Mckendrick, *Woman and society in the Spanish drama of the Golden age. A study of the “mujer varonil”*, New York-London, Cambridge University Press, 1974, pp. 174 -217.

reconocido y valorado por los hombres, tanto por sus soldados y su marido, como por el propio enemigo, Coriolano.

Por todo ello, es difícil considerar este personaje como una mera argucia dramática para contentar a los espectadores, dado que pone en escena un modelo de mujer que podía resultar bastante controvertido para la mentalidad de la época. Rosa Ana Escalonilla López se refiere a este tipo de mujeres “viriles” que aparecen en el teatro calderoniano:

Es de destacar (...) la presencia en el escenario de una mujer fuerte, varonil y segura de sí misma incluso antes de vestirse con el disfraz masculino. Y ésta constituye la gran novedad y el gran atrevimiento de Calderón, pues mediante ese enfoque calidoscópico del ser humano femenino se convierte en precursor de la modernidad. Incluso, utilizando un concepto actual y salvando las oportunas distancias, en antecedente del feminismo, tomando en consideración éste desde la perspectiva de igualdad de todo ser humano independientemente de su sexo. Hay que tener en cuenta también que en la época de Calderón la censura perdió mucha parte de la fuerza de periodos anteriores y que contaba con el apoyo de la casa real y del conde duque de Olivares.⁴¹⁹

Si a ello le añadimos el paralelismo que establece con el otro gran personaje femenino de la obra, Veturia, y los discursos a favor de la mujer que contiene el texto, podemos considerar que, astutamente, Calderón emplea un molde literario tradicional, el de la “mujer viril”, para transmitir una cierta reivindicación del papel de la mujer en la sociedad.

Sin embargo, Astrea, pese a su aguerrido carácter, no deja de responder a las características de un tipo literario reconocible: es una mujer ficcional, de teatro, una amazona mitológica en la que las mujeres españolas del siglo XVII jamás podrían reconocerse.

Mucho más cercana a ellas y, por ello también, mucho más crítica con el modelo social dominante en el siglo XVII se muestra Veturia, la otra gran protagonista de la obra. Veturia es una mujer sabina que, tras ser raptada y convivir con los romanos, se ha prometido con el general Coriolano. Desde el principio del texto calderoniano, Veturia aparece como un personaje excepcionalmente virtuoso e, incluso, ligado a la realeza:

CORIOLANO.- (...) y más en este jardín
donde Veturia se alberga,
noble matrona, a quien todas
reconocen preeminencia
por su real sangre... (Jornada I, vv. 291-295)

⁴¹⁹ Rosa Ana Escalonilla López, *La dramaturgia...*, *op. cit.*, p. 254.

En esta referencia a la “sangre real” de Veturia podemos intuir cierta alusión al concepto de limpieza de sangre que tanto determinaba la consideración social del individuo en la España del Siglo de Oro. Así, dado que la obra está ambientada en la antigua Roma, Calderón no puede presentar al personaje de Veturia como cristiano viejo, pero, al valorar la calidad de su sangre, hace surgir en el espectador del siglo XVII una concepción positiva acerca de la dama, pues posiblemente la relacionara con la noción de “sangre limpia” que le era tan familiar.

Por otra parte, el adjetivo que se aplica a la heroína es el de “matrona”, algo inaudito en una doncella pues, en la Antigua Roma una matrona era una mujer de cierta edad, respetable e investida de cierta autoridad social al haberse constituido como matriarca dentro de una familia poderosa de Roma. Quizá esta caracterización de Veturia pretenda insistir en su innata capacidad de liderazgo, que la llevará a convertirse en portavoz de las mujeres en dos momentos distintos de la pieza: primeramente, cuando denuncia ante los hombres la injusticia del edicto que priva a las mujeres de su ancestral derecho al uso de los afeites y, en segundo lugar, al final de la obra, cuando implora a su amado Coriolano para que levante el asedio de Roma. Veturia se convierte así en la obra, según Elisa Domínguez de Paz y Leonor Rodríguez Corona, en la representante en la obra de las virtudes tradicionalmente asociadas al sexo femenino:

En *Las armas de la hermosura* se produce una exaltación de algunos valores relacionados por los moralistas con “lo femenino”. El modelo de perfección para la doncella que preceptuaban los tratadistas incluía virtudes como la humildad, el retraimiento, la modestia o la piedad. Calderón alaba la figura de la mujer portadora de amor, piedad y ternura, cuya influencia en determinados momentos sobre la sociedad masculina a la que se subordina puede y debe ser positiva. Es decir, propone una imagen cercana a la que consagra la literatura mariana (la mujer – madre medianera), que utiliza su escaso margen de acción social, su influencia sobre el hombre, para el Bien.⁴²⁰

Por otra parte, esta presentación de Veturia como personaje virtuoso legitima una actuación posterior en la que viola numerosos códigos morales y sociales establecidos, cuando encabeza la rebelión contra el edicto del Senado y, públicamente, denuncia la injusticia flagrante de esta nueva ley, instando a su prometido Coriolano y al resto de los hombres a luchar contra ella en un enardecido monólogo:

VETURIA.- Es,
que en público el valor mío
se atreve a hablar pues habló

⁴²⁰ Elisa Domínguez de Paz, y Leonor Rodríguez Corona, *op.cit.*, pp. 137 – 138.

en público vuestro edicto
 (...) ya como esclavas
 nos tratáis, con tal dominio,
 que ¿ en femeniles adornos
 aun no nos dejáis arbitrio?
 No lo sentimos por ellos,
 que por lo que lo sentimos
 es la desestimación,
 el desdén, el descariño,
 el ultraje, el ajamiento,
 que si el mundo en su principio
 nos privó (quizá de miedo)
 del uso de armas y libros
 no nos privó del uso
 de aquel aplicado aliño
 con que la naturaleza
 se vale del artificio.
 Pues, ¿cómo, siendo heredados,
 contra el natural estilo,
 canceláis de las mujeres
 los privilegios antiguos?
 (...) Y así yo en nombre de todas,
 (...) digo a todos lo que a él digo,
 (...) que por noble, Coriolano,
 (...) o por hombre solamente,
 que harto con esto te obligo,
 (...) que aquesta infamia derogues. (Jornada I, vv. 1149-1255)

Desde el punto de vista histórico esta situación resulta anacrónica, pues si bien la legislación romana contó con una disposición semejante a la que aparece en *Las armas de la hermosura*, esta no se promulgó hasta época muy posterior, bajo el mandato de Augusto. Calderón reelabora aquí un pasaje de *Los privilegios de las mujeres* en el que se pone en escena el rechazo de las mujeres españolas del siglo XVII a ciertas disposiciones del Conde Duque de Olivares que trataban de impedir el abuso de adornos y afeites en el atuendo femenino apelando a la defensa de las virtudes morales. En opinión de Alexander A. Parker, uno de los críticos a los que más ha interesado este pasaje:

El privilegio de las mujeres hace referencia específicamente a un decreto gubernamental que prohibía el gasto profuso en vestidos femeninos. Leyes suntuarias como estas fueron características de la campaña de Olivares para reducir el gasto público y reformar el tono moral del país. El decreto hizo ilegales los miriñaques, calificándolos de inmorales porque hacían posible ocultar los embarazos, permitiendo así a las mujeres de vida alegre moverse en público con más facilidad que antes. La referencia a este decreto tiene lugar en el primer acto, que fue el que escribió Calderón; los otros dos actos fueron escritos por Montalbán de Coello (*sic*). Cotarelo, llamando la atención sobre esto, indica que el decreto contra los miriñaques y otras modas extravagantes fue promulgado en octubre de 1636, el año en el que se publicó *El privilegio de las mujeres*. La obra debió de ser escrita antes del decreto suntuario y con la intención de hacer una crítica anticipada a las

intenciones conocidas del gobierno. Si los miriñaques eran populares entre las damas de la corte, como sin duda lo eran, el dramaturgo de la corte podría haber sido instado a atacar este insulto a las mujeres.⁴²¹

De este modo, tanto *Los privilegios de las mujeres* como, años después, *Las armas de la hermosura* escenifican una polémica moral y social de actualidad en la España áurea, apoyando claramente a las mujeres y su derecho a engalanarse frente a las posiciones de moralistas como Vives o el propio Fray Luis de León, quienes consideraban el afeite como un pecaminoso engaño mujeril. La reivindicación, sin embargo, no se limita a lo anecdótico de esta prohibición, como se deduce directamente de las palabras de la propia Veturia (“No lo sentimos por ellos [los mujeriles adornos]”) sino que es una crítica a la falta de consideración general que padece la mujer por parte de los hombres y que queda simbólicamente encarnada en este intento de arrebatarle su privilegio más antiguo, el del afeite.

Otra de las reivindicaciones de Veturia, más explícita en *Los privilegios de las mujeres* que en *Las armas de la hermosura* puede considerarse realmente subversiva y es la lucha por el acceso de la mujer al conocimiento. Según la protagonista de la pieza colaborada la razón de la exclusión de la mujer del ámbito del saber y de la milicia es el temor de los hombres frente a su superioridad:

VETURIA. No bastaba que envidiosos
hayáis siempre procedido
que inhábiles las mujeres
al militar ejercicio
y a los estudios sutiles
(porque siempre os excedimos)
ya doctos o ya valientes
nos usurpéis, atrevidos
en el reino de las armas
y en el ocio de los libros. (Jornada I, vv. 767-776)

Calderón, más moderado, prefiere que su Veturia indique únicamente que es el miedo frente a las mujeres lo que lleva a mantenerlas en la ignorancia:

VETURIA. ... que si el mundo en su principio
nos privó (quizá de miedo)
del uso de armas y libros
no del uso nos privó
de aquel aplicado aliño
con que la naturaleza

⁴²¹ Alexander A. Parker, “El drama como comentario sobre asuntos políticos”, en *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 381.

se vale del artificio. (Jornada I, vv. 1194-1200)

Esta concepción de la mujer como igualmente válida o incluso superior al hombre en el ejercicio de las armas y las letras aparece en otras comedias de Calderón, tales como *El José de las mujeres* o *Afectos de odio y amor*:

[Los hombres se consideran]
por armas y letras dueños
del ingenio y del valor
(...)
de darles a entender cuánto
más capaz, más superior,
es una mujer el día que,
entregada a la lección
de los libros, mejor que ellos
obran, discurre veloz. (*El José de las mujeres*, jornada I)⁴²²
[Las mujeres] lidien y estudien; que
ser valientes y ser sabias
es acción del alma y no es
hombre ni mujer el alma... (*Afectos de odio y amor*, jornada I)⁴²³

Además, lo largo de toda la obra, Veturia ha de enfrentarse constantemente a los ataques de su futuro suegro, el anciano Aurelio. Por su avanzada edad y reaccionaria mentalidad este personaje encarna las opiniones conservadoras de los antedichos moralistas áureos que, en sus tratados, advertían del peligro que la mujer representaba para el hombre. La mujer era, para Vives, Fray Luis o Guevara una pernicioso Eva cuya inherente tendencia al pecado había que controlar férreamente para evitar que arrastrara tras de sí al varón empleando su poder de seducción. En palabras de Mariló Vigil⁴²⁴:

Las mujeres han sido consideradas como más dominadoras, a la vez que más dominadas, por el erotismo y por el sexo. Se cree que hay que evitar que ellas puedan alzarse mediante el atractivo de sus recursos sexuales con el mando social; lo cual, se piensa, es lo que en el fondo, todas pretenden.

La mujer aparece ante el hombre como un ser peligroso, ya que ha sido instituida como principio diferencial; se teme que ella busque – y consiga- ejercer el poder sobre él. En consecuencia, las mujeres tienen que ser dominadas si no se quiere ser dominado por ellas.

De este modo, la mujer debía recibir una educación adecuada a su sexo, basada en la lectura únicamente de textos religiosos, permanecer el mayor tiempo posible en casa,

⁴²² Pedro Calderón de la Barca, *El José de las mujeres*. Citado por, Carmela Hernández García, “La mujer en el Siglo de Oro: comedia y realidad”, en Carmela Hernández García, *Fondo y forma del teatro del Siglo de Oro*, Madrid, La Avispa, 1998, p. 85.

⁴²³ Pedro Calderón de la Barca, *Afectos de odio y amor*. Citado por, Carmela Hernández García, “La mujer en el Siglo de Oro: comedia y realidad”, en Carmela Hernández García, *Fondo y forma ...*, *ibidem*, p. 85.

⁴²⁴ Mariló Vigil, *La vida de las mujeres...*, *op. cit.*, pp. 43 -44.

obedecer a su padre y marido, no engalanarse ni usar de afeites ni adornos, no acudir a fiestas ni al teatro... Así, relegada a la vida doméstica y al cuidado de los hijos, la mujer no podría ejercer su pernicioso influencia sobre el hombre; alejada de la vida social, cultural y política de su tiempo, la fémina no podría conducir al varón al pecado y la perdición. Aurelio insiste constantemente en esta visión misógina anhelando el tiempo en que los hombres romanos vivían solos, como guerreros, libres del pérfido influjo de las sabinas. Asimismo, el padre de Coriolano hace, al final de la primera jornada, una sutil referencia al “hechizo de las mujeres”. En efecto, en el Siglo de Oro se mantenía la creencia medieval en que la mujer poseía una especial vinculación con todo lo demoníaco, así como la capacidad innata necesaria para practicar la brujería. Esta estigmatización afectó sobre todo a las mujeres que poseían cierto poder social o cierto nivel cultural y cuya influencia en la sociedad era destruida gracias a este pretexto.

AURELIO.- ¡Oh, apetecidos venenos!
¡Oh, familiares hechizos!
¡Oh, dulce encanto! ¡Oh, mujeres!
¡Nunca acá hubierais venido! (Jornada I, vv. 1335-1338)

También en *Los privilegios de las mujeres*, Elisa Domínguez de Paz y Leonor Corona han considerado que podemos detectar cierta alusión a esta capacidad de la mujer para hechizar con sus malas artes al varón en los siguientes versos:

ENIO. Ya sabes
que apenas mil hombres
fueron los que de Roma sacamos;
que en vergonzoso sosiego
se quedaron los demás
en ocio y en vicio envueltos.
Pues sabrás que aquestos pocos
a quien despertó el estruendo
del clarín sirviendo a Marte
aún no estaban despiertos
que ya no se quedaron,
como los otros han hecho
con las mujeres en Roma,
tan cautivos y tan presos
en los lazos del amor viven. (Jornada I, vv. 341-353)

Frente a las opiniones reaccionarias de Aurelio, a lo largo de toda la obra Calderón presentará como justa y legítima la lucha de Veturia contra la ley del Senado. Como sabemos, el teatro del Siglo de Oro no es un espectáculo de índole revolucionaria pues gran parte de su éxito se basó en su respeto al orden político, religioso y social establecido en la España del siglo XVII. Sin embargo, para el mantenimiento de ese

legítimo *statu quo* era necesario que los gobernantes actuaran con lealtad y justicia ante sus súbditos. De este modo, algunas de las más famosas obras teatrales áureas, como *Fuenteovejuna* o *El alcalde de Zalamea* plantean dramáticamente el derecho del pueblo a exigir un comportamiento justo a sus gobernantes así como una excelencia moral acorde a su posición de preeminencia social. *Las armas de la hermosura* insiste en cierta medida en esta concepción presentando como legítima la reivindicación de Veturia, ya que el Senado ha actuado contra la tradición y la propia naturaleza de la mujer, quien solo cuenta con el afeite como arma para atraer al hombre hacia su Belleza, conducirlo por la senda de la virtud moral y conseguir así sobrevivir en un medio para ella hostil, como es el de la sociedad patriarcal. Antonio Rey Hazas, entre otros críticos, ha subrayado el hecho de que Calderón conduzca a algunos de sus personajes femeninos a transgresores enfrentamientos contra las autoridades masculinas de su época:

Calderón, pues, comprende, tolera y justifica los deseos de ruptura y rebeldía de la mujer, aunque ponga límites precisos a esa búsqueda de libertad. Y en tal comprensión se halla su postura más próxima al feminismo, dado que ello implica aceptar como bueno que la mujer decida por su propia voluntad y tome individualmente el protagonismo de su propia vida; esto es, significa compartir la libertad de la mujer, dentro de los márgenes seiscentistas, claro está.

De ahí que estas mujeres, con independencia de que trasgredan o no los límites marcados por el entorno social, moral y mental de la época, sean en cualquier caso capaces de superar con frecuencia a los hombres incluso en su propio terreno, en el del valor y las armas, aparte de situarse por encima casi siempre en el del amor, que les es más natural.⁴²⁵

A lo largo de toda la obra Calderón se ocupará de ensalzar moralmente a Veturia frente al resto de los personajes, en especial, los varones. Así, retomando las fuentes clásicas, Coriolano se presenta como un hombre que, tras sufrir una terrible deshonra, aparece determinado por su pasión e instintos: cuando dirige el asedio contra su patria, lo hace a causa de un profundo rencor y afán de venganza. Frente a Coriolano, Veturia aparecerá ante el espectador como la encarnación de la generosidad y la prudencia, capaz de renunciar a su amor e, incluso, a su propia vida antes de convivir con la deshonra de haber traicionado a Roma. De este modo, Veturia se rebela contra la prohibición de usar afeites porque considera este edicto como una violación de los derechos ancestrales de la mujer pero, simultáneamente, exigirá a su amado que perdone a Roma, anteponiendo el beneficio de sus conciudadanos a sus propios intereses individuales. Para lograr sus

⁴²⁵ Antonio Rey Hazas, “La libertad de la mujer...”, *op. cit.*, p. 38.

objetivos políticos, Veturia, al igual que Astrea, ha de recurrir al varón, pues es este quien realmente posee el poder social. Así, la rebelión de Veturia contra el Senado no hubiera logrado trascendencia alguna de no ser apoyada por Coriolano, pues es el hombre quien realmente posee autoridad militar y social en Roma.

Otra de las características más llamativas del personaje de Veturia en *Las armas de la hermosura* es su capacidad de alternar el enfrentamiento directo con la autoridad establecida, en sus discusiones con Aurelio o en su protesta pública contra el edicto del senado, con esa capacidad innata de la mujer para el enredo que resultaba tópica en los personajes femeninos de las comedias de capa y espada del Siglo de Oro. La asociación entre mujer y engaño, tal y como explica Christoph Strosetzki⁴²⁶ procede de la tradición misógina occidental que consideraba a la mujer fría y manipuladora, capaz de entretejer todo tipo de estratagemas para conseguir sus propósitos. La “comedia nueva” adopta este tópico y convierte en muchos casos a la mujer en encarnación de la astucia y el engaño, en emblema de la infranqueable distancia que, para el hombre barroco, separa la apariencia de la realidad. De todos modos, la astucia y los engaños de la mujer en la comedia de capa y espada no son condenados, sino que cuentan con la complicidad de un público que tiende a simpatizar con los personajes débiles, que se atreven a enfrentarse a la autoridad por una causa legítima, como es el logro de un matrimonio por amor. Para Christoph Strosetzki, los personajes femeninos se convierten así en los principales portadores del significado del engaño, tan trascendental en la dramaturgia calderoniana:

Las mujeres calderonianas (...) se diferencian primariamente en lo que respecta a sus diferentes funciones en engañadoras y desengañadoras. En todos los casos, las confusiones y malentendidos provocados en los protagonistas por medio de engaños son un principio central de la dramaturgia y la acción puede ser entendida como la sucesión de la aclaración de errores. Además, el medio del engaño se muestra también como principio de tensión para el público, a quien se mantiene a la espera de saber si cada idea que se hace de una situación es verdadera o también engaño. Finalmente, engaño y amor aparecen como polos opuestos en tanto que amor significa confianza, seguridad y sinceridad mientras que los engaños conducen a la inseguridad y a la reserva, cuando no a la muerte. En Calderón, sin embargo, (...) los engaños de la mujer sensual y apasionada no solo pueden impedir o despertar el amor, sino incluso obcecar el entendimiento; claro que también esto último ha sido siempre considerado como causa o efecto del amor.⁴²⁷

⁴²⁶ Christoph Strosetzki, “La mujer en Calderón y el principio barroco de engaño y desengaño”, en José Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 115 – 136.

⁴²⁷ Christoph Strosetzki, “La mujer en Calderón...”, *op. cit.*, p. 136.

Así, Veturia se convierte en algunos momentos de la obra en lo que Rosa Navarro Durán ha bautizado como “dama tramoyera”⁴²⁸ de la comedia áurea, capaz de, burlando las instancias de poder masculinas, trazar todo tipo argucias y estratagemas para conseguir la felicidad junto al hombre que ama. Esta vertiente del personaje calderoniano se vislumbra perfectamente en el plan que traza para conseguir que Coriolano escape de la prisión en la que se halla encarcelado a la espera de ser juzgado. Veturia recurre a elementos tópicos dentro de la acción trepidante de las comedias de capa y espada auriseculares: la carta y la intermediación de un tercero que permiten la comunicación entre los dos amantes, la lima para lograr escapar de la prisión, la cita nocturna, los ladrones...

Parece como, si por un momento, Veturia hubiera olvidado la grandeza de los principios morales mediante los que guía su conducta durante el resto de la pieza para dejarse llevar únicamente por sus instintos y su deseo de ser feliz junto a su amado aunque, para ello, tenga que renunciar a todo aquello que hasta entonces ha conocido y a su propio sentido del honor. Por suerte para ambos personajes, la comedia no degenera en una anecdótica y romántica (en el sentido decimonónico) historia de la huida de dos amantes incomprensidos por su sociedad, sino que Coriolano, guiado por sus principios morales, decide ser juzgado por un crimen que (supuestamente) no ha cometido y, así, tratar de salvaguardar su honor. Más tarde, en la culminación de la obra, será Veturia la que deberá contener los instintos de venganza de su amado y orientar su comportamiento de nuevo hacia la virtud, esto es, hacia la magnanimidad y el perdón de Roma.

Otro de los momentos en los que Veturia se revela ante el espectador como una dama prototípica de las comedias de capa y espada es cuando, en su afán de conocer cuál ha sido el destino de Coriolano tras ser juzgado, decide, con la imprescindible ayuda de su criada y confidente, acercarse disfrazada, como una de las muchas damas tapadas que pueblan los escenarios auriseculares. El que una dama saliera sola a la calle con su criada intentando ocultarse resultaba una conducta totalmente escandalosa en el siglo XVII, que se había prohibido en varias ocasiones, en 1610 y 1639, para evitar comportamientos inmorales. De nuevo, la Veturia de Calderón, pese a estar en la

⁴²⁸ Rosa Navarro Durán, “La dama tramoyera”, en Julián Tomás Bravo Vega y Francisco Domínguez Matito (coords.), *Calderón entre veras y burlas: Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de la Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, pp. 189 – 204.

Antigua Roma, trasgrede conscientemente las leyes suntuarias de Olivares para lograr conocer cuál ha sido el destino de su amado, en una escena que puede considerarse de nuevo fuertemente crítica contra estas medidas. Esta escena contiene además el atractivo de llevar a las tablas otro de los temas predilectos de Calderón, el teatro dentro del teatro, en tanto que Veturia, un personaje dramático, tiene que interpretar una ficción, ser quién no es, ante Pasquín, acentuando el contraste entre apariencia y realidad.

Pero, sin lugar a dudas, uno de los aspectos más apasionantes del personaje de Veturia, y de la comedia de *Las armas de la hermosura* en general, es la posibilidad que el texto ofrece, debido a su ambigüedad, de que la joven sabina la asesina del padre de Lelio, el viejo senador romano. En efecto, la obra de Calderón no aclara en ningún momento quién es el autor del crimen por el que Coriolano es condenado, dejando que la compañía de representantes o, incluso, los propios espectadores, saquen su propia conclusión acerca de la identidad del asesino. Resulta además muy significativo que Coriolano sea castigado, principalmente, por ser hallado culpable del asesinato de un senador y no por apoyar explícitamente la revuelta social de las mujeres, a las cuales el poder reaccionario del Senado quiere arrebatar su influencia en la política y sociedad romanas. Ello explica que Veturia, a quienes los senadores, y muy especialmente Aurelio, consideran una enemiga de Roma, permanezca en libertad y, en cambio, Coriolano sea desterrado. Sin embargo, de modo un tanto inexplicable, al final de la comedia Lelio aparece satisfecho, convencido de que Coriolano no ha matado a su padre.

Resulta muy sugerente, sin embargo, imaginar la posibilidad de que Veturia, aprovechando el tumulto que se produce tras su discurso en defensa de los derechos de las mujeres, asesine al senador. Esta posibilidad parece apuntarse a lo largo de toda la comedia, como si Calderón abriera la posibilidad de que su personaje, al igual que Astrea, abandonara su rol social pasivo de virtuosa matrona romana para convertirse en una auténtica guerrera, capaz de usar la violencia igual que los hombres para conseguir sus objetivos:

VETURIA.- ... que ha de ser siempre en nosotras,
si no hacéis lo que os pedimos,
el agasajo forzado,
poco seguro el cariño,
el favor poco constante,

el desabrimiento fijo,
 triste y escabroso el lecho,
 el gusto forzado y tibio,
 con melindres la fineza,
 el halago con retiros,
 siempre el enojo rebelde,
 nunca seguro el alivio.
 Y cuando aquesto no baste,
 monstruos somos vengativos.
 ¡Temed, pues, temed! Que el odio
 quizá se pase a peligro...,
 que en manos de las mujeres,
 también con violentos bríos
 saben herir los puñales,
 saben cortar los cuchillos
 y cuando no, ser sus ojos,
 viendo el adagio cumplido
 de que las mujeres somos...
 ¡milagros y basiliscos! (Jornada I, vv. 1271-1294)

En primer lugar, en su discurso Veturia insiste en la capacidad femenina para la violencia, aspecto tradicionalmente ignorado por la tradición literaria occidental que ha preferido mostrar a la mujer como un ser fundamentalmente bello pero también frágil e indefenso, necesitado de la protección masculina. Así, frente a esta concepción, *Las armas de la hermosura* muestra a dos mujeres, Veturia y Astrea, capaces de desenvolverse con mayor eficacia que los hombres en ámbitos tradicionalmente masculinos, como son el castrense o el político. En este discurso, Calderón hace que Veturia conjugue la imagen de Belleza característica de la mujer, “milagros”, con la alusión al basilisco que en este texto se construye como una hipérbole de la connotación negativa asociada a la serpiente. La serpiente es un tradicional símbolo cristiano del mal e, invariablemente, hace a los espectadores recordar el episodio bíblico del Génesis, cuando la serpiente tienta a Eva y, esta, siguiendo su influjo, a Adán. A este respecto resulta llamativo recordar que esta historia era una de las predilectas entre los moralistas barrocos que trataban de persuadir a los hombres de los peligros de dejarse seducir por los encantos femeninos y muestran a las mujeres como indisolublemente ligadas a la tentación y el pecado.

Por otra parte, las amenazas de Veturia también se relacionan con otro tópico misógino tradicional: el carácter profundamente vengativo y rencoroso de las mujeres. Este prejuicio aparece en numerosos textos de carácter literario y moral del Siglo de Oro:

En viendo cualquier retrato de mujer, pienso que es la venganza.⁴²⁹

Árdese Troya y sube el humo oscuro
al enemigo cielo, y entre tanto,
alegre, Juno mira el fuego y llanto:
¡venganza de mujer, castigo duro!⁴³⁰

Porque ya sé que la mujer y la venganza solo se diferencian en el nombre.⁴³¹

El apetito de venganza es en la mujer más fiero y cruel que en ninguno de los animales (...) como la principal de sus armas sea la lengua, luego divulgan fácilmente sus conceptos, y por las demás vías procuran como pueden la venganza.⁴³²

Los privilegios de las mujeres y Las armas de la hermosura, sin embargo, contradicen este supuesto afán femenino de venganza, puesto que las mujeres sabinas no solo han perdonado a los romanos que las raptaron, sino que se han enamorado y han aceptado casarse con ellos. Veturia, además, orientará el comportamiento de Coriolano hacia ese perdón y magnanimidad que, como las propias mujeres han comprobado, constituyen la base de la virtud y la felicidad.

La sospecha de que Veturia haya podido matar al senador reaparece hacia el final de la obra, en la tercera jornada, cuando la heroína se dirige a Aurelio en estos términos:

VETURIA.- No, Aurelio, no es bien que dudes
cuán hija de la nobleza
es la piedad, ni te asuste
el ver que soy la que ayer
a mi voz en arma puse
a Roma y que hoy a mi voz
en paz ponerla procure;
que no hay víbora por más
que en flores se disimule,
que no escupa la tríaca
contra el veneno que escupe
ni las mismas flores hay
que no den, rojas o azules,
tósigo a la araña amargo

⁴²⁹ Félix Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda* (ed. de Antonio Carreño), Madrid, Cátedra, 2003, p. 123

⁴³⁰ Félix Lope de Vega, *Rimas* (ed. crítica de Felipe Pedraza), Cuenca, Universidad de Castilla – La Mancha, 1993, vol. I, p. 293.

⁴³¹ Juan Pérez de Montalbán, *Sucesos y prodigios de amor* (ed. de Luigi Giuliani), Barcelona, Montesinos, 1992, p. 69

⁴³² Juan de la Cerda, *Libro intitulado Vida política de todos los estados de mujeres*, Alcalá de Henares, 1599, fol. 504 r.

o miel a la abeja dulce.
Y pues las virtudes y vicios
de una causa se producen,
¿qué mucho que de una misma
voz ser la lengua resulte
víbora para los vicios
y flor para las virtudes? (Jornada III, vv. 2813-2833)

En este fragmento Veturia parece reconocer que ha actuado mal previamente, con “una víbora escondida entre las flores” de su belleza femenina y que, sin embargo, ahora va a actuar correctamente, remediando las terribles consecuencias de sus actos. Sin embargo, no tendría demasiado sentido que Veturia considerara un “tósigo” su discurso en defensa de unos privilegios de las mujeres que tanto ella como su amado Coriolano consideran legítimos y que, de hecho, serán devueltos a las mujeres en el final feliz característico de toda comedia barroca, según el principio de justicia poética. Aunque la reivindicación de Veturia haya indignado a los senadores, representantes de la mentalidad reaccionaria, parece una contradicción que Veturia la valore en términos tan negativos y considere que debe solventar el conflicto que sus actos han causado. Entonces, quizás podamos pensar que Veturia no se está refiriendo únicamente al discurso en defensa de las mujeres, sino a otra acción que para ella sí constituye un error desde el punto de vista moral, esto es, el asesinato del senador, cuya autoría parece haber confesado a Enio en otro momento de la obra:

VETURIA.- ... con que la nota de infamia,
arrastrando tras sí al pueblo,
puso a toda Roma en arma.
En vano será decirte,
que no hubo calle ni plaza
que no fuese lastimoso
teatro de mortales ansias,
entre todas la mayor
(que hay desgracia de desgracias)
fue que en el ciego, el confuso
tumulto, una desmandada
punta (áspid debió de ser,
quizá aborto de mi rabia)
el pecho de Flavio hirió,
con tan venenosa saña,
que no hubo tiempo entre herirle
el cuerpo y faltarle el alma. (Jornada II, 1400-1416)

En efecto, podemos interpretar que en este fragmento Veturia simplemente comenta que el ardor de su discurso provocó el tumulto en el que se produjo la muerte del senador o bien entenderlo como la confesión de la protagonista de haber cometido el terrible

crimen. De nuevo se hace referencia a una serpiente, un áspid, animal invariablemente ligado a la maldad femenina como metáfora del arma homicida.

Pero si Veturia es la asesina del senador, ¿por qué no es condenada? ¿Acaso el poder reaccionario representado por el Senado se niega a reconocer a la mujer como igual, como capaz de llevar a cabo un crimen tan terrible? Suponiendo entonces que Veturia matara a Flavio, el personaje de la heroína gana aún más en complejidad. En efecto, reconocemos en ella a una mujer capaz de lo mejor y lo peor pero que, en el último momento, opta por la virtud y por salvar incluso a aquellos, los miembros del Senado, que la raptaron en su día, trataron de arrebatarse sus ancestrales privilegios y su libertad e, incluso, desterraron a su amado. Veturia decide salvar a toda Roma y como si de una antítesis de la bíblica Eva se tratara, en lugar de conducir a su amado hacia la perdición y la muerte, lo guía, gracias a la fuerza de su Belleza y el amor, por el camino del Bien y la virtud, logrando que el perdón venza a la violencia de la guerra.

Usando el artificio de una comedia histórica, Calderón presenta en realidad la situación de la mujer española del siglo XVII, relegada a un segundo plano y siempre subsidiaria de un varón sobre el que recaen todos los poderes: político, militar, cultural, religioso, social... Por este motivo, el ascenso de la mujer en la sociedad está determinado por su capacidad para ejercer influencia sobre el hombre, para dominar su voluntad y hacer que actúe conforme a sus deseos. Y precisamente por ello, el afeite como potenciador de la belleza femenina cobra una importancia radical para la mujer, pues solo seduciendo al varón, enamorándolo con las armas de su hermosura, pueden las mujeres intervenir de alguna manera en el devenir político de su sociedad. Esta circunstancia ha sido destacada por Elisa Domínguez de Paz y Leonor Rodríguez Corona:

Veturia no consigue la rectificación de Coriolano ni con argumentos ni con sugerencias, sino con “las armas de la hermosura”, las lágrimas (...).

Son estas las únicas armas de acción social de la mujer, que finalmente triunfan. Veturia es consciente de la fuerza de su chantaje (...).

Se comprende, por tanto, la utilidad social que tiene para la mujer el manejo de esas armas, las únicas de las que dispone, ya que otras le están vedadas (...).

Del mismo modo, se comprende también la necesidad de controlar esas armas y de enseñar a las mujeres a utilizarlas correctamente. Aunque Veturia, más cauta aquí que en *El privilegio de las mujeres* [sic], defiende el uso de los “mujeriles adornos”, ella misma,

portavoz también de la ideología dominante, aconseja que sean “dignos, sin deslizarse a indecentes”.⁴³³

Frente a la opinión de Elisa Domínguez de Paz y Leonor Rodríguez Corona, no parece que las “armas de la hermosura” sean los femeninos adornos pues recordemos que cuando Veturia pide clemencia a su amado ha de mostrarse desaliñada, como consecuencia de la prohibición de emplear afeites. Tampoco puede decirse que Veturia emplee las lágrimas como una especie de chantaje para manipular a su amado, sino que se entiende que sus lágrimas brotan de forma involuntaria como consecuencia de la trágica situación que los amantes están viviendo. Las lágrimas eran consideradas en el Siglo de Oro como la expresión más pura y sincera del sentimiento, en este caso, amoroso. De este modo, Veturia se aleja completamente de la imagen retorcida de la mujer que los moralistas misóginos transmiten en sus tratados y sermones: lejos de intentar engañar a Coriolano, desnuda ante él su alma. La sinceridad del amor de Veturia es lo que realmente conmueve a Coriolano, es la verdadera arma de la hermosura que incita al hombre hacia el Bien, hacia el perdón de Roma. El amor en *Las armas de la hermosura* como en otras muchas comedias áureas se convierte así en una fuerza educadora del ser humano, que orienta su comportamiento hacia la virtud. El Bien aparece así asociado al perdón y a la magnanimidad frente a concepciones políticas belicistas, basadas en la violencia y la destrucción como medios de imponer la autoridad del dirigente. El dramaturgo plantea entonces que si, según el pensamiento tradicional, las hazañas bélicas son una muestra de virilidad, quizás su sociedad debería volverse hacia las virtudes ancestralmente consideradas femeninas como el amor, la magnanimidad y el perdón.

Por ello Calderón termina su obra (y esto es lo realmente subversivo del texto) oponiéndose a la marginación de la mujer y reivindicando su derecho, no solo a potenciar su belleza, sino a ejercer un poder efectivo en distintos ámbitos de la sociedad como son el cultural, el político o, incluso, el militar. Solo así se logrará la paz en Roma y solo así, aprovechando las capacidades de todos sus individuos, conseguirá avanzar la sociedad. Debido a textos como *Las armas de la hermosura*, Antonio Rey Hazas no duda en considerar a Calderón como un hombre de pensamiento proto – feminista:

Calderón no podía transgredir las convenciones de su mundo, pero sí tensar la cuerda de su arco hasta su límite máximo. De hecho, justificó la venganza de las mujeres contra los

⁴³³ Elisa Domínguez de Paz y Leonor Rodríguez Corona, *op.cit.*, pp. 138 y 139.

hombres más representativos del machismo, contra los que se jactaban de despreciarlas, como sucede con Hércules en *Fieras afemina amor* (...).

Hizo, en fin, a las mujeres protagonistas de su propio destino y justificó su rebeldía, a la búsqueda de una libertad que las convenciones de la época negaban. Sin duda (...). Nos dejó testimonios magníficos, complejos y llenos de matices de mujeres que luchaban contra la opresión masculina, y dejó, aunque solo fuera de manera implícita, constancia de la necesidad de una nivelación social que ampliara los márgenes de la libertad de la mujer.⁴³⁴

Una reivindicación de esta necesidad de nivelación social y política de la mujer la constituye, sin lugar a dudas, la escena final de *Las armas de la hermosura* donde Coriolano expone las condiciones que ha de aceptar Roma para ser perdonada que consisten, fundamentalmente en otorgar a las mujeres los mismos derechos de los que ya gozaban los hombres. Se trata de una propuesta inusitada en la sociedad española del Siglo de Oro pero que, quizás, a través de la exageración, pretende ofrecer un planteamiento similar al que Bruce Wardropper ha localizado en otras comedias áureas y que constituye, básicamente,

... la expresión positiva de la necesidad de cambio, de la necesidad de una sociedad más abierta, de la necesidad de entrada de lo femenino en el gobierno masculino de la sociedad. No solo constituye la reclamación de un cambio, sino la de una inversión: se pide lo saturnal, se pide al mundo al revés.

(...) [Se trata] de arrojar un guante a una sociedad juzgada demasiado represiva.⁴³⁵

En efecto, el final tanto de *Los privilegios de las mujeres* como de *Las armas de la hermosura* plantea cuestiones inconcebibles en la España del Barroco, libertades y derechos que las mujeres que asistían a la representación de estas piezas apenas podían imaginar. Se trata, por tanto, de reivindicar, usando los disfraces de la leyenda histórica y la hipérbole, una sociedad donde la mujer desarrolle junto al hombre sus capacidades políticas, artísticas y sociales:

CORIOLANO.- (...) que las mujeres que hoy
tiranizadas contiene,
se pongan en libertad
y las que volver quisieren
a Sabinia no se impidan
ni sus personas ni bienes,
que las que quieran quedarse
restituidas se queden
en sus primeros adornos
de galas, joyas y afeites;

⁴³⁴ Antonio Rey Hazas, "La libertad de la mujer, *op. cit.*", pp. 39 – 41.

⁴³⁵ Bruce W. Wardropper, "La comedia española del Siglo de Oro", en E. Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 245 – 247.

que la que se aplique a estudios
o armas, ninguno las niegue
ni el manejo de los libros
ni el uso de los arneses,
sino que sean capaces,
o ya lidien o ya aleguen
en los estrados de togas
y en las lides de laureles;
que el hombre que a una mujer,
dondequiera que la viere,
no le hiciere cortesía,
por no bien nacido quede
y por mayor privilegio
(...) se entregue
todo el honor de los hombres
a arbitrio de las mujeres. (Jornada III, vv. 3842-3869)

Para Alexander A. Parker, es precisamente en estos dos últimos versos donde se concentra el mensaje subversivo, tanto de *Las armas de la hermosura* como de *Los privilegios de las mujeres*, obra en la que este pasaje acerca de la cesión del honor a las mujeres aparece incluso ampliado:

Y por mayor privilegio,
más grave y más eminente,
pues por las mujeres yo
sin honra me vi, se entregue
todo el honor de los hombres
a arbitrio de las mujeres
y que ellas puedan sin él,
matarle, atarle y prenderle,
porque han de ser absolutos
dueños de la honra siempre. (Jornada III, vv. 2739-2748)

Así, según Parker, tanto *Los privilegios de las mujeres* como *Las armas de la hermosura* pueden y deben leerse como tragedias de honor a la inversa, en las que se plantea la posibilidad de ceder la pesada carga de la vigilancia del honor a las mujeres, por ser su naturaleza mucho más proclive al perdón y a la compasión que la masculina:

Es natural relacionar el tema de esta obra [refiriéndose a *Las armas de la hermosura*] con la posición de las mujeres españolas en la época en la que se escribió la obra. Éstas se encontraban sometidas a los hombres y estaban lejos de ser los árbitros del honor masculino. Antes al contrario, el drama español daba a los hombres el derecho a juzgar el honor de las mujeres exclusivamente desde el punto de vista de su propio honor, siendo ellos los únicos con derecho a juzgar si sus mujeres habían violado este honor. El tema de la venganza y el perdón dentro del contexto de las relaciones sociales entre hombres y mujeres debe ser la razón por la que las sabinas aparecen en la historia de Coriolano, y la violación de las mismas constituye sin duda un enjuiciamiento simbólico de la posición contemporánea de las mujeres en España. Si tomamos las palabras de la obra literalmente podríamos sentirnos tentados a concluir que, dentro de los baremos de su época, Calderón llega tan lejos como es posible en la dirección del feminismo; porque la última condición

que impone Coriolano a cambio del perdón de Roma es que, como el mayor privilegio que se les concede, sean las mujeres y solo ellas los árbitros del honor de los hombres (...).

Únicamente si se permite que las mujeres reinen en el dominio del honor existirá la posibilidad de que el amor, la sensatez y el perdón gobiernen las relaciones entre los seres humanos.⁴³⁶

La visión de Alexander A. Parker considera entonces que el privilegio más importante que las mujeres obtienen a cambio del perdón de Roma es el paso de meras depositarias del honor familiar, como lo eran en la España del Siglo de Oro, a árbitros y jueces del mismo. En opinión de Parker, ello llevaría a la destrucción efectiva de la dictadura social de la honra puesto que las mujeres, dada su naturaleza virtuosa, aún pudiendo “matar, atar y prender” al varón que las haya deshonrado no cometerán estos delitos de honor tan comunes entre los protagonistas masculinos de las tragedias auriseculares. Esta es la visión que también comparte Albert E. Sloman:

Veturia is the representative of womanhood. She is herself a victim of the crimes against the Sabine women committed by Rome and at play's end, by going to Coriolano, she can see that crime revenged and be assured of her personal safety. Yet it is Veturia who pleads that Rome should be pardoned. Women, the play asserts, are an essential part of human society; their tenderness, symbolized by their ability to weep is the necessary antidote to the sternness of men. At the play's end their freedom is restored and their rights assured. But Calderón, like Coello, goes further, and one of the stipulations of Coriolano is that women shall in the future be the arbiters of honour. Unlike Coello, however, Calderón not go on to suggest that women should be allowed to punish with death their unfaithful husbands, as previously husbands has disposed of their wives. For this, although ensuring the equality of women with men, means perpetuating the barbarity of the code of honour and perverting the natural attributes of women, which are tenderness, gentleness and forgiveness. True honour is consistent with such qualities. And since the patricians of Rome have shown themselves to be pitiless and vindictive, women are made the guardians of honour.⁴³⁷

Las mujeres, para estos críticos, se configuran dentro de la obra de Calderón como portadoras de una serie de valores positivos (amor, ternura, magnanimidad) inherentes a ellas y, es por ello, porque son mejores moralmente que los hombres, por lo que deben desempeñar importantes funciones dentro de la sociedad. Alexander A. Parker insiste en esta visión acerca de *Las armas de la hermosura*:

Este es, pues, el tema de *Las armas de la hermosura* en última instancia. Las virtudes propias de los hombres son las virtudes militares del valor, la resistencia y una estricta obediencia al sentido del deber. Los severos patricios de Roma de alma guerrera simbolizan estas virtudes, que son necesarias para la guerra. Pero la guerra no es toda la

⁴³⁶ Alexander A. Parker, “El tema de Coriolano...”, *op. cit.*, p. 94.

⁴³⁷ Albert E. Sloman, *The dramatic...*, *op.cit.*, p. 83.

vida humana y, cuando se trasladan a otro ámbito, las virtudes que hacen de los hombres guerreros los convierten en seres arrogantes, sin sentimientos, incapaces de perdonar, capaces de sacrificar hasta el más íntimo de los vínculos humanos; convierten a los hombres en celosos tiranos guardianes de su propio honor egoísta. Mientras que, por otro lado, las mujeres llevan la ternura al mundo, y con la ternura el amor y el perdón. Solo ellas pueden ablandar la dureza de la naturaleza del hombre y, por tanto, hay que concederles la libertad social y moral que les permita hacer del mundo un lugar humano en lugar de un campamento militar, que les permita convertir a un hombre orgulloso, vengativo y tiránico en un ser humano civilizado. El dominio de los hombres en la sociedad tiene como resultado la crueldad del código del honor; por el contrario, según esta obra, son las mujeres, con su sentido humanitario, la fuente de la influencia civilizadora.⁴³⁸

Esta perspectiva plantea, no obstante, algunos problemas interpretativos pues en la obra calderoniana la dictadura de la honra aparece como una lacra que atenaza al conjunto de la sociedad española, que afecta a hombres y mujeres por igual y de la que hombres y mujeres son partícipes, siendo ambos víctimas y verdugos. Pues aunque sea el hombre quien, en última instancia, asesina a la mujer que ama debido a la sospecha de su deshonor, es en realidad la presión de la opinión social en su conjunto la que le lleva a adoptar tan descabellada decisión. Precisamente en esta lucha del individuo y sus sentimientos contra la estructura ideológica de toda una sociedad reside la tan cuestionada naturaleza trágica de los dramas de honor del Siglo de Oro español.

Quizás Calderón no quiera simplemente cambiar las tornas convirtiendo a las mujeres en los nuevos caudillos de la honra y esperando que adopten decisiones moralmente mucho más correctas que los varones. Releyendo el fragmento en el que se inserta esta última reivindicación de arbitrio sobre cuestiones de honra, se observa que la mujer recibe también otras atribuciones que le son sistemáticamente negadas, en términos generales, en la sociedad española del siglo XVII: la posibilidad de formarse y de ocupar cargos públicos, tanto civiles como militares. Parece plausible pensar que Calderón simplemente reclama para la mujer todo aquello de lo que el hombre ya dispone: formación intelectual, acceso a cargos de responsabilidad militar y política y posibilidad de vengar las afrentas contra su honor. De hecho es llamativo que en *Los privilegios de las mujeres* se especifica las posibilidades mediante las que la mujer podría lavar su deshonor, matando, atando y prendiendo a su marido adúltero. Ello da a entender que al menos el autor de la tercera jornada de *Los privilegios de las mujeres*, sea este Calderón o Coello, no confía plenamente en que la mujer sea siempre

⁴³⁸ Alexander A. Parker, "El tema de Coriolano...", *op. cit.*, p. 93.

moralmente superior al hombre y vaya a optar sistemáticamente por perdonar la ofensa de un marido infiel y le ofrece diversas alternativas para resarcir su honor.

También en *Las armas de la hermosura*, sobre todo si admitimos la posibilidad de que Veturia sea la asesina de Flavio pero también a través de la actitud vengativa de Astrea, las mujeres aparecen como capaces de incurrir en las mismas faltas morales que tradicionalmente se asocian a los hombres: la ira, el rencor, la venganza, o el uso de la violencia y la guerra como medio a través del cual solucionar los conflictos.

Otro de los argumentos esgrimidos por Parker reside en el hecho de que tanto *Los privilegios de las mujeres* como *Las armas de la hermosura* se configuren como una continuación del episodio legendario del robo de las sabinas. Ello supondría, según el crítico inglés, la evidencia de la magnanimidad de las mujeres, capaces incluso de perdonar a aquellos que las raptaron y violaron, deshonrándolas gravemente. No obstante, en *Las armas de la hermosura*, Coriolano y el resto de jóvenes parecen desvincularse de estos hechos y el propio protagonista relata lo costoso que para ellos fue hacerse con la confianza y el cariño de las sabinas, a las que parece, según el relato del personaje, que no violaron sino que sedujeron galantemente una vez que habían sido raptadas:

CORIOLANO .- ... que no
es culpa suya ni nuestra
el que en ellas sea agasajo,
lo que en nosotros es deuda.
La culpa fue del primero
que robadas las violenta,
no del que ya robadas,
procura que estén contentas,
que para tenerlas tristes,
mejor fuera no tenerlas.
Si hacerlas nuestras quisimos,
¿cómo habían de ser nuestras,
si en nuestro poder quejosas
siempre quedaban ajenas?
Que desde el odio al cariño
no es fácil de hallar la senda,
si no es que la faciliten
la caricia, la fineza,
el obsequio, el rendimiento,
la atención y la asistencia
que son las que solo saben
hacer voluntad la fuerza. (Jornada I, vv. 295-316)

Por otra parte, el episodio del robo de las sabinas sirve para establecer una relación entre la comedia en colaboración *Los privilegios de las mujeres* y otra pieza de consuno escrita poco después, *El robo de las sabinas*, cuya vinculación hemos analizado en un apartado anterior.

Otra de las evidencias de que al menos los tres autores de *Los privilegios de las mujeres* no dieron especial importancia a este último privilegio acerca de la honra frente al resto de las concesiones a las mujeres es el propio título de la pieza, “Los privilegios”, en plural. Claro está que, hasta la publicación de los estudios de Germán Vega acerca de esta comedia, se creía que su título era *El privilegio de las mujeres*, lo cual pudo empujar a Parker a creer en la preeminencia de este último privilegio sobre el resto.

Esta interpretación de *Las armas de la hermosura* como reivindicación de la implicación femenina en los juicios de honor, ya que ellas se considerarían moralmente superiores, también ha recibido las críticas de otra de las especialistas que más ha estudiado esta pieza, Susana Hernández Araico. En efecto, esta estudiosa afirma que Calderón exalta en *Las armas de la hermosura* la virtud del perdón, pero no sostiene que esta sea exclusiva de las mujeres:

Calderón, en definitiva, no propone a la mujer como prototipo de perdón y ternura. De hecho, la primera expresión de misericordia que se da se manifiesta en Coriolano, hacia la reina guerrera derrotada, Astrea (...).

Calderón reelabora el código del honor, destacando la superioridad del perdón sobre la venganza, aunque – como se ha demostrado – los personajes femeninos de ninguna manera tipifican esa cualidad. En vez de construir una mera alegoría política, Calderón reescribe un mito sobre la nobleza del perdón y el papel ambivalente, tanto de mujeres como de hombres, en un complejo proceso de reconciliación.⁴³⁹

Así las cosas, *Las armas de la hermosura* no plantea tanto un conflicto entre vicios masculinos y virtudes exclusivamente femeninas sino que se constituye, ante todo, como una comedia protagonizada por seres humanos, hombres y mujeres que, ante diversas situaciones y conflictos, deben optar por la venganza y la violencia, que solo conducen al sufrimiento y la destrucción, o por la virtud del perdón, que es la cualidad moral que Calderón ensalza en su comedia. Esta igualdad moral entre hombres y mujeres es una constante en la dramaturgia calderoniana, tal y como ha señalado Ana Suárez Miramón: “Calderón respeta a la mujer y la dota de las mismas condiciones que

⁴³⁹ Susana Hernández Araico, “El mito de Veturia y Coriolano...”, *op. cit.*, pp. 101-102.

el hombre. Por eso hay personajes femeninos buenos y malos”⁴⁴⁰. Rosa Ana Escalonilla López defiende una concepción similar en sus investigaciones acerca del tratamiento calderoniano de los personajes femeninos:

La mujer es presentada, por tanto, desde una doble dimensión, positiva y negativa, exenta de toda tendencia favorecedora de uno u otro sexo, aunque claramente a favor del oprimido. La perspectiva desapasionada de la mujer se manifiesta en esta doble faceta existente en ella como ser humano (...).

En conclusión, la mujer presentada por Calderón es capaz de albergar en su alma las mismas virtudes que el hombre, pero también los mismos defectos. Por ello no debemos adjudicarle a nuestro dramaturgo un feminismo beligerante. No obstante, el sector femenino era marginado, reprimido y controlado por el masculino y por este motivo prima la visión denunciadora y reivindicativa de su situación. Es cierto que el personaje femenino calderoniano no responde al arquetipo de la época. Pero ello no supone óbice para el conocimiento y la presentación dramática de todas las facetas que componen su alma. Por eso la presentación del personaje femenino en el teatro de Calderón supone una profunda renovación. Es una mujer distinta que se erige, no ya en representante de su sexo, sino de un ser humano poliédrico y universal que rebasa los límites de la esfera femenina para alcanzar los de la humanidad sin distinción de sexos. Desde la perspectiva moral áurea no cabe duda de que esta concepción revela la dimensión moderna y transgresora del personaje calderoniano.⁴⁴¹

Calderón se muestra, por otra parte, partidario de la integración de la mujer en los poderes fácticos de la sociedad pues, desde la perspectiva neoplatónica que identifica Belleza y Bien, el amor que provoca la mujer en el hombre lo guía hacia la excelencia y la virtud, de modo que la convivencia entre ambos es un motor para la mejora de la sociedad.

En efecto, desde esa concepción neoplatónica que preside el pensamiento calderoniano, la Belleza de la mujer, inherente a ella y el Amor que provoca en el hombre, se constituye como un medio a través del cual el hombre puede tener cierto contacto con el Amor, el Bien y la Virtud suprema que se encuentran únicamente en un plano trascendente, junto a la divinidad. El amor es, en la obra de Calderón, al igual que en otros muchos textos literarios barrocos, una vía de realización espiritual del ser humano y, por ello, la mujer que provoca en el hombre ese leve atisbo de trascendencia, merece todas las simpatías del dramaturgo. Antonio Rey Hazas ha planteado esta cuestión

⁴⁴⁰ Ana Suárez Miramón, “Cervantes en los autos sacramentales de Calderón”, *Anales cervantinos*, 35, 1999, p. 528.

⁴⁴¹ Rosa Ana Escalonilla López, “El tema de la mujer en las comedias de Calderón: modernidad y trasgresión”, en Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (Actas del congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, Kassel, Reichenberger, 2002, volumen I, pp. 469.

localizando diversos textos calderonianos en los que la mujer se compara a un “pequeño cielo” en la vida del hombre, un leve contacto con el Bien supremo, con el plano de lo espiritualmente trascendente, que revoluciona completamente la mediocridad de la existencia terrena:

Calderón, pese a no haber tenido una experiencia amorosa semejante a la del Fénix, expresa con más belleza la alta estima que siente por la mujer, y dicha expresión poética presupone una visión más independiente, más desligada de la subordinación real femenina. De hecho, su hermosa definición de la mujer no solo la equipara al varón, sino que la sitúa incluso por encima de él, aunque sea poética, literaria y filosóficamente. No en vano, muchos de sus personajes consideran a la mujer “un pequeño cielo”, en correspondencia con el “pequeño mundo” que es el hombre, sin duda, conforme a la visión renacentista; pero ubicada espacial, platónica, cristiana y estéticamente por encima de él. Recordemos algunos ejemplos:

Era el hombre, por ser un mundo breve;
mas ya que lo es recelo
la mujer, pues ha sido un breve cielo,
y más beldad encierra
que el hombre, cuanto va de cielo a tierra.
(La vida es sueño)

Que el que al hombre llamó pequeño mundo,
llamará a la mujer pequeño cielo.
(El gran teatro del mundo)

Alábese la hermosura
de que si en algún concepto
el hombre es pequeño mundo,
la mujer, pequeño cielo.
(No hay más fortuna que Dios)

Pues si el hombre es breve mundo,
la mujer es breve cielo.
(En esta vida todo es verdad y todo es mentira)

Pues si has oído decir
que es pequeño mundo el hombre,
yo pienso que será así
la mujer pequeño cielo.
(El hombre pobre todo es trazas)

(...) Y no se trata de un mero ejercicio de estilo, sin más, porque todo estilo de escritura responde, de una u otra manera, a un estilo de pensamiento. Por ello, nada tiene de extraño que Calderón se pusiera con frecuencia del lado de la mujer, pues ello suponía tomar el partido del cielo, en total coherencia con su visión celeste, cosmogónica y teológica de un universo presidido por Dios. Su postura es más lógica aún, si cabe, por tratarse además de un cielo tan hermoso cuanto oprimido, tan bello como sometido por una sociedad prosaica, misógina y machista, dominada por los varones; pequeño cielo

verdaderamente en lucha y no en armonía, como Calderón deseaba, con el breve mundo del hombre.⁴⁴²

Calderón acostumbra además, tal y como ha señalado Rosa Ana Escalonilla⁴⁴³ López, a asociar el plano de lo espiritual a un personaje femenino mientras que el del varón se asocia a lo terrenal. El dramaturgo desarrolla así en su teatro una concepción acerca de la mujer y del amor como vehículo hacia la trascendencia espiritual, que no será retomada, aunque en nuevos términos, hasta la irrupción del Romanticismo. No es de extrañar, por ello, que fueran precisamente los escritores alemanes de este movimiento quiénes iniciaran el proceso de canonización del teatro calderoniano.

Poco conocemos acerca de la situación real de la mujer española en el siglo XVII pero si consideramos, como Lope, que el objetivo la comedia áurea fue “pintar de aquel siglo las costumbres” podemos intuir cierto movimiento de rebelión social por parte de las mujeres, una reivindicación cada vez más explícita de su derecho a intervenir en el devenir político, social y cultural de su sociedad. En efecto, a partir del desarrollo del humanismo, la mujer comienza ser consciente de la necesidad de dejar de someterse a la autoridad excesiva que sobre ella ejercían los varones. Así, Mariló Vigil⁴⁴⁴ ha reunido todo un conjunto de testimonios que demuestran que la mujer del Siglo de Oro emprendió un movimiento de resistencia y rebelión frente al patriarcado tradicional. José Calvo insiste asimismo en esta idea:

En los últimos tramos de la Edad Media se cerró una etapa caracterizada por la misoginia y con la llegada del siglo XVI se establecieron nuevas pautas, cuya raíz hay que buscar en el humanismo cristiano propugnado por Erasmo de Rotterdam, que dieron forma a un nuevo concepto de lo femenino. La mujer en este panorama tuvo tres funciones básicas: ordenar el trabajo doméstico, perpetuar la especie humana y satisfacer las necesidades afectivas del varón. Estas funciones se realizaban en el matrimonio, que se convertía así en una especie de oficio femenino.

El planteamiento más acabado de este concepto lo encontramos en la obra de Fray Luis de León *La perfecta casada* (...) [que] recoge las directrices del Concilio de Trento y nos ofrece un concepto ideal de mujer, para la que el matrimonio se convierte en un fin y cuyas normas de comportamiento deben ser la modestia, el recato, la obediencia, el sacrificio... normas que parecen alejadas de lo que fue la realidad de muchas mujeres del siglo XVII.

El matrimonio se consideraba un fin y la mujer un objeto que el hombre sometía a su voluntad. Para llegar al matrimonio, la mujer había de aportar una dote (...). Por este sistema la mujer pasaba de estar sometida a la autoridad del padre a acatar la del marido. Este planteamiento era el de los moralistas, que buscaban un ideal, pero tenemos

⁴⁴² Antonio Rey Hazas, “La libertad de la mujer...”, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁴³ Rosa Ana Escalonilla López, *La dramaturgia ...*, *op. cit.*, pp. 279 – 280.

⁴⁴⁴ Mariló Vigil, *La vida de las mujeres...*, *op. cit.*

abundantes testimonios de que en la vida real se producían muchos casos que se desviaban de esta pauta.

Las directrices del Concilio de Trento hicieron hincapié en la condena de las relaciones prematrimoniales y en la nulidad de los matrimonios clandestinos, lo que es claro indicio de su existencia (...). El ideal plasmado por Fray Luis de León naufragó estrepitosamente. Numerosas referencias señalan que las normas de recato, obediencia, sacrificio, modestia y maternidad estaban muy lejos de la realidad de las españolas en el siglo XVII. Por todas partes se ponderaba la libertad de que gozaban las mujeres, o que eran fuente de pependencias continuas.⁴⁴⁵

Para María Teresa Cacho, es precisamente la avalancha de textos morales y educativos que instruyen sobre el comportamiento femenino la prueba más fehaciente de que la mujer del Siglo de Oro comenzaba a rebelarse contra el modelo social establecido:

La escritura de estos textos coincide siempre con los momentos de crisis y movilidad social, en los que se desmoronan los viejos ideales y formas de vida ante el planteamiento de nuevas aspiraciones y, por lo tanto, en los que hace falta en mayor medida un control para apuntalar el viejo edificio social que se derrumba y para recolocar a los individuos en un lugar concreto, ya sea estamental, ideológico o familiar. La mujer (...) será objeto principalísimo de este control y a este fin van encaminadas las obras didácticas, que pretenden mantener a las mujeres inmóviles en una situación de inferioridad y dependencia.⁴⁴⁶

De este modo, en un momento histórico en el que se multiplican los tratados morales que instan a la mujer a comportarse como una “perfecta casada”, a no salir ni maquillarse, a no leer, a no galantear ni frecuentar las ruidosas cazuelas del corral de comedias; precisamente en este momento, los dramaturgia del Siglo de Oro, el espectáculo público del teatro, crea aguerridas heroínas disfrazadas de varón, dispuestas a batallar por el amor del hombre al que desean, astutas enredadoras que dan al traste con los proyectos matrimoniales de sus mayores, campesinas que luchan por recuperar la honra perdida o romanas que reivindican sus libertades civiles. Algo estaba cambiando en la sociedad española del Siglo de Oro y el teatro no podía sino escenificarlo. Ello se percibe inequívocamente en el tratamiento de los personajes femeninos en la dramaturgia calderoniana, tal y como ha señalado Antonio Regalado:

El dramaturgo dota a la figura de la mujer de conflictos que responden a una problemática que responde a condiciones peculiares del ser femenino, como por ejemplo, la capacidad y posibilidad de enfrentarse con los propios sentimientos, tener el valor para admitirlos en la intimidad de la conciencia. El feminismo de Calderón, si así lo queremos llamar y no sin salvar las distancias, se hace patente primordialmente como una afinidad y profunda simpatía por la mujer, por el hecho de que el dramaturgo está ya anticipadamente a favor

⁴⁴⁵ José Calvo, *Así vivían...*, *op. cit.*, pp. 54 – 55.

⁴⁴⁶ María Teresa Cacho, “Los moldes...”, *op. cit.*, p. 178.

de sus personajes, víctimas continuas de los excesos del honor y los celos, la autoridad paterna y las convenciones sociales. El dramaturgo no cesó de representar las injusticias y represiones a que está sometido el ser humano, haciendo hincapié en la condición del género femenino.⁴⁴⁷

Una revolución silenciosa, construida a base de pequeños logros, que no daría sus frutos hasta mucho tiempo después, bien entrado el siglo XX. Si bien resulta anacrónico postular la existencia de un movimiento feminista en la España del siglo XVII, sí podemos considerar que hubo pensadores y artistas barrocos que, de diversas maneras, reivindicaron pequeños espacios de libertad para la mujer. Uno de ellos, quizá el más importante por su altura artística y cultural, fue la gran fiesta del teatro, en la que la mujer participó activamente, tanto como espectadora como ejerciendo diversas funciones creativas (dramaturga, actriz, autora...). Un teatro en el que los personajes femeninos alcanzaban cotas de libertad y vivían aventuras que resultaban del todo inimaginables para las españolas de la época pero que, sin duda, sirvió como inspiración para soñar con una sociedad distinta, un poco más libre y justa, una sociedad en la que la mujer también tuviera derecho a participar. A crear esta aspiración colectiva contribuyó el teatro barroco y, también, por supuesto, el dramaturgo más “reaccionario y conservador” de nuestra literatura, el escritor de los sueños, Calderón de la Barca.

⁴⁴⁷ Antonio Regalado, “Sobre el feminismo...”, *op. cit.*, p. 93.

El personaje del gracioso

El personaje del “gracioso” o “figura de donaire” es un elemento fundamental en la estructura dramática de la “comedia nueva”, la fórmula teatral predominante en los escenarios españoles durante todo el Siglo de Oro.

Gran parte de la genialidad del teatro lopesco consiste en su firme propósito de ruptura de las reglas aristotélicas (unidad de tiempo, lugar y acción) y de mezcla entre lo trágico y lo cómico, ámbitos que siempre habían permanecido separados en el teatro clásico. La razón de estos drásticos cambios en la manera de hacer teatro es la firme voluntad del autor madrileño de crear un teatro que represente la realidad en toda su complejidad. Recordemos que para el hombre barroco, la existencia está construida a base de contrastes, de mezclas y confusiones entre apariencia y realidad, de movimientos y cambios constantes. Tomando en consideración esta visión dinámica del mundo, el hecho de que la realidad posee claros oscuros, alegrías y tristezas, bellezas y fealdades, Lope creará una fórmula teatral radicalmente nueva, que dé cabida a todos los aspectos de la realidad, incluyendo también, los más sórdidos y feos. Debido a esta innovadora mezcla entre lo trágico y lo cómico, al nuevo afán dramático de entreverar risas y llantos, el “gracioso” se convierte en un personaje fundamental del teatro áureo al ser el principal agente de comicidad dentro del espectáculo. Esta circunstancia ha sido reseñada, por ejemplo, por Javier Rubiera en su reflexión sobre las novedades teatrales asociadas al surgimiento de la “comedia nueva”:

La introducción del «donaire» en el drama serio, y aún trágico, es efectivamente una de las señas de identidad del arte nuevo codificado por Lope de Vega. Ante todo provocaba risa y aligeraba la gravedad de una representación que siempre debía mantener su carácter festivo, pero el dramaturgo sabía bien que el rendimiento de esta figura sobrepasaba esta función y pronto se convirtió en una pieza clave de la construcción dramaturgica. [...] En la baraja del reparto de una comedia dispone el dramaturgo de una carta de gran valor, la del gracioso, un comodín (joker) que puede utilizar en cantidad de situaciones diferentes y que se mueve con gran libertad física (escénica) y verbal.⁴⁴⁸

⁴⁴⁸ Javier Rubiera Fernández, “Función cómica y funciones dramáticas del gracioso en *La hija del aire*”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 226 – 227.

El teatro español del Siglo de Oro ha sido tradicionalmente considerado, en relación con otras tradiciones dramáticas, como un espectáculo en el que la acción, la fábula y su desarrollo, el enredo en sí mismo, posee más importancia que la caracterización psicológica de los personajes. En efecto, Lope de Vega, en su *Arte Nuevo*⁴⁴⁹ (1609) expone la importancia que la acción debe adquirir en el desarrollo dramático:

Ya tiene la comedia verdadera
su fin propuesto como todo género
de poema o poesis y este ha sido
imitar las acciones de los hombres
y pintar de aquel siglo las costumbres. (vv. 49-53)
(...)
Acto fueron llamadas porque imitan
las vulgares acciones y negocios... (vv. 62 – 63)

En este punto Lope no hace sino seguir fielmente las indicaciones de la *Poética* de Aristóteles, quién también centraba el quehacer del dramaturgo en la imitación de las acciones y, solo en segundo término, de los caracteres:

La tragedia es, en esencia, no una imitación de las personas, sino de la acción y de la vida, de la felicidad y la desdicha. Toda felicidad humana o desdicha asume la forma de acción; el fin para el cual vivimos es una especie de actividad, no de cualidad. El protagonista nos muestra cualidades pero es mediante las acciones – lo que hacemos – cómo los seres humanos somos felices o lo contrario. En consecuencia, en un drama, los personajes no actúan para representar los caracteres sino que incluyen los caracteres en favor de la acción. De modo que es la acción en sí misma, es decir, la fábula o trama, la que constituye el fin o propósito de la tragedia y es el fin de todas las partes que la constituyen. Aparte de esto, una tragedia es imposible sin acción, aunque puede haberla sin carácter. (1450 a, vv. 15-25)⁴⁵⁰

Aunque sí es cierto que, en general, los dramaturgos del Siglo de Oro español prestaron más atención al desarrollo del caso, del enredo (este sustentaba un subgénero tan popular en la época como la comedia de capa y espada), también encontramos obras áureas con caracterizaciones psicológicas notables, entre las que destacan numerosos textos calderonianos como *El médico de su honra*, *El alcalde de Zalamea* o, indudablemente, *La vida es sueño*. Es por ello que no conviene presentar una visión excesivamente simplificada de un acervo dramático que contiene incontables textos teatrales, escritos a lo largo de casi dos siglos por diversos autores en circunstancias muy diferentes, en lo que a la redacción y representación de sus obras se refiere.

⁴⁴⁹ Se cita a través de Félix Lope de Vega y Carpio, *Arte nuevo ...*, *op. cit.*

⁴⁵⁰ Se cita a través de Aristóteles, *Poética* (ed., trad. y notas de Antonio López Eire), Madrid, Istmo, 2002.

A pesar de estas matizaciones no podemos obviar la importancia que el enredo adquiere en las obras teatrales del Siglo de Oro y que ello puede derivar en cierta esquematización psicológica de los personajes que aparecen, especialmente en algunas comedias de capa y espada, reducidos a meros tipos de psicología y comportamiento definidos, conocidos de antemano tanto por el propio dramaturgo como por el público de la época. Como sabemos, el teatro español del siglo XVII fue una manifestación cultural colectiva, dirigida a todos los estamentos de la sociedad del momento. Gran parte de su popularidad residía en su búsqueda de la diversión y el entretenimiento constante del público que debía estar continuamente sometido a emociones y sorpresas. Para ello, los dramaturgos no dudaron en explotar el recurso de la acción: escenas de duelos, enredos, engaños y anagnórisis constantes; recursos todos ellos de un gusto genuinamente popular y que continúan empleándose hoy en día en las producciones cinematográficas de consumo masivo (escenas de acción, efectos especiales etc.). Esta circunstancia fue especialmente criticada por Menéndez Pelayo, en especial, en lo que al teatro calderoniano se refiere, cuyos principales defectos eran, para el polígrafo santanderino, la “verbosidad, la pompa vacía de su dicción, mayor atención prestada a las intrigas y al movimiento en el escenario que a la cuidadosa disección y análisis de un personaje.”⁴⁵¹

En efecto, en algunas obras del teatro áureo, el exceso de acción devino en la reducción de los diálogos dedicados a la expresión de los pensamientos y sentimientos íntimos de los personajes: aquellos que, mediante el recurso de la introspección psicológica, proporcionan al espectador una caracterización verosímil de cada personaje como individuo diferenciado. De este modo, los dramaturgos barrocos, a los que continuamente se reclamaban textos nuevos para satisfacer a un público siempre ansioso de novedades, emplearon con frecuencia esquemas prefijados, tics dramáticos y recursos convencionales que permitían producir una gran cantidad de obras en un tiempo extremadamente breve. Se creó, de esta manera, un plantel fijo de personajes con roles preasignados dentro de la acción: galán, dama, gracioso, barba, rey... que podía ampliarse o reducirse según las necesidades de cada compañía (segunda dama, graciosa, segundo galán, músicos etc.). Con el paso del tiempo y el éxito en los corrales de la fórmula de la “comedia nueva”, las propias compañías de comediantes se

⁴⁵¹ Marcelino Menéndez Pelayo, *Calderón y su teatro: conferencias dadas en el Círculo de la Unión Católica*, en Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria (Teatro: Lope, Tirso, Calderón)*, vol. III, Madrid, CSIC, 1941, p. 303.

conformaron según este esquema de personajes (cada actor se especializó en un rol concreto) y exigían a los dramaturgos obras que se acomodaran al mismo. Resulta muy llamativo el hecho de que, en algunas ocasiones, se escribieran obras específicas para ser representadas por un actor o actriz en concreto, tal y como reseñan Marc Vitse y Frédéric Serralta:

Los dramaturgos aprovechaban las dotes cómicas, líricas o expresivas de los mejores representantes y escribían para ellos papeles cortados a medida que les permitieran lucirlas. *Juan Rana*, rey de los entremeses, aparece con su propio nombre y con las características que siempre hacían reír al público en medio centenar de ellos. Para actrices de voz afamada, como “la Borja” o “la Escamilla”, se escribieron también zarzuelas, loas o entremeses cantados destinados al teatro palaciego. El papel así otorgado por los creadores literarios a las originalidades mímicas de un Cosme Pérez como a las posibilidades vocales de otros artistas demuestra la gran importancia que naturalmente tendrían en el teatro del siglo las aptitudes y las actuaciones personales de los actores.⁴⁵²

A través de estos procesos se crea una tipología de personajes característicos de la dramaturgia española del barroco, un conjunto de convenciones consabidas por dramaturgos, actores y espectadores que, sin embargo, se constituye como un armazón profundamente eficaz para dar cabida a una gran variedad de textos que abordan todo tipo de temáticas: históricas, bíblicas, religiosas, pastoriles, contemporáneas...

Dentro de la nueva fórmula de la “comedia nueva”, el gracioso se erige como un personaje fundamental, al ser el encargado de que la comicidad, elemento inherente a la nueva concepción teatral, aflore en escena. Las características concretas del gracioso varían en cada obra pero, en general, se trata de un personaje del pueblo, un criado humilde que acompaña al galán en sus aventuras. Se caracteriza asimismo por un sentido profundamente materialista y pragmático de la existencia buscando, ante todo, satisfacer sus necesidades básicas: calmar el hambre, lograr el amor (entendido en términos más sexuales que el enamoramiento platónico de su señor), conseguir algunas riquezas o un pequeño medro social o, sencillamente, salvar la vida en situaciones especialmente adversas. Así, para el espectador del teatro barroco, el gracioso paradigmático de la comedia nueva se corresponde más o menos con la definición acuñada en el trabajo clásico de Juana José de Prades:

El gracioso es un criado fiel del galán, que secunda todas sus iniciativas, consejero sagaz, pleno de gracias y donaires, solícito buscador de dádivas generosas de la vida regalona,

⁴⁵² Marc Vitse y Frédéric Serralta, “El teatro en el siglo XVII”, en José María Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España*, tomo I, Madrid, Taurus, 1983, p. 663.

codicioso, glotón y dormilón, cauto en los peligros hasta la cobardía, desenamorado: lacayo, soldado o estudiante, según las actividades de su señor.⁴⁵³

Generalmente, el gracioso se expresa utilizando términos cotidianos o incluso populares, maneja el chiste y los refranes y emplea el metro octosílabo, como remedo poético de la naturalidad en el hablar. Intenta con ello, transmitir una sensación de cercanía al espectador aunque, en ocasiones, sus bromas, ironías y juegos de palabras pueden alcanzar altas cotas de complejidad, como cuando, por ejemplo, incorpora recursos conceptistas propios del gusto barroco. La gestualidad del gracioso constituía asimismo un mecanismo fundamental para provocar las risas de los espectadores y podemos imaginarla un tanto tipificada, mediante la realización de movimientos torpes o gestos groseros. En lo que respecta a la apariencia física del personaje, parece que este solía ser interpretado por actores de baja estatura, cierta edad y aspecto no demasiado agraciado, lo que contribuía a reforzar su función contrastiva frente al joven y atractivo galán con el que compartía un gran número de escenas. Para imaginar cómo pudieron ser los graciosos del teatro áureo podemos, no obstante, contemplar los retratos de bufones de Velázquez que, según las investigaciones de Luis de Peñalver, pudieron en algunos casos representar el papel de graciosos en los espectáculos cortesanos:

Algunos de los bufones por los que se interesó Velázquez hacían las veces de actores cómicos en la escena cortesana: era el caso de don Juan de Austria, de Barbarroja o de Pablo de Valladolid, todos ellos pintados con gesto y atuendo teatrales, en actitudes que recuerdan (...) a aquellos tipos bufonescos de nuestro teatro áulico que protagonizaban, como el célebre Juan Rana, las piezas breves que se intercalaban entre una jornada y otra en la comedia barroca.⁴⁵⁴

Lope de Vega, en el “Prólogo dialogístico”⁴⁵⁵ a la *Parte XIX* de sus comedias no duda en atribuirse la paternidad del personaje del gracioso, insistiendo en que es, precisamente, esta figura de donaire, la que permite distinguir su fórmula teatral de las comedias antiguas. No obstante, los orígenes dramáticos del gracioso resultan bastante difusos, ya que se vinculan con numerosos personajes cómicos de la tradición dramática y folclórica occidental que Lope supo fusionar y reelaborar para crear un arquetipo de comicidad fundamental para el desarrollo del teatro español.

⁴⁵³ Juana José de Prades, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963, p. 251.

⁴⁵⁴ Luis Peñalver Alhambra, *De soslayo. Una mirada sobre los bufones de Velázquez*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2005, p. 54.

⁴⁵⁵ Félix Lope de Vega y Carpio, “Prólogo dialogístico” en *Parte XIX*, tomo LII, Biblioteca de Autores Españoles, p. XXIX.

De este modo, Lavinia Barone⁴⁵⁶, en su reciente estudio del personaje del gracioso, realiza un breve recorrido histórico a través del acervo teatral occidental e hispánico que, de modo directo o indirecto pudo influir en la forja de este tipo dramático. Así, remontándonos a los orígenes de la tradición teatral, en la Antigua Grecia, encontramos comediógrafos como Aristófanes (s. V – IV a.C.) o Menandro (s. IV – III a. C.) cuyas obras contienen importantes elementos de comicidad y crítica social.

Siglos después, en la antigua Roma, el espectáculo teatral cómico gozó de gran popularidad entre la población. Frassinetti⁴⁵⁷, estudioso de la comedia atelana latina, un espectáculo de carácter popular, llama la atención precisamente sobre algunos personajes muy similares al gracioso áureo y a algunos personajes entremesiles: *Maccus*, un rústico simple que era continuamente burlado o engañado, *Manducus*, vicioso y glotón, *Bucco*, el loco, *Dossenus*, un astuto e ingenioso jorobado, *Pappus*, encarnación del viejo desafortunado en el amor y *Sannio*, un bufón que se expresaba únicamente con mímica.

La comedia pronto alcanzó un cultivo literario de la mano de autores como Plauto (s. III – II a.C.), en cuyas obras encontramos algunos de los grandes tipos cómicos del teatro de todos los tiempos. En efecto, Plauto crea un personaje de amplias resonancias en el teatro áureo: el *servus*. Se trata de un astuto criado que se convierte en el auténtico motor de la acción pues es gracias a su astucia y estratagemas cómo su amo logra conquistar a su enamorada. Además, por su ingenio y capacidad retórica es comparable a los graciosos calderonianos más conceptistas, tal y como señala Lavinia Barone:

En el esquema de los personajes que pisan la escena de las comedias plautinas, desempeña un papel central el *servus*, cuya fantasía ilimitada es fuente de enredos, líos y soluciones ingeniosas, que empapan el tejido de la representación. Figura de extraordinaria importancia, sobre todo en el desarrollo del teatro occidental, en la que confluyen el espíritu burlón, la ocurrencia, la capacidad de caricaturizar y las virtudes propias del ingenio lingüístico.

La alteración de lenguas extranjeras, el intercambio de injurias y de mofas, las discusiones y peleas, inteligentemente adobadas con dobles sentidos y equívocos, crean una atmósfera hilarante que alcanza el clímax de la comicidad cuando en la escena entra en juego el aspecto mímico gestual.⁴⁵⁸

⁴⁵⁶ Lavinia Barone, *El gracioso en los dramas de Calderón*, Nueva York, Idea, 2012, pp. 15-32.

⁴⁵⁷ Paulo Frassinetti, *Fabula atellana: saggio sul teatro popolare latino*, Génova, Università di Genova, 1953.

⁴⁵⁸ Lavinia Barone, *op. cit.*, p. 19.

Junto al *servus*, otro personaje plautino que puede considerarse antecedente del gracioso es el *parasitus*. Este personaje es un pícaro, egoísta y perpetuamente muerto de hambre, que trata, con todo tipo de artimañas, de comer u obtener algún otro tipo de beneficio material a costa del resto de personajes. Junto a estos tipos “burladores” encontramos otros personajes plautinos que son objeto de mofas continuas: el viejo lujurioso atraído por los encantos de una jovencita, el soldado fanfarrón, el viejo avaro... tipos todos que serán posteriormente reelaborados por la tradición dramática occidental.

Terencio (s. II a.C.), el otra gran comediógrafo de la dramaturgia latina, redujo en parte la artificiosidad hiperbólica y la tipificación de tramas y caracteres que había caracterizado el teatro plautino para evolucionar hacia un nuevo tipo de espectáculo en el que, sin abandonar la comicidad, se introducían ciertas reflexiones críticas y social e ideológicamente comprometidas.

Durante la Edad Media, el teatro popular se puebla de figuras cómicas y transgresoras, con tintes bufonescos y carnavalescos, tal y como pone de manifiesto Bajtin⁴⁵⁹ en un estudio fundamental para comprender la evolución de la figuras cómicas dramáticas y conocer algunos de los posibles antecedentes históricos del personaje del gracioso. Hacia finales del siglo XV, *La Celestina* de Fernando de Rojas ya muestra un ambiente de materialismo y picaresca que puede vincularse con algunos de los rasgos de la figura de donaire del teatro áureo.

De igual manera, el teatro del siglo XVI está poblado por numerosos personajes que se constituyen como precedentes inmediatos del gracioso del teatro barroco. Uno de los más llamativos es el pastor, un “bobo” rústico que es burlado y engañado para provocar la diversión del público y que aparece en la obra de dramaturgos como Juan del Enzina, Lucas Fernández, Torres Naharro o Sánchez de Badajoz. Uno de los principales elementos de comicidad del pastor reside en su particular modo de expresión, el *sayagués*, un dialecto inventado que parodia las peculiaridades del habla rural. Françoise Cazal ha estudiado la evolución de este pastor primitivo hacia el gracioso áureo, concretamente, en la obra de Diego Sánchez de Badajoz:

El pastor cómico es una figura del pasado. Hemos podido comprobar, sin embargo, que existen afinidades entre el pastor cómico de Diego Sánchez y el gracioso de la comedia

⁴⁵⁹ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1998. Acerca de las visiones de este crítico de lo específicamente cómico también puede consultarse Sergei Averintsev (ed.), *En torno a la cultura popular de la risa: nuevos fragmentos de M. M. Bajtin*, Barcelona, Anthropos, 2000.

clásica. Más allá del parecido superficial que les da la coincidencia de varios rasgos genéricos, se asemejan sobre todo por su complejidad funcional (...). Pero hemos visto que una diferencia fundamental de estructura sigue separando al pastor de Diego Sánchez del gracioso: el pastor tiene una familia, y no tiene amo; el gracioso no tendrá familia, pero sí funcionará en relación con un amo.⁴⁶⁰

Otro de los aspectos que configuran al personaje del “bobo” en el teatro prelopesco son sus intervenciones metateatrales, que anticipan uno de los resortes dramáticos fundamentales de los graciosos áureos, y muy especialmente los del teatro de Calderón. Así, por ejemplo, Julio Vélez-Sainz⁴⁶¹ ha llamado la atención sobre este tipo de parlamentos de algunos pastores simples en la obra de Bartolomé Torres Naharro.

Durante, el siglo XVI, la llegada a la Península de las compañías italianas de la *commedia dell'arte* también influyó en el desarrollo ulterior del teatro áureo, incidiendo sobre todo en la exaltación de la dimensión puramente espectacular del arte teatral. Aunque, desde hace un tiempo, gracias a los estudios de Sentaurens⁴⁶² y Oleza⁴⁶³, se ha superado la teoría tradicional (defendida por Cañete⁴⁶⁴, Sánchez Arjona⁴⁶⁵, Stiefel⁴⁶⁶, Rennert⁴⁶⁷ y, más recientemente Arróniz⁴⁶⁸) de la dependencia directa del teatro áureo de la *commedia* italiana, es innegable que, de alguna manera, los usos dramáticos de estas compañías influyeron en la forma de hacer teatro en España. La *commedia dell'arte* fue un subgénero teatral popular en el que los elementos espectaculares (gestualidad, mímica, acrobacias, bailes y canciones etc.) poseían una importancia

⁴⁶⁰ Françoise Cazal, “Del pastor bobo al gracioso: el pastor de Diego Sánchez de Badajoz”, *Criticón*, 60, 1994, p. 18.

⁴⁶¹ Julio Vélez-Sainz, “Hacia la construcción del gracioso: carnaval y metateatralidad en los pastores de Bartolomé Torres Naharro”, *Tejuelo*, núm. 6, 2009, pp. 33 – 43.

⁴⁶² Jean Sentaurens, *Séville et le théâtre*, Bordeaux, Presses Universitaires du Bordeaux, 1984.

⁴⁶³ Juan Oleza *et al.*, “Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI”, *Cuadernos de Filología. Literaturas: Análisis*, III, nº 1 – 2, 1981, pp. 1 – 44.

⁴⁶⁴ Manuel Cañete, “Lope de Rueda y el teatro español a mediados del siglo XVI”, *Almanaque de la Ilustración Española y Americana*, 1884, pp. 32 -42.

⁴⁶⁵ José Sánchez Arjona, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1887; reed. en ed. facsímil, Sevilla, CAT – Padilla, 1990.

⁴⁶⁶ A. L. Stiefel, “Lope de Rueda und das italienische Lustspiel”, en *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XV 1891, pp. 183-216 y 318-343.

⁴⁶⁷ Hugo Albert Rennert, *The Spanish stage in the time of Lope de Vega*, New York, Hispanic Society of America, 1909.

⁴⁶⁸ Othón Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.

fundamental. A partir de un escueto armazón argumental, el *canovaccio*, los actores improvisaban un espectáculo distinto cada vez, desarrollando sus famosas escenas cómicas, los *lazzi*, cuyas peculiaridades explican César Oliva y Francisco Torres Monreal:

En situaciones de plena lucidez, un intérprete inspirado modificaba su actuación, añadiendo recursos propios e inconfundibles. Eran los *lazzi*, o especie de escenas más o menos breves, siempre de tono humorístico, que con o sin palabras se improvisaban en momentos determinados. Dichos *lazzi*, definidos a veces como “pasajes de bravura”, contenían todo tipo de recursos propios del actor: el canto, la acrobacia, o la expresión corporal. Se han llegado a delimitar algunos de tales *lazzi*, se han estudiado los más celebrados por el público, como el de la pulga o la mosca cazada, la merienda de cerezas cuyos huesos se tiran hacia otro personaje, el atranque repetido de un personaje en determinada palabra, los criados atados por la espalda que comen del mismo plato etc. Estos elementos proporcionaban un gran dinamismo a las representaciones, lo que configura un espectacular movimiento general en dichas comedias, con abundantes entradas y salidas, caídas, golpes, equívocos y engaños.⁴⁶⁹

Junto a la importancia de los recursos cómicos y espectaculares, otro elemento característico de la *commedia dell'arte* es la tipificación absoluta de sus personajes. De este modo, todas las piezas contaban con un mismo elenco formado por Pantalón, el Doctor, el Capitán, los jóvenes enamorados y los criados o *zanni*: Arlequín, Brighella, Polichinela y Colombina, entre otros.

Cada uno de estos personajes poseía siempre las mismas características físicas y psicológicas e, incluso, dialectales, estereotipadas y conocidas de antemano por los espectadores. El público podía, además, reconocer fácilmente a cada uno gracias a su vestuario y a una máscara distintiva, cuyos orígenes parecen remontarse al teatro primitivo latino. Resulta interesante, en lo que respecta a nuestro análisis, analizar los principales rasgos de los *zanni*, en tanto estos comparten algunas de las características propias del gracioso de la comedia áurea española. Así, por ejemplo, Arlequín, pobre y lleno de remiendos, es un criado ingenioso, capaz de contentar con sus estratagemas a varios amos a la vez, pero que, a menudo, recibe palizas y golpes. Su compañero Brighella es también muy astuto pero su conducta es más egoísta y materialista y posee cierta tendencia al vicio. Polichinela es, frente a los anteriores, un personaje de mayor profundidad intelectual. Resignado a su condición subalterna, a su lucha diaria por sobrevivir y evitar los golpes de sus amos, Polichinela proyecta a menudo una mirada crítica y satírica sobre la realidad social y política de su tiempo, llegando en ocasiones a

⁴⁶⁹ César Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 119 – 120.

hacer observaciones de corte filosófico. Junto a estos personajes masculinos, el prototipo de criada femenina lo representa Colombina, enamorada de Arlequín.

Los recursos de comicidad y los personajes humorísticos de la *commedia dell'arte* italiana se convirtieron en un elemento fundamental para que este teatro lograra hacerse con las simpatías y connivencias del público popular. En España, el subgénero gozó de cierto éxito pese a las dificultades lingüísticas que un teatro representado en italiano planteaba para el espectador peninsular. Así, si bien no podemos considerar la *commedia dell'arte* como el núcleo originario del teatro áureo español, sí hemos de reconocer la importante influencia, especialmente de sus recursos de comicidad, en un momento en el que en España comenzaba a forjarse una nueva forma de concebir el espectáculo dramático.

También en el siglo XVI, Lope de Rueda, primer dramaturgo y autor teatral español cuyo nombre conocemos, formó un primer elenco fijo de actores para los cuales creó un conjunto de composiciones, los pasos, en las que la comicidad es el elemento fundamental. En efecto, uno de los personajes fundamentales de los pasos es el *simple*, un tipo cómico en el que convergen diversos antecedentes folclóricos y que sufre las burlas y escarnios del resto de personajes para provocar la risa del público. Este personaje ya no se vincula necesariamente con el ámbito rural o campesino, sino que adquiere multitud de tipologías en consonancia con diversas tradiciones humorísticas de tipo popular.

Así pues, en lo que respecta al personaje del gracioso, como en otros muchos aspectos de la fórmula teatral de la “comedia nueva”, el gran mérito de Lope de Vega consistió precisamente en su rastreo exhaustivo de la tradición folclórica y literaria hasta encontrar los elementos necesarios para crear un agente de comicidad que fuera netamente original y, simultáneamente, perfectamente reconocible para el espectador y capaz de captar todas sus simpatías. En efecto, el gracioso del teatro áureo imbrica características cultas y populares, aúna lo lingüístico y lo gestual y presenta una apariencia y un comportamiento y psicología más o menos estereotipados. El gracioso, pese a su apariencia un tanto arquetípica, pronto se revelaría como uno de los personajes de mayor potencialidad dramática gracias a su capacidad de, bajo el artificio de la locura o la gracieta, subvertir las normas políticas y sociales de la España del siglo XVII.

En el seno de sus estudios sobre la aparición de la figura de donaire en el Siglo de Oro, Jesús Gómez⁴⁷⁰ ha rastreado los orígenes del término “gracioso” en su acepción teatral y ha concluido que éste no parece generalizarse hasta la década de 1620. Con anterioridad ha documentado expresiones como “lacayo y consejero gracioso” (Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, III, 2) o “lacayo que, en son de gracioso” (Ricardo del Turia, *Apologético de las comedias españolas*). De hecho, se considera que fue Suárez de Figueroa, en 1617, el autor que, en el alivio III de su obra *El pasajero*, neologizó por fin el término teatral en el sentido en el que hoy lo empleamos, cuando escribió: “el gracioso y la criada de suyo se están casados: con esto acabará la comedia”.

Enseguida, ya en la década de los 30 del siglo XVII, la nueva palabra se habrá extendido en el ambiente teatral y la encontramos en escritos del propio Lope de Vega, quien hasta entonces había empleado la expresión “figura de donaire”, supuestamente, como defensa de la “comedia nueva” frente a los ataques de sus contemporáneos. Prueba de su inserción en el vocabulario dramático será su aparición, un siglo después, en la famosa *Poética* neoclásica (1737) de Ignacio Luzán, quien se refiere a “un criado del primer galán, que por eso tiene el nombre de gracioso”.

Pese a la aparente convencionalidad que rodea a este personaje, la tradición teatral del Siglo de Oro nos ha legado un amplio abanico de graciosos (incluso hay variantes femeninas, las graciosas) con características muy diferenciadas acordes con su función en cada obra concreta. Así, junto a graciosos especialmente bobos, groseros y torpes, encontramos personajes astutos, auténticos enredadores que llegan a constituirse en el verdadero motor de la acción dramática al trazar todo tipo de estratagemas para que su amo consiga sus objetivos. Estos últimos fueron precisamente en los que se centró José Fernández Montesinos en la primera monografía dedicada a este personaje del teatro hispánico:

El gracioso es la inteligencia práctica, activa, de la comedia, y hemos de detenernos aquí un momento para señalar una particularidad de nuestro teatro antiguo que no ha sido convenientemente destacada y que expone a la más favorable luz toda la ideología que venimos estudiando. El gracioso no es solo activo en cuanto ejecutor, bien explicable sería ello, puesto que en general es el suyo un papel subordinado, paje o lacayo, sino que

⁴⁷⁰ Jesús Gómez, “Una visión sobre el personaje del gracioso en la crítica actual”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso* Madrid, Fundamentos, 2002, pp. 11 – 22.

es activo en cuanto a inteligencia. Su cerebro planea ardidés, es sugeridor de tramas y el que pone remedio a los males.⁴⁷¹

No obstante, en el teatro áureo también aparecen graciosos de corte filosófico, espectadores de la acción que transmiten las reflexiones del autor acerca de los conflictos que se plantean en la obra o aquellos otros que se atreven, bajo la máscara de la comicidad, a lanzar críticas sibilinas contra los poderes establecidos en la época. Un caso especialmente complejo, cuestionamiento y parodia del arquetipo de la figura de donaire, es Coquín, el gracioso incapaz de hacer reír de *El médico de su honra*. Otros graciosos se constituyen en espejo cómico y deformado de su amo, el galán, en obras que muestran, mediante la tan barroca técnica del contraste, múltiples visiones, ideales y reales, bellas y grotescas, de la compleja realidad barroca. También encontramos aquellos que, constantemente, rompen con la ilusión teatral, haciendo consciente al espectador de los siempre difusos límites, que en el Barroco y hoy en día, separan la ficción de la realidad.

En cualquier caso, el gracioso siempre es un personaje que conecta especialmente con la sensibilidad del espectador, hacia el cual el público siente simpatía porque, en parte, lo percibe como inferior a sí mismo (más tonto, más pobre, más desgraciado...). El gracioso logra en parte la *captatio benevolentiae* de los espectadores porque se encuentra fuera de esa esfera ideal de grandes amores, pasiones irracionales y sangrientos lances de honor que rodea a los héroes de la comedia. De alguna manera, el gracioso es un antihéroe.

A este respecto resulta muy interesante la teoría que Herbert Lindenberger expone acerca del nacimiento y evolución de la novela como réplica al mundo heroico e ideal de la épica y el teatro:

In its origins the novel reveals its antiheroic impulse in the most obvious possible ways – in Cervantes's parody of heroic romance, in Fielding's constant reminders in *Tom Jones* of the discrepancies between his own characters and the more lofty personages of the traditional genres (...). The use of prose in itself makes possible the introduction of lowly matter which poetry could not accommodate. If the epic writer kept his hero at a distance through the loftiness of his style and a narrative technique that concentrated on external action, the novelist can all too easily give his hero an intimacy of exposure which removes whatever heroic aura he might be tempted to surround him with. The history of verse epic since the Renaissance has of course been one of an increasingly diminishing heroism (...). Although the long poem has persisted by turning the scene of action

⁴⁷¹ José Fernández de Montesinos, "Algunas observaciones sobre la figura de donaire en el teatro de Lope de Vega, en VV. AA., *Homenaje a Menéndez Pidal: miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, Hernando, Madrid, 1925, II, p. 485.

inward, the novel, through its ability to render private experience in all its intimacy, has assumed the major burden during the last two centuries of undoing older attitudes towards heroism. Whenever we proclaim the commonplace that the novel is the characteristic genre of the modern world, we are saying, in effect, that the world we live in is a very prosaic place and that the more poetic genres that the novel replaced could emerge only in times that were less imaginatively impoverished than our own; we are at once lamenting the loss heroic values and congratulating ourselves on our ability to accommodate to a less noble and satisfying mode of reality.⁴⁷²

En efecto, el surgimiento de la novela moderna en la tradición occidental se vincula a la aparición del antihéroe, un personaje que se opone frontalmente a los héroes míticos del poema épico y la novela caballeresca de la tradición medieval. En el Renacimiento, el protagonista de la novela es un personaje cotidiano y contemporáneo, al que el lector no contempla con admiración sino al que, en ocasiones, observa incluso desde una posición de superioridad.

En la España renacentista encontramos dos obras clave en el surgimiento de la concepción actual de novela, el *Lazarillo de Tormes* y *Don Quijote de la Mancha*. Como observamos, ambos textos suponen una ruptura clara con el modelo de héroe épico de la narrativa medieval que se presentaba ante el lector como la encarnación de todas las virtudes inimaginables, en una esfera moral superior. En efecto, primero los heroicos protagonistas de los cantares de gesta y, más tarde, los caballeros andantes de los libros de caballerías se caracterizaban por su belleza y su absoluta perfección física y moral: valientes, generosos, platónicamente enamorados... se presentan ante el lector como un modelo intachable de virtud.

Sin embargo, el cambio de mentalidad característico del periodo humanístico dio lugar a una nueva reflexión acerca de lo individual frente a lo genérico. Junto al anhelo absoluto de Bien y Belleza, en su concepción neoplatónica de reflejo de la perfección divina, aparece cierta conciencia crítica acerca de la naturaleza humana, de sus miserias y lacras y de su comportamiento dentro de la sociedad. Paulatinamente, lo fealdad, lo malo y lo grotesco comienzan a insertarse en los textos literarios; no únicamente como contraste antagónico de la perfección del héroe sino también como una realidad con valor en sí misma a la que, guste o no, conviene prestar atención. Si bien la concepción equilibrada del mundo que caracteriza al pensamiento renacentista contrapone estos aspectos negativos con elementos de connotación positiva, según nos acercamos al Barroco, con su visión mucho más despiadada y desengañada de la existencia,

⁴⁷² Herbert Lindenberger, *Historical...*, *op. cit.*, p. 69.

encontraremos cada vez más frecuentemente textos colmados de bajezas y miserias, en los que los aspectos más desagradables (escatológicos, incluso) de la realidad humana se convierten en protagonistas.

Esta evolución en la presencia de, digamos, “lo feo” en la tradición literaria española puede rastrearse sin dificultad con un somero análisis de las obras comúnmente consideradas canónicas. Así, mientras en los textos medievales los personajes física o moralmente desagradables ocupaban una posición secundaria dentro de la obra (bien como antagonistas o bien como protagonistas de anécdotas secundarias) y los encontrábamos siempre subordinados a un protagonista heroico, la literatura del periodo renacentista comienza, en algunos casos, a centrar en ellos la atención del lector. Así, si pensamos en los enemigos de los grandes héroes de la épica europea o de la narrativa caballeresca, observaremos que su papel en el desarrollo de la acción está bastante determinado por una función contrastiva: su comportamiento y su actitud sirven para ensalzar en mayor medida las virtudes del protagonista. Otros personajes más o menos grotescos que aparecen en obras medievales poseen una función lúdica, un tanto carnavalesca: logran con sus bajezas y torpezas provocar la risa del lector. Es el caso, por ejemplo, de la “serrana de la Vera”, un tipo folclórico que aparece de modo anecdótico en el *Libro de Buen Amor* o los judíos Raquel y Vidas del *Cantar de Mio Cid*.

En ningún caso estos personajes desagradables y malvados de las obras medievales pueden compararse con aquellos otros que comienzan a poblar la literatura en el periodo renacentista. Nos referimos, por ejemplo, a *Celestina* y al resto de los abyectos personajes de la tragicomedia de Fernando de Rojas, a Lázaro de Tormes y todos los personajes que lo conducen a la degeneración moral o al *Corbacho* y su mundo de miseria. Poco a poco, especialmente en las obras de naturaleza narrativa, los escritores focalizan su atención en personajes hasta entonces ignorados: marginados y pobres, pecadores y malvados, feos y tarados. La naturaleza presenta múltiples facetas, todas las cuales merecen ser exploradas por el hombre renacentista a través del arte. De este modo, a partir del Siglo de Oro, “lo feo” irrumpe en la literatura española. No es en absoluto casual que dos de las obras narrativas más emblemáticas de este periodo de nuestra historia literaria estén precisamente centradas en personaje “feos” y socialmente despreciados: es el caso de *Lazarillo de Tormes* y *Don Quijote*. Ambos se constituyen como verdaderos antihéroes, personajes al margen del orden social que, a duras penas,

logran sobrevivir en un medio que los rechaza. Así, Lázaro, marcado por la miseria desde su nacimiento, luchará por subsistir en un medio absolutamente hostil, lleno de maldad, egoísmo y miseria moral, que no es otro que el de la sociedad española de mediados del siglo XVI.

Don Quijote es también un ser al margen de la sociedad pues al ser considerado loco es violentamente rechazado por el conjunto de la sociedad de su tiempo. Este personaje no es sino una parodia de aquel caballero andante medieval al que sus virtudes y grandeza moral de nada sirven para sobrevivir en la degradada sociedad española. Junto a don Quijote encontramos, a su vez, un segundo antihéroe, Sancho Panza, un hombre humilde imbuido de materialismo y egoísta afán de sustento que se afana por sobrevivir, como hacía Lázaro, en un medio hostil, el de la realidad de la España del momento. En esta novela multiforme que es *El Quijote*, Cervantes plantea dos posibles modelos de antihéroe moderno, ambos contrapuestos al héroe tradicional: su parodia y su oposición. Dos personajes que solo pueden resultar un tanto grotescos en una España que es en sí misma, fea y deformada, una nación que ya en el siglo XVII solo podía ser contemplada, en toda su crudeza, a través de los espejos del callejón del Gato.

Pero no será hasta entrado el siglo XVII, como resultado de la actitud desengañada del hombre barroco, cuando esta fealdad, esta maldad y abyección, se enseñoreó de algunas obras literarias en su totalidad. Fruto de la desesperanza con la que contempla la existencia, el escritor barroco llega, en ocasiones, a regodearse literariamente en la miseria de la humanidad. Así, datan de este periodo obras como *El Buscón* de Quevedo (con episodios realmente escatológicos) o la *Fábula de Polifemo y Galatea*, de Góngora, que plantea la rebelión del monstruo contra la perfección de la Belleza neoplatónica.

El siglo XVII es, en consecuencia, un periodo en el que la fealdad, la escatología, la grosería o lo pecaminoso (aspectos de la realidad tradicionalmente ignorados en textos precedentes) comienzan a ser explorados literariamente. El propio estilo del periodo, caracterizado por la complejidad extrema, tanto en el plano semántico como en el sintáctico, oscurece y “afea” la expresión en tanto el concepto de Belleza heredado de la tradición clásica se basaba en conceptos como equilibrio, orden, claridad y proporción, todos los cuales son trasgredidos en las obras literarias más marcadamente barrocas.

La literatura española del Barroco explotará este nuevo interés social por lo feo y miserable, por lo malo y lo pobre, y asistiremos al triunfo de la novela picaresca o de subgéneros teatrales como la mojiganga. Los antihéroes aglutinan los defectos de la sociedad y, a la vez, se convierten en un poderoso instrumento de crítica contra el orden establecido. Con frecuencia estos personajes son caracterizados de modo hiperbólico, acentuándose sus defectos, su baja consideración social o sus actitudes extremadamente materialistas, haciendo que resulten, de uno u otro modo, risibles. No obstante, el hombre medio, el español del siglo XVII o el del siglo XXI presentado en contraste con los grandes héroes de la épica medieval o de la tragedia griega, ¿no resultaría ridículamente insignificante, mediocre y falto de ideales? ¿No es acaso el antihéroe una representación mucho más exacta de la realidad de la condición humana que los personajes que había retratado durante siglos la literatura universal?

En la comedia, el género cumbre del teatro áureo español, el antihéroe, quien representa en cierto modo una oposición sistemática a la magnificencia física y moral del héroe (el galán), no es otro que el gracioso. De este modo, podemos plantear un análisis un tanto generalista de la comedia áurea en la que encontraríamos el contraste entre dos esferas de acción que, normalmente, se desarrollan de modo paralelo. Por un lado, se presenta el mundo de los señores, personajes que merecen una elevada consideración social a los que se supone la limpieza de sangre. De alguna manera, este grupo de personajes encarnan los valores heroicos en un sentido tradicional: galán y dama son guapos y virtuosos, se prodigan un amor apasionado pero casto y cuando trasgreden las normas sociales (si es que lo hacen) es en nombre de principios morales superiores como, digamos, la defensa del amor, el honor, el Rey, la Patria, etc.

Paralelamente a este ámbito ideal, en un segundo nivel de menor importancia en el desarrollo dramático, aparece el mundo de los criados, en el que ocupa una posición preponderante el gracioso. Como si de una suerte de encarnación de Sancho Panza se tratara, el gracioso transmite siempre valores y principios puramente materialistas: quiere comer, busca un amor con matices sexuales, le tienta el dinero y no duda en sacrificar su honra si con ello puede salvar la vida. Gran parte de la comicidad del personaje deriva, de hecho, no solo de sus rasgos hiperbólicos, sino del contraste que estos ejercen con el idealismo, el virtuosismo y la perfección que caracterizan al galán y la dama. Esta contraposición de caracteres y actitudes vitales se explicita una y otra vez a través del diálogo, mecanismo que ya empleó Cervantes para que don Quijote dejara

de ser un simple anciano demente para convertirse en la encarnación de un sistema filosófico de valores y virtudes morales.

La “comedia nueva” se convierte así en una fórmula dramática extraordinariamente compleja en la que conviven los códigos más tradicionales, heredados de la tragedia clasicista, con una noción tan moderna como la del “antihéroe”. Esta contraposición de códigos literarios y estéticos que encarna la unión del galán y el gracioso ha sido señalada, entre otros, por Jesús Gómez:

Ya que el gracioso es una figura por completo subsidiaria, su importancia dentro de la trama cómica está ligada al papel que en ella desempeña su señor.

Junto a la lealtad y la comicidad voluntaria, ambos rasgos básicos en esta figura cómica que estamos analizando, existen otras características secundarias asociadas al carácter pragmático y materialista del gracioso y a su extracción plebeya. Frente a la valentía o incluso temeridad del noble, el gracioso se define frecuentemente por su cobardía. Frente al idealismo de la conducta nobiliaria propia del galán, en el gracioso predominan los intereses materiales de modo que, por ejemplo, parodia o no entiende cabalmente el amor caballeresco y se siente atraído irremediablemente por la comida y la bebida, además de por el dinero.⁴⁷³

Tradicionalmente el teatro clásico se ha definido como una manifestación cultural oficialista, afín a los intereses de la monarquía de los Austrias y acérrima defensora del orden social, político y religioso establecido en la España del siglo XVII. Gran parte de esta supuesta afinidad del teatro áureo con el *statu quo* se debe, sin duda, al predominio en la comedia de capa y espada, el subgénero dramático más popular del momento, de los personajes pertenecientes al estamento superior, asociados al idealismo y las virtudes propios de la literatura más tradicional. Sin embargo, en toda representación áurea, aparece el personaje del gracioso, un antihéroe que constantemente manifiesta el carácter irreal de ese mundo idílico y neoplatónico en el que se desarrolla el amor entre el galán y la dama (tanto con su actitud, como con sus constantes rupturas de la ilusión de ficcionalidad). Ciertamente es que generalmente se mueve en una esfera de acción secundaria, con menor protagonismo en el desarrollo dramático pero esta aparente marginalidad constituye, a su vez, una característica de indudable valor dramático, en tanto lo convierte en portavoz de la mayoría de las cuestiones críticas (políticas, sociales, filosóficas, económicas) que el escritor desea plantear con su obra. Desde el margen de la acción y bajo el disfraz de la “fealdad” y la insignificancia social, el

⁴⁷³ Jesús Gómez, “Una visión...”, *op. cit.*, p. 19.

gracioso es, en muchas ocasiones, la verdadera voz del dramaturgo y, seguramente, también la ese público popular que abarrotaba los corrales.

La tradición teatral áurea nos ha legado una amplia variedad de graciosos cuya funcionalidad e importancia en el seno de cada acción dramática resulta muy variable. En primer lugar, encontramos algunos graciosos directamente inspirados en el personaje folclórico del “bobo”, como los que aparecen en los pasos de Lope de Rueda. Estos graciosos encarnan un tipo popular perfectamente reconocible para el espectador: un personaje de escasa inteligencia que padece constantemente las burlas y engaños del resto de los personajes, provocando las risas del público. El “bobo” se relaciona asimismo con el “figurón”, un personaje del que todos se burlan por su ridiculez sin que él se dé cuenta de ello. Este tipo de gracioso se presenta como inferior en todos los aspectos frente al resto de personajes y los propios espectadores.

Más compleja e interesante resulta, sin embargo, otra tipología de gracioso, el descendiente del *servus* de las comedias grecolatinas: un astuto criado que, empleando su ingenio, traza todo tipo de estratagemas para ayudar a su amo a lograr sus objetivos amorosos. Este gracioso, frente al tipo anterior, se caracteriza, precisamente, por su inteligencia y provoca la risa de los espectadores con sus bromas e ingeniosos engaños al resto de personajes o sus constantes ironías y rupturas de las convenciones de ficcionalidad compartidas por actores y espectadores. De alguna manera, este tipo de gracioso suple con su ingenio su falta de poder económico y consideración social para lograr sus objetivos. De esta manera, en ocasiones esta figura de donaire se presenta como superior al resto de los personajes: más avispada e inteligente y capaz de rebelarse contra los límites sociales impuestos para conseguir sus propósitos. En ocasiones, como se ha dicho, el gracioso busca el beneficio para su amo, al que acompaña y aconseja aportando una mirada materialista sobre el mundo ideal de la ficción dramática pero, en otros casos, lucha únicamente por subsistir, por satisfacer sus necesidades básicas, en una realidad hostil parecida a la de la España del siglo XVII. En estas últimas ocasiones el gracioso áureo entronca con los caracteres de la picaresca y el tipo del *parasitus* de la tradición clásica: personajes ingeniosos pero carentes de escrúpulos morales o de ideales, profundamente materialistas, que luchan por sobrevivir cada día. Desde este plano, el gracioso se presenta como un personaje profundamente escéptico, un “pobre diablo” que, por su condición de marginalidad, posee sin embargo la perspectiva

necesaria para cuestionar las incongruencias y la profunda hipocresía de la realidad política y social.

Sin embargo, puede que el gracioso no fuera simplemente un arquetipo literario totalmente ficcional, sino que, según algunos críticos, no es sino una representación facticia de un personaje real en la España del siglo XVII, el criado. Un criado personal que, como ocurre en numerosas obras literarias de la época, acompañaba a su amo desde su juventud en la universidad, compartiendo sus experiencias y vivencias tal y como se recoge en ciertos testimonios de Salas Barbadillo, Ruiz de Alarcón o Sor Juana Inés. Resultaría por ello bastante frecuente que entre amo y criado se estableciera una relación de amistad, tal como explica Miguel Herrero García:

Creo que era en las Universidades, con su medio de vida peculiar, donde se iniciaban estas relaciones también peculiares entre sirvientes y señores... Los hijos de caballeros y de personas pudientes que iban a la Universidad a cursar sus estudios allegaban a su lado algún muchacho capigorrón para su servicio. Luego, la igualdad de edad y la agilidad mental en que el criado pobre excedía de ordinario al señor rico, soldaban indisolublemente la camaradería. El criado, sin dejar de ser criado, era el mejor y más inseparable amigo de su amo: (...) este tipo de sociedad heril, derivaba luego, por lo común, fuera del ambiente universitario, y perduraba, si no toda la vida, al menos durante toda la juventud de amo y criado.⁴⁷⁴

Miguel Herrero considera que la prueba de que el personaje del gracioso está inspirado en estos criados que los jóvenes adinerados contrataban durante sus años universitarios es el hecho de que muchas de las figuras de donaire creadas por Lope de Vega manifiestan su vinculación con el ámbito universitario. Así, los graciosos de *La esclava de su galán* o *Pobreza no es vileza* fueron criados en la universidad mientras que otros muchos poseen rudimentos de latín, lo que denota cierta formación académica. Este último es el caso de los graciosos de *La francesilla* o *El perro del hortelano*. Este crítico insiste asimismo en la posible vinculación de la figura de donaire con el llamado *hombre de placer*, una realidad habitual entre los miembros de la alta sociedad del siglo XVII. Por último, señala que este personaje no hace sino reflejar “el sentido prosaico, económico y positivista del vulgo, que Lope ha concentrado conscientemente en la figura del gracioso, para dar más realce, por contraluz, al sentido caballeresco de la figura central de la comedia: el galán.”⁴⁷⁵

⁴⁷⁴ Miguel Herrero García, “Génesis de la figura del donaire”, en *RFE*, 25, 1941, p. 51.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 47.

Otros estudiosos, como Lázaro Carreter, sin embargo cuestionan la idea de que el gracioso dramático refleje una realidad social y lo conciben como un arquetipo genuinamente teatral:

Firme en mi convicción de que los hechos literarios deben hallar su primera justificación en la literatura misma, y de que las exigencias del proyecto que el autor intenta realizar en la obra son la clave para explicar muchas de sus circunstancias de forma y de contenido, voy a apuntar algunas sugerencias que permitan apoyar la idea de que la figura del donaire es una pieza teatral impuesta por la propia poética de la comedia, tal como Lope la forja. Por supuesto, ha de descartarse que reproduzca una realidad social: otros criados literarios coetáneos, que parecen más verdaderos, ni de lejos se asemejan al del teatro.⁴⁷⁶

Si bien es cierto que el arquetipo de gracioso posee un importante componente convencional, como agente de comicidad del que se espera un determinado comportamiento sobre las tablas, puede considerarse, frente a la opinión de Lázaro Carreter, que la actitud subversiva que a menudo ostenta el gracioso solo es posible desde una posición subalterna, de marginación social. Y esta existencia marginal, este sentirse por debajo de amos y poderosos, no puede ser considerado únicamente un artificio literario cuando representa, cierto que con matices degradantes e hiperbólicos, la realidad de la lucha por la supervivencia de gran parte de la población española del siglo XVII.

Tradicionalmente, el personaje del gracioso se ha considerado una creación original de Lope de Vega, si bien, como hemos señalado, posee numerosos antecedentes literarios en la tradición literaria y dramática hispánica y clásica así como ciertas conexiones con un tipo social reconocible, el del criado. Indudablemente, el personaje del gracioso constituye un elemento fundamental en la nueva fórmula de la “comedia nueva” como personaje portador de la comicidad. En efecto, Lope, en su *Arte Nuevo* plantea la necesidad de que la comedia se constituya como imitación de las acciones humanas, mimesis de la realidad y, para ello, es necesario que en ella se conjuguen lo trágico y lo cómico:

Lo trágico y lo cómico mezclado
y Terencio con Séneca aunque sea
como otro minotauro de Pasife
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho.
Buen ejemplo nos da naturaleza,

⁴⁷⁶ Fernando Lázaro Carreter, “Función de la figura de donaire en el teatro de Lope de Vega”, en Ricardo Doménech (ed.), *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 33.

que por tal variedad tiene belleza. (vv. 174 -180)⁴⁷⁷

El personaje del gracioso se presenta ante los espectadores como encarnación pura de la comicidad si bien, a medida que la fórmula dramática lopesca se vaya desarrollando, adquirirá nuevos valores y funciones, convirtiéndose en una figura mucho más compleja dentro de la acción dramática como lo demuestra el hecho de que, en muchas ocasiones, sea portavoz de las críticas del dramaturgo contra su sociedad o el principal canalizador de procedimientos metateatrales.

De este modo, la crítica ha identificado ciertas diferencias entre la figura de donaire de las primeras comedias y la del ciclo calderoniano y, muy especialmente, ha distinguido el gracioso lopesco del calderoniano. Así, parece que la obra de Lope nos brinda un gracioso más cercano al tipo del “bobo” del teatro renacentista, elemental y simplón, pero que, en ocasiones, manifiesta acertadas intuiciones acerca de la realidad fruto de la mezcla entre su experiencia vital y la sabiduría popular. Georges Güntert plantea una descripción muy interesante del gracioso lopesco caracterizándolo precisamente por esa especie de conocimiento “natural” e instintivo de la realidad del que hace gala en numerosas comedias:

Lope, el verdadero creador de la “figura del donaire”, le dio a ésta infinita variedad, pero sin hacerla a tal extremo contradictoria y compleja. Su gracioso es de preferencia pastor, hortelano, labrador: un representante del pueblo; puede también vestirse de escudero, de estudiante capigorrón, de criado rústico o palaciego. Es cierto que en su obra se da con frecuencia el caso del criado que, con ser inculto, comprende más que su amo, o del villano que, sin haber salido nunca de su rincón, se expresa en sentencias y revela verdades profundas. Lo que Lope en cambio no se atreve a introducir es un gracioso con un lenguaje a la vez conceptuoso y trivial, artificioso y natural (...).

Lope dota al gracioso de “ingenium” en sentido clásico, esto es, “don instintivo y prerracional”, capaz de hacerle intuir o adivinar la verdad, permitiéndole así acceder inmediatamente a la verdad, a Dios (...) *Ingenium*, la innata potencia iluminadora, puede significar, además, la fuente de la actividad creadora, la inspiración poética. De tener en cuenta estos sentidos del “ingenium” antiguo y renacentista (y aún no barroco) no nos costará entender por qué Lope tiene una preferencia tan declarada por los villanos sabios, rústicos y astutos (y superiores, en cierta medida, a los letrados), así como por los pastores dotados del don profético de reyes, cuando no sea, incluso, proyección autobiográfica del poeta en su obra.⁴⁷⁸

Si tenemos en cuenta las observaciones de Güntert, podríamos considerar al gracioso lopesco como la verdadera “voz” del dramaturgo dentro de la obra ya que comparte con él

⁴⁷⁷ Se cita a través de Félix Lope de Vega y Carpio, *Arte nuevo ...*, *op. cit.*

⁴⁷⁸ Georges Güntert, “El gracioso en Calderón: disparate e ingenio”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, junio 1977, 324, pp. 441.

el don del conocimiento irracional. En el caso del gracioso sería el propio del hombre criado en contacto con la naturaleza mientras que el poeta poseería cierto talento o inspiración natural que lo empuja a la creación literaria. Así, se produciría quizás cierta identificación entre dramaturgo y personaje que llevaría a este a transformarlo en portavoz de sus propias ideas y en colaborador en la construcción del texto dramático al desarrollar, en ciertas ocasiones, una función similar a la del coro clásico. De esta manera, esa peculiar cercanía que enlaza a poeta y personaje situaría al gracioso en un espacio intermedio entre la realidad del escritor y la de la ficción, lo que lo hace idóneo para la expresión de ciertos juegos metateatrales en los que ambos planos se entremezclan.

Sin embargo, será Calderón el autor que explote al máximo las posibilidades dramáticas de la figura de donaire haciendo que un mero portador de comicidad se convierta en un elemento fundamental dentro de la construcción del texto teatral. Así, Calderón hace del gracioso un personaje poliédrico y complejo, cuyas funciones se multiplican dentro de la obra dramática, lo que lo hace extraordinariamente difícil de caracterizar. En efecto, desde una posición aparentemente secundaria, la de criado, el gracioso calderoniano contribuirá con sus astutas estratagemas al desarrollo de la acción dramática, se erigirá como voz crítica frente a los injustos planteamientos políticos y sociales que refleja la trama, trasgredirá en numerosas ocasiones la ilusión de ficcionalidad para mostrar al público lo confuso de los límites entre teatro y realidad y se presentará ante el espectador como un auténtico antihéroe, cuyo comportamiento y actitudes denuncian lo idílico y literario, en definitiva, ficcional, de los hechos que se representan sobre el escenario.

De alguna manera, podemos atribuir a Calderón de la Barca el logro de haber intelectualizado la fórmula teatral de la Comedia Nueva acuñada por Lope de Vega. En consecuencia, el gracioso de las obras de Calderón destacará por su intelectualismo y ahondamiento en los conceptos filosóficos, mostrándose ante el público como un verdadero *sabio*, conocedor de la realidad de la existencia a través de su propia experiencia en un mundo hostil. El gracioso, en el teatro de Calderón puede o bien mostrar el clásico contraste cómico con la tragedia del protagonista (*Luis Pérez, el gallego*) o, por el contrario, mostrar un paralelismo trágico con la acción que se desarrolla en la trama, como ocurre en *La Vida es Sueño*, obra en la que, a juicio de

Francisco Ruiz Ramón, Clarín llega a transformarse en un personaje inusualmente trágico:

Ésta [refiriéndose a la muerte] despoja a Clarín definitivamente de su máscara de gracioso y de su lenguaje de histrión, convirtiendo su voz de agonizante en voz de la verdad...⁴⁷⁹

De este modo, vemos cómo, en ocasiones, el gracioso de Calderón pierde sus tintes cómicos para adquirir una mayor profundidad psicológica e intelectual, al mismo tiempo que una mayor fuerza crítica contra el mundo en el que vive. El gracioso calderoniano se presenta así, para Georges Güntert como un personaje esencialmente contradictorio:

¿Cómo definir al gracioso de Calderón? Los críticos, frente a las dificultades que surgen al intentar caracterizar esta figura concuerdan en un solo punto: el gracioso – contrariamente a los demás personajes de la comedia – no es lo que se suele llamar un *carácter* por faltarle la coherencia psicológico – moral del caballero, del galán o de la dama (con sus actitudes y reacciones siempre muy estereotipadas), y por revelar en cambio una conducta variada, versátil y en cierto sentido *contradictoria*. Ya ingenuo, ya observador agudo, el criado gracioso parece ser a la vez una criatura de limitados recursos intelectuales y un genio adivinador, voz del instinto natural y portavoz del poeta.

(...) lo que realmente distingue al personaje cómico calderoniano: ciertas rupturas e inconexiones en los comentarios; una rara mezcla de simpleza e ingeniosidad; la desconcertante manera de hablar, ya charla, ya discurso enigmático y alusivo; en suma, su forma de ser *contradictorio*.⁴⁸⁰

Esta aparente diversidad e incoherencia del personaje del gracioso en la obra de Calderón hace que el crítico Jakob Kalleberger⁴⁸¹ lo defina como “camaleónico”, dada la multiplicidad de facetas que presenta en escena. A este respecto, Francisco Ruiz Ramón, por su parte, insiste en diferenciar el gracioso calderoniano de las comedias, más parecido al personaje cómico tradicional heredado de Lope, del personaje que aparece en los dramas o “tragedias” de este autor, tales como *El médico de su honra* o *El pintor de su deshonor*. En efecto, en estos y otros textos parece como si el arquetipo humorístico heredado se desdibujara, rebasando su habitual función jocosa para adquirir nuevos e inesperados matices críticos, intelectuales y estéticos que lo relacionan con otros personajes de la literatura occidental:

En el interior de ese sistema al que pertenece el gracioso, las características que, generalmente, se le asignan desde el famoso estudio de Montesinos, y en las que suele

⁴⁷⁹ Francisco Ruiz Ramón, “La figura del donaire como figura de la mediación”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2002, p.220.

⁴⁸⁰ Georges Güntert, “El gracioso en Calderón...”, *op. cit.*, pp. 440 – 441.

⁴⁸¹ Jakob Kalleberger, *Calderón de la Barca und das Komische*, Berna – Frankfurt, 1975.

fundarse la tipología de la *figura del donaire*, aún dándose en muchos de los graciosos calderonianos, especialmente en sus comedias, no sirven siempre o rara vez agotan las que definen al gracioso de las tragedias. Conservando algunas de las propiedades cosustanciales al tipo teatral o algunos rasgos de la máscara cómica del gracioso, Calderón lo enriquece y profundiza como personaje, bien dando mayor complejidad a sus funciones teatrales o mayor trascendencia a sus significados dramáticos o bien, incluso, subvirtiendo la función y el sentido del personaje mismo. En la tragedia calderoniana la *figura del donaire* asume las más importantes características del bufón de corte o del loco profesional (el *fou* o *fol* francés o el *fool* elisabetiano), así como algunas de sus funciones sociodramáticas, las cuales formaban ya parte, en realidad, de la estructura intencional del gracioso, como así lo muestra una rápida revista del campo léxico del personaje.⁴⁸²

En efecto, a nuestro entender, uno de los logros dramáticos más trascendentes de Calderón es su capacidad para convertir una figura aparentemente simple e inofensiva, como es la del gracioso, en uno de los resortes semánticos de mayor profundidad dentro de su teatro. Esta circunstancia se aprecia especialmente en las obras con gran contenido trágico, como *El médico de su honra* y, en cierta medida, también en comedias serias o dramas como *Las armas de la hermosura*. Así, Lavinia Barone considera que Calderón llega, en algunas de sus piezas, a subvertir la condición risible connatural al personaje del gracioso, adquiriendo nuevos valores dramáticos que inciden en la identificación entre este personaje y el público:

Cuando la inserción del gracioso en la tragedia española comporta una superación de la función cómica y su consiguiente transformación radical en agente trágico, se asiste a una innovadora anulación de la dimensión risible que, a diferencia de los demás casos, no sufre una simple marginación (que se realiza generalmente a través del rechazo, la intolerancia o el alejamiento por parte de los otros personajes), sino más bien una total alteración de su estatuto convencional.⁴⁸³

Una de las estrategias críticas más importantes de las empleadas por el gracioso es, precisamente, su constante ruptura de la ilusión de ficcionalidad. Abruptamente, el “gracioso” cuestiona esa ficción idílica, ese amor platónico e ideal que representan el galán y la dama y lo reduce a lo que es: un mero artificio, una creación literaria y en consecuencia, ficcional. El gracioso se posiciona, como resultado, en un plano distinto al del resto de los personajes: en el ámbito de la realidad del espectador. Esta cercanía al público, facilitada por la *captatio benevolentiae* que sus chistes, gestos y actitudes cómicas provocan, dotan a su discurso de un valor muy distinto al que posee el del resto de los personajes. Mientras estos aparecen como totalmente facticios, sumidos de lleno en ese mundo ideal creado para ellos por el dramaturgo, el gracioso es capaz de escapar

⁴⁸² Francisco Ruiz Ramón, “La figura del donaire...”, *op. cit.*, p. 207.

⁴⁸³ Lavinia Barone, *El gracioso...*, *op. cit.*, p. 48.

de la jaula de la ficción y, por unos segundos, colocarse al mismo nivel que el espectador. En palabras de Fernando Lázaro Carreter:

En la relación público – escenario, (...) [el gracioso] funcionará como emisario de ambos. Es como un “alter ego” de todos y cada uno de los espectadores, a quienes con su pobreza y frecuente vulgaridad representa en el tablado. En cierto modo, el pueblo llano participa en la intriga por medio de él (y de la criada de la dama, que teatralmente le está subordinada). Su acción, además, acabará retribuida con boda y dones o prebendas en los momentos finales de la representación.⁴⁸⁴

Desde esa posición de privilegio, lograda a través del procedimiento del aparte dramático, el gracioso cuestiona la creación ficcional del dramaturgo y denuncia la falsedad del mundo idílico que el espectáculo teatral plantea. En palabras de Georges Güntert:

El gracioso [puede definirse], pues, como símbolo del estilo barroco (...) atribuyéndole al gracioso una cabeza de Jano para definirlo como *figura* esencialmente *bifronte*. Su polimorfismo – a primera vista inexplicable – consiste, a nuestro entender, en la facilidad con la que puede dirigirse tanto a los personajes en la escena como al público. De esta forma, él se halla, a cada momento, *dentro* del drama y – con sus monólogos, apartes, su habla enigmática y alusiva – *fuera* de lo que sucede, hablando al mismo tiempo en diferentes perspectivas. (...) Para emplear un término de la crítica actual, diremos que el gracioso se mueve (...) en el plano *intra – diegético*, siendo actor entre actores, personaje del drama, y en el plano *extra – diegético*, al decir cosas susceptibles de adquirir un sentido en un plano distinto que no sea el de los personajes. Sus intervenciones verbales pueden juzgarse así a la vez *como disparate* y *como sutileza*. Todo depende del punto de vista; lo que a los personajes les parece ser chiste necio, no lo es necesariamente para el espectador atento, capaz de combinar el sentido de lo que está viendo y de intuir lo que va a suceder. Y lo es aún menos para el lector en condiciones de leer la comedia tanto linealmente (desde el comienzo hasta el fin) como sinópticamente, abarcándola con una sola mirada y recordándola en su totalidad, tal como puede leerse un cuadro.⁴⁸⁵

Si el teatro áureo se ha entendido en ocasiones como una vía de escape para el público español de la situación de crisis política, económica, social, ideológica y religiosa que lo rodeaba, como una evasión basada en el entretenimiento, algunas de las intervenciones del gracioso lograrían exactamente el efecto contrario: recordar al público el carácter inherentemente falso de todo espectáculo dramático y obligarlo a cuestionar tanto la naturaleza de la propia creación teatral como del sistema de valores que plantea y defiende.

⁴⁸⁴ Fernando Lázaro Carreter, “Función de la figura de donaire ...”, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁸⁵ Georges Güntert, “El gracioso en Calderón...”, *op. cit.*, pp. 442 – 443.

En su análisis, Carmen Bravo Villasante⁴⁸⁶ valora muy negativamente este tipo de trasgresiones del pacto ficcional llevadas a cabo por el gracioso en textos como *Mujer, llora y vencerás*, *El castillo de Lindabridis* o *El José de las mujeres*. En efecto, desde una posición clasicista se produce en ellas una indudable ruptura del decoro dramático a la que quizás no estaba muy acostumbrada una estudiosa de mediados del siglo XX:

Esta postura de nadie podría ser más propia que del gracioso, realista por antonomasia, por tanto, es fácil de comprender que quien es enemigo de toda ilusión no se detenga ante la comedia, que lo es por completo. Y en efecto, el lector o espectador lo comprende, pero ¡qué extraño desconcierto siente cada vez que el gracioso repite la pesada broma de hacer entender que la comedia no es más que una comedia! En este sentido, el gracioso parece obrar impulsado por una malévola intención. Ya empezaba a parecernos verdad la mentira de la escena cuando surge el gracioso y con una de sus salidas fuera de tono destruye el encanto de la representación, interrumpe y corta bruscamente la realidad de lo ilusorio.

El gracioso se encarga de descubrir al público cándido y entusiasta toda la tramoya que hay detrás de la magia del espectáculo (...). Tan difícil es reaccionar contra esta rápida maniobra de pasar de un ambiente a otro ambiente que, generalmente, los interlocutores del gracioso hacen como que no se dan cuenta de ella y prosiguen en su papel. Sin embargo, el público no puede hacer lo mismo y recoge el aparte del gracioso como una confesión del propio autor de la obra. Así es, el autor, con cierta travesura, asoma la cabeza un instante para decir que todo es falso. ¿Acaso teme que los espectadores tomen muy en serio su comedia?

(...) el gracioso también sufre las consecuencias de sus palabras. En cierto modo atenta contra su existencia, ya que da a entender que es un personaje inventado (...). La prueba de que el gracioso es consciente de su conducta es que para hacerla resaltar más y que no pase inadvertida, se suele servir de ingeniosos artificios (...).

Un aspecto del realismo del gracioso que pudiéramos denominar: traición a la esencia de la comedia. Y llamamos esencia a la pretensión que ésta tiene de ser considerada como un trozo más de vida.

Bravo Villasante yerra precisamente en esa última consideración. Y es que Calderón no aspira a “engañar” al espectador con un espectáculo que en absoluto puede ser considerado, ni hoy ni en el siglo XVII, como un “trozo de vida”. Si algo caracterizó al teatro áureo es, precisamente, el hecho de que se sustentaba en un complejo entramado de convenciones compartidas por dramaturgo, actores y espectadores. Recitado en verso y representado sin apenas recursos escenográficos, nunca trató de ocultar su naturaleza artificiosa y netamente humana. Un espacio en el que intentar, con gruesos trazos y resonantes palabras, comprimir la complejidad de la existencia, un ámbito en el que cada dramaturgo, como si de un verdadero demiurgo se tratara, construyó su propio

⁴⁸⁶ Carmen Bravo Villasante, “La realidad de la ficción, negada por el gracioso”, *Revista de Filología Española*, 28, 1944, pp. 265 -268.

universo de sentimientos y pasiones a fin de lograr desentrañar, siquiera un pedazo de los misterios de la realidad.

A partir de todo lo anteriormente expuesto, podemos concluir que la significación y funcionalidad del personaje del gracioso en el seno de la comedia áurea es compleja, múltiple y variable. Alfredo Hermenegildo ha dedicado gran número de estudios a este personaje, tratando tanto de rastrear sus antecedentes históricos como intentando desentrañar los distintos tipos de funciones que un gracioso puede desempeñar en una representación dramática del siglo XVII. Con este segundo objetivo, Hermenegildo ha adaptado diversos principios teóricos y metodológicos, que abarcan los trabajos sobre lo bufonesco y carnavalesco de Mijail Bajtín, conceptos semióticos vinculados a la gramática de la narrativa, como la teoría de los actantes de Greimas y las ampliaciones a esta de Uberfseld, o el modelo de actos lingüísticos de Austin y Searle. Como consecuencia de estas investigaciones, Hermenegildo⁴⁸⁷ considera al gracioso como un elemento funcional más dentro de la estructura compleja que es el argumento dramático y llega incluso a clasificar todos y cada de sus parlamentos en relación con la función que cumplen en el seno de la acción. Así, determina la existencia de nueve tipologías de intervenciones del gracioso según la connotación semántica preponderante en cada una de ellas: *Reflejo*, si el gracioso se configura como contraste caricaturesco del galán idealizado; *Oponente*, si se convierte en obstáculo para los intereses del protagonista; *Carnavalesco*, cuando plantea una subversión o cuestionamiento del orden social o los valores establecidos; *Imperativo y ejecutor*, en los casos en los que maquina estrategias para que su amo consiga sus objetivos o, incluso, lleva a cabo él mismo arriesgados planes; *Signos relatores o conjuntivos*, cuando la figura del gracioso, gracias a su posición intermedia entre el mundo ficcional y el de los espectadores sirve para engarzar diversos espacios o tiempos de la acción dramática; *Informante*, en los casos en los que los parlamentos cumplen la función dramática de informar al espectador de cuestiones irrepresentables sobre el tablado (por falta de tiempo o medios escénicos), *Metateatral*, propia de los parlamentos en los que el gracioso protagoniza una abrupta ruptura de la ilusión de ficcionalidad, a menudo aludiendo a las condiciones materiales de la representación o al espectáculo teatral en sí mismo y, por último, *Vario*, un parlamento del gracioso desempeña simultáneamente varias de las funciones anteriormente enumeradas. De este modo, Hermenegildo clarifica y sistematiza las

⁴⁸⁷ Alfredo Hermenegildo, *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José de Olañeta, 1995.

posibles funciones que el gracioso puede llevar a cabo dentro de una comedia áurea y facilita su análisis dentro de una pieza concreta si bien, en ocasiones, y por ello ha de crear la categoría de *vario*, es difícil adscribir cada intervención a una función concreta de modo unívoco, dado que el carácter del gracioso, en su desarrollo y evolución dramática se irá tornando cada vez menos estereotipado y más poliédrico y multifacético.

El gracioso en *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*

Tanto *Los privilegios de las mujeres* como en *Las armas de la hermosura* pueden considerarse, tal y como hemos sugerido anteriormente, comedias serias. La comedia seria o drama serio del teatro barroco español se caracteriza porque, en ella, la comicidad se halla limitada a determinadas secuencias y personajes concretos. Frente a esta, la comedia cómica, cada vez más común conforme se desarrolle la dramaturgia áurea, tiende a la generalización del agente cómico, haciendo que personajes tradicionalmente serios, como el galán o el barba, se tornen risibles o humorísticos. Este fenómeno evolutivo ha sido estudiado por Ignacio Arellano, quien lo vincula a causas históricas y de índole política, social e, incluso, ideológica:

Una investigación completa debería enfrentarse a cuestiones complejas, como la evolución cronológica de esta repartición de lo cómico, y comprobar las modulaciones particulares en cada dramaturgo. Parece, en principio, que el proceso de asunción cómica por parte de los señores avanza mucho en la segunda mitad del siglo XVII, lo cual permitiría relacionarlo con el desprestigio ideológico de ciertos valores que se empiezan a considerar arcaicos.⁴⁸⁸

Por tanto, en *Los privilegios de las mujeres* como en *Las armas de la hermosura*, la comicidad se haya limitada fundamentalmente a determinadas escenas protagonizadas por el personaje que desempeña el rol de “gracioso”. En este, como, en otros muchos casos, a la hora de nombrar a los personajes de índole cómica, los dramaturgos emplean un procedimiento característico de la literatura grecolatina, el uso de nombres parlantes. Los llamados “nombres parlantes” son antropónimos que no solo sirven para designar a un personaje, sino que también proporcionan a los lectores o espectadores datos valiosos acerca de su psicología y crean cierto horizonte de expectativas acerca de qué actitudes o comportamientos pueden esperarse de él.

En el caso de *Las armas de la hermosura*, comprender la *ratio* o motivación del nombre de “Pasquín” es muy fácil, pues se está empleando como antropónimo un sustantivo

⁴⁸⁸ Ignacio Arellano, “La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada”, *Criticón*, 60, 1994, pp. 105 – 106.

común del castellano que significa, según la definición del Diccionario de la Real Academia, “escrito anónimo que se fija en sitio público, con expresiones satíricas contra el Gobierno o contra una persona particular o corporación determinada”. La etimología de esta palabra resulta muy curiosa y es probable que Calderón la conociera y se planteara, con ello, demostrar cierta erudición. Así, parece que *Pasquino* fue el nombre que recibió en Roma una estatua helenística del siglo III a. C. . Existen diversas teorías acerca de por qué la estatua que representa a un guerrero griego (los estudiosos dudan si se trata de Menelao, de Áyax o de Hércules) terminó recibiendo el nombre de Pasquino. La primera de ellas dice que Pasquino era un barbero, autor de versos satíricos; otros consideran que se trata del nombre de un gramático, cuyos alumnos notaron su parecido con la estatua y comenzaron a colgar en esta notas jocosas. Por otro lado hay quienes defienden que el nombre procede de un personaje del *Decamerón* de Boccaccio y quienes apuntan que podría tratarse de un gladiador romano. Sea como fuere, el caso es que en Roma se extendió la costumbre, que aún hoy en día se mantiene, de fijar escritos o libelos satíricos al *Pasquino*, los cuales terminaron, a través de un procedimiento de metonimia, por denominarse con el nombre de la estatua.

Tras revisar algunos diccionarios coetáneos a las obras teatrales analizadas, como el de Minsheu de 1617 o el de Franciosini de 1620, hemos comprobado que este italianismo ya se empleaba en España en la época con idéntico significado al actual. La variante menos castellanizada “pasquino” aparece incluso en obras lexicográficas un poco anteriores, como el diccionario español – francés de Oudin de 1607 y el trilingüe de Vittori, de 1609.

A lo largo de *Las armas de la hermosura*, Pasquín, es uno de los personajes cuyo nombre se repite en mayor número de ocasiones, pues, al ocupar una posición de inferioridad respecto a Coriolano y el resto de protagonistas, es continuamente apelado. Como consecuencia del significado de su antropónimo, inmediatamente, nada más ser nombrado, Pasquín aparece ante el público como un personaje profundamente crítico contra las situaciones y conflictos escenificados a lo largo de la comedia.

Podemos considerar que Morfodio, el gracioso de *Los privilegios de las mujeres* también posee un nombre parlante pues éste puede interpretarse como una deformación castellana de Marforio que, al igual que Pasquino, es una de las seis estatuas parlantes de Roma. Marforio es una escultura de bulto redondo de un hombre tendido que data del siglo I y probablemente representa a Neptuno o al río Tiber. Sin embargo, su

nombre procede del Foro de Marte, ubicación original de la escultura. Al igual que a Pasquino, era habitual que a Marforio se le adhirieran panfletos satíricos.

De este modo, los nombres de Morfodio y Pasquín ya se hallaban vinculados entre sí y eran conocidos con anterioridad en la tradición literaria española, en la que habían adquirido un carácter cómico y parece que se consideraban hermanos. En efecto, un diccionario de italiano de 1620, el *Vocabulario español – italiano* de Lorenzo Franciosini Florentín, traduce Morfodio como “Marforio, una statua in Roma che stà in Campidoglio & e il fratello di Pasquino”.⁴⁸⁹

Por ejemplo, en un vejamen estudiantil salmantino documentado por Francisco Layna Ranz, esto es, en un contexto marcadamente burlesco, ambos nombres aparecen coordinados con un significado similar a “los más tontos y ridículos”:

Únicamente los teólogos celebran actos gállicos, únicamente ellos se convierten en fábula y en motivo de risa y, en definitiva, porque únicamente ellos, con no poca jactancia de su autoridad obligan a sufrir un espectáculo totalmente indigno que en verdad ni Pasquino ni Marfodio se dignarían a llevar a cabo.⁴⁹⁰

Igualmente, parece que durante el siglo XVII circuló un diálogo cómico acerca de la elección del Papa en el que las estatuas romanas de Morfodio y Pasquino satirizaban a los posibles candidatos. En el teatro áureo, encontramos una referencia paródica a ambos en una obra de Lope, *El secretario de sí mismo* en un diálogo entre los graciosos que recoge algunos tópicos acerca de la ciudad de Roma:

JULIA. ¿Qué me has de traer de Roma?
(...)
GONZALO. Los sonetos de Pasquín
y de Morfodio, las gracias,
los gansos del Capitolio
y de Santa Ángela guarda...

Quizás Calderón, al realizar ciertos cambios sobre la comedia en colaboración que le servía como base para la redacción de *Las armas de la hermosura* optó por mantener el nombre con implicaciones políticas del gracioso y denotar, a la vez, la relación de *Las armas de la hermosura* con *Los privilegios de las mujeres*.

Así, si bien es cierto que el gracioso desempeña un rol cómico tanto en *Los privilegios de las mujeres* como en *Las armas de la hermosura*, sus chistes y bromas no resultan

⁴⁸⁹ Lorenzo Franciosini Florentín, *Vocabulario español – italiano...*, Roma, Juan Pablo Profilio, 1620.

⁴⁹⁰ *Actus gallicus ad magistrum Franciscum Sanctium*, ms. BNM 9572, fol. 23 r-v. Citado y traducido del latín por Francisco Layna Ranz, “Ceremonias burlescas estudiantiles: Gallos”, *Criticón*, 52, 1991, p. 154.

banales, sino que, en muchos casos, contienen críticas mordaces contra las problemáticas representadas en escena. Ello cobra una mayor relevancia si tenemos en cuenta que parte de los conflictos dramatizados se correspondían más con la situación política y social de la España del XVII que con la realidad histórica de la Roma primitiva.

El uso de un nombre parlante como Pasquín se convierte así en un procedimiento dramáticamente muy útil para la caracterización del personaje del gracioso y Antonio Regalado considera que este apodo

le da rienda suelta para pregonar ante romanos en el tablado y ante madrileños en el patio del corral de comedias las severas ordenanzas del Senado (...). Además proclama una serie de prohibiciones que parodian la legislación de la época dirigida a frenar el gusto y el lujo, leyes suntuarias, más del gusto de los moralistas que de los reformadores de la economía (...). Pasquín no se contenta con papagayear la ley sino que, fiel a su papel, se mete donde no le llaman, poniéndose a relatar en un buen estilo de romance satírico las grotescas consecuencias que tendría en la práctica la aplicación del decreto.⁴⁹¹

Las connotaciones críticas de este antropónimo provocan, asimismo, que Calderón lo utilice para nombrar al gracioso en otras de sus piezas como, por ejemplo, en *La cisma de Ingalaterra* en la que encontramos un “Pasquín” encargado de denunciar ante el espectador la hipocresía del resto de los personajes y, en especial, del maquiavélico Enrique VIII o en *La fiera, el rayo y la piedra*, pieza en la que Pasquín es uno de los tres graciosos junto al tímido Lebrón y el audaz Brunel. También aparece en *El conde Lucanor*, como fiel criado y ayudante de su señor, en *Tres afectos en uno*, como un criado borracho e indolente cuyos parlamentos se llenan de referencias metateatrales y en *Céfalo y Pocris*, como criado del príncipe Polidoro.

Los nombres de ambos graciosos tienen una importancia fundamental tanto en *Los privilegios de las mujeres* como en *Las armas de la hermosura* puesto que configuran al personaje ante los ojos del espectador como transmisor de bromas o sátiras acerca de la situación política y social del momento, pues esta es la función que, desde antiguo, tenían las esculturas parlantes Pasquino y Marforio en Roma. El público conocerá el edicto de prohibición de los afeites y galas precisamente a través de estos personajes, lo que no hace sino ridiculizar y satirizar su contenido. Los graciosos desarrollan además toda una serie de hiperbólicas bromas jocosas acerca de la situación de las féminas tras el edicto, las cuales ridiculizan el discurso crítico contra los afeites y modas practicado

⁴⁹¹ Antonio Regalado, “Sobre el feminismo...”, *op. cit.*, pp. 83 – 85.

por los moralistas del momento. Como puede observarse, Calderón apenas realiza transformaciones en este pasaje de *Los privilegios de las mujeres* y lo inserta tal cual, con algunos pequeños cambios, en *Las armas de la hermosura*. Ello hace pensar que muy probablemente Calderón fue el autor de la primera jornada de la comedia en colaboración. Sea como fuere, sin lugar a dudas el largo romance que desgrana el gracioso constituye uno de los parlamentos álgidos de ambas obras en el que Calderón agudiza su sentido burlesco, entremezclando términos costumbristas con divertidas metáforas que, aunque hoy un tanto difíciles de comprender, sin lugar a dudas provocarían las risas del público cortesano que asistía a la representación y que reconocía la postura abiertamente crítica del dramaturgo frente a las leyes suntuarias de Olivares:

MORFODIO. Que el Senado
viendo que el arte, el aseo,
la hermosura, y el adorno
de sus mujeres pudieron,
tanto estragar la Milicia,
y el pasado valor nuestro.
Por remediar deste daño
de las mujeres, quisieron
disminuir la hermosura
tan dañosa a Roma, y viendo
que es parte muy principal
el artificio en el cuerpo
de la hermosura, y que el arte
en la mujer no es lo menos.
Pues la que es fea, con él,
sabe enmendar sus defetos,
y, a la hermosura, el aliño
le da su belleza aumento.
Una ley han publicado,
una premática han hecho,
por bajar de las mujeres
el exterior lucimiento
moderándoles los trajes,
galas, joyas, y embelesos,
que son oropel del gasto,
que brilla, y no vale un bledo.
En fin, se publicó ayer
la premática en el pueblo,
censurándole su adorno,
su estimación desluciendo.
Prohibiéndoles los coches,
que es lo que ellas más sintieron,

no quedó mujer en Roma,
que no confesase luego,
al potro del desaliño,
los pecados de su cuerpo:
las flacas que a puras naguas
sacaban para sus huesos
cuanta carne ellas querían
de en casa de los roperos,
volvieron a ser buidas.
Y los ojos más traviosos
ya no se atreven señor
a mirarlas sin coletto,
las gordas que introducidas
a lo jarifo y cenceño,
a la pollera achacaban
tantas arrobas de sebo,
se volvieron a ser cubas,
y sin embuste salieron,
a ser cada cual por Roma,
contentas un Polifemo,
un promontorio de carne,
y un obelisco de miembros.
Las morenas, que afeitando
blancura añadida hicieron
Constantinopla la cara
del Rajá Solimán perro,
ya salieron tapetadas,
y las calvas que fingieron
sus frentes proporcionadas,
haciendo calvos los muertos
de calaveras quedando,
sin el moño, y sin el pelo,
les llega la frente ya
hasta el colodrillo mesmo.
Ya dicen la verdad todas,
ya todas son lo que vemos,
sin que hipócrita el aliño,
finja virtudes al cuerpo.
Y a las galas afufón,
y el artificio al infierno,
los moños no hay que tratar,
las jaulillas, ni por pienso.
El solimán, ni por lumbre,
las blandurillas, arredro,
los alcandores, es chanza,
los tociniños, es viento.
La clara de huevo, tate,
el resplandor, quedo, quedo,

el albayalde, *exi foras*,
la neguilla, *vade retro*.
Y en fin, para no cansarte
con exorcismos tan necios
de Roma como demonios
todos los trajes salieron.
Y en un día todos juntos,
moños, jaulillas, y espejos,
guardainfantes, perifollos,
botes, botijas, morteros,
moldes de rizar, redomas,
rosas vueltas, puños fluecos,
rocas, balonas, pericos,
polleras y sereneos.
Verdugados, escobillas,
naguas de tela, de angeo,
de ruan, de cotonía,
de Cambray, holanda, lienzo.
Gaza, bofetán, soplillo,
beatilla, estopilla, y rengo,
y otras muchas sabandijas,
que no digo amanecieron
colgadas de la picota,
para público escarmiento.

(*Los privilegios de las mujeres*, vv. 441 -544))

Viendo el Senado que había
el siempre absoluto imperio
de las mujeres ganado
tanto en Roma los afectos,
que dio causa al enemigo
para olvidarse, soberbio,
con nuestro presente ocio,
de su pasado escarmiento;
Y que no solo era el daño,
divertidos en festejo,
estragar de la milicia,
mas también de los haberes.
el caudal, por los excesos
de sus galas, de que ellas
usaban tan sin acuerdo,
que de bizarros sus trajes,
se pasaban a no honestos;
y viendo cuán principal
parte es, en fe del aseo,
para ser imán del alma,
el artificio del cuerpo,
pues la no hermosa, con él,
disimula sus defectos;
y la hermosa con aliño
da a su perfección aumento;

una ley ha publicado,
en que manda lo primero
que no sean admitidas
a los militares puestos
ni políticos, negadas
a cuanto es valor e ingenio.
Que ninguna mujer pueda
del hábito que hoy trae puesto,
mudar la forma inventando,
por instantes, usos nuevos;
y que para renovarlos,
haya de ser con precepto.
de que sean propias telas,
sin géneros extranjeros
oropel del gusto, mucho
brillante, y poco provecho.
Y estas sin oro y sin plata,
ni usar tampoco de pelo,
que propio no sea, de afeites,
baños, perfumes, ni unguentos
Y que pues hidalgas son,
no solo nos den pechos
pero ni pechos, ni espaldas.
Y en fin, lo que más sintieron,
fue que no salgan en coches
a los públicos paseos,
ni permitan en sus casas
banquetes, bailes, ni juegos.
Con que no quedó mujer,
que no confesase luego
al potro del desengaño
las culpas del embeleso:
las flacas que a pura enagua
sacaban para sus huesos
cuanta carne ellas querían
de en casa de los roperos,
volvieron a ser buidas,
las gordas que atribuyeron
a sobras de lo abrigado
las faltas de lo cenceño,
se volvieron a ser cubas.
Y sin tinte en los cabellos,
las viejas a ser palomas,
las morenas a ser cuervos:
ya todas la verdad dicen,
ya son todas las que vemos,
porque la gala afufón,
el artificio lo mismo,
el arrebol, ni por lumbres
el solimán, ni por pienso,
los islanes, abrenuncio
los sacristanes arredro,
los alcanfores son chanza,
las blandurillas son cuento,
la clara de huevo, tate,

el resplandor, quedo, quedo,
el albayalde, *exi foras*,
la neguilla, *vade retro*...
y en fin, para no cansarte,
paso entre paso se fueron,
los escotados al rollo,
y los jaques al Infierno.
Con que para no ser vistas,
unas y otras se escondieron,
desengañadas de que
para más no las habemos
menester que para hilar,
coser, y echar un remiendo.
(*Las armas de la hermosura*, Jornada I, vv. 999-1092)

Antonio Regalado ha analizado este último parlamento analizando el tema de la defensa de la mujer en *Las armas de la hermosura* y otras obras de Calderón:

La ley arrasa con todos los privilegios de las mujeres, los mínimos y aceptados por las más bárbaras naciones, especie de derecho natural de gentes y otros derechos que no tenían ni en la Roma, ni en la España, ni en la Europa de Calderón y que imprimen en el argumento un sabor utópico (...). El gracioso no se inhibe y prosigue con una paródica letanía que amontona pintorescos detalles del amplio bastimento del tocado femenino, enviándolas al final al lugar donde las quiere el Senado y donde el típico varón asumía que debían estar (...). Lo que toca decir a Pasquín humorísticamente coincide con el tópico, lo que hoy en día las feministas calificarían de “machista”, pero que en el contexto del drama surge como una visión grotesca que parodia esperpénticamente la rigurosa pragmática; más que machista, agraciada por un sentido del humor ampliamente desarrollado.⁴⁹²

De este modo, Calderón emplea el humor, la hipérbole, lo grotesco e incluso escatológico, para y satirizar los sermones y tratados doctrinales en contra de los afeites que proliferaban en su época; mostrando la ridiculez de la pragmática de Olivares y congraciándose con gran parte del público que asistía a la representación de su obra.

Por otra parte, para comprender la función que el personaje de Pasquín desempeña en el seno de la acción dramática de *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*, resulta muy útil tener en cuenta la distinción que Lavinia Barone⁴⁹³ establece entre dos posibles modalidades de inserción del personaje del gracioso en una comedia áurea y, más concretamente, calderoniana. Así, la estudiosa italiana distingue por un lado, la *modalidad de inserción simple*, en la que el agente cómico “gravita solo

⁴⁹² Antonio Regalado, “Sobre el feminismo...”, *op. cit.*, pp. 84 – 86.

⁴⁹³ Lavinia Barone, *El gracioso...*, *op. cit.*, pp. 75 – 149.

periféricamente alrededor de la acción principal”⁴⁹⁴, concibiéndose como “una mera condescendencia por parte de Calderón ante las expectativas del público, o como una adaptación de la estructura dramática de la obra a las convenciones teatrales de la época”⁴⁹⁵ y , por otra parte, la *modalidad de inserción compleja* del gracioso que es la que presentan las obras en las que este personaje “no solo participa (...) de manera activa en la acción principal, sino que contribuye (...) a su construcción en cuanto agentes funcionales de la Comedia”. Mientras la modalidad de inserción simple sería la propia de los graciosos de textos calderonianos como *El príncipe constante* o *La gran Cenobia*, Barone identifica la modalidad de inserción compleja en, *Los cabellos de Absalón*, *La devoción de la cruz* o *La vida es sueño*, entre otras piezas. En estas comedias el gracioso se caracteriza por su astucia y su carácter enredador y recuerda, en gran manera, al *servus* del teatro plautino, puesto que, en ciertos momentos de la obra, llega a convertirse en un resorte imprescindible para el desarrollo de la acción dramática.

Esta distinción funcional se torna, no obstante compleja, pues, en ocasiones resulta difícil determinar el valor que el papel del gracioso desempeña en una trama que ha sido concebida como un todo y de la que es difícil desgajar ciertos episodios o atribuirles únicamente un significado contrastivo o caricaturesco respecto a la acción principal de los héroes de la pieza. Así, por ejemplo, ¿podemos realmente considerar marginal el papel de Coquín en *El médico de su honra*? Si bien este gracioso se mueve en un plano paralelo y aparentemente independiente de la tragedia de celos y honra que sacude la existencia de don Gutierre y doña Mencía, su propia lacra personal, su imposibilidad de hacer reír, en una pieza que, entonces, parece trasgredir las convenciones áureas para tornarse íntegramente trágica, resulta un elemento imprescindible para comprender el significado profundo de la obra. Así, Ignacio Arellano, entre otros, destaca la importancia capital de Coquín dentro de *El médico de su honra*:

Calderón ofrece elaboraciones mucho más interesantes en sus tragedias: sin abandonar las yuxtaposiciones de comicidad convencional obedientes a las expectativas del público, explora otros modos de inserción del gracioso en un juego admirable en el que la presencia extravagante e impertinente de los agentes cómicos, y el vaciamiento de su función, llega a convertirlos paradójicamente en agentes trágicos, invirtiendo su papel

⁴⁹⁴ *Ibidem*, p. 77.

⁴⁹⁵ *Ibidem*, p. 75.

para expresar el cierre absoluto de unas tramas sin apertura posible a la liberación cómica.⁴⁹⁶

De este modo, encontramos casos, como el de *El médico de su honra*, en los que se hace difícil distinguir netamente entre la modalidad de inserción simple y la modalidad de inserción compleja del gracioso. También plantean problemas aquellas obras en las que se produce cierta generalización del agente cómico o este recae en varios personajes que podrían considerarse, cada uno a su modo, como graciosos. Lavinia Barone⁴⁹⁷ ejemplifica esta casuística mediante *El alcalde de Zalamea*, una obra en la que encontramos ciertos paréntesis cómicos de modalidad de inserción simple, protagonizados por don Mendo y don Nuño, y las intervenciones de Rebolledo y “la Chispa”, que la autora considera de modalidad de inserción compleja, basándose en las afirmaciones de Parker acerca de su funcionalidad en la trama:

Son personajes secundarios en la acción, pero sirven para presentar el tono y la ambientación de la vida militar en su conducta desordenada, despreocupada y pendenciera, que va a ser el telón de fondo sobre el que va a desplegarse el conflicto dramático.⁴⁹⁸

De todo ello se deduce que la aparentemente sencilla distinción entre modalidad de inserción simple y compleja del personaje del gracioso se torna bastante complicada una vez que emprendemos un análisis detallado de las obras calderonianas. No en vano, estas fueron concebidas como un todo, espectacular y dramático, en el que cada uno de los elementos que las componen se autojustifica a través de su función de hacer progresar la acción con un criterio semántico unitario.

No obstante, trataremos de aplicar la clasificación de Lavinia Barone al caso de los graciosos de *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*. En ambos casos, puede decirse que estos personajes se incorporan a las piezas mediante una modalidad de inserción simple, puesto que su participación en la acción fundamental de las obras es, en todo momento, secundaria y marginal. Tanto Morfodio como Pasquín se constituyen así como espectadores pasivos de la trama y, desde esa posición de marginalidad, se convierten en intermediadores privilegiados entre los espectadores y los hechos representados. Es por ello que, en numerosas ocasiones, los graciosos actúan

⁴⁹⁶ Ignacio Arellano, *El escenario cósmico...*, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁹⁷ Lavinia Barone, *El gracioso...*, *op. cit.*, pp. 85 – 89.

⁴⁹⁸ Alexander A. Parker, “Sobre *El alcalde de Zalamea*”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, p. 480.

como auténticos narradores, poniendo en escena a través de sus palabras aquello que sería imposible de representar. Desde los márgenes de la historia, en los flancos del escenario, el gracioso se acerca al público para recordarle lo que ha pasado, explicarle lo que está ocurriendo o insinuarle lo que ocurrirá, orientando, asimismo, mediante intervenciones sutiles, su interpretación de los hechos escenificados, haciendo que estos trasciendan el ámbito de una escena que, en el Barroco, se hallaba íntimamente entreverada con la realidad.

Respecto a la comedia en colaboración que analizamos, *Los privilegios de las mujeres*, debemos tener en cuenta que, al ser el resultado del trabajo conjunto de tres dramaturgos, el personaje se adaptará en cada una de las jornadas a las peculiaridades psicológicas con las que suelen caracterizar los graciosos cada uno de los tres escritores. De este modo, el Morfodio de *Los privilegios de las mujeres* no es un personaje uniforme y coherente, sino que se perciben en él ciertas alteraciones en su comportamiento que revelan las distintas concepciones que sobre la potencialidad dramática y cómica del personaje del gracioso poseen los distintos dramaturgos.

Así, mientras Calderón, quien probablemente redactó la primera jornada y parte de la tercera, opta por dar a Morfodio un carácter que trasciende su mera función cómica tradicional, haciendo que posea ciertos matices críticos y sirva como artífice de procedimientos metateatrales, Rojas Zorrilla se decanta por un gracioso heredero del “bobo” tradicional, con un humor mucho más grosero y escatológico que, seguramente, resultaba más efectivo para provocar las carcajadas del público. Así, por ejemplo, en la segunda jornada de *Los privilegios de las mujeres*, muy probablemente escrita por Rojas, Morfodio protagoniza una escena cómica y muy tópica de regañina matrimonial, en la que la esposa sale triunfante y el marido muestra su obediencia y sumisión a ella, provocando las risas de los espectadores:

MORFODIO. Aguarda mujer.

TISBE. No quiero

MORFODIO. Pues, ¿qué pretendes?

TISBE. Huir.

MORFODIO. ¿Dónde vas con tal denuedo?

TISBE. A tierra donde haya moños.

ENIO. Morfodio, amigo, ¿qué es esto?

MORFODIO. Aquesta muger.

TISBE. Yo soy,

que de la Ciudad me ausento,

no hay quién viva en la Ciudad. *Vase.*

(Jornada II, vv. 430 – 438)

La discusión entre el bobo y su esposa es un motivo recurrente en el teatro del Siglo de Oro y aparece en todo tipo de piezas. De este modo, lo encontramos como elemento principal de algunas composiciones cómicas breves, como ocurre en algunos pasos de Lope de Rueda o entremeses cervantinos, o, como en el caso de *Los privilegios de las mujeres*, integrado en el seno de una comedia para generar un paréntesis cómico que alivie la tensión de los espectadores.

El gracioso de Rojas cobra además gran protagonismo en la jornada escrita por este autor, permitiéndose introducir chistes obscenos, con un marcado contenido sexual:

MORFODIO. Es un menguado de atar,
salvaje desde *ab initio*,
bobo de veinte y doceno
y tan tonto como el mismo.
Por cierta Veturia, dicen,
que hizo dos mil desatinos,
porque le ofreció ocasión
para hacerla un Veturico.
Y hoy le han sacado de Roma
para darle este castigo.
(Jornada II, vv. 1634 – 1642)

El discurso de Morfodio en *Los privilegios de las mujeres* está aderezado además con numerosos chistes misóginos, de modo que, a través de este personaje se ridiculizan los tópicos que los moralistas más reaccionarios esgrimían contra las mujeres. Así, Morfodio se muestra contrario a la defensa de las mujeres por parte de Coriolano y entiende que se le castigue. Considera, además, que las mujeres nunca se sacrificarían por los hombres, dado su proverbial egoísmo:

MORFODIO. Ya sabes que tu hijo, el que más quieres,
la plebe alborotó por las mujeres,
como grande menguado,
porque prohíbe en ellas el Senado
los vestidos, afeites y las mudas,
siendo mejores cuanto más desnudas,
ayer pues, sin ayuda de Doctores,
tu hijo despachó dos Senadores.
(Jornada II, vv.1027 – 1034)

MORFODIO. Luego hubiera una mujer,
que hiciera este disparate
por los hombres. Coriolano,

ha sido un grande salvaje,
y lo vendrá a ser mayor
el que no le condenare.
(Jornada II, vv. 1142 – 1147)

MORFODIO. ...por defensor de mujeres,
con ser el mayor delito,
quién tal hace que tal pague.
¡Qué grande tonto! Yo digo

que no entenderá mi amo
la madre que le ha parido,
un hombre que es italiano
de mujeres tan amigo.

(Jornada II, vv. 1618 – 1625)

Como puede observarse, el gracioso de Rojas emplea un léxico mucho más vulgar que el de Calderón, con expresiones tan coloquiales tales como “despachar”, en el sentido de matar o “la madre que le ha parido”. El dramaturgo toledano inserta además una broma habitual en su dramaturgia, como es la sátira contra los médicos y un tópico jocoso en la España áurea: la supuesta homosexualidad de los italianos, especialmente de los romanos. Así, especialmente en la segunda jornada, Morfodio adquiere una marcada función cómica frente al papel menos estereotipado que presenta Pasquín en *Las armas de la hermosura*. Morfodio se identifica, especialmente en la jornada escrita por Rojas, con el gracioso prototípico del teatro aurisecular. Así, se presenta como el criado de Coriolano y, desde esta posición, actúa como tercero en los amores del protagonista y Veturia. Su carácter materialista y glotón se manifiesta en sus continuas y cómicas quejas acerca del hambre que padece durante el asedio de Roma:

MORFODIO. Hoy de hambre Roma está,
señor, en tan grande estrecho,
que un hora apenas sospecho
que resistirse podrá.
Porque el bastimento todo
seis días ha que ha faltado,
y que nos hemos pasado
bostezando así; de modo
que el más glotón, más hambriento,
no hay nadie que le socorra,
antes son tripas de borra

las tripas que eran de viento.
(Jornada III, vv. 2024 – 2035)

MORFODIO. Con todo eso no he de ser
tan necio yo que he de hacer
buscar asado, o cocido,
Porque, ¿ para qué he venido,
si no tengo de comer?
(Jornada III, vv. 2091 – 2095)

Morfodio, por otra parte, también hace alguna intervención de carácter metateatral en la obra, pero con mucha menor frecuencia que el gracioso de *Las armas de la hermosura*. Concretamente, en la escena del juicio, el personaje se congacia con el público que se dispone a escuchar un largo discurso puesto en boca de Coriolano:

MORFODIO. El romance
no se ha podido excusar.
Los obligados le amparen.
(Jornada II, vv. 1182 – 1184)

En cualquier caso, estas intervenciones de carácter metateatral del gracioso son muy escasas en *Los privilegios de las mujeres*, pieza en la que el gracioso desarrolla un papel fundamentalmente cómico y arquetípico.

Mucho más complejo resulta el papel del gracioso Pasquín en *Las armas de la hermosura*. Frente al típico criado gracioso de *Los privilegios de las mujeres*, en *Las armas de la hermosura* Pasquín es un personaje secundario que ronda en torno a los personajes principales, Coriolano y Veturia, pero del que no llegamos a conocer la verdadera naturaleza de su relación con ellos. En ciertos momentos de la pieza, parece intuirse que Pasquín es el criado de Coriolano, porque este último se dirige a él con expresiones un tanto autoritarias pero este vínculo no se especifica claramente y parece extraño que, siendo su criado, se le encargue la guarda de joven protagonista cuando este se halla preso. ¿Podría tratarse de un criado de Aurelio? Ello explicaría la familiaridad entre ambos personajes y el que sea enviado para evitar que Coriolano, desterrado de Roma y vagando encadenado y con los ojos vendados, se despeñe. Además, una de las peculiaridades de Pasquín en *Las armas de la hermosura* es que, en esta obra, el gracioso no desempeña la función tradicional de amigo y consejero del galán, puesto que esta recae completamente en otro personaje destacado dentro de la trama, Enio, el mejor amigo del protagonista. De hecho, apenas encontramos conversaciones entre Coriolano y Pasquín, como si el personaje, de alguna manera, se

hubiera liberado de su tradicional función subalterna respecto al galán de la comedia áurea y vagara libremente por el universo ficcional, circunstancia que Marc Vitse ha señalado como característica de algunos otros graciosos calderonianos:

Rico de la libre disponibilidad nacida de su reciente independencia, el gracioso calderoniano, dúctil materia teatral indiferenciada, encuentra entonces el principio de su coherencia, no ya en su relación jerárquica con un amo “estructurador”, sino en las necesidades internas de un tema ordenador de la configuración dramática en su totalidad.⁴⁹⁹

De este modo, Pasquín no es ese gracioso astuto y enredador que, con sus estratagemas, busca beneficiar a su amo sino que, a lo largo de toda la obra, actúa de un modo ciertamente independiente, buscando, antes que nada, su propio beneficio. En este sentido, recuerda más al tipo dramático del *parasitus* latino, con su materialismo y su afán de comer y beber, que al del leal e inteligente *servus* que hace avanzar la acción dramática. Así, por ejemplo, nada más, abandonar la vigilancia de Coriolano, se dirige a una taberna con ansias de beber, a la que, por cierto, llama “ermita de Baco”, con una broma de resonancias claramente plautinas:

PASQUÍN.- Gracias al gran Baco den
mis ansias pues me concede
no ser guarda, a cuyo fin
visitarle solicita
mi sed en cualquier ermita
que encuentre suya. (Jornada II, vv. 2044-2049)

Por otra parte, en varios momentos, a lo largo de la obra, Pasquín es caracterizado como un antihéroe: falto de valentía, se muestra cobarde y desleal cuando es detenido por el ejército sabino, pues no duda en delatar a Coriolano, confesando su verdadera identidad. En estos casos, siguiendo la taxonomía de Alfredo Hermenegildo, Pasquín podría estar desempeñando una función de *contraste* respecto a Coriolano, el héroe de la comedia pero su actuación también tendría cierto matiz *carnavalesco*, en tanto subvierte el esquema de valores socialmente aceptado:

PASQUÍN.- A mí me estará bien eso,
si apóstata de soldado,
sin nota de tornillero,
entre vustedes mogrollo,
de Coriolano me quedo. (Jornada II, vv. 2536-2540)

⁴⁹⁹ Marc Vitse, “De Galindo a Coquín”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de julio de 1981)*, Madrid, CSIC, 1983, vol. II, p. 1070.

En esta intervención Pasquín además, insiste en su cobardía y escaso sentido del honor al confesar que, en la batalla contra los sabinos, desertó como soldado y se quedó escondido en Roma, una actitud muy propia de los graciosos áureos y que tiene claros antecedentes en algunos criados plautinos, como el Sosias, de *Anfitrión*. La función de la figura de Pasquín en esta escena es claramente contrastiva: mientras él se rinde rápidamente ante las “coces” del soldado, Coriolano no duda en desvelar ante su peor enemigo, el rey Sabino, su verdadera identidad, exponiéndose así a una muerte segura:

SABINO.- ¿Tú eres Coriolano?
CORIOLANO.- Sí,
que uno es que calle el silencio,
y otro, que mienta la voz. (Jornada II, vv. 2541-2543)

Otra de las características tópicas del gracioso que posee Pasquín es su sumisión absoluta a las mujeres pues, aunque en ocasiones se expresa en términos un tanto misóginos, muestra una obediencia absoluta hacia Livia, criada de Veturia. Así ocurre, por ejemplo, en el momento de emprender la batalla contra los sabinos, cuando Coriolano insta a sus hombres a acompañarlo a la batalla:

CORIOLANO.- ¿Qué riesgo habrá que no emprenda?
TODOS.- ¿Ni quién que a ti no te siga?
PASQUÍN.- Yo, porque allí Livia señas
me hace de que allá no vaya. (Jornada I, vv. 398-401)

En este fragmento Calderón aúna dos tópicos recurrentes en la figura del gracioso, por un lado, su obediencia a la mujer y, por otro lado, su cobardía y deshonor al no acudir a la batalla. De todas maneras, el no ir al combate, le permite poder informar luego al público de los acontecimientos que ocurren en la ciudad. Pero será más adelante, en la segunda jornada, cuando Livia realmente demuestre al público la autoridad que ejerce sobre Pasquín:

LIVIA.- Ya que disculpa me das
de faltar de mi presencia
dime cómo le han sacado,
cuándo, quién, cómo y qué fiesta
por que a él le saquen es esta
que hoy hace todo el Senado.
PASQUÍN.- Qué fiesta, quién, cómo y cuándo
preguntas, sin reparar
que es mucho preguntar
y más para mí, que ando
con la falta del dormir
muy frágil hoy de memoria
y es muy larga aquessa historia.

LIVIA.- Tente, que no te has de ir
sin que a las cuatro razones
cuenta des.

PASQUÍN.- ¿Es fuerza?

LIVIA.- Sí. (Jornada II, vv. 2080-2095)

Parece como si Calderón se hubiera planteado crear una tópica pareja de criados graciosos enamorados como caricatura de los amores de Veturia y Coriolano porque estas referencias insinúan que existe una relación entre Livia y Pasquín pero, finalmente, no llegara a desarrollar esta línea argumental. En este sentido vale la pena destacar que, a diferencia de Pasquín, Livia sí es una criada al uso de la “comedia nueva”, pues, ingeniosamente, planea disfrazar a su ama, haciendo que desempeñe el típico rol teatral de la “mujer tapada” para que esta pueda conocer cuál ha sido el destino de Coriolano. De este modo, consideraremos que Livia realiza en la obra una función similar a la que Hermenegildo considera como propia de los parlamentos imperativos o ejecutores del gracioso:

LIVIA.- A poco riesgo te pones
de ser conocida, pues
en este traje y tapada,
no tienes que temer nada (...).

Diré

que eres una amiga mía
que viene en mi compañía
en busca suya. Con que,
no hablando tú, ¿cómo puede
conocerte? (Jornada II, vv. 2021-2043)

A lo largo de toda la pieza, la actitud de Pasquín resulta tan individualista que, en ocasiones, da la sensación que está medio dentro y medio fuera de la ficción, puesto que sus parlamentos se dirigen más a informar a los espectadores que a tener una relación dialógica efectiva y sincera con el resto de los personajes. Pasquín es por ello un personaje un tanto incompleto en *Las armas de la hermosura*, un arquetipo dramático que Calderón usa a conveniencia como instrumento de comunicación directa con los espectadores, pero que no llega a desarrollar ninguna función imprescindible para el progreso de la acción ni ningún vínculo determinante con ningún otro personaje. Estos rasgos son característicos de los graciosos áureos, como ya apuntó Alfredo Hermenegildo:

[Los graciosos] tienen una misión perfectamente definida que los sitúa al margen de la fábula. Son esos personajes los que llevan implícita la clave para descodificar el carácter lúdico, la diversión, inscrito en la comedia. [...] [El gracioso] actúa como quien no quiere comprometerse en las sinuosidades de la diégesis dramática. Asume un papel de

observador y de parafraseador de las acciones y declaraciones de los personajes que ocupan el espacio dramático señorial.⁵⁰⁰

Pasquín es entonces, casi, una máscara del propio dramaturgo, un intermediario que conecta directamente con el público para que este comprenda plenamente una pieza compleja, larga y llena de detalles argumentales y, a la vez, sea consciente de la naturaleza ficcional y teatral de todo aquello que está contemplando. Esta función narrativa (o de informante, según la clasificación de Hermenegildo) del gracioso se aprecia, por ejemplo, en los numerosos romances que Pasquín desgana en diversos momentos de la obra para relatar al público lo que está ocurriendo. Así, el gracioso es el personaje elegido por Calderón para informar a los espectadores de un aspecto tan fundamental para el desarrollo de *Las armas de la hermosura* como la prohibición a las mujeres del uso de afeites. Esta intervención, además de estar puesta en boca del gracioso, posee un marcado carácter cómico pues en ella se desarrollan numerosos tópicos misóginos muy populares en la época, como la supuesta vanidad de las mujeres que, según Pasquín, no se atreverían a salir de casa al no poder engañar a los hombres con sus ardides “afeitiles”:

PASQUÍN.- Pues fácil es de entender
que no quiera una mujer,
parecer no pareciendo.

ENIO.- ¿Enigmas hablas conmigo? (Jornada I, vv. 984-987)

Así, Calderón no solo informa al público de lo que ha ocurrido sino que también cuestiona las críticas contra la mujer y los afeites de los moralistas de su época al presentarlas como fruto del personaje intelectualmente menos autorizado de la comedia, Pasquín. Además, rápidamente, el desarrollo de la acción contradecirá las opiniones del gracioso, pues Veturia no dudará en mostrarse ante toda Roma desgreñada para defender los derechos de las mujeres.

La recurrencia al personaje de Pasquín como informador es tal que el propio personaje, en un momento dado, recupera su identidad de actor y se queja ante el público de los largos parlamentos que ha tenido que memorizar:

LELIO.- Pues hásmelo de decir.

PASQUÍN.- Sí, haré, mas con calidad,
de que creas que es verdad
cuanto te he de referir
y no ficción.

⁵⁰⁰ Alfredo Hermenegildo, *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, bobos, simples y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José de Olañeta, 1995, p. 218.

LELIO.- Sí creeré.
PASQUÍN.- Pues con eso, va de Historia,
aquí, Apuntador, memoria,
tu anacardina me dé. (Jornada I, vv. 991-998)

Este no es sino uno de los muchos juegos metateatrales que el gracioso protagoniza a lo largo de *Las armas de la hermosura*, convirtiéndose así, como tantas otras veces dentro de la producción calderoniana, en un personaje bisagra entre la realidad de los espectadores y el universo mágico de la ficción teatral. Concretamente, en este pasaje, que, siguiendo a Hermenegildo, consideraremos como metateatral, Calderón alude directamente al pacto ficcional que obliga a los espectadores, representados por el personaje de Lelio, a creer en la invención dramática, aunque lo esté trasgrediendo, al denunciar la falsedad inherente al proceso de representación teatral de la realidad. Este tipo de broma, en el que el actor se quita ante el público su máscara de personaje, resulta muy del gusto de la desengañada cosmovisión barroca y parece que algunos comediantes la llevaron a cabo *motu proprio* en los escenarios españoles del siglo XVII. Fue el caso de Osorio, quien durante una representación protestó ante los espectadores porque no quería aprenderse su papel de gracioso y decidió leerlo, ganándose la ovación del público, tal y como relata su contemporáneo, el Padre Osorio⁵⁰¹: “iba respondiendo y leyendo y mezclando bufonadas, *verbi gratia* aquí hay una letra mal formada; ahora he menester adivinar porque el papel está roto...”. Para este preceptista barroco, no obstante, “esto lo puede hacer el gracioso” y no los actores que interpretan personajes serios, que considera más sometidos a las leyes del decoro. De nuevo, el gracioso barroco se revela como el único personaje capaz de trasgredir los límites de lo teatral para inmiscuirse en la realidad del auditorio.

En otros momentos, como el que transcribimos a continuación, Pasquín llega a dialogar directamente con el público, usando el procedimiento retórico de la *captatio benevolentiae* y transmutándose en el actor que es y que se lamenta del papel que Calderón le ha asignado en la representación:

PASQUÍN.- Señores, ¿quién me hizo a mí
contador de relaciones? (Jornada II, vv. 2096-2097)

⁵⁰¹ Padre Osorio, *Ortografía castellana*, en Federico Sánchez Escribano y Antonio Porqueras Mayo (eds.), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, p. 335. Citado por Ignacio Arellano, “La comicidad escénica en Calderón”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, vol. I, p. 537.

En este fragmento puede observarse, asimismo, una autocrítica, por parte del dramaturgo, a su tendencia en esta comedia a recurrir a fragmentos narrativos dada la imposibilidad de representar una acción tan múltiple y compleja como la que plantea *Las armas de la hermosa*. Este procedimiento ha sido localizado por Ignacio Arellano en otros textos calderonianos, quien considera que

La funcionalidad del recurso, que ha sido interpretado de modos diversos, radica, en mi opinión, en su valor humorístico. Cuando un gracioso, o más raramente otro personaje, pone al descubierto la debilidad de un efecto teatral repetido innumerables veces en las comedias, carente por tanto de originalidad, no solo provoca la risa con su autocrítica burlona, sino que salva aquello que critica por medio del humor.⁵⁰²

Pasquín se transforma, a lo largo de toda la pieza, en el principal agente de comicidad, desarrollando bromas basadas fundamentalmente en el recurso conceptista de los juegos de palabras y los dobles sentidos y empleando incluso mecanismos de autorreferencia a otros textos calderonianos. Todo ello convierte a este gracioso en la encarnación teatral del esa nueva conciencia artística barroca, que transgrede los ideales imitativos que habían sustentado hasta entonces la creación literaria y dramática occidental para crear un nuevo universo, artístico y artificial. Veamos, a continuación el uso que hace Pasquín de los recursos conceptistas, netamente facticios, característicos de la dramaturgia del siglo XVII:

ENIO.- Abre, ya que están cerradas,
de sus troneras, alguna.
PASQUÍN.- Eso es decir que me abra
la cabeza, que aquí no hay
más tronera que mi calva. (Jornada II, vv. 1568-1572)

Por ejemplo, en este chiste, vemos el recurso plenamente conceptista del juego de palabras originado por el doble significado de la palabra *tronera*, “ventana estrecha” en un caso y “persona de vida disipada”, en otro. A él se añade el recurso metonímico, que hace que Pasquín se designe a sí mismo aludiendo únicamente a una característica bastante risible de su físico, la calva, que era, además, junto a la baja estatura, propia de los actores que interpretaban al personaje del gracioso y objeto de burlas muy recurrente en el teatro áureo, tal y como ha señalado Germán Vega García – Luengos⁵⁰³. A ello hay que añadir el hecho de que en el siglo XVII, algunos moralistas, como Bartolomé

⁵⁰² Ignacio Arellano, “La comicidad escénica de Calderón”, *Bulletin Hispanique*, LXXXVIII, 1 – 2, 1986, pp. 87 – 88.

⁵⁰³ Germán Vega García – Luengos, “Entre calvos anda el juego: la insistencia de un tema satírico en Rojas Zorrilla”, *Revista de Literatura*, 2007, enero – julio, vol. LXIX, nº 137, pp. 13 – 34.

Giménez Patón⁵⁰⁴ en sus *Discursos de los tufos, copetes y calvas*, relacionaran la calvicie con conductas inmorales y diversos vicios. Esta referencia es, por otra parte, la única que Calderón hace a las características físicas de Pasquín a lo largo de *Las armas de la hermosura*, por lo que no podemos saber si creó este personaje pensando en que lo representara un actor determinado.

PASQUÍN.- Livia, por quien cierto hombre
dijo en frase no muy vana:
“Livia, que ya de liviana
tienes la mitad del nombre...
¿qué es aquesto? (Jornada II, vv. 2050-2054)

En esta última broma, Pasquín vuelve a trasgredir la ilusión de ficcionalidad con un parlamento metateatral, pues se refiere al propio Calderón, que ya había empleado este mismo juego de palabras en su comedia *El mágico prodigioso*, poniéndolo, también, en boca de un gracioso:

CLARÍN.- (*Aparte*) Aunque, si digo verdad,
Livia es la que me arrebató
los sentidos. Pues ya tienes
más de la mitad andada
del camino, llega, Livia,
al “na” y sé, Livia, liviana. (Jornada I, vv. 70 – 75)⁵⁰⁵

El ingenio que estos chistes muestran contribuyen a presentar a Pasquín como un personaje alejado del prototipo tradicional del “bobo”, un hombre inteligente que satiriza la realidad hostil en la que tiene que luchar día a día por sobrevivir, una sociedad que el público identificaría fácilmente con la de la España del siglo XVII. No en vano, Ignacio Arellano, señala, como característica fundamental de la comicidad de la “comedia nueva” en general y de la calderoniana en particular el “alejamiento de la tosquedad del bobo con su comicidad gestual primitiva o ignorancia verbal (según la citada idea de la torpeza y fealdad) para ir al “ingenio matizado del gracioso”, en una depuración de los elementos cómicos por razones morales y estéticas, como aconsejan el Pinciano, Cascales o Rizo. Cambia la proporción y jerarquía de los medios cómicos:

⁵⁰⁴ Bartolomé Giménez Patón, *Discursos de los tufos, copetes y calvas* (ed. de Abraham Madroñal Durán), Madrid, Real Academia Española, 2003.

⁵⁰⁵ Citado a través de Pedro Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso* (ed. de Bruce W. Wardropper), Madrid, Cátedra, 1985.

la situación (en su dimensión de *invención*) y la palabra ingeniosa (no la transgresión rústica) tendrán papel primordial.”⁵⁰⁶

Estos parlamentos críticos se relacionan con la función carnavalesca que Hermenegildo localiza en los de numerosos graciosos de la comedia áurea.

Por otra parte, esta función cómica de Pasquín hace que sirva, a lo largo de la obra, como contraste y distensión frente al carácter trágico de la acción dramatizada. Ello lleva, a que, en diversos momentos a lo largo de la pieza, el resto de personajes reprochen a Pasquín su constante mirada irónica sobre la realidad e, incluso, lo expulsen de escena en los momentos culminantes, de máxima tensión trágica, como si fueran conscientes de que su presencia invita al espectador a ironizar y a cuestionar la propia esencia de la ficción dramática:

ENIO.- ¿Qué es aquesto,
Pasquín?

PASQUÍN.- Ser guarda y no
guardainfante ni guardapolvo,
guardapiés ni guardadama,
sino guarda – diablo,
pues guardo a Coriolano.

ENIO.- Basta
de locura y dime cuál
es de su prisión la estancia (...).
Abre una puerta y se ve sentado a Coriolano, con cadena al pie.

ENIO.- Salte allá fuera, que importa
que como ministro haga
con él una diligencia... (Jornada II, vv.1558-1575)

En este diálogo, se puede además destacar que Enio critique la “locura” de Pasquín, entendiendo como tal su constante rebelión contra los códigos y normas sociales (y teatrales) establecidos que le permite, como en este caso, satirizar una situación predominantemente trágica. La locura de Pasquín no es, por tanto, una enfermedad, sino la subversión carnavalesca del bufón que desafía constantemente el orden establecido. Asimismo, Pasquín es expulsado de la escena en la tercera jornada, cuando parece que por fin va a producirse el esperado duelo entre Coriolano y su antagonista, Lelio:

LELIO.- Con bien, Coriolano, te halle.

CORIOLOANO.- Seas, Lelio, bienvenido.

[A Pasquín] Retírate a aquella parte,
Pasquín, y avisa si vieres
que viene hacia aquesta alguien. (Jornada III, vv. 3369-3373)

⁵⁰⁶ Ignacio Arellano, “La comicidad escénica...”, *op. cit.*, pp. 492 – 493.

Estas actitudes de rechazo del resto de personajes respecto al gracioso han sido localizadas por Lavinia Barone en algunas otras piezas calderonianas, lo que la lleva a afirmar que

La marginalización a la que en general está destinado el gracioso en las circunstancias serias y a veces catastróficas del universo trágico calderoniano, se suele manifestar en la escena con mecanismos de exclusión como la expulsión o el rechazo: de hecho, los demás personajes se burlan de él y lo consideran un embrollón, un bufón loco sin importancia, prisionero de sus manías.⁵⁰⁷

Ignacio Arellano también considera esta marginación del gracioso en algunas piezas calderonianas como un intento de ahondamiento del dramaturgo en el carácter trágico inherente al texto:

La misma aparición del gracioso no empece en nada a la condición trágica esencial de una pieza, lo mismo que sucede en el teatro de Shakespeare: pues muchos graciosos, sobre todo los de las tragedias calderonianas, sirven casi siempre para expresar, con su exilio en el interior de una trama que los expulsa constantemente, la condición trágica de un universo en el que la risa no puede sobrevivir.⁵⁰⁸

De este modo, en determinadas piezas calderonianas de gran contenido trágico, el gracioso adquiere un marcado carácter simbólico: la alegría que irradia este pequeño bufón es desterrada de la escena para así ahondar en el análisis de esa tragedia que es para el hombre barroco la existencia. *Las armas de la hermosura*, como comedia seria, no termina de destruir a Pasquín, pero sí lo mantiene en los márgenes de la acción, silenciándolo en esos instantes de simbolismo trágico que salpican la trama. Así, Pasquín triunfa y sobrevive, pese a las adversidades, en una comedia que se resuelve felizmente, con un final que no hace sino exaltar el orden establecido y celebrar el buen gobierno de los monarcas virtuosos:

PASQUÍN.- Y yo, contento con que
sepan todos vuesacerdes
que *Las armas de la hermosura*
con las feas no se entienden.
Digamos todos, pues todos
trocamos males a bienes,
a las plantas de Sabino,
Astrea y Coriolano, alegres:
TODOS.- ¡Viva quien vence,
que es vencer perdonando,
vencer dos veces! (Jornada III, vv. 3895-3905)

⁵⁰⁷ Lavinia Barone, *El gracioso...*, op. cit., p. 128.

⁵⁰⁸ Ignacio Arellano, *Historia del teatro...*, op. cit., pp. 120 – 121.

No es casual que, justo antes de la intervención coral con la que se cierra el texto, sea Pasquín el último personaje en hablar, en una intervención que puede interpretarse como un signo relator o conjuntivo, según la taxonomía de Alfredo Hermenegildo. Resultan, de hecho, muy habituales dentro del *corpus* de obras de Calderón, los finales protagonizados por el gracioso e incluso, en muchos de ellos, este personaje rompe de nuevo la ilusión de ficcionalidad pidiendo perdón al público en nombre del dramaturgo y los actores por los posibles errores de la comedia, tal y como ha estudiado María Luisa Lobato.

En efecto, el gracioso es el personaje encargado de establecer una comunicación directa entre el ámbito diegético y el extradiegético, de vincular actores y espectadores, realidad y ficción, haciendo que lo representado cobre valor para el público, logrando, una vez más, entremezclar la vida y el teatro.⁵⁰⁹

⁵⁰⁹ María Luisa Lobato, “Mosqueteros de la paz, árbitros de la comedia”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005, p. 252.

Motivos calderonianos en *Las armas de la hermosura*

A lo largo de su producción dramática Pedro Calderón de la Barca desarrolla teatralmente su cosmovisión, su modo particular de entender el mundo y la existencia, con una obra que es a la vez individual y artística y filosófica y colectiva, en tanto responde a un clima intelectual tan particular como el que se gestó en la España del siglo XVII. Esta circunstancia ha llevado a algunos historiadores del pensamiento, como José Luis Abellán a considerar a Calderón como el “máximo representante del Barroco” puesto que su teatro sumerge completamente al espectador en las complejas inquietudes filosóficas de este periodo:

Calderón (...) vivió en su propia vida el momento de máxima grandeza del Imperio y el punto más bajo de la decadencia, provocando su reflexión dramática sobre la grandeza y la servidumbre de lo humano, que le habría de llevar a una de las expresiones más profundas y meditadas sobre el desengaño barroco. Aquí encontramos precisamente uno de los motivos del brillo de la cultura barroca, que es uno de los momentos culminantes de comprensión del sentido de la vida humana, de su grandeza y de su servidumbre, reflejadas en la meditación sobre lo que dura la gloria de los imperios y de las naciones, la vanidad de la fama, así como lo próximas que están en la vida la victoria y la derrota, la cima y el abismo, la plenitud y la nada, la vida y la muerte.⁵¹⁰

El teatro calderoniano se configura así como una síntesis dramática del pensamiento barroco, de ese modo tan particular de concebir el mundo, la naturaleza y la existencia humana que tuvieron los hombres de la España del siglo XVII.

Centrándonos en la obra que nos ocupa, *Las armas de la hermosura* es un texto que muy probablemente Calderón escribió cuando ya había alcanzado plena madurez como dramaturgo. En él el escritor desarrolla muchos de los motivos característicos de su teatro que, como reflejo de sus obsesiones metafísicas y existenciales, aparecen recurrentemente a lo largo de toda su producción dramática, tal y como ha notado Ángel Valbuena Briones:

Calderón poseía, como en el caso de Platón, una mentalidad filosófica y poética compleja, que se reflejó en una obra abundante, de candente problemática, y adornada de

⁵¹⁰ José Luis Abellán, *Historia del pensamiento español de Séneca a nuestros días*, Madrid, Espasa – Calpe, 1996.

emblemas y figuras simbólicas. Debido a estas facetas aparece retraída en un hermetismo, difícil de penetrar, pero de exégesis limpia y clara. Una serie de lecturas del teatro de Calderón descubre la reiteración de un número de motivos con una constante significativa. Mencionemos el sol, las estrellas, la cueva, el monte, el jardín, la fuente, el caballo, el basilisco, la rosa, el puñal... Todos ellos poseen unas leyes de gravedad semántica que, aunque varíen ligeramente en las diversas aplicaciones, preservan siempre su significante [*sic*, significado] fundamental. La técnica barroca de Calderón evade el repetir exactamente una situación escénica, pero se basa en una serie de paralelismos y de reiteraciones con variantes.⁵¹¹

Del mismo modo, Susana Hernández Araico⁵¹² ha llamado la atención sobre la tendencia calderoniana a reiterar ciertos motivos en su dramaturgia, tales como la prisión, el paisaje enmarañado, la caída del caballo o el castigo del soldado rebelde, algunos de los cuales analizaremos a continuación. En efecto, el tratamiento de estos temas o el recurso a determinadas imágenes concretas en *Las armas de la hermosura* responde a la voluntad consciente de Calderón de llevarlos a escena, de dotar a su obra de cierta trascendencia intelectual, pues, como puede observarse, estos no aparecen en la fuente de la comedia, *Los privilegios de las mujeres*. De este modo, *Las armas de la hermosura* se configura como un texto profundamente calderoniano, en tanto sintetiza dramáticamente numerosos motivos estéticos y problemas intelectuales característicos de la obra de este dramaturgo.

⁵¹¹ Ángel Valbuena Briones, “El simbolismo en el teatro de Calderón: la caída del caballo”, en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 694 – 695.

⁵¹² Susana Hernández Araico, “Texto y espectáculo en *La hija del aire*. Escenificación triangular de un metadrama trágico”, *Segismundo*, 17, 1983, 2, pp. 1 -9.

1. La caída del caballo

Calderón recurre en muchas de sus obras a reproducir la caída de un caballo para introducir en escena a un personaje de modo abrupto y sorprendente para el público, tal y como estudió Ángel Valbuena Briones⁵¹³ y, más recientemente, Germán Vega García – Luengos⁵¹⁴. La caída en sí y el propio caballo quedan siempre fuera de escena, recreados por las palabras y la propia gestualidad del actor, recurriéndose así al sistema de convenciones tan característico de la dramaturgia barroca. Si bien la caída de caballo calderoniana más famosa es, sin lugar a dudas, la de Rosaura, inicio inolvidable de *La vida es sueño*, la de Astrea en *Las armas de la hermosura*, también provoca que los sentimientos de tensión y desorientación del personaje irrumpen violentamente en escena, atrayendo la atención del espectador hacia lo que acontece sobre las tablas:

¡Valedme Cielos!
Que desbocado el caballo,
con no matarme, me ha muerto,
si hay quien piense que el salir
de la batalla fue huyendo.
Y no fue sino que el hado,
o tarde o nunca el contento
cumplido dio, bien que en vano
hoy de su rigor me quejo
pues tampoco dio cumplida
la desdicha el día, que habiendo
vencido la cumbre al monte
al descender de su centro
corriendo por intrincados
riscos el bruto soberbio,
no me echó de sí hasta que
trocó de un tronco el tropiezo,
al golpe de la caída,
la amenaza del despeño:
con que aunque rendida,
aunque fatigada en un desierto,
triste y sola me hallé a causa
de los que me siguieron

⁵¹³ Ángel Valbuena Briones, “El simbolismo...”, *op. cit.*, pp. 694 – 713.

⁵¹⁴ Germán Vega García – Luengos, “Hipógrifos violentos y otros caballos calderonianos”, en Elisa García Lara y Antonio Serrano, *XXIV y XXV Jornadas del Teatro del Siglo de Oro. In memoriam Ricard Salvat*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 237 – 256.

y no alcanzaron, perdida
de vista, sin mí habrán vuelto.
Con todo eso el quedar viva
es tan natural consuelo que,
siendo el vivir lo más,
todo lo demás es menos. (Jornada I, vv. 693-720)

La caída de Astrea es relatada a través de un detallado monólogo del personaje, al que imaginamos irrumpiendo en escena alterado, pues ha corrido peligro de muerte, y desorientado ante una nueva realidad desconocida. En efecto, la caída del caballo es un artificio calderoniano que permite introducir a un personaje en un ámbito que en principio le es ajeno (Rosaura se topa así con la torre de Segismundo y Astrea entra en contacto con el bando enemigo, el de los romanos) pero también es un recurso para representar lo irrepresentable, en este caso, los trayectos a caballo tan comunes en la España del siglo XVII o en la época romana recreada en *Las armas de la hermosura*. El caballo se convierte así en un elemento que contribuye sin duda a esa espectacularidad tan demandada por los espectadores del teatro del Siglo de Oro como expresión de la tensión y el dinamismo tan característicos de la estética barroca. Simultáneamente, las caídas de caballo que analizamos acontecen a mujeres, lo cual no es casual, sino que muy probablemente provocaría el alborozo de un público áureo no acostumbrado a contemplar a féminas vestidas de varón o con las ropas descolocadas o rasgadas. Las acotaciones que acompañan a estas situaciones no dejan dudas al respecto de cómo sus contemporáneos, autores o impresores, interpretaban estos pasajes. Así, leemos en *La vida es sueño: Sale en lo alto de un monte Rosaura en hábito de hombre, de camino, y en representando los primeros versos va bajando* (Jornada I) y en *Las armas de la hermosura: Suenan cajas y ruido y sale, como despeñada, Astrea*. (Jornada I)

Se trataría, en consecuencia, de un artificio encaminado a introducir cierto erotismo en escena, el que provocaba la recurrente “mujer vestida de hombre” del teatro español del Siglo de Oro. A diferencia de en *La vida es sueño*, en *Las armas de la hermosura* en ningún momento se especifica que Astrea vista como un hombre aunque ello se deduce del hecho de que se halle galopando a toda velocidad, inmersa en la batalla contra los romanos, recreando el tópico literario de la mujer guerrera.

Como hemos señalado, el introducir en escena a un dolorido jinete o amazona que acaba de ser derribado por su corcel es uno de los procedimientos escénicos característicos del teatro calderoniano y Germán Vega llega a localizarlo hasta en veintidós ocasiones:

Si nos limitamos solo a los caballos desbocados, en el teatro de Calderón he registrado veintidós situaciones dramáticas en que se produce el descontrol de la cabalgadura con el resultado de la caída del jinete. El suceso nos es participado ticoscópicamente por otros personajes mientras se produce o por el propio descabalgado tras irrumpir en el tablado simulando caerse, como Rosaura. Estas son sus localizaciones por orden cronológico: *Amor, honor y poder* [1623] (II, pp. 59-60), *El alcaide de sí mismo* [1627] (II, p. 804), *La vida es sueño* [h. 1628] (vv. 1-22), *El médico de su honra* [1629] (I, pp. 627-628), *La señora y la criada* [1635] (II, p. 856), *Auristela y Lisidante* [¿1637?] (II, pp. 2005-2006), *Gustos y disgustos son no más que imaginación* [1638] (II, pp. 959-960), *Las manos blancas no ofenden* [1640] (II, pp. 1094-1095), *Los misterios de la misa* [1640] (III, p. 308), *Agradecer y no amar* [1650] (II, p. 1380), *El conde Lucanor* [h. 1650] (II, pp. 1958-1959), *Las armas de la hermosura* [1652] (I, pp. 1280-1281), *Amado y aborrecido* [1656] (I, pp. 1698-1699), *Los tres afectos de amor* [1658] (I, p. 1344), *Céfalo y Pocris* [1660] (I, p. 2251), *La lepra de Constantino* [1660-1663] (III, p. 1802), *El hijo del sol Faetón* [1661] (I, p. 1950), *Fieras afemina amor* [1670] (I, p. 2057), *El santo rey don Fernando* (primera parte) [1671] (III, pp. 1269-1270), *El santo rey don Fernando* (segunda parte) [1671] (III, p. 1308), *Duelos de amor y lealtad* [1678] (I, p. 1506), *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* [1680] (II, pp. 2098-2099).⁵¹⁵

La recurrencia de caídas del caballo es tal, que en su vejez, el propio Calderón se burla de su abuso de esta imagen ya tópica en su dramaturgia, haciendo que el gracioso del entremés *El triunfo de Juan Rana* advierta a su humilde montura, un pobre burro, que no se desboque mediante una simpática parodia del inicio de *La vida es sueño*:

Hipogrifo violento,
mira que eres un mísero jumento,
y no toca a tu estilo el desbocarte:
¡jo, burro!, no te empeñes en matarte. (vv. 3-6)⁵¹⁶

La caída del caballo se convierte en un tópico tan recurrente en el teatro de Calderón que, con el paso de los siglos, se transformará en símbolo de la obra de este dramaturgo. Así, a principios del siglo XX, Ramón María del Valle – Inclán quien alude a *La vida es sueño* en su esperpento más universal, *Lucas de Bohemia*, homenaja también a Calderón en *Romance de lobos* (1908), escenificando, tal y como estudia Lourdes Bueno⁵¹⁷, la entrada en escena de su protagonista a lomos de un caballo desbocado para simbolizar ese mundo dominado por las pasiones y los bajos instintos que caracteriza las *Comedias bárbaras*.

⁵¹⁵ Germán Vega García – Luengos, “Hipógrifos violentos ...”, *op.cit.*, p. 251.

⁵¹⁶ Pedro Calderón de la Barca, *Teatro cómico breve* (ed. de María Luisa Lobato), Kassel, Reichenberger, 1989, pp. 552 – 569. Citado por Germán Vega García – Luengos, “Hipógrifos violentos ...”, *op.cit.*, p. 239.

⁵¹⁷ Lourdes Bueno, “Etopeya de los Montenegro, de las *Comedias Bárbaras*, a través de la simbología animal”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XVIII, 1995, pp. 45 -64.

Por otra parte, el motivo de la caída del caballo tiene un significativo precedente hagiográfico: la caída de San Pablo que provoca su conversión al cristianismo. Esta caída es una recreación popular de un episodio bíblico que enseguida gozó de gran difusión, por su carácter ejemplar, así como de numerosas representaciones iconográficas. Quizás, tanto los relatos orales como las recreaciones artísticas introdujeron el caballo, ausente en los textos bíblicos, para dar una mayor espectacularidad al acontecimiento de la caída. En efecto, ni los *Hechos de los apóstoles* (9: 1-18) ni la *Primera epístola a los corintios* (15: 8- 9), las fuentes neotestamentarias que refieren cómo Pablo de Tarso se convierte al cristianismo, mencionan caballo alguno. Estos textos relatan un episodio milagroso que experimenta el joven camino de Damasco, donde se disponía a cumplir la misión que le habían encargado las autoridades judías; esto es, arrestar al mayor número posible de cristianos. Así, durante su viaje, Pablo cae y es rodeado por un resplandor celeste que lo deja ciego a la vez que escucha la voz de Jesucristo que lo llama por su nombre hebreo, “Saulo,” y le pregunta por qué lo persigue. Esta visión supone una revelación para el joven que, una vez en Damasco, recuperará la vista gracias a Ananías, quien le impone las manos en nombre de Jesucristo. Seguidamente, Pablo será bautizado convirtiéndose en uno de los más fervientes seguidores del cristianismo de su época.

El milagro de la conversión de San Pablo es un motivo recurrente tanto en la literatura como en el arte barroco. Concretamente, los artistas pictóricos del periodo explotarán las posibilidades de movimiento e iluminación que ofrece el episodio para explorar las nuevas técnicas del claroscuro y representación anatómica tan del gusto de la época. Así, aunque encontramos precedentes iconográficos de este tema en la obra de autores medievales y renacentistas como Veneziano, Durero o Miguel Ángel, las obras más significativas centradas en este motivo bíblico surgen especialmente durante el auge del Manierismo y el Barroco. Es el caso de numerosos lienzos, todos con el título *La conversión de San Pablo*, entre los que destacamos las dos versiones de Caravaggio (1600 -1601), la de Rubens (ca. 1620) o la de Pietro de Cortona (1630).

El motivo resulta, como puede observarse, tremendamente atractivo para los artistas barrocos, en tanto en cuanto ejemplifica cuestiones tan relevantes para el pensamiento de la época como la conversión o transformación constantes a la que está sometido tanto el ser humano como la propia realidad o la concepción de la caída, del fracaso, como medio de reconstrucción personal, de reencuentro con la verdadera esencia del “yo” y

oportunidad de mejora personal. De alguna manera, en el Antiguo Régimen el caballo era un símbolo de poder, un símbolo de pertenecía a un estamento privilegiado y, por ello, en ocasiones, se relacionaba simbólicamente con los defectos de soberbia y orgullo desmesurados que invariablemente provocan la desgracia del hombre. Desde esta última perspectiva, la idea de caída se relaciona en gran medida con la concepción mudable de la Fortuna, otro de los grandes motivos del teatro calderoniano que analizaremos en uno de los apartados subsiguientes.

A partir de estas premisas, Calderón introduce la caída del caballo en su teatro con una clara finalidad simbólica. No en vano, los personajes que la sufren ven alterado su sistema de valores y su concepción del mundo, y experimentan un cambio existencial tan profundo como el que convirtió a Pablo de Tarso, el más aguerrido perseguidor de cristianos, en uno de los más devotos seguidores de Jesucristo.

Así, la caída del caballo supone para Rosaura el contacto con un universo nuevo, el de la corte polaca, con todas sus intrigas, miserias y luchas intestinas por el poder. Astrea, por su parte, caerá de su corcel para conocer la humanidad y generosidad de un enemigo que hasta entonces se había figurado como un monstruo cruel. Los romanos dejan, en ese momento, de ser concebidos por la heroína como un arquetipo de maldad para convertirse en iguales, en guerreros valerosos y leales a su patria con un esquema de valores idéntico al que ella defiende. La imagen que Astrea se había prefigurado del enemigo, no se corresponde con la realidad. En ese momento y, sobre todo, viendo lo caballeroso que Coriolano se muestra hacia su persona, la guerra contra Roma deja de tener sentido para ella pues empieza a comprender que quizás las mujeres sabinas, a diferencia de lo que se cree en Sabinia, no están siendo maltratadas. En efecto, el pueblo romano se muestra, ante todo, servicial con las damas, tal y como le explica Coriolano:

(...) has llegado a puerto
donde las mujeres tienen
con franca escala el respeto,
cortesanos pasaportes
de inviolables privilegios... (Jornada I, vv. 824-828)

La compasión y la capacidad de perdón que muestra el enemigo hasta entonces odiado transforma a Astrea. En la siguiente jornada teme volver a extraviarse y caer de nuevo, perder las referencias que hasta entonces habían sustentado su visión del mundo; esto es, el afán de venganza contra Roma y su amor por el rey Sabino, al que se aferra denodadamente en esta escena:

SABINO.- ¿Dónde, Astrea, vas?
 ASTREA.- Siguiendo
 tus huellas voy.
 SABINO.- Pues aquí
 me espera que al punto vuelvo.
 ASTREA.- ¡Detente! Que no has de dar
 paso sin mí, que no quiero
 que me suceda otra vez
 el accidente o el riesgo
 de hallarme sin ti en poder
 de los que apenas me vieron
 ir precipitada,
 cuando desesperados
 volvieron a que pasase la voz
 de dejarme en un desierto,
 pérdida de vista. Y pues
 a no permitir el Cielo
 que hubiera dado en las manos
 del romano caballero
 que te conté, prisionera,
 no hubiera a tus ojos vuelto.
 No será justo que tanto
 de la Fortuna fiemos
 que otra vez nos dividamos,
 sino que en cualquier suceso
 corramos una los dos;
 y así donde fueres tengo
 de ir contigo... (Jornada II, vv. 2385-2410)

Pero el odio ha dejado paso a la comprensión y el entendimiento: el personaje de Astrea, pese a su resistencia inicial, ha cambiado su concepción del enemigo romano. Por ello, cuando se les ofrece la oportunidad de terminar con la vida del tan odiado general Coriolano, Astrea será la principal artífice de su perdón, guiada por la compasión. A este respecto, hay que señalar que las virtudes de la misericordia y la capacidad de perdonar al enemigo se constituyen como valores esenciales del buen gobernante en el teatro calderoniano:

SABINO.- ¿Tú a mi enemigo defiendes,
 Astrea?
 ASTREA.- Yo le
 defiendo, Sabino, porque
 es a quien libertad
 y vida debo, sea Coriolano
 o no, el romano caballero
 es que a mi nombre le tuvo
 tan decoroso respeto
 que a mí misma me envió
 a mí misma y, si por esto
 padece (...)
 mira si en obligación

de defenderle estoy. (Jornada II, vv. 2593-2608)

La caída del caballo aparece en *Las armas de la hermosura* así como en otros textos calderonianos como un potente símbolo del cambio. Un cambio abrupto, inesperado, que zarandea profundamente la escala de valores del personaje y la concepción que este había mantenido hasta entonces de la realidad. Un cambio que lo transforma por completo y para siempre. En un mundo confuso como es el del Barroco, en el que las diversas realidades se entreveran con la apariencia y la ficción, el hombre apenas halla certezas a las que aferrarse. Por ello, porque nada es seguro y todo es complejo, es posible que Dios o el destino brinden al hombre, por fin, esa ansiada revelación, un pedazo de Verdad al que asirse y que, indudablemente, transformará para siempre la existencia humana.

Algunos críticos, como Ángel Valbuena Briones, se han centrado en otras interpretaciones de las caídas del caballo calderonianas, insistiendo en la relación de este animal con la representación del dominio de los instintos y pasiones:

La caída del jinete y caballo representa el alma humana en un estado de turbación, cuando el pensamiento del deseo embaraza el recto raciocinio. El jinete indica en esta exégesis la facultad de la razón que puede dirigir la práctica de las virtudes morales, en una concepción típicamente escolástica. El caballo es la parte del alma que recibe el impacto de los impulsos emotivos o pasionales. Estos en su valor negativo se bifurcan en dos categorías: la soberbia y el apetito carnal. El caballo en su caída o estampida señala el peligro de que la pasión vaya a dirigir el alma humana. La razón ha perdido el gobierno. El movimiento del equino expresa la agitación anímica y la velocidad del pensamiento en los casos de carencia de armonía interior. El caballo en la montaña puede ser interpretado como el alma vulnerable a los embates de la naturaleza corpórea del hombre. Queda así explicado el emblema de la caída del caballo en el teatro de Calderón, uno de los símbolos más eficaces y distintivos del arte de este dramaturgo.⁵¹⁸

A partir de esta interpretación, Valbuena Briones considera la imagen de la caída del caballo como una metáfora del tópico clásico *ratio versus passionem* que tuvo un especial desarrollo en la literatura occidental medieval y barroca. Esta interpretación vincula la caída del caballo que encontramos en los textos de Calderón con el mito de Faetón, transmitido en la época fundamentalmente a través de las *Metamorfosis* de Ovidio, y que gozó de un gran número de recreaciones literarias en el Siglo de Oro. Una de las más conocidas es precisamente una obra de Calderón, *El hijo del sol, Faetón* (1661), en la que, en efecto, la incapacidad del muchacho para dirigir el carro solar

⁵¹⁸ Ángel Valbuena Briones, "El simbolismo en el teatro...", *op. cit.*, pp. 712 – 713.

parece prevenir contra los ímpetus de las pasiones juveniles, aconsejando guiar la propia conducta a través de virtudes como la moderación y la prudencia. Prudencia, moderación y control de los instintos y pasiones, son elementos centrales del pensamiento moral de Platón, Aristóteles y el estoicismo y, aunándose con el cristianismo, se integran en la doctrina escolástica, fundamental en la formación del pensamiento calderoniano.

Así, según Valbuena Briones, Calderón emplea el caballo como un emblema literario que consta, a su vez, de tres elementos fundamentales: "a) el caballo como tema artístico – literario; b) el jinete y el caballo como significantes hiperbólicos de la antinomia humana *ratio versus passionem*, y c) la caída."⁵¹⁹

También para Evangelina Rodríguez Cuadros⁵²⁰ el caballo desbocado encarnaría metafóricamente el dominio de las pasiones sobre la voluntad del hombre en textos como *La gran Semíramis* o *El médico de su honra*. Ignacio Arellano, en su estudio del uso de la emblemática en los dramas de poder calderonianos otorga diversas simbologías al del caballo, en función de si este es o no controlado por su jinete: "Emblema de fuerte sentido político y moral es el del caballo, bien regido con freno y riendas (símbolo de la prudencia) o bien desbocado (símbolo de la ciega pasional, intelectual y moral".⁵²¹

Esta interpretación se asienta en parte en el simbolismo tradicional de los vehículos y cabalgaduras en general, que se relacionan con los deseos exaltados y los instintos primarios del hombre, tal y como explica Paul Diel⁵²². Desde la perspectiva de la Psicología, Jung⁵²³ también considera al caballo como una poderosa imagen de la intuición, de la parte más inconsciente y primitiva de los seres humanos.

En muchas de sus obras, y también en *Las armas de la hermosura*, Calderón previene al espectador frente al dominio de las pasiones y, haciendo gala de su pensamiento neoestoico, ensalza el ejercicio de la virtud de la prudencia. En la obra que analizamos,

⁵¹⁹ Ángel Valbuena Briones, "El simbolismo en el teatro ...", *op. cit.*, p. 704.

⁵²⁰ Evangelina Rodríguez Cuadros, *op. cit.*, p. 97.

⁵²¹ Ignacio Arellano, "Aspectos emblemáticos en los dramas de poder y ambición de Calderón", en *Los rostros del poder en el Siglo de Oro. Ingenio y espectáculo*, Sevilla, Renacimiento, 2011, p. 183.

⁵²² Paul Diel, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor, 1985.

⁵²³ Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1991.

Coriolano es el personaje que, en un determinado momento, se dejará llevar por sus instintos más bajos: el rencor y el afán de venganza por la humillación sufrida le harán aliarse con el enemigo Sabino y asediar Roma. Calderón expone en escena cómo el obedecer a estas pasiones únicamente conduciría a la destrucción del conjunto de la sociedad, con la muerte de todos los romanos, y del propio individuo, pues Coriolano perdería su honra y viviría entre remordimientos, culpándose por haber traicionado los valores que hasta entonces habían guiado su existencia. Felizmente, la fuerza de su amor por Veturia hará que desista en su propósito de venganza y perdone a Roma. La obra insiste así en el deber de todo gobernante o dirigente militar de actuar de modo virtuoso y prudente, sin ceder a las pasiones y buscando siempre el bien común. En este sentido, la obra insiste reiteradamente, mediante unos versos repetidos a coro por los personajes y con los que, precisamente, se cierra la representación, en ensalzar la virtud de la compasión en los gobernantes, cualidad que, a juicio del dramaturgo, no solo no les resta autoridad, sino que fortalece su poder, al ser valorados por el pueblo como magnánimos y generosos:

¡Viva quien vence,
que es vencer perdonando
vencer dos veces! (Jornada III, vv. 3903-3905)

Así, si bien es cierto que *Las armas de la hermosura* insiste en la necesidad de que sea la virtud la que guíe la conducta humana y no las pasiones, no podemos considerar que Astrea, el personaje que sufre la caída de su caballo, se deje llevar excesivamente por ellas en ningún momento de la obra. Por este motivo, la visión de Ángel Valbuena Briones y Evangelina Rodríguez Cuadros acerca del simbolismo de la caída del caballo no parece poder aplicarse a este texto en el que, sin embargo, sí encontramos un profundo cambio en Astrea como consecuencia de su caída y consiguiente encuentro con el ejército romano.

Ampliando sus posibilidades interpretativas, el corcel calderoniano sí podría relacionarse, en cambio, con el “mito del carro alado” que Platón desarrolla en su diálogo *Fedro*⁵²⁴. En él Platón explica la complejidad del alma humana a través de la comparación con un carro arrastrado por dos caballos. El auriga, que trata de guiar el carro representa la parte racional del alma humana, el caballo blanco y dócil, el alma

⁵²⁴ Platón, *Diálogos III. Fedón. El Banquete. Fedro* (ed. y trad. de Carlos García Gual, Marcos Martínez Hernández y Emilio Lledó Íñigo), Madrid, Gredos, 1976, pp. 344 y ss.

irascible y, por último, el caballo negro, desobediente e impetuoso, la parte apetitiva del alma. El auriga lucha por elevar el carro hacia el mundo de las Ideas, junto a los dioses, mientras el caballo negro trata de imponer su fuerza y, desbocado, hacer caer al alma humana a la existencia terrenal, a ese mundo en el que todo es apariencia y engaño, reflejos y sombras de la verdadera esencia de las cosas, la cual reside en el mundo de las ideas. Una vez en el mundo terrenal, el ser humano desempeñará un papel u otro en función de la capacidad que el auriga, esto es, su parte racional, haya tenido de dominar al caballo negro para elevar el carro el mayor tiempo posible hacia el mundo de las Ideas. Cuanto más haya estado cada alma en contacto con el mundo de las Ideas, más sabia será, porque mayor será su conocimiento de la verdadera esencia de la realidad. Sin embargo, aquellos carros que apenas se han elevado, controlados por el caballo negro, es decir, por los bajos instintos, resultarán ser los propios de las almas de los tiranos y seres despreciables en la existencia terrenal. Si tenemos en consideración esta metáfora platónica, podríamos relacionar, en efecto, el caballo desbocado que aparece recurrentemente en el teatro de Calderón con el alma apetitiva, esto es, con parte más primitiva e instintiva del alma humana. Sin embargo, también podría entenderse la caída del caballo como una metáfora más general de la caída del alma humana en la compleja realidad del mundo terrenal, donde sola y perdida, deberá luchar aferrándose a sus difusos recuerdos de la Verdad y el Bien, contemplados en el mundo de las Ideas. Esta interpretación se vincularía así con la de Bruce Wardropper⁵²⁵, quien quiso ver en la caída del caballo una alegoría del parto: un trance doloroso y sangriento a través del cual el hombre se precipita en el caos de la vida terrena. En efecto, Astrea, un personaje cuyo nombre evoca su vinculación con el plano celeste, con el universo superior de las Ideas, se precipita hacia abajo, hacia la vida, abandonando una comfortable existencia de valores inamovibles y certezas absolutas. La caída supone para Astrea, antes que nada, la confusión y la duda: el cuestionamiento de toda su cosmovisión anterior y el contacto y el reconocimiento de sí misma en el “otro”. De esta identificación de su persona con el hasta entonces considerado como un terrible enemigo, surge el perdón y el rechazo de la violencia, que se escenificará en la jornada tercera. Tal y como apunta Cesáreo Bandera:

Una sola ley rige el destino de todos. Llámese encadenamiento, ceguera o “noche”, en suma, esta ley no es otra que la ley de la violencia. Esto es lo que hace de la vida un

⁵²⁵ Bruce Wardropper, “Apenas llega cuando llega a penas”, *Modern Philology*, LVII, 1960, pp. 240 – 244.

sueño (...). Frente a esa ley a la que todos se esclavizan, las diferencias de cultura, de posición o de estilo individual son diferencias ilusorias (...).

Ver diferencias donde no hay más que igualdad es el principio mismo de la violencia, como lo es del sueño. Solo en la violencia y por la violencia pueden tales diferencias encontrar confirmación. Una confirmación ilusoria porque la violencia solo se alimenta de ella misma (...). No hay más que un mundo, pero este está condenado a hacerse “visible” violentamente y, por consiguiente, a teatralizarse, a convertirse en comedia, en ilusión, en sueño. La vida es sueño en la misma medida en que es un gran teatro.⁵²⁶

Para Calderón vivir supone, en efecto, abandonar la certeza, preguntarse acerca de lo aprendido, dudar metódicamente y aventurarse, lejos de la seguridad de la torre o el palacio, en territorio enemigo. Es sumergirse en una búsqueda que es a la vez lucha constante contra uno mismo. Batalla continua con los sentidos, con las apariencias y engaños que asedian al hombre impidiéndole descubrir la realidad, el mundo y a sí mismo, y desarrollarse plenamente como individuo. Vivir es, ante todo, pugnar por encontrar un sentido a la propia existencia.

Por todo ello, esta visión de la imagen de la caída del caballo en el teatro de Calderón parece corresponderse con ese retrato pesimista y desasosegado de la existencia como terrible abismo que, según Miguel Grande Yáñez, intenta construir Calderón en todo su teatro:

La vida es tan problemática y existencial que toda confusión puede ser en Calderón un abismo hacia el que nos precipitamos o en el que caemos. La sabiduría no es tanto en la muerte sino en esta comprensión del paso del tiempo como vida evanescente, como sueño. La vida inestable es la que hay que sufrir y con la que hay que enfrentarse. Si caemos en la vida en el abismo lo importante es nunca dejar de caer, siempre mantenerse suspendido. En esta caída sin suelo la vida misteriosa queda condensada en un suspiro. Saber que de este modo interpretamos que la vida es sueño es también enfrentarnos barrocamente a los engaños de la existencia (...).

...en movimiento dinámico que bien simboliza el hipógrifo alado que principia *La vida es sueño*, prodigio de la imaginación del ingenio que se desboca, se arrastra y despeña. Es la visión de la caída en el abismo. La vida humana no está sujeta a reglas racionales, sino a equívocos e incertidumbres.⁵²⁷

Precisamente, a raíz de la caída de su corcel, los personajes calderonianos descubren nuevas facetas de la existencia que, hasta entonces, se les habían ocultado; penetran en ese universo complejo, lleno de apariencias y engaños que es, tanto para Platón como para Calderón, la existencia terrena. Por ello, parece más acertado considerar la caída del caballo calderoniana como metáfora de ese cambio trascendental que, debido a los

⁵²⁶ Cesáreo Bandera, “El “confuso abismo” de *La vida es sueño*”, en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 736 – 737.

⁵²⁷ Miguel Grande Yáñez, *De Cervantes a Calderón...*, op. cit., pp. 21-22.

avatares de Fortuna, sacude violentamente la existencia del hombre barroco y lo introduce de lleno en la complejidad de la realidad.

2. La vida como sueño

El siglo XVII es, desde una perspectiva filosófica, un periodo de profundo conflicto y confusión interior. La crisis que sacude las instituciones políticas y la organización social de la época lleva, en el ámbito del pensamiento, al cuestionamiento de los paradigmas racionalistas propios del Renacimiento. El Barroco es, en consecuencia, una época de profunda incertidumbre, de pérdida de confianza en el ser humano y su capacidad para comprender la realidad.

Fruto de este desengaño, surge una de las grandes preocupaciones metafísicas del hombre barroco: la consciencia de la imposibilidad humana de aprehender la realidad, de conocer su verdadera esencia, de distinguir realidad y ficción, sueño y vigilia. En torno a este problema del conocimiento Calderón construye su gran obra maestra, *La vida es sueño*, en la que la exposición filosófica alcanza su más altas cotas de estilización literaria en los famosísimos monólogos de Segismundo. Calderón replantea en esta comedia el problema del conocimiento humano de la realidad en términos platónicos, reescribiendo magistralmente el *mito de la caverna*. Así, Segismundo representa a ese ser humano que, dentro de una caverna, solo ha contemplado sombras de la verdadera realidad y que, fuera de ella, será incapaz de reconocer qué es lo verdadero. Esas sombras platónicas se convierten en sueño en la obra calderoniana para manifestar la angustia humana ante la imposibilidad de aprehensión de la realidad. Esta problemática sería expresada en términos muy similares a los calderonianos por uno de los mayores pensadores de su época, René Descartes, tan solo unos años después de la redacción de *La vida es sueño*:

Cuántas veces he soñado que estaba como ahora, vestido, sentado ante la mesa junto al fuego, con un papel entre las manos y, sin embargo, dormía en mi lecho (...). De aquí deduzco que no hay indicios por los que podamos distinguir netamente la vigilia del sueño. No los hay, y porque no los hay me pregunto lleno de extrañeza, ¿será un sueño la vida?⁵²⁸

⁵²⁸ René Descartes, *Discurso del método. Meditaciones metafísicas* (ed. y traducción de Manuel G. Morente), Madrid, Espasa – Calpe, 2006, p. 147.

Así, Antonio Regalado⁵²⁹ plantea que tanto Descartes como Calderón se enfrentan a una misma crisis de escepticismo, ante la cual el filósofo se ampara en la duda metódica mientras que el dramaturgo opta por literaturizar la desesperación del ser humano avanzando en soledad entre las tinieblas de la existencia.

La identificación de la vida con el sueño poseía además una orientación moral en el siglo XVII al relacionarse con la doctrina cristiana que minusvaloraba la existencia y los goces terrenales. De este modo, ya el cristianismo medieval había insistido en la noción de la vida terrena como *lachrymarum vallis*, un lugar de sufrimientos y penitencias que el hombre debía superar para alcanzar la otra vida, la verdadera, la que espera a todo aquel que tras la muerte logra, como premio a su fe y sus buenas acciones, la vida eterna junto a Dios. Los escritores y pensadores áureos, influidos por la Contrarreforma, cuestionan la existencia terrenal no únicamente desde el punto de vista filosófico sino también desde posiciones teológicas conjugando los valores de la filosofía estoica con el ascetismo cristiano. Este sentido religioso de la vida como sueño se convierte así en un tópico recurrente en toda clase de libros piadosos de los siglos XVI y XVII, tal y como ha estudiado Félix G. Olmedo⁵³⁰. La vida en la Tierra se concibe como un espejismo efímero, dado su irremisible carácter temporal. Recuperando los tópicos del *tempus fugit, ubi sunt?* y *vanitas vanitatis*, las obras literarias barrocas captarán el pesimismo existencial que caracteriza a la época, insistiendo en lo intrascendente de la una vida humana, en la que todo es caduco y marchito, en la que todo está muerto desde antes de nacer. Calderón y otros muchos artistas barrocos cuestionarán el valor de unos bienes y glorias mundanos que se sienten insuficientes, incapaces de trascender las barreras de tiempo. El hombre barroco se encuentra, por tanto, confuso y desorientado, incapaz de asirse a una realidad que es toda engaño y muerte, incapaz de descubrir la esencia de la propia existencia. Hatzfeld insiste en esta problemática como uno de los ejes temáticos fundamentales de la dramaturgia calderoniana:

La cumbre de la paradoja barroca es la convicción de que el mundo terreno no solo es un *sueño*, sino un *engaño*, para el cual solo el reino espiritual ofrece la posibilidad de un total *desengaño*. El aspecto filosófico y moral de este problema revela la total polarización de *mentira y verdad*, esto es, de *ser y parecer*. Ahora bien, es la confianza en los sentidos la que produce ese engaño típicamente barroco, y en Calderón ese fenómeno puede ser doble: el “engaño a los ojos” producido por el deslumbramiento de la vista típico del *claroscuro* o el “engaño a los oídos” que generalmente se expresa por la

⁵²⁹ Antonio Regalado, *Calderón. Los orígenes...*, op. cit., p. 68.

⁵³⁰ Félix G. Olmedo, *Las fuentes de “La vida es sueño”*, Madrid, Voluntad, 1928, p. 15.

confusión del *eco*; el no distinguir el eco de las voces tan archirrepetido. Claroscuro y *eco* son, pues, dos fenómenos que se complementan dentro de la estética barroca, y cuyo engaño solo puede ser superado por el “desengaño” del que ha abandonado el mundo sensorial y ha encontrado el suelo firme de la moral y la filosofía.⁵³¹

Antonio Regalado también apoya esta idea, considerando que “Calderón violenta la verosimilitud de lo evidente de la metafísica occidental, desmontando el testimonio de los sentidos, rasgando el velo de malla de las apariencias.”⁵³² María Luisa Lobato reafirma esta idea, interpretando una finalidad didáctica y moralizante en esta desconfianza calderoniana en lo sensitivo:

[Los sentidos] atraen la voluntad del hombre, Ulises de la modernidad, hasta ofuscar su parte superior que vendría representada por la razón. Cobran así explicación plena las numerosas advertencias que recorren la obra calderoniana en que se previene a un personaje de los riesgos que puede acarrearle el seguir de forma indiscriminada lo que los sentidos presentan a su consideración.⁵³³

La interpretación racionalista de Cesáreo Bandera propone, además, que Calderón intenta convencer al espectador de la trascendencia de lo interior, de lo moral e intelectual, frente a lo superficial y engañoso de los estímulos que asedian los sentidos:

Ese mundo visible e ilusorio es una copia exacta del original. A la vista, es imposible distinguir entre ser y no ser: “tan semejante es la copia al original que hay duda en saber si es ella propia” (2947 -49) [cita de *La vida es sueño*]. Lo cual quiere decir que, en ese mundo para ver es necesario resistir la tremenda tentación de abrir los ojos, es necesario volver la cabeza, buscar hacia adentro aquello mismo que los ojos ven fuera. El profeta ha de sacarse los ojos. Solo es profeta el que reconoce su propia ceguera. Pues en esto consiste todo: encontrar dentro lo mismo que los ojos sitúan fuera (...).

Es así como *La vida es sueño* nos sorprende como una profundísima meditación sobre ese trágico gesto del mítico rey tebano sacándose los ojos. Esto es así, conociera o no conociera Calderón a Sófocles.⁵³⁴

Precisamente, en numerosos pasajes de *Las armas de la hermosura* encontramos evidencias de esa desconfianza calderoniana en los sentidos, que se consideran incapaces de percibir la verdadera esencia de la realidad. Por ejemplo, cuando Astrea contempla Roma a lo lejos, no logra aprehenderla, no la distingue bien y ello quizá hace que mantenga una actitud equivocada y hostil hacia ella, pues es incapaz de ver que la ofensa contra las sabinas ya ha sido resarcida por el amor:

⁵³¹ Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, p. 75.

⁵³² Antonio Regalado, *Calderón. Los orígenes...*, *op. cit.*, p. 722.

⁵³³ María Luisa Lobato, “El hechizo de la voz ...”, *op. cit.*, p. 606.

⁵³⁴ Cesáreo Bandera, “El “confuso abismo” de *La vida es sueño*”, en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 737 – 738.

ASTREA.- Ya desde aquí
diviso, aunque no bien, aquella,
que ayer vil choza, y hoy fábrica bella,
tan elevada sube
que empieza en humo y se remata en nube. (Jornada I, vv. 518-522)

Los sentidos engañan al hombre y, por ello, Calderón recurre con frecuencia a presentar una realidad abarrotada y confusa, de algarabía y voces entremezcladas, en la que a duras penas los personajes consiguen comprender lo que está ocurriendo:

HOMBRES.- ¡Qué asombro!
MUJERES.- ¡Qué confusión!
CORIOLANO.- ¿Qué novedad será esta,
que dentro de Roma forman
voces, cajas y trompetas?
TODOS.- ¿Quién causa este estruendo? (Jornada I, vv. 49-53)

VOCES.- Salgamos todos a ver
qué respuesta Lelio trae.
CORIOLANO.- Oye, por si algo entendemos
de una confusión tan grande. (Jornada III, vv. 3426-3430)

CORIOLANO.- De tanto confuso estruendo,
¿qué has entendido?
PASQUÍN.- No es fácil
entender vulgo que todo
es voces y disparates... (Jornada III, vv. 3442-3445)

Igualmente, Astrea será engañada por las apariencias cuando contempla a los soldados romanos con estandartes iguales a los sabinos y piensa que se ha reunido con sus hombres cuando, en realidad, está ante sus enemigos. En las escenas de guerra, la confusión toma una significación particular pues, para Albert E. Sloman, “Calderón is deliberately associating moral *confusión* with the confusion of war, of which it is the cause.”⁵³⁵

CORIOLANO.- ¿Cómo a los romanos llamas
sabinos? ¿Y cómo luego
dando a quien no te oye el lauro,
das a quien te oye el desprecio?
ASTREA.- Luego, ¿estos timbres no son
del Sabino?
(...) Luego, ¿esas banderas son
ganadas?
(...) ¡Ay, infelice de mí!
Que el equívoco me ha muerto. (Jornada I, vv. 805-822)

⁵³⁵ Albert E. Sloman, *The dramatic...*, *op.cit.*, p. 90.

De modo similar, Veturia se siente confundida por sus sentidos al ver y escuchar los fastos con que se celebra la victoria de Coriolano tras haberlo enjuiciado por asesinato:

Livia, dime si es verdad
lo que escucho y lo que veo,
porque ser dicha y ser mía,
ser gozo y no ser ajeno, implica contradicción:
¿Libre Coriolano, Cielos?
¿Libre y con nuevos honores
restituido a sus puestos?
Desengañame tú, dime
si es cierto, Livia. (Jornada II, vv. 2138-2147)

Ante este imprevisto cambio de fortuna, el propio Coriolano duda de la consistencia de su realidad, de una sociedad cambiante y llena de incertidumbres y de una justicia que se presenta como confusa y arbitraria, pues tan pronto perdona como castiga. La inesperada celebración de sus triunfos militares le parece un sueño maravilloso del que no quiere despertar:

CORIOLANO.- Fortuna, si por asunto
de tus variados sucesos,
me ha elegido lo inconstante
de tu condición, a efecto
de que se acrisole en mí
ser verdad aquel proverbio
de que es un sueño la vida,
pasándome tus extremos
a preso de vitorioso
y a vitorioso de preso,
suspéndete en este engaño
siquiera por un momento
y conténtate con darme
al partido de que sueño
la felicidad con que
a verme triunfante vuelvo. (Jornada II, vv. 2160-2175)

En este aparte de Coriolano se percibe además una clara referencia a la comedia más conocida de Calderón, *La vida es sueño*. Este tipo de autorreferencias a su propia obra son muy usuales en el teatro del dramaturgo, quien buscaba la connivencia con sus espectadores y lectores más asiduos y que, tal y como han demostrado Frederick de Armas⁵³⁶ y Germán Vega García – Luengos⁵³⁷, debió sentir una especial predilección

⁵³⁶ Frederic A. de Armas, “The critical tower”, en Frederick A. de Armas (ed.), *The prince in the tower. Perceptions of La vida es sueño*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1993, p. 5.

⁵³⁷ Germán Vega García – Luengos, “Nuevos aspectos intertextuales de *La vida es sueño* (con indicios de calderón extracanónico)”, en Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere (eds.), *La dramaturgia de Calderón*.

por su obra más universal. Por otra parte, la autorreferencia es, según Francisco Rico⁵³⁸, un elemento recurrente en la dramaturgia de Calderón que sirve para generar no solamente complicidad en el espectador, sino también cierta sensación de distanciamiento y ruptura de la ilusión de ficcionalidad, muy del gusto de la desengañada estética barroca.

Ante el sentimiento de desorientación y confusión vital en el que se hallan sumidos los personajes calderonianos, vale la pena preguntarse qué les lleva a comportarse de un modo u otro, es decir, en qué sustentan sus valores morales.

Michele Federico Sciacca, por ejemplo, rechaza una interpretación fideísta de la dramaturgia calderoniana pues la considera incapaz de explicar muchos de los comportamientos y reacciones de los personajes del teatro de Calderón. Este tipo de lectura plantearía que estos, ante la imposibilidad de discernir lo verdadero de lo irreal, actúan virtuosamente con la esperanza de que el Bien y lo Eterno sean reales. Tomando como punto de partida el análisis de *La vida es sueño*, Sciacca sugiere que el convencimiento de Calderón y sus personajes de actuar conforme a la virtud reside en el hecho de que esta es un medio de llegar, tal y como planteaba Séneca, al conocimiento de la esencia de la realidad. Así, para Sciacca “no todo es sueño, sino que hay en la vida, más allá de las apariencias sensibles, una verdad, que es la verdad de la vida y de la creación.”⁵³⁹ Concretamente, según este crítico, en *La vida es sueño*, el primer contacto que Segismundo entabla con esa Verdad eterna y trascendente es la Belleza de la mujer como virtud abstracta, independientemente de que esta aparezca encarnada en Estrella o en Rosaura:

...no es verdad la mujer, sino la belleza que en ella sensiblemente se trasluce, indicio e imagen de una belleza lejana, más allá de la corporeidad, y que es intuita por la mente como belleza pura, como la forma bella de todo lo bello. He aquí la verdad que no es sueño: el valor invisible que trasciende toda apariencia sensible.⁵⁴⁰

Técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda), Pamplona –Madrid – Frankfurt am Main, Universidad de Navarra – Iberoamericana – Vervuert, 2006, p. 591.

⁵³⁸ Francisco Rico, “El teatro es sueño”, en Javier Aparicio Maydeu, *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, II, p. 459.

⁵³⁹ Michelle Federico Sciacca, “Verdad y sueño de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca”, en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, p. 546.

⁵⁴⁰ Michelle Federico Sciacca, “Verdad y sueño ...”, *op. cit.*, p. 552.

Así, en un mundo de apariencias y confusión, la Belleza se transforma en un asidero para el hombre, en un medio de penetrar en los misterios de la realidad y alcanzar, tal y como señala Enrique Rull⁵⁴¹, el platónico mundo de las Ideas. En su estudio de *La vida es sueño*, Francisco Ayala insiste en la trascendencia que la belleza de la mujer adquiere en la literatura áurea en general y en el teatro calderoniano en particular:

Hemos de tener presente para medir su alcance la concepción neoplatónica del erotismo que durante aquella época (y en verdad, desde el Renacimiento hasta ayer mismo) ha dominado en nuestro mundo occidental: la belleza tal como se manifiesta en la criatura viva es un camino hacia el Bien, y aun hacia el Supremo Bien. Antes de encontrarse con Rosaura en la corte, Segismundo confiesa a Clarín que “si admirarme hubiera /algo en el mundo, la hermosura fuera/ de la mujer”. Apenas descubre a Rosaura, exclama reminiscente: “Yo he visto esta belleza / otra vez”. Recuerda, claro está, el primer encuentro en la torre; pero al mismo tiempo ve en ella un trasunto viviente de la Belleza eterna.⁵⁴²

Desde esta perspectiva, *Las armas de la hermosura* adquiere nuevas significaciones, puesto que en ella, las mujeres, Astrea y Veturia, guían a los personajes masculinos para que se comporten de modo virtuoso, convirtiéndose en una especie de soporte moral de los protagonistas. De este modo, Astrea incita al rey Sabino para que rescate a las mujeres que Roma mantiene prisioneras y, simultáneamente, provoca la compasión de Coriolano, que decide perdonarle la vida. Más adelante, será también la artífice del perdón del propio Coriolano, haciendo que su amado se guíe por la compasión y no por el afán de venganza. Paralelamente, Veturia empujará a Coriolano a la lucha en defensa de los legítimos derechos de las mujeres pero, al final de la comedia, serán las “armas de su hermosura” las que lograrán que Coriolano perdone la vida a todos los ciudadanos romanos:

VETURIA.- ... ¿qué importa que a mí me maten?

Llora.

CORIOLANO.- (*Aparte*) ¡Cielos! Que Veturia llora...

Quitadme el sentido

o dadme valor para sufrir

tan nuevas contrariedades

como que, siendo las perlas

antídoto en otros males,

sean tósigo en los míos. (Jornada III, vv. 3721-3728)

⁵⁴¹ Enrique Rull Fernández, “Tiempo y sentido en la composición de *La vida es sueño*”, *Príncipe de Viana*, anejo 18, 2000, p. 350.

⁵⁴² Francisco Ayala, “Porque no sepas que sé”, en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 656 -657.

Coriolano se convence de la bondad del perdón, de la virtud, a través del amor que le inspira Veturia, no solo por su indudable (y reiteradamente exaltada a lo largo de la obra) belleza física, sino también por su hermosura moral, manifestada a través de las lágrimas. La Belleza aparece así indisolublemente ligada a la idea de Bien, lo que no hace sino incidir en un concepto platónico de amplia trayectoria en la literatura occidental. En palabras de Michelle Federico Sciacca:

Calderón incide en una tradición platónica, literaria más que filosófica. Para la tradición filosófica, todas las cosas bellas son imagen de la Idea de lo Bello, la atraen, la despiertan en la mente, y llevan el intelecto a la contemplación pura de la Idea misma. Para la tradición literaria desde los poetas del “Dolce stilo nuovo”, no las cosas bellas, sino la mujer bella (de belleza física y moral conjuntamente) es imagen de la Belleza en sí. De aquí surge el concepto de la “Donna- Angelo”, que levanta al hombre desde lo sensual a lo espiritual, que es casi “pretexto” para que se revele a la mente la “Belleza Pura”, y por ello coeficiente positivo de la elevación moral del hombre, de regeneración y de purificación.⁵⁴³

La Belleza de la mujer y el amor que esta provoca en el hombre se convierten así en un medio de comprensión profunda de la realidad, en una certidumbre o certeza en un mundo confuso que guía invariablemente hacia la Virtud. Desde esta perspectiva quizá no resulte casual que las mujeres de la obra aparezcan despojadas de sus aliños y afeites: Astrea por estar inmersa en la batalla y Veturia a causa del edicto que así lo ordena.

En una realidad como la del Barroco, plagada de engaños y falsas apariencias, el hombre se esfuerza constantemente por encontrar reflejos de la verdadera realidad, por desmontar la intrincada maquinaria de la apariencia. Así, a través del esfuerzo intelectual y espiritual, el pensador del siglo XVII luchará por discernir retazos de la realidad, tal y como plantea Miguel Grande Yáñez:

El engaño precisa de reacción humana ante el abandono de la idea de naturaleza, y frente a ella, va a resultar valorado filosóficamente el artificio más allá de lo natural, mediando, nuevamente, el esfuerzo humano.

En estas coordenadas irrumpe con fuerza la noción de apariencia ligada al primer conocimiento de las cosas y de las personas. La apariencia es un engaño suavizado, pues, si bien es cierto que no se corresponde con el ser, y lo oculta, permite con el trabajo filosófico penetrar el concepto o el ente y arrojarse a la búsqueda del ser. La apariencia esconde un ser que así se convierte en un tesoro para el filósofo, no ya en algo obvio.⁵⁴⁴

⁵⁴³ Michelle Federico Sciacca, “Verdad y sueño...”, *op. cit.*, pp. 553- 554.

⁵⁴⁴ Miguel Grande Yáñez, *De Cervantes a Calderón...*, *op. cit.*, pp. 11-12.

En el ámbito literario, esta concepción filosófica es clara. No en vano, enfrentarse a la lectura de un texto conceptista o culterano supone un desafío intelectual para un lector que ha de realizar un esfuerzo consciente para desentrañar la densa maraña de artificios retóricos y conceptuales con los que el escritor trató de reflejar la complejidad de su cosmovisión.

En *Las armas de la hermosura*, el argumento de la obra hace que, sin embargo, las mujeres aparezcan despojadas de sus artificios habituales: despeinadas, mal vestidas y sin maquillaje. Y, pese a ello, infinitamente bellas. Y más protagonistas que nunca. Calderón arrebató a Veturia y Astrea sus afeites para que, sin apariencias que las cubran, se muestren ante el hombre como auténtica esencia, como Belleza pura, como Bien moral. La mujer se convierte así, en *Las armas de la hermosura*, en una certeza, en una vía de elevación moral y expansión espiritual: en el único medio de aprehender la realidad. El amor se constituye como la respuesta calderoniana al enigma de la existencia humana.

3. El mundo como teatro

Como hemos señalado, el pensamiento barroco insiste constantemente en la imposibilidad del hombre para conocer la realidad. Esta incertidumbre lleva a concebir el mundo como engañoso y falso: como un gigantesco teatro en el que nada es lo que aparenta ser. Se plantea así una de las grandes inquietudes de este periodo: la diferencia entre apariencia y realidad.

La literatura de la época reflejará constantemente esta idea retomando un tópico clásico creado por el pensamiento estoico, el *theatrum mundi*. Así, esta imagen, ampliamente desarrollada en el pasado por Séneca o Epicteto, entre otros, es recuperada para expresar literariamente las tribulaciones metafísicas del atormentado pensamiento barroco.

La metáfora del mundo como teatro brindaba a escritores y predicadores la posibilidad de defender la estructura social inmovilista y fuertemente jerarquizada que caracterizaba al Antiguo Régimen. En efecto, el tópico del *theatrum mundi* se empleó para inculcar la idea de que cada hombre está determinado, por nacimiento, a ocupar un lugar en su sociedad y desempeñar una determinada función. El hombre debe acatar este designio divino y realizar su labor lo más virtuosamente posible a fin de obtener la recompensa de la vida eterna.

Este planteamiento no era en absoluto original en nuestra literatura, sino que procede de los textos clásicos, principalmente de Séneca y Epicteto. Este último filósofo ya afirmó en un escrito moralizante del siglo I:

Acuérdate de que, siendo un simple actor, representas una obra tal como el autor de la comedia quiere que sea representada. Si tu papel es corto, tú lo representarás corto; si es largo, lo representarás largo. Si el autor quiere que representes la persona de un pobre, interpreta ese papel con naturalidad. Si es preciso que seas en la obra un cojo, un príncipe, un hombre vulgar, no importa: representa lo mejor que te sea posible; porque tu deber es representar bien tu personaje. En cuanto al papel que tú has de representar, a otro le toca el escogerlo.⁵⁴⁵

⁵⁴⁵ Citado en la introducción de Ángel Valbuena Prat en su edición de Pedro Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*, vol. 1, Madrid, Espasa – Calpe, 1951, p. XLV.

Tal como ha señalado Antonio Vilanova⁵⁴⁶, en los siglos XVI y XVII, la comparación entre vida y teatro llegó a tener una gran vigencia en la literatura occidental. Así, una obra que circuló por Europa con gran éxito, *El teatro del mundo*, del francés Pedro de Bovistau desarrollaba precisamente esta idea la cual se convirtió también en tema fundamental de muchos textos españoles de diversos autores como fray Alonso Cabrera, Agustín Núñez Delgadillo o Francisco de Quevedo. Precisamente este último será, junto al *Brocense* y Gonzalo de Correas, uno de los principales divulgadores de los planteamientos estoicos en nuestro país pues, al igual que ellos, se ocupó de la traducción al castellano de la obra del filósofo griego, tal y como ha estudiado Manuel Mañas Núñez⁵⁴⁷. Plenamente extendida entonces desde la Antigüedad Clásica, la metáfora del mundo como teatro adquiere en la dramaturgia hispánica aurisecular la peculiaridad, según Curtius⁵⁴⁸, de insertarse en una visión teocéntrica del mundo, ausente en el teatro inglés y francés de la misma época.

Por último, la identificación de realidad y teatro es plenamente congruente en una sociedad como la española del siglo XVII, en la que el teatro había invadido todos los ámbitos de la existencia. Como consecuencia de los cambios sociales, parte de la población se había trasladado a las ciudades. El ámbito urbano constituía un auténtico hervidero artístico, en el que se fomentaba, protegía, producía y consumía un nuevo tipo de arte: el teatro áureo. Un espectáculo novedoso dirigido al gran público que se concentraba en las ciudades, el cual poseía el dinero suficiente para pagar el espectáculo y anhelaba evadirse de sus preocupaciones y sumergirse en la gran fiesta del teatro.

En la España áurea, tal y como ha estudiado reiteradamente Emilio Orozco⁵⁴⁹, todo alcanzaba dimensiones dramáticas: los sermones de los predicadores, los comportamientos sociales, el atavío de las damas... El arte, la literatura, las festividades

⁵⁴⁶ Antonio Vilanova, "Las fuentes de *El gran teatro del mundo*", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 23, 1950, pp. 341 -372.

⁵⁴⁷ Manuel Mañas Núñez, "Neoestoicismo español: el *Brocense* en Correas y Quevedo", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, vol. 23, núm. 2, 2003, pp. 403 -422.

⁵⁴⁸ Ernst Robert Curtius, *Literatura Europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 209.

⁵⁴⁹ Emilio Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
Emilio Orozco Díaz, "Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante", *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*, II – III, 1980, pp. 171 – 188.

paganas y religiosas e, incluso, la vida cotidiana rezumaban una teatralidad destinada a un espectador único y colectivo: el conjunto de la sociedad barroca.

Por todo ello, la identificación de vida y teatro se convirtió en un lugar común en los discursos morales, predicaciones y textos literarios de todo tipo. Sin embargo, será Calderón de la Barca el dramaturgo que desarrolle con mayor amplitud esta metáfora, llegando a convertirla en el eje temático de uno de sus más conocidos autos sacramentales, *El gran teatro del mundo*. Ya desde el comienzo de la obra, Dios, el Autor, explica al personaje del Mundo la creación y la existencia del hombre en términos teatrales:

Una fiesta hacer quiero
a mi mismo poder, si considero
que solo a ostentación de mi grandeza
fiestas hará la gran naturaleza;
y como siempre ha sido
lo que más ha alegrado y divertido
la representación bien aplaudida,
y es representación la humana vida,
una comedia sea
la que hoy el cielo en tu teatro vea.
(vv. 39 – 48)⁵⁵⁰

En realidad, la popular identificación entre vida y teatro que se había desarrollado en obras filosóficas, morales y textos literarios de todo tipo adquiere una nueva e inaudita significación al presentarse en el seno de un texto dramático. Así, de alguna manera, al afirmar los personajes que su realidad no es más que una ficción teatral trasgreden drásticamente el pacto ficcional establecido con el lector o espectador, denunciando su carácter irreal, fantástico, teatral. Los dramaturgos barrocos plantean, ya en el Siglo de Oro, uno de los procedimientos favoritos de los dramaturgos del siglo XX: la ruptura de las convenciones propias de la comunicación literaria y teatral. Los personajes dramáticos dejan de dialogar entre sí para, de algún modo, apelar directamente al espectador y a la realidad de la representación teatral. Se emplea así un nuevo tipo de comunicación dramática que resquebraja la cuarta pared. El acto de la representación teatral en su conjunto es focalizado por las palabras de los personajes y adquiere una nueva dimensión metafórica pues es irreal como aquello que llamamos realidad y que, sin embargo, no es más que otro gigantesco teatro. De nuevo, los límites entre realidad

⁵⁵⁰ Citamos por la edición de John J. Allen y Domingo Ynduráin: Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, Barcelona, Crítica, 1997.

y ficción se difuminan, lo verdadero y lo falso se entremezclan y confunden. El arte y la literatura no son más que grandes mentiras mediante las que, sin embargo, el hombre puede avanzar en su exploración de la realidad. Así, para Calderón y otros grandes dramaturgos barrocos, la escritura se convirtió en refugio verosímil y bello frente al sinsentido de la existencia, la literatura proporcionaba una vía de conocimiento a la vez que la posibilidad de alcanzar ideales imposibles en la realidad cotidiana. En palabras de Evangelina Rodríguez Cuadros:

El teatro es, pues, una forma de ilusión; como tal, nada más alejado de lo que, desde su formación cristiana podía asumir como profesión. Y sin embargo es el género, el modo que elige para dar cuenta de su concepción de la dura y ambivalente realidad. El camino a la moral trascendente, a la acción responsable, a la política prudente, a la ética de la libertad pasa a través (y no al lado de) la ilusión teatral. El teatro será para él un método de autopercepción, empírica y nada metafísica, de la dimensión humana; en consecuencia, también una forma de autocritica y un método pragmático de acción. El teatro, en los límites paradójicos entre lo real y lo ilusorio, absorbió buena parte de la angustia y escepticismo de un humanista tardío o, si queremos, de un humanista preilustrado que, recordando uno de sus versos en *Cada uno para sí* (ca. 1652), pudo haber dicho aquello de que “luces toco y sombras piso”.⁵⁵¹

También para Emilio Orozco Díaz es Calderón de la Barca el escritor que más reflexionó acerca de la identificación entre mundo y teatro:

Quisiéramos subrayar (...) la decidida inclinación de Calderón (...) por – en una forma en que solo la pintura y el teatro pueden representarlo – presentar al hombre situado dentro y en relación con toda la realidad y la naturaleza; o para decirlo con la expresión repetida que con Calderón alcanza su mayor plenitud de significados: al hombre actuando en el *Gran Teatro del Mundo*. Calderón vive y siente y nos expresa esta concepción metafórica del *Theatrum mundi* no solo en su sentido trascendente filosófico y cristiano, sino además en la significación real y artística dramática de considerar a los hombres en su vivir en el mundo como un gran espectáculo teatral, como el espectáculo más seductor de todos los sentidos que, en el fondo, encierra la desoladora gran verdad de lo vano y transitorio de la vida humana.⁵⁵²

Desde esta perspectiva, la ficción artística se torna más trascendente que la propia realidad, cotidiana y mediocre. La ficción se vuelve real y el mundo, con sus engaños, hipocresías y fingimientos, no es más que un vulgar teatro. Miguel Grande Yáñez explica esta rebelión artística ante la crisis de la razón natural que azota el pensamiento barroco español:

⁵⁵¹ Evangelina Rodríguez Cuadros, *op. cit.*, p. 176.

⁵⁵² Emilio Orozco Díaz, “Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, vol. I, p. 367.

La razón natural entra en crisis en el barroco español, pues un primer presupuesto a la hora de la reflexión no es el conocimiento natural seguro y espontáneo, sino el engaño generalizado del cual es víctima el ser humano. El mundo del barroco es el reino del engaño que se manifiesta en distintas dimensiones de lo humano como la convivencia moral, el conocimiento de la realidad y la experiencia de la vida. De este modo, inquietud, inseguridad e inestabilidad son propias del ser del barroco. El engaño precisa de reacción humana ante el abandono de la idea de naturaleza, y frente a ella va a resultar valorado filosóficamente el artificio más allá de lo natural, mediando, nuevamente, el esfuerzo humano.⁵⁵³

En *Las armas de la hermosura* encontramos asimismo varias alusiones a la identificación entre vida y teatro, lo que muestra el potencial que Calderón encuentra en ella para la expresión de algunas de sus inquietudes filosóficas. Así, por ejemplo, Roma, escenario fundamental de la acción, aparece al inicio de la obra caracterizada como un teatro en el que, de nuevo, nada es lo que aparenta y reina la incertidumbre, fruto del capricho de la fortuna:

SABINO.- [Refiriéndose a Roma]
¡Oh, tú, de la fortuna,
trasmutado teatro
cuya escena, no sé si diga
llena de piedades
o llena de crueldades
que tal vez son crueles las piedades (Jornada I, vv.523-527)

Vale la pena destacar el hecho de que Calderón describa el que va a ser el escenario principal de su obra como un teatro, planteando al espectador cierto juego metateatral puesto que las palabras de Sabino presentan dos significados válidos y coherentes: uno interno, en el seno de la acción ficcional y otro externo, si consideramos que pudiera existir una comunicación entre actor y espectador durante el desarrollo de la representación que trascendiera los límites de la fábula.

Más adelante, cuando Veturia relata a Enio el enfrentamiento en que murió el senador, recurre nuevamente a la metáfora del teatro puesto que la extrema violencia de lo sucedido hace que el suceso adquiera tintes de irrealidad: es algo teatral.

VETURIA.- En vano será decirte
que no hubo calle ni plaza
que no fuese lastimoso
teatro de mortales ansias... (Jornada II, 1403-1406)

Calderón juega hasta el extremo con los límites entre realidad y representación puesto que hay que tener en consideración que lo que es real para el personaje de Veturia no es

⁵⁵³ Miguel Grande Yáñez, *De Cervantes a Calderón...*, op. cit., p. 11.

más que una ficción dramática para el espectador del corral, es decir, para el público es realmente un hecho teatral. El dramaturgo reitera este procedimiento en la última jornada de la obra, haciendo que sus personajes se refieran en términos teatrales a su realidad ficticia, la cual, en efecto, no es más que mera invención para los espectadores:

CORIOLANO.- Pues, ¿qué es lo que has visto en mí?
AURELIO.- He visto en real teatro
una farsa alegre e importuna,
adonde el discurso advierte
que hizo los versos la suerte
y la traza la fortuna. (Jornada III, vv. 3061- 3066)

Calderón, como artista de su tiempo, valora sobremanera el ingenio, el retorcimiento de conceptos, imágenes o metáforas tópicas y conocidas para conseguir innovaciones que sorprendan a su público. De este modo, el dramaturgo, juega con la ya entonces gastada metáfora de vida como teatro para poner en escena nuevos matices de la misma que sigan captando la atención de los espectadores. Así, por ejemplo, Coriolano la entremezclará con la también tópica sentencia latina “*Homo homini lupus*” creando una nueva y original expresión que, de nuevo, transmite la idea de la incongruencia del ser humano y su existencia:

CORIOLANO.- Soy el aborrecimiento,
la ira, la saña, el rencor,
la ojeriza, el odio, el ceño,
de aquel réprobo destino
que hizo verdad el concepto
que teatro del hombre al hombre
llamó... (Jornada II, vv. 2263- 2269)

Asimismo, Calderón juega con el horizonte de expectativas del lector o espectador. En esta interrupción de Aurelio al relato de los orígenes de Roma, el dramaturgo sitúa muy próximas las palabras “gran teatro” y “mundo”, lo que puede hacer pensar que nos hallamos ante una nueva reiteración de la archiconocida imagen del mundo como teatro o, incluso, de una alusión velada al famoso auto sacramental del escritor, *El gran teatro del mundo*. Sin embargo, con estos elementos conocidos Calderón busca crear una nueva metáfora en la que identifica el recuerdo, la memoria, bien escrita en textos históricos o literarios o bien oral, con un teatro, un *constructo* cultural y social que dista mucho de identificarse con la realidad. El personaje de Aurelio, con su talante reflexivo, cuestiona en estos versos la supuesta veracidad de los hechos históricos que nos lega la tradición puesto que todo relato histórico supone una “representación” o recreación.

Por otra parte, podemos intuir en estos versos y los que siguen una alusión velada a la comedia en colaboración *El robo de las sabinas* que sería algo así como una primera parte de *Las armas de la hermosura* y en cuya elaboración quizás participó Calderón.

AURELIO.- Si lo fueron o no, deja
al silencio esas memorias,
pues nadie hay que no las sepa,
según en su gran teatro
al mundo las representan,
el tiempo en veloces plumas,
la fama en no tardas lenguas... (Jornada I, vv.105-110)

Estas referencias se suman a los juegos metateatrales y rupturas de la ilusión de ficcionalidad llevadas a cabo por el personaje de Pasquín durante toda la obra y que han sido analizadas en el apartado referente al personaje del gracioso.

Por otra parte, Calderón fuerza al máximo los resortes de la metateatralidad haciendo que algunos personajes de la comedia se conviertan en representates dentro del propio espectáculo, creándose nuevas identidades ficticias y fingiendo ser aquello que no son para lograr sus propósitos. A este respecto resultan especialmente llamativos los casos de las protagonistas femeninas, Astrea y Veturia. La primera actúa ante Coriolano y sus soldados como si fuera una de sus damas de compañía a fin de salvar su vida. Veturia, por su parte, se hace pasar por criada ante Pasquín para averiguar cuál ha sido el destino de su amante. Sin perder tanto la esencia de su identidad, a lo largo de la pieza numerosos personajes esconden sus verdaderos deseos y sentimientos, muestran ante los otros comportamientos falsos e hipócritas, a fin de satisfacer las demandas de una sociedad en la que gobierna la mentira y la apariencia. Es el caso de Aurelio quien, durante toda la pieza, tratará de salvar a su hijo sin perder su privilegiada posición de senador, de Enio, que se verá obligado a ocultar al propio Aurelio su voluntad de librar a Coriolano de su condena o, muy especialmente, de Lelio, obligado por las circunstancias a presentarse como un leal servidor de un caudillo al que odia.

El espectador, gracias al dominio calderoniano de la técnica del aparte, asiste anonadado a esta antítesis constante entre apariencia y realidad, entre lo que cada personaje es y aquello que dice, muestra o aspira a ser, al conjunto de maquiavélicas estrategias que ha de desarrollar para sobrevivir en una sociedad, la romana, que se presenta como análoga a la española del Siglo de Oro. Calderón se rebela así, a través de su protagonista, ante la dictadura social de la apariencia, clamando por la búsqueda de una identidad y un

sistema de valores propio, aunque, con frecuencia, ello provoque un inevitable enfrentamiento entre el individuo y su sociedad. Sin embargo, para Calderón, como para Coriolano y Veturia, la plenitud vital solo puede lograrse a través de la fidelidad a uno mismo. A partir de los ejemplos aportados puede observarse cómo Calderón, desarrolla una metáfora ya tópica en su tiempo, el *theatrum mundi*, retorciendo los conceptos para sorprender con su agudeza literaria al espectador y, ante todo, explorar los límites de su significación.

4. La mutabilidad de la Fortuna

La mutabilidad de la Fortuna es uno de los grandes temas de la literatura española desde la Edad Media. Este tópico puede, además, rastrearse sin dificultad en los textos clásicos grecolatinos que tanto inspiraron a los artistas del Renacimiento. Sin embargo, los vaivenes de Fortuna adquirirán para el artista barroco una trascendencia especial, al convertirse en evidencia clara del sinsentido de la existencia y de la incapacidad del hombre para comprender y dominar la realidad. De este modo, el hombre del siglo XVII se ve a sí mismo como una criatura débil e indefensa, sometida a los caprichos de un destino cruel.

El teatro áureo dramatizó en numerosas ocasiones los vaivenes de una Fortuna siempre mutable y caprichosa con un propósito claramente moralizante. De este modo, el tópico se repitió una y otra vez en las famosas comedias de privanza o de validos, las cuales los espectadores podían, sin mucha dificultad, relacionar con personajes políticos contemporáneos. La Fortuna, como amenaza del poderoso es, asimismo, uno de los grandes temas de la dramaturgia calderoniana, a través del cual el escritor trata de insistir en la necesidad de que todos los hombres, pero muy especialmente los gobernantes, ejerzan su autoridad de modo especialmente virtuoso. A este respecto resultan muy ilustrativos algunos pasajes de *La gran Cenobia*, una de las piezas calderonianas que reflexiona de modo más profundo sobre el poder y sus límites:

Podrá ser que cansada
de estos aplausos la rueda
dé la vuelta y a mis pies
como me he visto te veas.
(...)
Tú eras ayer un soldado
y hoy tienes cetro real;
yo era ayer un general
y hoy soy un hombre afrentado.
Tú has subido y yo he bajado,
y pues yo bajo, advirtiéndome
sube, Aureliano, y temiéndome
el día que ha de venir,
pues has topado al subir
otro que viene cayendo.
Los dos extremos seremos

de la Fortuna y la suerte... ⁵⁵⁴

Ignacio Arellano ⁵⁵⁵ ha localizado imágenes similares de la mutabilidad de la Fortuna en otros textos calderonianos, tales como *La cisma de Ingalaterra* (“No des la vuelta, Fortuna; /detén un poco la rueda”) o *La hija del aire* (“diosa Fortuna, / condicional imagen de la Luna, / estate un punto queda”). Esta última metáfora, por ejemplo, se repite literalmente en *Las armas de la hermosura* en dos pasajes diferentes:

ASTREA .- Esta fue, tú, otra vez, varia Fortuna,
condicional imagen de la Luna (Jornada I, vv. 557-558)

CORIOLANO.- ... árbitro la Fortuna,
llena y menguante imagen de la Luna (Jornada III, vv. 2962-2963)

Ello no es casual pues no se trata de una imagen original de Calderón, sino que se encuentra en textos anteriores; tal es el caso de una de las composiciones más conocidas de la poesía goliardesca, *O Fortuna*. Este himno latino, vinculado al ámbito universitario y fechado en torno a los siglos XII y XIII, comienza precisamente comparando a la fortuna con la Luna:

O Fortuna,
velut Luna,
statu variabilis,
semper crescis
aut descreciscis ...

La visión que Calderón ofrece de la Fortuna a lo largo de su trayectoria dramática recuerda en gran manera a la concepción estoica y senequista acerca de esta cuestión. En efecto, Séneca plantea en su obra *De brevitate vitae* ⁵⁵⁶ la idea de que el hombre sabio jamás debe hacer depender su felicidad de algo tan inconstante y cambiante como la fortuna. El escritor cordobés insiste además constantemente en esta reflexión en sus obras dramáticas, tragedias como *Agamenón*, *Edipo* o *Fedra* que muestran el carácter mutable de Fortuna y la caída en desgracia de los poderosos. Teniendo en cuenta la gran valoración que la obra de Séneca recibía durante el Siglo de Oro, por su indudable conexión con la moral cristiana predominante, es bastante probable que Calderón leyera los escritos del filósofo latino y estos influyeran en sus comedias, igual que lo habían

⁵⁵⁴ Pedro Calderón de la Barca, “La gran Cenobia”, en *Obras Completas. Dramas* (ed. de Ángel Valbuena Briones), Madrid, Aguilar, 1987, pp. 74 – 75.

⁵⁵⁵ Ignacio Arellano, “Aspectos emblemáticos...”, *op. cit.*, p. 179.

⁵⁵⁶ Lucio Anneo Séneca, *Sobre la brevedad de la vida* (trad. de Juan Mariné Isidro), Madrid, Gredos, 2011.

hecho en la obra de grandes humanistas como Erasmo de Rotterdam, Calvino o Juan Luis Vives. Asimismo, la educación teatral de Calderón en el que después se convertiría en el colegio Imperial de los jesuitas pudo facilitar su conocimiento de las tragedias senequistas, modelo que, de modo más o menos consciente, imitó en sus composiciones dramáticas de orientación más trágica.

El tema del cambio de fortuna se adecúa perfectamente a la dimensión trágica de la historia de *Las armas de la hermosura*, tal y como ha subrayado Albert E. Sloman:

In *Las armas de la hermosura* Coriolano is subject to violent reversals of fortune. He is first reprimanded by his father and then chosen to lead Rome's army; the battle with the Sabines goes against him before he finally triumphs; the Senate which welcomes him is soon demanding his imprisonment; Enio brings him hope of escape which, a moment later, is dashed; he is decorated by Senate and then impeached; despairing in exile, he is giving a refuge by the Sabines. Calderón not only added to the changes of fortune of the source – play, but missed no opportunity of drawing attention to them and making his characters comment on fortune's fickleness.⁵⁵⁷

En efecto, Coriolano, el héroe victorioso, adorado por todos, será condenado por su propio padre y su amada patria al ignominioso castigo del destierro. La insistencia de Calderón en escenificar esta caída en desgracia de su protagonista (al más puro estilo de la tragedia clásica) se refleja en la escena en la que, tras salir de su juicio, Coriolano es primero condecorado por su hazaña militar para, seguidamente, ser despojado de sus armas y trofeos y expulsado de Roma. Durante todo este ritual, el pueblo romano actúa como el coro de la tragedia grecolatina, verbalizando los cambiantes designios del destino del héroe:

TODOS.- ¡Viva Senado que sabe
dar a las vitorias premio! (...)

TODOS.- ¡Viva Senado que sabe
unir castigos y premios! (Jornada II, vv. 2254-2310)

Veturia, observando la tragedia de su amado, no duda en recriminar a Fortuna su carácter mudable, potenciando el valor simbólico y filosófico de este pasaje:

VETURIA.- ¿Qué más vuelto, si,
perdido Coriolano,
esposo, alma y vida pierdo? (...)

⁵⁵⁷ Albert E. Sloman, *The dramatic... op.cit.*, pp. 76 – 77.

Oh, ¿para cuándo, Fortuna,
es el igualar los tiempos?
¿Siempre a más la edad del llanto?
¿Siempre la del gozo a menos?
Dígalo yo, pues apenas vi
brujuleando el contento,
cuando vi patente el daño,
uno instante y otro eterno,
pues siempre durará en mí
de su ausencia el desconsuelo,
de su desdoro el dolor,
y de su patria el desprecio;
si ya no es que cuando sepa
dónde haya tomado puerto
su derrotada fortuna,
mi amor en su seguimiento
vaya a quebrarle los ojos,
porque aunque sé que son ciegos,
si no sintiere su falta,
sentirá mi sentimiento, (Jornada II, vv. 2338-2364)

La imagen de Coriolano descendiendo a ciegas, en esa caída que es su destierro de Roma, resulta ciertamente lamentable, tal y como es descrito por el rey Sabino mediante un procedimiento tan propio del teatro aurisecular como el de la ticoscopia:

SABINO.- Un hombre, mejor dijera,
un horror, hacia allí veo,
que mal esforzado, ya
tropezando, ya cayendo,
cubierto el rostro, ligadas
las manos y los pies presos,
baja torpe. (Jornada II, vv. 2478-2484)

No es casual tampoco, que Coriolano, convertido entonces en encarnación humana de los caprichos de Fortuna, sea obligado a abandonar la ciudad con los ojos vendados, tal y como en muchas ocasiones era representada la propia diosa Fortuna, mientras repite:

¡Ay de quien nace a ser trágico ejemplo
que a la Fortuna representa el tiempo! (Jornada II, vv. 2496-2497)

En este punto Calderón propone a los lectores y espectadores cierto juego metateatral pues el propio personaje de Coriolano se lamenta de haber nacido para convertirse en un arquetipo, en ejemplo viviente de las terribles oscilaciones del destino. Es como si, de alguna manera, la propia criatura calderoniana denunciara la inverosimilitud grotesca de sus altibajos de fortuna, como si supiera que, en el fondo, su existencia está al servicio de los caprichos de un escritor empeñado en representar la mutabilidad del destino

humano. No en vano, previamente, el dramaturgo ha caracterizado a la propia Roma como un ámbito de naturaleza teatral, de representación, en cierto modo moralizante, de los vaivenes de Fortuna:

ASTREA.- ¡Oh, tú[refiriéndose a Roma], de la Fortuna
transmutado teatro, cuya escena,
no sé si diga de piedades llena
o llena de crueldades,
que tal vez son crueles las piedades... (Jornada I, vv. 523-527)

Por otra parte, un texto como *Las armas de la hermosura*, ambientado en época romana, brinda a Calderón la posibilidad de centrarse en temas como la fortuna o el destino sin tener que aludir a cuestiones teológicas. Roma es un mundo sin Dios y ello hace que el dramaturgo pueda escribir una obra con numerosas reminiscencias de la tragedia clásica, en la que los vaivenes del Destino golpean con crueldad a los protagonistas. Esta carencia de fe es, por cierto, una de las acusaciones de Astrea contra la ciudad, cuyos fundadores, Rómulo y Remo, que son presentados como delincuentes, también sufrieron por esta causa los rigores de la mudable Fortuna:

ASTREA.- ¡Oh, tú, de la fortuna
transmutado teatro, cuya escena
(...)
en yerto albergue dio primera cuna
a aquellos que arrojados de ignoradas entrañas,
(...) recién nacidos, ya que no abortados,
eran espurios hijos de los hados.(...)
Crecieron, arrullados a gemidos,
¿qué mucho que bandidos
sañudamente fieros
se juntaran con otros bandoleros
para vivir sin Dios, sin fe, sin culto,
del homicidio, el robo y el insulto? (...)
Este fue (oh, tú, otra vez, varia Fortuna,
condicional imagen de la Luna)
el origen que altiva te conserva... (Jornada I, vv. 523-579)

Dado el momento histórico en el que se sitúa la acción de la pieza, lo esperable sería que los personajes invocaran a deidades romanas (como ocurre, por ejemplo, en el teatro plautino) pero, en su lugar, mencionan o apostrofán con frecuencia a los *cielos* o a los *hados*, lo que no hace sino insistir en la importancia que en la comedia adquiere el concepto del destino, unido, eso sí, a la noción cristiana del libre albedrío:

ASTREA. ... eran espurios hijos de los hados... (Jornada I, v. 533)

ASTREA. ... y no fue, sino que el hado,
o tarde o nunca el contento,

cumplido dio, bien que en vano
hoy de su rigor me quejo... (Jornada I, vv. 697-700)

CORIOLANO. ¡Cielos! ¿Qué dolor que iguale
a mi dolor habrá?

VETURIA. ¡Cielos!
¿Qué tormento que pueda
medirse con mi tormento? (Jornada II, vv. 2288-2291)

Rafael Lapesa, por su parte, ha analizado la reiterada invocación a los *cielos* en la dramaturgia calderoniana y no únicamente en las obras cuyo argumento se sitúa en un periodo pagano. Parece que ello responde a la voluntad de Calderón de abordar dramáticamente la problemática del destino humano:

Los términos más frecuentes son *cielo* y *hado*, con sus plurales respectivos. *Cielo* o *cielos* es cómodo por su imprecisión: por una parte sustituye respetuosamente a *Dios*, evitando su mención directa, en invocaciones exclamativas. Como tal sustituto, designa el poder supremo y providente que ampara la inocencia y la justicia, guía al desdichado para que encuentre consuelo, recibe el calificativo de *piadoso* y escribe en los espacios siderales, con las estrellas como letras, el futuro de los humanos (...) pero no les avasalla el albedrío.⁵⁵⁸

En este mundo precristiano, la repentina caída en desgracia de Coriolano, prefigurada por la de los padres fundadores de su ciudad, rememora la de los héroes de las obras trágicas grecolatinas e, igualmente, suscita la compasión catártica del público.

Por otra parte, la fuerza simbólica de la escena de Coriolano desterrado hace que *Las armas de la hermosura* trascienda lo meramente anecdótico, la leyenda del general romano, para representar un arquetipo universal: la caída trágica del héroe y la imagen de un ser humano solitario al que el destino obliga a errar a ciegas por el mundo a merced de múltiples peligros. Se contradice así la visión de David Hildner, quien considera *Las armas de la hermosura* como un texto con muchas menos aspiraciones intelectuales, sobre todo en comparación con *La vida es sueño*:

La situación del nacimiento y de la crianza de Segismundo es extremadamente insólita pero sus reflexiones sobre la misma se universalizan dentro, por supuesto, de lo que permitía el discurso teatral español del siglo XVII. Las exclamaciones (mucho más breves) de Coriolano sobre la ceguera y la injusticia de la fortuna no resuenan con ecos tan amplios por: 1) su causa plenamente explicable (la inobediencia a los decretos del Senado); 2) las sólidas raíces que mantiene, salvo durante su exilio, en una “república” con costumbres y leyes establecidas; y 3) la enajenación del prócer se limita a la deshonra y al rechazo de parte de su comunidad; no tematiza problemas de la percepción o el conocimiento humanos, lo real de nuestra “realidad”, el determinismo ni el libre albedrío.

⁵⁵⁸ Rafael Lapesa, “Lenguaje y estilo de Calderón”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, vol. I, pp. 282 – 283.

Segismundo sí “ha nacido para ser [semi] trágico ejemplo” pero Coriolano no, en la versión calderoniana de la leyenda.⁵⁵⁹

Frente a estas afirmaciones hay que reseñar que, aunque evidentemente *Las armas de la hermosura* no alcanza la hondura filosófica e intelectual de *La vida es sueño*, sí es se trata de una pieza en la que Calderón trata de trascender lo meramente anecdótico de la leyenda romana y dotar de cierto significado filosófico y moral a los personajes y a la intriga, incidiendo precisamente en muchas de sus obsesiones intelectuales y existenciales, las cuales ya había desarrollado ampliamente en *La vida es sueño*.

⁵⁵⁹ David Hildner, “Coriolano y Segismundo...”, *op. cit.*, p. 75.

5. La libertad

La libertad humana es, sin lugar a dudas, uno de los grandes temas del teatro de Calderón de la Barca y, en general, de toda la producción artística del Barroco. En efecto, el hombre del siglo XVII vive atenazado por su conciencia de falta de libertad, por saberse sometido a los caprichos de la fortuna y a la tiranía del sinsentido de una realidad que siente equívoca y confusa.

Desde el punto de vista teológico, sin embargo, la Iglesia contrarreformista insistía a los católicos en la idea del libre albedrío, basándose sobre todo, en la doctrina de Santo Tomás de Aquino: en todo momento el hombre es libre para decidir sobre sus acciones y, en consecuencia, responsable de ellas. De este modo, la Iglesia católica se distanciaba de la doctrina determinista de los calvinistas, en la que el hombre solo podía obtener la salvación por la gracia de Dios. Esta concepción católica de la libertad humana se sustenta asimismo en la visión estoica de la obra de Séneca que, como sabemos, tanto influyó en la formación intelectual de Calderón. El pensador cordobés fue considerado el gran filósofo de la moral gracias a su desarrollo del concepto de *virtus*, la facultad propia del sabio que hace que este logre la felicidad pese a los envites de la Fortuna. José Luis Abellán brinda una visión muy ilustrativa de la noción de *virtus* en el pensamiento senequista:

Sabiduría y felicidad se identifican a través de su objetivo común: el Sumo Bien. (...). El sabio debe obrar siempre virtuosamente, pues el Sumo Bien – producto de la virtud- es lo que nunca se pierde. “Hay algo invencible – dice-; el género humano tiene algo contra lo cual nada puede la suerte. Ese algo es la virtud.” (...)

El Sumo Bien – ese estado de indiferencia ante la ventura o la desventura – es una consecuencia de la práctica de la virtud. Ahora bien, ¿cómo se consigue esa virtud? Séneca no es muy explícito, pero hay una norma – repite incesantemente – a la que hay que atenerse y consiste en conducirnos siempre conforme a la Naturaleza y a la razón (...). Si seguimos o no a la Naturaleza nos lo dicta la buena conciencia, que es, sin duda, el mejor testimonio de nuestra virtud. Naturalmente, esa virtud debe tener el fin en sí misma, y nunca en la utilidad o placer que proporciona: *Virtus ipsius praetium*. La mejor recompensa de la virtud es ella misma, (...) Una vez que hemos emprendido el camino de la virtud, ella misma se fortalece y nos hace capaces de afrontar las decisiones más difíciles. El hombre que, por la práctica de la virtud, ha llegado a un estado de total conformidad con la Naturaleza es el verdadero “sabio” en el sentido senequista del término.⁵⁶⁰

⁵⁶⁰ José Luis Abellán, *Historia del pensamiento español ...*, op. cit., pp. 42 – 43.

Se conjugan, de este modo, diversas ideas y concepciones acerca de la libertad individual en el pensamiento del siglo XVII, algunas de las cuales se contradicen entre sí. Ello no hace sino aumentar esa incertidumbre acerca de la realidad y lo humano que resulta tan acorde con la concepción barroca de la existencia. La libertad humana se presenta en ocasiones como una pesada carga vital: condicionada por el destino y los vaivenes de fortuna plantea sin embargo una duda constante acerca de cuáles son las decisiones moralmente correctas en la vida de un individuo; elecciones de las que éste es responsable ante Dios y el resto de los hombres. En palabras de Eugenio Trías:

El mundo, en la concepción calderoniana es [...] un entramado onírico en el cual el sujeto que sueña debe saber, como en esa peculiar reflexión que se hace tantas veces dentro del sueño, que se está soñando; pero en el marco del sueño es posible [...] ejercer la mejor opción, u orientarse en relación a lo justo.⁵⁶¹

De hecho, esta incertidumbre que atenaza al hombre en sus decisiones vitales es, para Evangelina Rodríguez Cuadros, uno de los ejes temáticos fundamentales de *La vida es sueño*:

Calderón convierte a Segismundo en símbolo del presentimiento hegeliano de que la libertad (alimentada con la materia instintiva de nuestros sueños) también se aloja en el terrible dilema (sea o no en forma silogística) de saber que, enfrentado a dos o más posibilidades de actuación ninguna de ellas será absolutamente acertada; que cualquiera de ellas hará daño a alguien; porque la libertad llega hasta el reconocimiento de la necesidad del otro, o de la necesidad de la lúcida razón que nos emancipa del estado primitivo o de la necesidad política del estado.⁵⁶²

La libertad se erige así como la única defensa humana frente al caos de la existencia y el sinsentido del destino. Tal conclusión se extrae de la obra que mejor refleja la visión calderoniana de la libertad, *La vida es sueño*. En palabras de Alexander A. Parker:

La obra rechaza explícitamente la predeterminación. La renuncia de Segismundo a la venganza se convierte en la afirmación de un libre albedrío que las estrellas no pueden inhibir, aunque la acción, por lo que respecta a Basilio, parece demostrarla (...). La influencia de la crueldad de un padre puede predisponer a su hijo hacia la rebelión, pero no le puede obligar a consumarla por medio del acto criminal último. La capacidad de un padre para hacer daño a su hijo a través de una educación tiránica solo puede llegar hasta ahí. El hijo no puede evitar las pasiones desordenadas que serán la consecuencia de esto; pero puede evitar sucumbir irrevocablemente a ellas. Por muy grandes que hayan de

⁵⁶¹ Eugenio Trías, *Calderón de la Barca*, Barcelona, Omega, 2001, p. 35.

⁵⁶² Evangelina Rodríguez Cuadros, *op. cit.*, p. 97.

ser el sufrimiento y el esfuerzo, un hijo es libre en último término para contrarrestar la influencia de la tiranía de un padre.⁵⁶³

De este modo, Segismundo se libra del yugo de la profecía ejerciendo con libertad la virtud del perdón. Una virtud que también encontramos en el personaje de Coriolano, cuando este decide perdonar la vida de sus conciudadanos mostrando así, una cualidad que Calderón consideraba indispensable en todo gobernante: la magnanimidad.

La libertad se presenta entonces, tanto en *La vida es sueño* como en *Las armas de la hermosura*, como una cualidad inherente al ser humano a través de la cual este logra su propósito supremo de felicidad y realización personal. No es de extrañar, en consecuencia, que la preocupación acerca de los límites de esta libertad humana aparezca constantemente a lo largo de la producción calderoniana. Así, el dramaturgo presenta personajes encerrados en cárceles reales o metafóricas, privados de libertad por causas sentimentales, sociales, políticas... Junto a la torre que sirve como cárcel a Segismundo, encontramos a un Pedro Crespo cuya condición villana lo imposibilita para impartir justicia contra el violador de su hija o a un don Gutierre, en *El médico de su honra*, aprisionado en una espiral perpetua de sufrimiento y celos.

La libertad constituye asimismo uno de los ejes temáticos fundamentales de *Las armas de la hermosura*, obra cuyo conflicto central se inicia precisamente cuando Veturia defiende la libertad femenina para usar a su antojo galas y afeites. A juicio del personaje, la libertad de las mujeres está siendo coartada por una ley injusta ante la cual es lícito rebelarse:

VETURIA.- (...) como esclavas nos tratáis,
con tal dominio que...
¿aun en mujeriles adornos
no nos dejáis arbitrio?
No lo sentimos por ellos
que por lo que lo sentimos
es la desestimación,
el desdén, el descariño,
el ultraje, el ajamiento,
que si el mundo en su principio
nos privó (quizá de miedo)
del uso de armas y libros,
no del uso nos privó
de aquel aplicado aliño
con que la naturaleza
se vale del artificio.

⁵⁶³ Alexander A. Parker, *La imaginación y el arte...*, op. cit., pp. 111 y 125.

Pues, ¿cómo, siendo heredados,
contra el natural estilo,
canceláis de las mujeres
los privilegios antiguos? (Jornada I, vv. 1185-1204)

La defensa de Veturia de la libertad de la mujer para engalanarse se fundamenta en varias razones. Así, en primer lugar apela a una supuesta ley natural que hace que las mujeres posean el derecho a engalanarse según sus gustos. En segundo lugar, la protagonista esgrime el hecho de que el maquillaje es algo tradicional, un antiguo privilegio de las mujeres para, por último, defender la libertad femenina basándose en las leyes humanas y en la filosofía de Aristóteles y Platón; esto es, en los valores culturales de la civilización occidental. De este modo, negar a la mujer su derecho a embellecerse es propio de pueblos bárbaros e incultos, no de una sociedad cultivada y justa como se supone que es la romana. Por consiguiente, a juicio de la protagonista, el Senado, al promulgar el nuevo edicto, no está cumpliendo con la labor de gobernar Roma con justicia, para beneficio de sus ciudadanos y, por ello, la rebelión contra la autoridad se convierte en una reacción lícita. En ningún momento se trata de usurpar el poder o cuestionar el sistema político establecido, sino de garantizar que cada una de las instituciones existentes cumpla su función de la manera más justa y virtuosa posible. Ello conlleva, en este caso, respetar y defender la libertad de las mujeres.

En consecuencia, en *Las armas de la hermosura*, al igual que en otros muchos textos de Calderón, encontramos ciertas reivindicaciones políticas encaminadas a mejorar la sociedad española de su tiempo. No se trata, en ningún caso, de propuestas revolucionarias que alteren sustancialmente el sistema de gobierno o las instituciones vigentes. Calderón parece, de hecho, convencido del origen divino de la monarquía. El dramaturgo, sin embargo, plantea reiteradamente la obligación de los dirigentes de gobernar virtuosamente, sin dejarse llevar por las pasiones, defendiendo la libertad y la justicia e intentando mejorar la vida del pueblo. Cuando estos compromisos inherentes al ejercicio del poder no se cumplen, la rebelión del pueblo es una consecuencia lógica y moralmente lícita.

A lo largo del texto encontramos otros muchos conflictos que se relacionan con la privación de libertad de los personajes y que dan idea de la preocupación calderoniana por esta cuestión. En primer lugar, no hay que olvidar que la guerra que enfrenta a sabinos contra romanos está motivada por un secuestro acontecido años atrás: el de las mujeres sabinas, entre ellas, Veturia, por parte de los romanos. Aunque las propias

sabinas insisten en que han perdonado a sus captores, puesto que ha surgido el amor en esas parejas inicialmente unidas por la fuerza, Astrea no vacila en encabezar una nueva campaña contra Roma para liberar a sus conciudadanas:

Astrea, española Palas,
añadiendo al sentimiento
del robo de sus matronas
el de levantar el cerco
que puso a Roma en venganza
suya su esposo, hizo extremos
tales que hasta persuadirle
a que volviese de nuevo
a sitiarla no dejó,
válida a tiempos
de la maña del cariño
o de la fuerza del ceño,
no en esto solo paró
su generoso ardimiento,
sino que en persona había
ella de venir, a efecto,
de que agravio de mujeres,
a mujer le toca el duelo. (Jornada I, vv. 833-850)

Por otra parte, como consecuencia de las acusaciones de rebelión contra el Senado y asesinato, Coriolano es recluido en una cárcel que recuerda en gran medida a aquella en la que crece Segismundo, el protagonista de *La vida es sueño*. En efecto, los paralelismos entre este personaje y Coriolano son numerosos, tal como ha estudiado David Hildner⁵⁶⁴. Uno de los más llamativos es, sin lugar a dudas, su afán de libertad y la injusticia del castigo que padecen. Tanto Coriolano como Segismundo son encerrados sin merecerlo y ambos anhelan profundamente escapar de su prisión, situada en los dos casos dentro de una torre y sumida en una profunda oscuridad. Calderón crea una cárcel física como reflejo de una reclusión mucho más profunda, la prisión existencial en la que están atrapados sus personajes, retomando la metáfora senequista de la vida como cárcel.

Asimismo, hay que destacar que tanto en *La vida es sueño* como en *Las armas de la hermosura*, los protagonistas son encerrados por su propio padre, quien trata, en cierto modo, de protegerlos. La necesidad de los prisioneros de salir de la cárcel supone así el deseo innato del ser humano de escapar de la seguridad un tanto coercitiva de lo

⁵⁶⁴ David Hildner, “Coriolano y Segismundo...”, *op. cit.*, pp. 73-81.

heredado y lo aprendido para lanzarse en busca de sus propios valores y encontrar un sentido individual y único de la existencia.

Por otra parte, la cárcel supone, en ambas recreaciones calderonianas, el confinamiento del prisionero en absoluta soledad, lo cual da pie a la reflexión filosófica acerca de cuestiones trascendentales para el pensamiento del dramaturgo como el libre albedrío y la libertad individual, la soledad, el conflicto que enfrenta al individuo con su sociedad, el poder, la mutabilidad de la fortuna o el incomprensible sinsentido de la existencia humana. José Alcalá Zamora, por ejemplo, insiste en la recurrencia calderoniana del motivo del aislamiento del individuo, en la cárcel en el caso de obras como *Las armas de la hermosura* o *La vida es sueño* y su trascendencia filosófica:

A lo largo de toda la creación calderoniana, y es constante de la que el propio dramaturgo se burla y que los especialistas han subrayado, se repite obsesivamente, incluso en la última comedia, *Hado y divisa*, el tema del solitario o solitaria en la caverna. El análisis de ese símbolo de estirpe platónica exigiría la redacción de un libro, pues se puede entender y tiene acepciones de claustro materno y principio femenino, tan caro siempre a Calderón; se torna teológico con el endoso del pecado original; apunta a ideas de renacimiento o metamorfosis; es signo iniciático; representa los instintos, pasiones y naturaleza por oposición a las salas y lenguaje del Palacio; insinúa y anticipa la soledad del Andrenio gracianesco o del Robinsón; sugiere la tiranía de las estructuras sociales o políticas; alegoriza la oscuridad de la ignorancia y además de otras cien cosas imposibles ni de nombrar ahora, significa en nuestro escritor el tiempo reflexivo (...) y preparatorio que antecede a la acción, la hora de las dudas, las teorías y los proyectos, discutiendo la realidad antes de intentar su transformación o su conquista, las vacilaciones y conflictos de la juventud (...) hasta asumir sus responsabilidades de protagonismo, hasta “crecer a más de lo que se ha nacido”, según nos propone cien veces.⁵⁶⁵

Este sugerente análisis de la imagen del solitario encerrado en la obra calderoniana puede aplicarse en múltiples aspectos a la prisión que padece Coriolano en *Las armas de la hermosura*. En efecto, el ambiente lúgubre y siniestro de la prisión actuará como prefiguración de la auténtica condena, la que está por venir: la repulsa social, la expulsión de la comunidad y la deshonra pública. Por otra parte, tal y como el propio Aurelio confía a los espectadores y aunque el joven parece no ser consciente de ello, la cárcel es un modo de proteger la vida de Coriolano, por lo que podría relacionarse con esa idea de refugio que señalaba Alcalá – Zamora en su análisis:

AURELIO.- (...) Y así entre las dos pasiones,
haciendo una sola de ambas
le prendo y le guardo a un tiempo
porque preso satisfaga

⁵⁶⁵ José Alcalá – Zamora, “La reflexión política ...”, *op. cit.*, pp. 48 – 49.

a la justicia y también
porque preso asegurada
su persona esté que es cierto
que a no estarlo le mataran
Lelio y sus deudos, de suerte
que justiciera la maña
para todos le castiga
cuando para mí le guarda... (Jornada II, vv. 1657-1668)

Es quizás por ello que, durante su encierro, Coriolano sigue, en cierta manera, protegido, y recibe el apoyo de sus seres queridos: las visitas de su amigo Enio y de su padre, las chanzas de Pasquín, y, en especial, la carta de su amada Veturia ofreciéndole una cómoda vía de escape a su cautiverio. Pero, como señala Alcalá – Zamora, el encierro calderoniano suscita a menudo hondas reflexiones filosóficas y morales. En este caso, Coriolano se enfrenta a la posibilidad de gozar de libertad renunciando a la honra pero, desoyendo los ruegos de su amada y su amigo, decide afrontar el juicio y su condena posterior al considerar que nunca se considerará plenamente libre si ha de vivir exiliado y deshonorado.

Alexander A. Parker, por su parte, también ha realizado un interesante estudio acerca de la imagen de la prisión, concretamente en una torre, en el teatro calderoniano. Algunas de sus observaciones pueden muy bien aplicarse a *Las armas de la hermosura*:

La torre significa más de lo que es; tiene una significación mucho más amplia que la de un edificio en la ladera de una montaña. Es un símbolo de algo que hace referencia a un concepto que está más allá del concepto primario del encarcelamiento. Su asociación con las imágenes de nacimiento y muerte la convierten en un símbolo de la sumisión de la humanidad a la muerte: cada uno de nosotros está prisionero en una torre.⁵⁶⁶

Este crítico localiza el símbolo de la torre en diez piezas distintas pese a que solo aparece en un caso en los textos que sirven a Calderón como fuente. Tal es el caso de *Las armas de la hermosura*, obra en la que el motivo de la cárcel – torre es una innovación calderoniana, pues no aparece ni en *Los privilegios de las mujeres* ni en las fuentes clásicas de la leyenda de Coriolano. Así pues, parece que, en efecto, el dramaturgo sintió la necesidad de dramatizar el sufrimiento causado por la falta de libertad. Parker relaciona además el símbolo de torre con “el despertar del instinto y las pasiones eróticas y la necesidad de disciplinarlas en la dirección adecuada”⁵⁶⁷. Aunque este no parece exactamente el sentido que la torre adquiere en *Las armas de la*

⁵⁶⁶ Alexander A. Parker, *La imaginación...*, op. cit., p. 123.

⁵⁶⁷ Alexander A. Parker, *La imaginación...*, op. cit., p. 127.

hermosura, sí que es reseñable que Coriolano renuncie a la oportunidad que le brinda Veturia de escapar de este infierno. En efecto, el personaje llega a la conclusión de que ello supondría exiliarse a una nueva prisión personal: el saberse deshonrado de por vida habiendo admitido, con su huida, ser el autor de un crimen que nunca cometió. Coriolano decide, en consecuencia, afrontar el proceso judicial y tratar de recuperar la honra perdida ante sus conciudadanos. Así, el protagonista vence su primer instinto de fuga, controla una pasión que aunque no sea erótica sí esta inducida por una mujer, y actúa tal y como se espera de un caballero virtuoso. Este comportamiento moral y socialmente irreprochable dista mucho de los afanes de venganza que el joven ostentará en la parte final de la pieza, los cuales serán nuevamente reprimidos por la virtud, esta vez encarnada en la figura de Veturia. Se produce así un llamativo intercambio de roles entre los protagonistas de la obra que contribuye al delicado equilibrio dramático de la maquinaria espectacular calderoniana.

Por otra parte, Alexander A. Parker ahonda en el estudio comparativo del símbolo de la prisión en el conjunto de la obra calderoniana para llegar a una compleja interpretación de este motivo que podemos también relacionar con *Las armas de la hermosa*:

El significado exacto (...) [del símbolo de la prisión] es un concepto análogo, hasta cierto punto, al concepto teológico del pecado original. El pecado original, como parte inseparable de la naturaleza humana, es una imperfección o debilidad de la voluntad, que provoca una tendencia hacia el mal, de modo que hace que el pecado parezca algo natural sin ser de ningún modo inevitable o invencible. El símbolo calderoniano de la Prisión no significa una tendencia hacia el mal en este sentido, sino más bien una propensión bien a sufrir infelicidad, bien a causarla: este concepto no tiene nada de fatalista, ni está directamente relacionado con la moralidad, porque casi siempre es el dolor lo que se subraya, más que el “pecado”, que puede ser casi inexistente. Esta tendencia hacia el sufrimiento puede tener distintas causas: el ambiente, el temperamento, un don físico, tal como la belleza en una mujer; o puede ser un defecto inherente a la naturaleza humana. Por último, aunque el símbolo se encarna solo en uno o dos personajes de cualquier obra concreta, esto no impide que sea un símbolo universal: Calderón lo concibe como un rasgo innato de la vida humana: la humanidad en conjunto está condenada a una vida de dolor o es prisionera en la Prisión.⁵⁶⁸

Si tenemos en cuenta las reflexiones de Parker, la cárcel en la que es encerrado Coriolano se puede concebir como una prefiguración simbólica de su caída en desgracia y su sufrimiento, que lo llevarán a intentar provocar la muerte de sus conciudadanos, en un horrible acto de venganza. La cárcel se presenta asimismo, en relación con el mito platónico de la caverna, como un espacio terrible y tenebroso en el que, según Ángel

⁵⁶⁸ Alexander A. Parker, *La imaginación...*, op. cit., pp. 57 – 58.

Valbuena Briones, los personajes no pueden contemplar “la luz del entendimiento [porque su razón] no puede ascender según su deseo hacia la contemplación de la armonía universal”⁵⁶⁹. Solo el amor de Veturia logrará salvar a Coriolano de la oscuridad de su prisión interior para encontrar la luz de la virtud y el perdón.

El carácter universal del símbolo de la cárcel quizá pueda apreciarse en ese dolor compartido por el resto de los personajes, especialmente por Veturia, quien no solo fue raptada por los romanos, sino que debe enfrentarse al exilio de su amado Coriolano. De hecho, resulta llamativa la exclamación un tanto fatalista que hace la protagonista acerca de su existencia en la segunda jornada:

VETURIA.- Livia, dime si es verdad
lo que escucho y lo que veo
porque ser dicha y ser mía,
ser gozo y no ser ajeno,
implica contradicción... (Jornada II, vv. 2138-2142)

El tema de la libertad reaparece de nuevo durante el juicio del joven militar, en el que su padre, Aurelio, demostrará estar apresado en otro tipo de cárcel, la de la honra y la reputación externa. Así, aunque anhela salvar a su hijo del terrible castigo que le aguarda, Aurelio terminará por plegarse a las obligaciones de su cargo como senador y la presión de la apariencia social y condenará a su hijo.

La resolución del tribunal será, en consecuencia, muy distinta a la esperada por el joven Coriolano y ello lo llevará a un nuevo castigo que es, en sí, una nueva forma de reclusión: el destierro. Aparece entonces una nueva tipología de cárcel, concebida aquí como aislamiento y rechazo del individuo por parte de la sociedad. Así, en una imagen de indudable fuerza dramática y simbólica, Coriolano es expulsado de Roma, maniatado y con los ojos vendados, obligado a vagar desorientado en un mundo hostil lleno de peligros acechantes. El héroe vuelve entonces a un estado primigenio, casi de salvajismo, al perder todo aquello que hasta entonces lo constituía como hombre y ciudadano experimenta incluso una pérdida de la propia identidad. A propósito de este pasaje David Hildner realiza una interesante comparativa entre el personaje de Coriolano y el de Segismundo en *La vida es sueño*:

En el nivel argumental puede observarse una relación inversa entre la trayectoria de Segismundo y la de Coriolano. Mientras que el primero aparece como fiera en el

⁵⁶⁹ Ángel Valbuena Briones, *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa – Calpe, 1977, p. 110.

primer cuadro de la obra (si bien una fiera muy elocuente) y de allí pasa a un proceso de socialización, con todo lo que éste conlleva de positivo y de negativo, Coriolano es un hombre altamente “civilizado” que, a manos de esta misma civilización, cae en el rencor y en el deseo de venganza. Su mayor expresión de despecho hace eco del grito segismundiano contra su falta de libertad:

SEGISMUNDO.- ¡Ah, cielos,
qué bien hacéis en quitarme
la libertad porque fuera
contra vosotros gigante
que para quebrar al sol
esos vidrios y cristales,
sobre cimientos de piedra
pusiera montes de jaspe!

CORIANOLANO.- ¿En fin, hijo aborrecido,
patria, me arroja tu centro
como bruto a las montañas,
como fiera a los desiertos?
Pues teme que, como fiera
rabiosa, que como fiero
bruto irritado, algún día
me vuelva contra mi dueño.⁵⁷⁰

Aparece aquí otro de los grandes temas del teatro calderoniano: la soledad absoluta del ser humano en un mundo y una existencia imposible de comprender, vagando a ciegas en busca de un asidero espiritual sea este, el Amor, el Bien, la Virtud o, por supuesto, el propio Dios. Esta imagen de desorientación vital es un tópico recurrente en la tradición literaria occidental que reaparece en la obra de autores muy posteriores a Calderón, como, por ejemplo, en la de Bécquer o incluso en la de Antonio Machado, un poeta tan enemigo del teatro calderoniano.

Volviendo a *Las armas de la hermosura*, el momento culminante de la obra, la decisión de Coriolano acerca del perdón de Roma también implica una profunda reflexión acerca de la libertad inherente al ser humano. Quizás una de las características que definitivamente lo configura como tal y lo distancia de los animales es la capacidad de vencer la presión de los instintos. Para Albert E. Sloman la tercera jornada de *Las armas de la hermosura* sirve para insistir en la idea del hombre como un ser fundamentalmente libre pese a los envites de la fortuna:

Fortune, he states, is neutral; and man exposes himself to chance only in the confusion of war. Rome's survival, in any case, depends not upon chance but upon the conscious decision of Coriolano. Persuaded by Veturia, he chooses to champion the rights of women and at the play's end to save Rome. Far from being a pawn of Fortune, he plays

⁵⁷⁰ David Hildner, “Coriolano y Segismundo...”, *op. cit.*, pp. 78 – 79.

his part in shaping his own destiny and Rome's. And the very circumstances in which Coriolano finds himself are shown to be less the result of the fickleness of fortune than of the moral error of man. Rome, we are reminded on more than one occasion, is a theatre; the actors are not puppets but persons with freedom of will whose fate is largely of their own making.⁵⁷¹

Desde la óptica del pensamiento neoestoico, Calderón nos muestra a un Coriolano arrebatado por el odio, el rencor y el afán de venganza que, sin embargo, en última instancia, posee capacidad de decisión y, por ende, la responsabilidad última de la caída o la salvación de Roma, la cual, paradójicamente, se ha convertido en una suerte de prisión para sus habitantes. La libertad humana, el libre albedrío católico, hace que el hombre no esté predeterminado y pueda, en consecuencia, vencer sus pasiones animales y trascender hacia un comportamiento virtuoso que le lleve a lograr la felicidad en su existencia terrena y, tras la muerte, la vida eterna junto a Dios. Así pues, la libertad humana implica asimismo una gran responsabilidad moral pues, al tener conciencia del Bien y del Mal, es obligación del hombre actuar de modo virtuoso. Esta noción de libertad responsable es crucial en el caso de los gobernantes y reyes, encargados de regir el destino de los pueblos y, para Calderón y los moralistas de su época, moralmente obligados a actuar de modo excelente para hacer felices a sus súbditos.

Las armas de la hermosura, como toda comedia áurea, posee el consabido final feliz, en el que Coriolano, gracias al influjo de Veturia, logra vencer sus bajas pasiones y actuar del modo más virtuoso posible, tal y como corresponde a un futuro dirigente de Roma, perdonando a la ciudad y logrando la paz y la armonía entre romanos y sabinos.

⁵⁷¹ Albert E. Sloman, *The dramatic...*, *op.cit.*, pp. 77-78.

6. El conflicto paterno-filial

Desde hace tiempo, la crítica ha llamado la atención sobre el gran número de obras calderonianas que plantean un conflicto entre un padre y su hijo, destacando, por supuesto, el de Segismundo y Basilio en *La vida es sueño*. La explicación que se ha dado a esta reiteración temática en el teatro de Calderón es la supuesta voluntad del dramaturgo de escenificar el conflicto que mantenía con su padre, con el que parece que tuvo varios enfrentamientos debido a su actitud excesivamente autoritaria.

En efecto, Don W. Cruickshank, en una de las biografías⁵⁷² más autorizadas del dramaturgo, presenta al padre del escritor, Diego Calderón, como una persona de carácter difícil y, en ocasiones, quizá excesivamente severa con sus vástagos. Así, por ejemplo, decide enviar a su primogénito, Diego, a México con tan solo doce años, acompañado de un criado, Francisco, que muy probablemente era también hijo suyo, pero ilegítimo. Esta decisión fue interpretada ya por Cotarelo⁵⁷³ como un castigo a alguna conducta reprobable de ambos jóvenes. Del mismo modo, hace que su hija Dorotea ingrese en el convento de Santa Clara la Real de Toledo con apenas trece años, tres antes de la edad a partir de la cual se podía ordenar como religiosa, con lo cual tuvo un noviciado inusitadamente largo. Esta circunstancia hace que Alexander A. Parker⁵⁷⁴ sostenga que muy probablemente Diego Calderón estuviera castigando un pecado sexual de su hija, encerrándola lejos de Madrid. Este crítico llega a sugerir que quizás se pudo tratar de algún tipo de relación incestuosa, lo que explicaría cierta recurrencia al tema, por otro lado bastante peculiar, del incesto en algunas comedias tempranas de Calderón, como *La devoción de la cruz*, *Las tres justicias en una* o *Los cabellos de Absalón*. A este respecto señala:

Calderón tenía once años en el momento en que ocurrieron tales acontecimientos hipotéticamente reconstruidos y quince cuando se enteró de que el desaparecido Francisco era su hermano. El choque emocional fue intenso; de otro modo, el conflicto padre – hijo no se habría convertido en un motivo dominante de su teatro [...]. Otro motivo dominante de sus obras, que no se limita en este caso a la primera época, es la

⁵⁷² Don W. Cruickshank, *Calderón de la Barca...*, *op. cit.*

⁵⁷³ Emilio Cotarelo y Mori, *op.cit.*, pp. 65, 74 -75.

⁵⁷⁴ Alexander A. Parker, “Segismundo’s tower...”, *op. cit.*, p. 250.

violación, ya sea como amenaza o como acto consumado. Los dos temas revelan una preocupación constante de su mente, especialmente cuando, para sus obras, intentó desenredar los embrollados ovillos de los motivos humanos, sobre todo la culpa y la responsabilidad, basándose en el problemas más amplio del libre albedrío.⁵⁷⁵

Sea como fuere, lo que parece indudable es que don Diego resultaba una persona difícil de tratar y ello se comprueba también a través del testamento de su suegra, quien lega su patrimonio a sus nietos pero insiste en pedir que su yerno no reciba parte alguna de su legado, lo cual puede llevar a pensar que las relaciones familiares de don Diego no eran buenas, tal y como sugiere Don W. Cruickshank:

La testadora nombra como primer capellán a su nieto Diego Calderón (...); doña Inés prohíbe “en absoluto” que Diego Calderón padre desempeñe función alguna en la administración de la misma (...).

Una vez más podemos intentar leer entre líneas. No es raro que las madres desconfíen de los maridos de sus hijas. Teniendo en cuenta lo que sabemos (que es bastante poco), su prohibición de que don Diego participe en la administración de la capellanía da a entender que, por la razón que fuese, creía que el dinero no estaba a salvo en sus manos (...). [También] nos quedamos con la impresión de que, según doña Inés, Diego era un padre poco idóneo que no mantendría a su hija de forma adecuada.⁵⁷⁶

El carácter excesivamente rígido y estricto de don Diego aflora de nuevo en su propio testamento, en el que muestra su voluntad de controlar férreamente a sus hijos, incluso después de su muerte. Así, dispone que su primogénito don Diego “no se case o disponga de su persona sin el permiso o consentimiento de mis albaceas (...) y concretamente le prohíbo casarse con cierta persona con la que según se me informó estaba negociando los términos del matrimonio, o con ninguna de sus primas.”⁵⁷⁷ En lo que respecta a Pedro, don Diego le ordena terminar los estudios que había comenzado y continuar con su carrera eclesiástica; disposición que, sin embargo, el escritor desobedecerá años después. Pero, sin lugar a dudas, el hijo con el que don Diego se muestra más inflexible es su vástago ilegítimo, Francisco González. Así, llega a declarar:

Ha mostrado una conducta tan desordenada y de tan mal [palabra ilegible] que me ha obligado a arrojarle de mi casa, y anda perdido por el mundo. Si en cualquier momento apareciera, es mi deseo que cada uno de mis hijos le dé, de su parte de mis bienes y legados que les corresponden, lo que le corresponde en justicia de acuerdo con las leyes

⁵⁷⁵ Alexander A. Parker, *La imaginación...*, *op. cit.*, p. 106.

⁵⁷⁶ Don W. Cruickshank, *Calderón de la Barca...*, *op. cit.*, pp. 78 -79.

⁵⁷⁷ Citado en Narciso Alonso Cortés, “Algunos datos relativos a D. Pedro Calderón”, *Revista de Filología Española*, 2, 1915, p. 48.

del reino, sin que el mencionado Francisco Calderón tenga que demostrar que es mi hijo; y le ordeno expresamente que no se case con aquella con quien intentó casarse; si lo hiciese, y si las leyes del reino me permiten desheredarle completamente, así lo hago.⁵⁷⁸

A partir de todos estos datos podemos forjarnos una imagen de don Diego Calderón como un hombre de mal carácter, excesivamente autoritario y controlador que, en ocasiones, castigó a sus hijos con extrema dureza y que, probablemente, pudo influir en esa figura extremadamente estricta y casi tiránica que es el personaje del padre en la comedia calderoniana. En palabras de Don W. Cruickshank:

No basta con alegar que se trata de opiniones modernas anacrónicas o que las familias del siglo XVII esperaban que los padres fueran dominantes; *dominante* no tiene por qué significar *destrutivo*. En las obras de Calderón hay muchos padres cuya actitud dominante echa a perder o destruye las vidas de sus hijos. El tema constituye casi una obsesión.⁵⁷⁹

La figura del padre, contra lo que se rebela el hijo protagonista de numerosas piezas calderonianas, representa entonces ese conjunto de convenciones sociales y familiares heredadas, de prefiguraciones aprendidas acerca de la existencia, que el ser humano debe lograr trascender para forjarse como individuo, esgrimiendo para ello la genuina arma de la libertad. En este sentido apuntan algunas de las observaciones de Alexander A. Parker:

Tenemos un hijo anárquico al que no se puede culpar, o al que hay que culpar solo en parte, por sus actos criminales; [...] se culpa en última instancia al padre, real o supuesto. Los padres empujan a sus hijos a la rebelión, al comportamiento antisocial, con su tiranía o una fría falta de afecto, o al marcarles con el estigma de la ilegitimidad (...). Más que un simple choque entre el impulso instintivo de resistir la autoridad y el miedo instintivo a desobedecerla, Calderón nos ofrece un patrón de relaciones humanas que yace en el mismo corazón de la responsabilidad moral. En este patrón concreto, por el que un ser humano hace involuntariamente que otro ser humano peque, tenemos el concepto calderoniano característico de la tragedia (...).

Pero, (...) si un hombre lleva a otro indirecta pero inevitablemente a pecar, ¿hasta qué punto está este último predeterminado a pecar y, así, privado de libre albedrío y de responsabilidad por sus propias acciones? ¿Hasta qué punto se ve forzado un hijo a rebelarse si su padre le priva de forma antinatural de su derecho al afecto y a la libertad? (...) Era un axioma de la teología católica el que todos los seres humanos pueden contribuir a la salvación de sus almas por medio de sus propios actos libres, y no hay una tendencia hereditaria que los lleve al pecado.⁵⁸⁰

Esta simbología se desarrollará en muchas obras calderonianas, en los que el padre terminará por representar a ese Destino clásico que predetermina la existencia humana,

⁵⁷⁸ Citado en Narciso Alonso Cortés, "Algunos datos relativos ..., *op. cit.*, p. 50.

⁵⁷⁹ Don W. Cruickshank, *Calderón de la Barca...*, *op. cit.*, pp. 100 – 101.

⁵⁸⁰ Alexander A. Parker, *La imaginación...*, *op. cit.*, pp. 110 -111.

mientras que el hijo se transformará en un nuevo Prometeo, que batallará contra su sino hasta conquistar su propia libertad individual.

José Alcalá – Zamora, por su parte, propone una simbología mucho más concreta, en la que el padre representa todo principio de autoridad, toda restricción social, política o religiosa que termina por ahogar la libertad del individuo:

Únicamente diré que el padre representa la autoridad que rechaza Calderón continuamente a lo largo de su vida, o por lo menos, contra la que lucha. El principio de autoridad, el autoritarismo.⁵⁸¹

Ignacio Arellano añade un nuevo matiz a esta interpretación considerando al padre calderoniano como la autoridad, sí, pero aquella que es ejercida de modo incorrecto, esto es, atentando contra los principios morales y sociales:

El enfrentamiento padre – hijo es una constante de Calderón, en cuya visión trágica destaca (...) el fracaso de la instancia paterna, es decir, la carencia de aquellos cuya función dramática les hace desempeñar el papel de la generación adulta (padres, reyes, maridos etc.): en suma, el fracaso de una autoridad que no saben ejercer correctamente.⁵⁸²

Por otra parte, para Cesáreo Bandera, que estudia el conflicto entre Basilio y Segismundo en *La vida es sueño*, el enfrentamiento contra el padre no es sino la lucha del personaje contra sí mismo, contra los prejuicios propios y ajenos acerca de la propia persona, contra lo que somos para llegar a aquello que soñamos ser:

“El otro”, es decir, el que se enfrenta al yo utilizando sus mismas armas, disputándole la posesión de aquello a lo que el yo cree tener derecho, bien sea el trono, bien sea el honor (...). Si el antagonismo padre – hijo adquiere en Calderón un papel central, no es porque éste sea el origen de todos los demás conflictos (Calderón no es Freud), sino porque es aquí precisamente donde la norma social encubre más profundamente la esencial igualdad de las partes contendientes. Porque es aquí donde las “diferencias” individuales son más obvias y juegan un papel más decisivo y porque, al mismo tiempo, es aquí también donde la “legitimidad” del otro es más fundamental. Pero, en el fondo, ese conflicto universal no es otro que el de los enemigos gemelos.⁵⁸³

Las armas de la hermosura no constituye una excepción a este respecto, en tanto en cuanto plantea numerosas disputas entre Coriolano y su padre, Aurelio. El personaje de Aurelio resulta bastante complejo porque, aunque no puede decirse que no quiera a su

⁵⁸¹ José Alcalá – Zamora, “La España del siglo XVII...”, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁸² Ignacio Arellano, “Poder, autoridad y desautorización ...”, *op. cit.*, p. 151.

⁵⁸³ Cesáreo Bandera, “El “confuso abismo” ...”, *op. cit.*, pp. 739 – 740.

hijo (de hecho, intenta ayudarlo por todos los medios), llega a configurarse como un verdadero antagonista de Coriolano, puesto que padre e hijo poseen un sistema de valores y un modo de entender la sociedad y la vida totalmente opuestos. Ello hace que sus enfrentamientos sean continuos a lo largo de toda la pieza.

El primero de ellos acontece nada más comenzar, cuando Aurelio interrumpe con violencia el festejo de Coriolano y Veturia para recriminar a su hijo por su vida ociosa y el abandono de sus obligaciones militares. Aurelio arremete agresivamente contra las mujeres que, para él, son la causa del ambiente desordenado y licencioso que se respira en Roma:

¡Quitad, romped, arrojad
aparadores y mesas,
nocivos faustos de Flora y Baco
cuando es bien sean
pompas de Marte y Belona! (Jornada I, vv. 61 – 65)

... viendo también cuán ajena
Roma de sus altos triunfos
deja de ser campaña de Marte
por ser de Cupido selva,
a repetidas instancias
de la soberana Astrea (...)
secretas levass dispuso... (Jornada I, vv. 174-180)

Frente a esta decadencia, el senador añora los tiempos pasados, en los que la ciudad conquistó la gloria militar. Las expresiones de Aurelio recurren al tópico ciceroniano *O tempora! O mores!* ensalzando las costumbres de sus antepasados para condenar las actitudes del presente. Las ideas de Aurelio respecto a Roma recuerdan en gran medida al pensamiento reaccionario de algunos arbitristas de época calderoniana que, en sus escritos, se mostraban nostálgicos de la época medieval en la que los cristianos de la Península batallaban por la defensa de su fe frente al enemigo musulmán. Es el caso, por ejemplo, de Cristóbal Suárez de Figueroa:

Hállase perdida en estos tiempos aquella antigua prez de caballería tan observada en los pasados. Gozaba España entonces, si de menos riquezas y ostentación, de más valor y virtud. Hoy están totalmente puestas en olvido las obligaciones de noble.⁵⁸⁴

Fernández de Navarrete en su obra *Conservación de monarquías* promulga una concepción similar:

⁵⁸⁴ Cristóbal Suárez de Figueroa, *El pasajero* (ed. de María Isabel López de Bascañana), Barcelona, PPU, 1980, II, p. 564.

Volved, volved al modesto y templado traje de vuestros padres y abuelos, volved a la antigua templanza de vuestras provincias; dejad los afeminados deleites con que vuestros enemigos os hacen más fuerte guerra que con las armas; cambiad los camrines en armerías, los ámbares y almizcles en fina pólvora, que ésta es a los varones mejor que almizcle y algalia.⁵⁸⁵

Así, exaltaban la sobriedad de la vida militar medieval frente a los excesos del siglo XVII, los cuales consideraban la causa de la decadencia del Imperio. J. H. Elliot ha estudiado este tipo de concepción:

Whether the point of perfection was placed in an idealized middle ages or an idealized reign of the Catholic kings, the scenario tended to unfold in a similar way. In former times Spaniards had lived sober, hard-working lives, practising frugal virtues, and dedicated to religion and the martial arts. But then the Indies had been discovered, and Castile had gained a world-wide empire. Gradually wealth and luxury had “corrupted the good customs of men”, and idleness had prevailed. From this point the analogy with the fate of Rome was irresistible.⁵⁸⁶

Lógicamente, al ponerla en boca de Aurelio, uno de los antagonistas de la obra, Calderón quiere mostrar su actitud crítica hacia este tipo de prejuicios e ideas de aquellos moralistas que, añorando una supuesta *edad dorada* española criticaban el ocio y diversiones de la época, entre ellas, el teatro, al que consideraban una fuente de corrupción moral.

De alguna manera, esta reprimenda de Aurelio anticipa la actitud misógina del Senado, que culpa a las mujeres de los problemas de Roma y considera que logrará contrarrestar su influencia mediante el edicto de prohibición de galas y afeites. A este respecto hay que recordar que la obra de Calderón está escrita para el público de la España del siglo XVII, el cual podría fácilmente reconocer en el discurso de Aurelio los sermones de numerosos predicadores y moralistas de la época que denunciaban la ociosidad y la relajación de costumbres que, a su juicio, se habían apoderado de la sociedad. El escenario de descanso y despreocupación que traza en sus escritos Suárez de Figueroa coincide significativamente con el ambiente que se describe en la escena inicial de *Las armas de la hermosura*:

Mas tú, indigno de la vida que gozas, ¿qué pretendes metido en un coche, rodeado de cortinas, sobre cojines de terciopelo, albergue vil de exquisitos manjares, entre sedas, entre brocados, telas y perfumes? Ídolo de criados, de súbditos a quien oprimes, a quien desuellas, ¿cuánto más apetecible es para ti la suavidad de la holanda que la aspereza del

⁵⁸⁵ Pedro Fernández de Navarrete, *Conservación de Monarquías*, en *Obras de D. Diego de Saavedra Fajardo y del Licenciado Pedro Fernández de Navarrete*, Madrid, Rivadeneyra, 1910, p. 522.

⁵⁸⁶ John H. Elliot, “Self – perception and decline in early Seventeenth Century Spain”, *Past and present*, 74, February 1977, pp. 50 – 51.

arnés, la blandura de la cama que la dureza del suelo, la dulzura de la conserva que el amargor de la achicoria?⁵⁸⁷

Los moralistas, por otra parte, también, como hemos visto, instaban a los hombres a evitar el contacto con las mujeres, a las que consideraban fuente de vicio y pecado. El conde duque de Olivares, contagiado de esta preocupación por la corrupción moral del reino, reunirá la Junta de Reformación (1621) para promulgar toda una serie de medidas encaminadas a sanear la moralidad española, dado que considera que

Los hombres jóvenes pasan el tiempo que deberían emplear en instruirse en una ociosidad lamentable, sea en el paseo o haciendo la corte a las damas. Y a pesar de todo eso, están persuadidos de que no hay en el mundo gentes más dignas que ellos de la admiración pública.⁵⁸⁸

Entre ellas, creará una nueva norma que exigirá a las españolas prescindir de los excesos en galas y afeites, por considerarse atavíos impropios de una buena cristiana. Esta resolución gubernamental, que fracasó totalmente al resultar claramente impopular entre las mujeres, pudo ser el germen que llevó, unos años después, a Calderón, Rojas Zorrilla y tal vez Coello a escribir una comedia en colaboración como *Los privilegios de las mujeres*, en la que las féminas reivindican su derecho a engalanarse como prefieran. Frente a la pieza colaborada, *Las armas de la hermosura* desarrolla en mayor medida este conflicto, en el que podemos identificar la postura de Aurelio con la esgrimida por Olivares, la Junta de Reformación y numerosos moralistas y predicadores de la época. Ali Shehzad Zaidi ha relacionado precisamente la actitud de Aurelio en *Las armas de la hermosura* con las medidas políticas reaccionarias que estaba adoptando la Corona española en época de Calderón y que resultaron un absoluto fracaso:

In *Las armas*, one hears the echoes of seventeenth century Spanish policy makers: lock up the women and men will win the wars; burn the books and men will till the land. Contrary to the nostalgic ethos in which violence resolves social problems, the blood that flowed on the fields of Flanders and elsewhere only accelerated Spain's decline. As the demands of endless wars increased – growing conscription and taxes on the poor, government debt, impositions on unwilling territories – an exhausted Spain was forced to withdraw from Portugal, the Netherlands, and Franche Comté. The Spanish government reacted to disastrous reverses by enacting a series of laws and policies which would devastate Spanish culture. Between 1625 and 1634, no licenses were granted for the printing of novels or plays that, like the brothels that were being closed, were seen as corrupters of youth. In order to keep peasants on the land, and to prevent them from seeking sinecures as clergy or civil servants, the Royal Council closed grammar schools

⁵⁸⁷ Cristobal Suárez de Figueroa, *El pasajero...*, *op. cit.*, pp. 398 – 399.

⁵⁸⁸ Gaspar de Guzmán, Conde – duque de Olivares, “Memorial del Conde Duque sobre la crianza de la juventud española (1632 – 1635)”, en *Memoriales y cartas del Conde Duque de Olivares* (ed. de John H. Elliot y José F. de la Peña), Madrid, Alfaguara, 1981, II, p. 87.

and banned the teaching of Latin in small towns. A 1633 royal decree threatened punishment to anyone who joined in gypsy pursuits without being gypsy by birth. The resulting decline in Spanish popular culture neither increased agricultural output nor reversed military defeats.⁵⁸⁹

Por otra parte, teniendo en cuenta que tanto *Los privilegios de las mujeres* como *Las armas de la hermosura* se representaron en un ambiente cortesano, podemos relacionar las acusaciones de Aurelio contra su hijo con las frecuentes críticas de algunos moralistas de la época contra Felipe IV. En efecto, el monarca fue reiteradamente acusado de desatender los problemas del Estado mientras despilfarraba sus riquezas en organizar grandiosas fiestas y espectáculos teatrales, a los que siempre asistía gran número de mujeres. Lógicamente, Calderón, Rojas y Coello, como dramaturgos cortesanos, se veían en la necesidad de defender las fiestas teatrales cortesanas frente a estas críticas, transmitiendo la idea al rey de que el espectáculo y la diversión no eran incompatibles con el buen ejercicio de la autoridad regia. Antonio Regalado ha explicado estas cuestiones:

El dramaturgo se vale del choque entre padre e hijo en esta primera escena para satirizar a sus contemporáneos, en particular aquellos reformistas que afirmaban que la corrupción y relajamiento de las costumbres eran la causa directa del declive de la monarquía española. Entre las explicaciones de las causas de la “declinación” de España ya corrientes durante el reinado de Felipe III (1598 – 1621) se destaca la que atribuía la disminución del poderío político y militar a la falta de moralidad y deterioro de las costumbres. En *República y policía cristiana* de Fray Juan de Santamaría, obra que divulgó el tópico de la falta de moralidad como causa del declive de las naciones, se establece una analogía entre la España contemporánea y la antigua Roma, descubriendo las mismas causas de decadencia, afeminamiento de los hombres, sibaritismo, excesivo ocio, pereza y lujo, razones reiteradas por otros autores como Juan de Mariana o Quevedo. El mismo rey Felipe IV internalizó tales razones; sus cartas a Sor María de Agreda delatan un sentido de culpabilidad que asocia sus debilidades pecaminosas con los reveses de la monarquía y el malestar de la nación.⁵⁹⁰

De esta manera, el personaje de Aurelio muestra a lo largo de la obra una actitud reaccionaria y misógina a la que el dramaturgo (o al menos los protagonistas de su comedia) se opone frontalmente, reivindicando los derechos de la mujeres con proclamas un tanto inverosímiles en la España del Siglo de Oro. Así, por ejemplo, al final de la comedia *Coriolano* reconoce la capacidad de la mujer para ejercer como juez o general de un ejército, algo impensable en el siglo XVII. De este modo, entabla con Aurelio un tenso conflicto basado en la defensa de valores contrapuestos, en dos formas

⁵⁸⁹ Ali Shehzad Zaidi, “Coriolanus and the paradox ...”, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁹⁰ Antonio Regalado, “Sobre el feminismo...”, *op. cit.*, p. 79.

antagónicas de concebir el mundo, el poder, la sociedad y la propia noción de virtud. Antonio Regalado ha ahondado en este enfrentamiento en su estudio sobre la defensa de la mujer en la obra de Calderón:

El conflicto entre padre e hijo polariza tensamente valores “femeninos” y “masculinos”, piedad y rigor, compasión y justicia, libertad y represión, opuestos que corresponden a dos formas de la convivencia, una refinada y culta, abierta a los placeres del cuerpo y del espíritu, la paz y el amor, la otra fundada en el riguroso legalismo y belicismo del grupo que ejerce el poder al servicio de un estado patriarcal y autoritario. Coriolano, caracterizado como un espíritu refinado, caballeresco y abierto, se transformará en un personaje duro e inflexible obsesionado con vengarse de Roma, que le ha expulsado y exiliado ignominiosamente castigándolo por rebelarse contra la autoridad del Senado en defensa de los pisoteados derechos de las mujeres romanas.⁵⁹¹

Este episodio establece por ello una oposición entre dos maneras enfrentadas de concebir la existencia: la del padre, casi medieval, volcada en el rigor y las obligaciones de la disciplina militar y la del héroe, que entiende que “ser galán en la paz / no es ser cobarde en la guerra”, esto es, que el hombre puede disfrutar de los placeres que la naturaleza le brinda y desarrollarse íntegramente en todos los aspectos de la existencia. Quizás en este pasaje, Calderón se deja influir por el comentario de Plutarco en *Vidas paralelas* acerca de la exagerada valoración de la capacidad militar en Roma, la cual le recordó a la actitud de ciertos moralistas españoles de su época que despreciaban entretenimientos como el arte y el teatro. Así, en su defensa de su quehacer dramático, Calderón deja entrever en este enfrentamiento la tradicional polémica clásica entre armas y letras, aunque, mientras Aurelio es un representante paradigmático del espíritu belicista, Coriolano ha logrado el sincretismo perfecto de *El cortesano* de Castiglione, pues, con un espíritu humanista, es capaz de aunar el valor en el campo de batalla con una vida refinada, en la que cultiva todas sus potencialidades como ser humano.

Según se ha señalado, Aurelio se posiciona desde el inicio de la comedia como un antagonista a ojos del público. Se muestra como un hombre demasiado inflexible con su hijo (que no parece haber abandonado en absoluto sus obligaciones militares) y no sabemos si a causa de unos estrictos principios morales o, quizás, por la añoranza y envidia de los goces de la juventud al saberse viejo, ataca con dureza a las mujeres. Edwin Honig, por ejemplo, detecta una actitud similar en el personaje de Basilio respecto a Segismundo en *La vida es sueño*: “Porque tal parece que lo que angustia a

⁵⁹¹ Antonio Regalado, “Sobre el feminismo...”, *ibidem*, p. 75.

Basilio es el temor ciego de la sucesión de la vida, que él ha suprimido al encarcelar a su hijo”⁵⁹².

A este respecto resultan muy llamativas las exclamaciones de Aurelio al cierre de la primera jornada, en las que parece echar de menos su propia juventud:

¡Oh, apetecidos venenos!
¡Oh, familiares hechizos!
¡Oh, dulce encanto! ¡Oh, mujeres!
¡Nunca acá hubierais venido! (Jornada I, vv. 1335-1338)

El segundo enfrentamiento entre padre e hijo comienza al final de la primera jornada, cuando Coriolano, desoyendo el consejo de su progenitor decide defender las reivindicaciones de su amada en lugar de acatar la ley del Senado. Aurelio es firme partidario de la obediencia ciega a esta institución pero su amor de padre lo empuja a intentar salvar a su hijo aunque sin faltar a su deber con Roma. Por ello, impide que su hijo sea linchado haciéndolo prisionero, va a visitarlo a la cárcel e intenta, mediante su condena a muerte, despertar la compasión del resto de jueces para que lo indulten. Aurelio es, por tanto, un personaje complejo, que se debate constantemente entre el amor que siente por su hijo y un sentido inquebrantable del deber y la honra del ciudadano romano. Coriolano se enfada con su padre porque es incapaz de imponer sus propios principios frente a la norma social. El general romano posee una mentalidad mucho más crítica que su padre en el sentido de que su lealtad a las instituciones romanas no le impide rebelarse contra ellas si cometen una injusticia contra sus conciudadanos. Coriolano, al igual que otros muchos personajes del teatro áureo, es leal a sus gobernantes siempre y cuando ellos cumplan con la misión que Dios les ha encomendado, esto es, regir al pueblo con virtud y justicia. Aurelio, en cambio, muestra una actitud de sumisión absoluta y no se atreve a defender a su hijo públicamente pese al amor que siente por él porque ello lo deshonoraría ante sus conciudadanos. De este modo, todas sus estratagemas para salvar a Coriolano poseen una doble lectura pues aunque secretamente intenta salvarlo, de cara a Roma y sus dirigentes, Aurelio está actuando como el más estricto de los jueces al condenar a su propio hijo. El personaje se configura así como la encarnación de la distancia que, para el pensamiento barroco, media entre apariencia y realidad.

⁵⁹² Edwin Honig, “El príncipe magnánimo y el precio de la conciencia moral en *La vida es sueño*”, en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, p. 764.

La última jornada también depara un enfrentamiento a Aurelio y Coriolano. Aurelio será el primer enviado de Roma para rogar clemencia a su hijo y lograr así el fin del asedio de la ciudad eterna pero no resultará muy persuasivo puesto que se mostrará incapaz de contener su ira al ver que su hijo es un traidor a la patria y está totalmente dominado por el afán de venganza.

Este es el único de los conflictos entre padre e hijo en el que la razón parece estar de parte de Aurelio, aunque intente persuadir a su hijo con argumentos no lo suficientemente poderosos para hacer recapacitar al joven sobre su deseo de venganza. En efecto, trata de convencer a Coriolano esgrimiendo la defensa de la honra y el amor a la propia patria pero, a diferencia de Veturia, olvida hacer mención al honor y la virtud personal, valores que, en última instancia deben guiar el comportamiento del individuo, por encima de las convenciones sociales.

Es por ello que Coriolano, cegado por el rencor y el sentimiento de humillación, parece no compartir ya los valores que habían guiado su conducta pública en el pasado, tanto en el plano civil como en el militar.

A través de la escenificación de estos conflictos, Calderón introduce el enfrentamiento padre – hijo en su dramatización del mito de Coriolano, motivo que estaba ausente tanto en la fuente directa de la obra, la comedia en colaboración *Los privilegios de las mujeres*, como en el relato mítico del asedio a Roma por parte de este general puesto que en las fuentes clásicas es la madre del joven la que ruega por el perdón de la ciudad, logrando, a diferencia de Aurelio, su propósito. Parece, entonces, como si Calderón insistiera en *Las armas de su hermosura* en su predilección por poner sobre las tablas conflictos paterno – filiales, tal y como apunta Alexander A. Parker:

En *Las armas de la hermosura* Calderón añade varias innovaciones más a la historia de Coriolano, una de las cuales es basar el conflicto entre Coriolano y Roma en un conflicto entre aquél y su padre. El padre vota por la muerte de su hijo como rebelde; cuando el Senado dicta sentencia de destierro en lugar de muerte, es el padre el que despoja públicamente a su hijo de todos sus honores. Más tarde, tras la victoria de Coriolano, las posiciones del padre y del hijo quedan invertidas. El padre suplica misericordia y el hijo se niega a mostrar tal. Esto se convierte en una ilustración concreta del tema más amplio del honor, la venganza y el perdón. Estos añadidos no representan por sí solos nada dramáticamente poco usual, pero dentro del contexto de las tres obras anteriores [hace referencia a *La devoción de la cruz*, *Las tres justicias en una* y *La vida es sueño*] se pueden ver como ecos de lo que había sido un tema principal.⁵⁹³

⁵⁹³ Alexander A. Parker, *La imaginación...*, op. cit., p. 113.

Aurelio se configura a lo largo de toda la obra como encarnación arquetípica de una autoridad injusta que frente a la virtud y el amor de los protagonistas, impone una moral hipócrita basándose en preceptos ideológicos equivocados, tales como la honra externa, la misoginia o defensa de la guerra y la violencia como medios para ejercer la autoridad. Frente a ella, *Las armas de la hermosura* pretende transmitir un mensaje de rebelión y transformación social, a través de valores como la magnanimidad, la virtud o el amor.

7. El honor

El honor es, sin lugar a dudas, uno de los principales ejes temáticos de la dramaturgia de Calderón y protagonista indiscutible de algunos de sus textos más admirados. En este sentido, Calderón parece plenamente influenciado por la doctrina lopesca del *Arte Nuevo*:

Los casos de honra son mejores,
porque mueven con fuerza a toda gente;
con ellos las acciones virtuosas,
que la virtud es dondequiera amada... (vv. 327 – 330)⁵⁹⁴

No obstante, debido a la gran influencia crítica de Menéndez Pelayo y sus seguidores, determinadas visiones historiográficas han tendido a leer el teatro de Calderón únicamente como una exaltación apasionada del honor, dejando de lado la rica variedad temática que sus textos nos ofrecen. En efecto, el teatro calderoniano aborda el problema del honor en el Siglo de Oro pero no como un elemento primordial en sí mismo, sino como un reflejo más de la desasosegada existencia del hombre barroco. Así, se retrata una sociedad en la que nunca se puede discernir lo real de lo impostado, en la que todos fingen su ser porque nadie está plenamente seguro de su identidad y en la que el vacío interior intenta colmarse con esa hipócrita aprobación externa llamada honra.

Si en la Edad Media el honor, como concepción de la propia virtud, y la honra, o consideración pública, se hallaban plenamente diferenciados y delimitados, ambas nociones se confunden en la sociedad del Siglo de Oro. Tal como apunta Américo Castro⁵⁹⁵, en una España marcada por el conflicto religioso tras la expulsión de judíos y moriscos y sometida a los vaivenes propios de la transformación del sistema feudal en una estructura protocapitalista, uno de los principales requisitos para el ascenso social consiste en una “limpieza de sangre” que se sabe falaz y de carácter venal.

⁵⁹⁴ Citado por Félix Lope de Vega, *Arte Nuevo ...*, *op. cit.*

⁵⁹⁵ Américo Castro, *De la edad conflictiva. Crisis en la cultura española en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1976, p. 95.

José Antonio Maravall⁵⁹⁶ considera, en cambio, que la noción barroca del honor va ligada al proceso de refeudalización que, durante ese periodo, se experimentaba en toda Europa occidental y, muy especialmente, debido a sus crisis políticas, económicas y sociales, en España. La honra aparecería así como un valor intrínseco de la nobleza, que implicaría para sus miembros el deber de comportarse de un modo moralmente excelente, acorde con la posición privilegiada que ocupaban dentro de la jerárquica sociedad estamental del Antiguo Régimen. Por tanto, para Maravall, cuestiones como la “limpieza de sangre” o la virtud resultan ajenas a la concepción barroca de la honra que no sería sino un refuerzo de la división e inmovilidad social características del Siglo de Oro.

La honra barroca se configura así como un concepto socio-cultural realmente complejo determinado por factores dispares que a veces aparecen entremezclados, tales como el estatus social, la profesión que se ejerce, el linaje al que se pertenece o la fidelidad del cónyuge. Heredada o conquistada, la honra era una virtud extremadamente frágil, lo que hace que Joaquín Casaldueiro⁵⁹⁷ se refiera “al esfuerzo incesante” y la “lucha sin tregua” del hombre barroco para mantener inmaculada su consideración social. En *Las armas de la hermosura*, el personaje de Veturia ilustra a la perfección este concepto en unos versos que contienen cierto cariz anticipatorio de la caída en desgracia de Coriolano:

VETURIA. ... que las materias de honor
son tan vidriosas materias
que con el más leve soplo
se empañan, si no se quiebran. (Jornada I, vv. 415-418)

En cierto sentido, el honor individual, la propia autoconcepción que de sí mismo posee el individuo, sus virtudes y méritos, sus hazañas y logros, pierden en el siglo XVII el valor que habían comenzado a adquirir en el Renacimiento para toparse con la incomprensión y el desprecio de una sociedad decadente y corrupta, en la que cada cual busca hacer prevalecer sus propios privilegios. Se impone así una honra basada en una imagen externa, en la valoración que recibe el individuo en su sociedad, su consideración, sea esta adecuada o no a sus virtudes, merecida o fruto del engaño y la mentira. La hipocresía social, reflejo una vez más de la problemática distinción barroca

⁵⁹⁶ José Antonio Maravall, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1984.

⁵⁹⁷ Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma del Quijote*, Madrid, Ínsula, 1949, p. 89.

entre apariencia y realidad, es uno de los temas recurrentes del teatro de Calderón, un dramaturgo que no puede dejar de notar el trasfondo trágico de la renuncia a la propia libertad que supone ese “vivir para los demás” que se había adueñado de la España barroca. Así, Evangelina Rodríguez Cuadros señala la trascendencia de esta temática en el teatro de Calderón:

Siniestra norma ética (convertida en estructura artística en forma de drama) que se experimenta por medio de la peripecia dramática de unos seres humanos convertidos, otra vez, en criaturas desamparadas frente a un universo hostil cuyo oscuro hado se convierte ahora en imponderable coacción social, bajo el nombre de honra u opinión, crédito o fama. Seres convocados a una tensa y permanente actitud heroica que anula sus sentimientos y sus instintos. Del horror que en ellos mismos engendra tal autoanulación a favor de un yo social surgirá, naturalmente, la catarsis del espectador.⁵⁹⁸

Francisco Ruiz Ramón analiza la evolución temática de la problemática de honra en el teatro del Siglo de Oro, desde sus primeras apariciones en la dramaturgia del ciclo lopesco hasta llegar a convertirse en las obras de Calderón en una fuerza cruel y pasional que, “posesionándose de la conciencia del individuo, exige víctimas y actúa enajenando la razón.”⁵⁹⁹

Ignacio Arellano subraya asimismo el carácter trágico que la dictadura del honor impone a la existencia del hombre barroco, al menos tal y como es representada en el espectáculo teatral:

La presión de una ideología – dramática – convertida en esquema rígido que obliga a los individuos y que se coloca por encima de ellos es la fuente de destrucción trágica para los protagonistas, verdugos y víctimas, todos víctimas en diversos grados, del código del honor.⁶⁰⁰

En *Las armas de la hermosura* Calderón plantea un interesante conflicto entre honor y honra que tiene como principales contendientes a Coriolano y a su padre Aurelio. Así, frente a las conocidas tragedias calderonianas, como *El médico de su honra*, en las que el protagonista lucha por mantener una buena reputación social aunque, para ello, tenga que cometer horrendos crímenes, en *Las armas de la hermosura*, Coriolano defiende, frente a un padre autoritario y una sociedad injusta, un sentido individual del honor, aunque ello suponga quedar deshonorado ante sus conciudadanos. Coriolano y con él,

⁵⁹⁸ Evangelina Rodríguez Cuadros, *op. cit.*, p. 102.

⁵⁹⁹ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español...*, *op. cit.*, p. 45.

⁶⁰⁰ Ignacio Arellano, *Historia del teatro...*, *op. cit.*, p. 469.

probablemente, también Calderón, se posicionan como defensores de un concepto ético del honor, basado fundamentalmente en la idea de virtud y fruto de la asimilación de diversas doctrinas intelectuales y morales como el senequismo⁶⁰¹, el neoestoicismo, el racionalismo humanista e, indudablemente, también el cristianismo erasmista.

A lo largo de toda su trayectoria dramática, Calderón defiende que los hombres han de ser valorados en función de sus méritos y comportamientos y, constantemente, se rebela contra la idea vigente en la sociedad de su tiempo de la honra como producto de una engañosa apariencia social. En textos fundamentales dentro de su producción como *El alcalde de Zalamea*, el dramaturgo sigue la senda ideológica inaugurada por Lope con comedias como *Peribañez* y *el comendador de Ocaña* o *Fuenteovejuna* y reivindica un nuevo sentido ético y moral de la honra, ligado al ejercicio de la virtud. Este honor individual, esta autosatisfacción con el propio proceder resulta fundamental para los héroes calderonianos que manifestarán reiteradamente la idea de que es preferible morir a vivir habiendo renunciado al propio honor, esto es, habiendo traicionado a la virtud. Esta concepción aparece en muchas obras de Calderón como *El príncipe constante* o *El alcalde de Zalamea*. Junto a la defensa de una vida basada en la idea del Bien y la Virtud, el dramaturgo denunciará ferozmente en algunas de sus piezas, como *El médico de su honra*, el hipócrita sentido del honor de la sociedad barroca, basado únicamente en la apariencia externa. Esta temática calderoniana coincide con la de los sermones de algunos famosos predicadores de su época, como Fray Basilio Ponce de León:

¡Qué poderoso es este idolillo de la honra! ¡Qué dellos lleva tras sí y arrastra lo que dicen pundonor en el mundo! ¿A qué peligros no se ponen? ¿Qué dificultades y trabajos no engullen? Un molino de viento, quien le ve con tantas y tan grandes velas, tanta madera y tan pesada, tantas ruedas, tanto hierro y piedra, no pensará que es acaso posible dar aquello una vuelta en un siglo, y un remusgo de aire que se levante le trae con una ligereza que espanta. Un navío como un palacio, que tantos hombres apenas podrían menearle de su lugar, con un soplo de aire vuela. ¡Cuántos de su natural o perezosos o poco diligentes, para poco, o embarazados de suyo, y que ruegos ni importunidades de muchos serían poderosos para hacerlos dar un paso, y este soplo de la honrilla los hace tan diligentes, solícitos, despiertos, entremetidos, que me parece asientan en el suelo los pies!⁶⁰²

⁶⁰¹ A propósito de la influencia del pensamiento de Séneca en España, resultan muy esclarecedoras las aportaciones de Karl Alfred Blüher, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1983.

⁶⁰² Fray Basilio Ponce de León, *Discursos para diferentes Evangelios de Quaresma*, Madrid, 1605, tomo II, p. 62.

Otro famoso predicador del siglo XVII, Fray Diego de Murillo también dirigió sus invectivas contra esta falsa noción de honra, también llamada la “negra honrilla”⁶⁰³:

Otros hay por el contrario que, al parecer, traen la honra en redoma de vidrio, que cualquier golpecillo la quiebra, fundando puntos de honra de cada palabrita, y espantándose de cada cosita que dicen de ellos; tanto, que alguna vez por una palabrita vuelven atrás en cosas que emprendieron de honra y fuera bien pasarlas.⁶⁰⁴

La obra dramática de Calderón de la Barca, tal y como ha señalado Thomas O’Connor⁶⁰⁵, recoge el pensamiento de los moralistas de su época pues plantea la distinción entre varios tipos de honor: la obsesión pasional y descontrolada, propia de los dramas de uxoricidio como *El médico de su honra*, el sentido de honra inmaduro, propio de la sociedad española del Siglo de Oro y, por último, un concepto maduro de honor, en el que priman la benevolencia, la fineza y el autosacrificio, característico de la dramaturgia calderoniana tardía, especialmente de sus dramas mitológicos.

Siguiendo la opinión de muchos pensadores y predicadores del siglo XVII, el protagonista de *Las armas de la hermosura*, Coriolano, rechazará en la obra esa honra social falsa propia de la España del Siglo de Oro para defender una concepción personal del honor, basada en la práctica de la virtud y en la fidelidad del individuo a sus propios valores y convicciones. La obra, como otras comedias calderonianas tardías, se adscribe así a la tercera de las tipologías establecidas por O’Connor.

Por todo ello, en *Las armas de la hermosura* el problema barroco de la honra aparece como una realidad social injusta y represiva que coarta al individuo llegando, en ocasiones, a determinar su destino. Un conflicto que lejos de pertenecer al pasado continúa manifestándose hoy en día a través de numerosos mecanismos de presión con los que la sociedad coarta la libertad individual. En palabras de Ignacio Arellano:

Lo importante en el terreno artístico es el potencial expresivo y emotivo del tema de la honra como metáfora dramática del laberinto de la presión social y de un mecanismo monstruosamente autónomo en el que la libertad, la verdad o la misericordia no pueden existir.

⁶⁰³ “Negra honra” es sintagma que aparece en otros textos áureos como el *Lazarillo de Tormes* y las obras de Santa Teresa de Jesús.

⁶⁰⁴ Fray Diego Murillo, *Discursos predicables (Adviento)*, Zaragoza, 1601, pp. 564 – 565.

⁶⁰⁵ Thomas O’Connor, *Myth and mythology in the theater of Pedro Calderón de la Barca*, San Antonio, Trinity University Press, 1988, pp. 220 -221.

El honor resulta así metáfora de la opresión ideológica y social, un tipo de condicionamientos que existe hoy con tanta fuerza como en el siglo XVII, perfectamente comprensible, creo, para cualquier espectador actual que no se instale en el prejuicio.⁶⁰⁶

Dentro de la reflexión dramática que Calderón realiza durante toda su trayectoria acerca del problema del honor en la sociedad áurea, Alexander A. Parker considera *Las armas de la hermosura* como un drama de honor de final inusitado, pues en esta obra el protagonista, ante la dicotomía venganza – perdón, se decanta por perdonar a aquellos que lo ofendieron a diferencia de, por ejemplo, los vengativos maridos de *El médico de su honra* o *El pintor de su deshonra*:

La peripecia por la que el guerrero renuncia a la venganza gracias a los ruegos de su madre es, desde luego, de un gran dramatismo. Para Calderón tenía la atracción especial de ilustrar de forma conmovedora el motivo de venganza – perdón que dirige tantas de sus obras hasta 1652. *Las armas de la hermosura* aparece como la culminación de dicho motivo en su drama, como la versión final de una serie de obras que tratan sobre la venganza. La transformación libre que hace de la historia de Coriolano resulta inteligible por medio de la asociación tradicionalmente estrecha de la venganza y el honor en el drama español. A través de la sumisión de las mujeres al gobierno dictatorial de sus maridos el tema del honor quedaba ligado a la cuestión de la posición de las mujeres en la sociedad. Calderón trabajó sobre la historia de Coriolano porque le ofreció la oportunidad de tratar sobre venganza y perdón en esta ambientación concreta. En las obras de honor las mujeres habían suplicado en vano por la misericordia de sus vengativos maridos; en la historia de Coriolano una mujer suplica misericordia de un hombre vengativo y la obtiene.⁶⁰⁷

Así, el protagonista de *Las armas de la hermosura* se presenta como un hombre fundamentalmente virtuoso, procedente de una familia noble, que ha luchado toda su vida por su patria ante sus enemigos, consiguiendo grandes hazañas militares. Sin embargo, su defensa de la libertad de las mujeres y la acusación de haber asesinado a un senador romano lo convierten en un proscrito a ojos del pueblo romano, por lo que es condenado a un deshonroso exilio. Ello se escenifica de un modo potentísimo, cuando Coriolano es despojado uno a uno de todos sus atributos simbólicos de triunfo y poder: el laurel, el estoque y la espada.

AURELIO.-Yo, Coriolano, te puse
el laurel que en otro riesgo

⁶⁰⁶ Ignacio Arellano, “Grandes temas de los dramas de Calderón y su pervivencia”, en Ignacio Arellano y Germán Vega García – Luengos (eds.), *Calderón: Innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de Marzo de 2000)*, New York, Peter Lang, 2001, pp. 8 – 9.

⁶⁰⁷ Alexander A. Parker, “El tema de Coriolano...”, *op. cit.*, p. 88.

te quitó por darte vida
y ahora a quitártele vuelvo,
por que te mate el dolor
quitáselo
que para mi sentimiento
más que verte degradado
de él, verte quisiera muerto.

LELIO.- Mi padre te dio el estoque
que, osado, contra su pecho
esgrimiste y, aunque a mí
quitártele toca, quiero
Quitásele
trocarle a bastón porque
no se piense que es a efecto
de dejarte desarmado
para mi venganza, puesto
que, dondequiera que fueres,
seguirte y matarte tengo.

ENIO.- Yo, Coriolano, la espada,
por la obligación del puesto,
te quito pero entendido
quitásele
ten que con ella me quedo
para emplearla en tu favor
siempre que se ofrezca hacerlo. (Jornada II, vv. 2264-2287)

Ignacio Arellano ha estudiado las “representaciones heráldicas de valor simbólico, asociadas al mundo de los príncipes, junto con otros elementos que expresan la exaltación del poder o el deseo de la gloria”⁶⁰⁸ en numerosos textos calderonianos. *Las armas de la hermosura* resulta una pieza paradigmática a este respecto, pues en ella se insiste en la simbología de poder inherente al laurel, el estoque, el bastón y la espada. Ignacio Arellano ha localizado el símbolo latino del laurel en muchas otras obras de Calderón que abordan la temática del poder, tales como *Saber del mal y del bien*, *La gran Cenobia*, *La hija del aire* o *Los cabellos de Absalón*.

En *Las armas de la hermosura*, el anteriormente glorificado Coriolano termina por ser desterrado de Roma. Desarmado, maniatado y con los ojos cubiertos, el héroe es expulsado de su ciudad, de su mundo y su sociedad, despojado de todas aquellas referencias que hasta entonces lo habían ayudado a orientar su existencia. En este mundo hostil, lleno de peligros (Pasquín lo sigue para evitar que se despeñe), lo único

⁶⁰⁸ Ignacio Arellano, “Aspectos emblemáticos en los dramas de poder y de ambición de Calderón”, en *Los rostros del poder en el Siglo de Oro. Ingenio y espectáculo*, Sevilla, Renacimiento, 2011, p. 173.

que puede salvar a Coriolano es la superioridad moral que hasta entonces ha demostrado, su carácter virtuoso. Así, salva su vida gracias a que Astrea lo reconoce como el gentil caballero que la perdonó y la libró de una muerte segura al encontrarla sola y desamparada en campo enemigo. Calderón construye en esta escena una imagen de poderoso contenido moral: la del ser humano que vaga perdido y desamparado por los derroteros de la existencia, a merced de múltiples peligros y al que, llegado el momento, solo la propia virtud podrá salvar del descalabro. El símbolo tiene una indudable raigambre cristiana y recuerda, sin duda, a la imagen de Adán y Eva expulsados del Paraíso y obligados a subsistir en un mundo lleno de desgracias y sufrimiento, sometidos a los caprichos de Fortuna.

Tras la pérdida de la honra pública, Coriolano, siguiendo los códigos morales y sociales del siglo XVII, busca la venganza, venganza que en este caso se dirige contra la sociedad romana en su conjunto, quien lo ha afrentado al imponerle un castigo propio del más deleznable de los criminales. Esta venganza implica, como en la mayoría de las obras de Calderón, un auto – castigo para el propio personaje, pues el asedio de Roma supone, para Coriolano, condenar a muerte a sus seres más queridos: su padre Aurelio, su amigo Enio y su amada Veturia.

CORIOLANO.- Del real manto despojado,
el estoque desceñido,
seco el laurel adquirido
y roto el bastón ganado,
todo, romano, lo he hallado,
en quien sobre Roma está,
luego la infamia será
en quien honra solicita,
por dársela a quien la quita,
quitársela a quien la da.
Por la luz, campaña pura,
que a cargo mi causa toma,
que hoy ha de ser la gran Roma,
de sus hijos sepultura.(Jornada III, vv. 3168-3181)

El sacrificio personal que Coriolano está dispuesto a hacer para reconquistar su propia dignidad y vengar el ultraje que ha padecido cobra dimensiones casi edípicas en boca del padre del protagonista:

AURELIO.- Mira que es Roma tu madre,
mira que yo soy tu padre.(Jornada III, vv.3199 – 3200)

A este respecto, hay que recordar que la referencia al mito de Edipo es una constante en la obra de Calderón, como ya apuntó Constandse⁶⁰⁹ a principios de los años 50. Por otra parte, en ese delicado equilibrio que debe mantener la estructura argumental de una comedia áurea es llamativo ver cómo Calderón hace oscilar un mismo dilema moral entre distintos personajes para mostrar al espectador cómo estos reaccionan de modo diferente en función de sus prioridades existenciales. Así, pasamos de un padre dispuesto a sacrificar a su propio hijo para salvaguardar su reputación pública en la segunda jornada a un hijo que se dispone a asesinar tanto a su padre como a su madre simbólica, Roma, para reconquistar su propia dignidad personal. En palabras de Alexander A. Parker:

El padre apela al sentido del honor de su hijo , pero este paga a su padre con la misma moneda: el padre ha sacrificado a su hijo a su sentido del honor público; el hijo sacrificará a su madre, la ciudad, para vengar la humillación que ha sufrido. Coriolano afirma airado que no tiene honor; Roma se lo ha arrebatado, y la venganza que exige es lo único que puede restablecerlo. El honor personal, no la suerte de la ciudad o de su padre, es lo único que tiene en consideración.⁶¹⁰

Frente a él, Aurelio es un personaje que antepone la honra, el presentarse como un senador modélico ante sus conciudadanos, a cualquier cosa, incluida, como se ha demostrado, la vida de su propio hijo. Esta concepción equivocada del honor que posee el personaje de Aurelio y que le lleva al enfrentamiento continuo con Coriolano a lo largo de toda la comedia ha sido destacada por Albert E. Sloman:

At the beginning of the play Aurelio argues that women make men effeminate and assumes that love is incompatible with valor. At the end of the act I he opposes his son because he has challenged an edict of the Senate, without recognizing the injustice of the edict. In the trial scene he votes that the son he loves should be killed. In act III, when Rome's defeat is inevitable, it is with difficulty that he is persuaded to sue for peace terms. Aurelio has much in common with Gutierre in *El médico de su honra*. He is a man of principle and of iron will; in the dilemmas with which he is faced he acts in good faith in accordance with his own conception of honour and duty. Yet Calderón leaves us in no doubt that he is wrong. Coriolano gives the lie to his argument that love cannot be reconciled with valour; and the Senate's edict is manifestly iniquitous. In the trial scene Aurelio is shown to be both cruel and hypocritical for the sake of appearances. And he was wrong to despair in act III; like Coriolano, he learns the lesson that mercy is nobler than revenge.⁶¹¹

⁶⁰⁹ Anton Constandse, *Le Baroque espagnol et Calderón de la Barca*, Amsterdam, Plus Ultra, 1951.

⁶¹⁰ Alexander A. Parker, "El tema de Coriolano...", *op. cit.*, p. 92.

⁶¹¹ Albert E. Sloman, *The dramatic...*, *op.cit.*, pp. 78– 79.

El enfrentamiento entre padre e hijo, en la tercera jornada, es, por ello, también una batalla entre dos concepciones opuestas de lo que debe representar la honra para el individuo. Ambos personajes apelan al “honor” pero el espectador advierte que este concepto tiene un significado distinto para cada uno. Mientras Aurelio defiende la honra social, externa, Coriolano busca reencontrarse con su propia dignidad personal en la ejecución de su terrible venganza:

AURELIO.- ...¿dónde está tu antiguo honor,
de estas canas heredado?
CORIOLANO.- ¿Qué sé yo? De él despojado
Roma, madrastra cruel,
me envió. Si, patricio fiel,
quieres saber dónde está
mi honor, ella te lo dirá
pues que se quedó con él.
AURELIO.- Quedóse con la querella
que tendrá de ti mi honor,
con la nota de traidor,
tomando armas contra ella.
CORIOLANO.- Fácil es satisfacella.
AURELIO.- ¿Y habrá razón que convenga
a quien sin honor se venga?
CORIOLANO.- Sí, pues me la facilita...
AURELIO.- ¿Qué?
CORIOLANO.- Que si ella me le quita...
¿cómo quiere que le tenga?
Fuera de que el que he ganado
me basta a mí para honor. (Jornada III, vv. 3120-3139)

No obstante, en opinión de David Hildner ⁶¹² el personaje de Coriolano traiciona en cierta medida sus convicciones al orquestar un asedio contra Roma, una estrategia mucho más cobarde que un intento de toma de la ciudad:

CORIOLANO.- Si tú, señor, vinieras a hacer guerra (...) hubieras, nuevo Júpiter, llovido, en cuya ardiente lid hubiera sido árbitro la Fortuna (...) y cuando los vencieras -que no hicieras – a gran costa de sangre los vencieras. Mas viniendo conmigo, que soy, en fin, doméstico enemigo, vencer, señor, a menos costa espero. Lídielos la paciencia, y no el acero. A Roma en esta, que es su edad primera,

⁶¹² David Hildner, “Coriolano y Segismundo...”, *op. cit.*, p. 81.

sin propios bastimentos considera,
pues dentro no los tienen
si de los comarcanos no les vienen.
Luego, pueden peleando vencernos
y no pueden esperando... (Jornada III, 2948-2975)

En efecto, ello podría manifestar cómo el personaje, cegado por su pasión, por su afán de venganza, ha perdido todos aquellos valores de caballería militar que hasta entonces habían guiado su proceder en el campo de batalla. A este respecto, hay que recordar que algunas de las victorias más gloriosas del ejército español en época de Calderón se lograron, precisamente, a través de la estrategia del asedio, como la toma de Breda o la de Barcelona, en la que participó el propio autor. Quizás el dramaturgo, consciente del sufrimiento que conllevan los rigores de un asedio para la población civil, quiso advertir contra la crueldad de esta estrategia bélica, tal y como parece deducirse de las palabras de Veturia, quien denuncia los sufrimientos del pueblo por unas causas políticas que, en última instancia, le son ajenas:

VETURIA.- Si estás quejoso, si estás...
después de deshonras tales
de su Senado y de su nobleza,
paguen su Senado y su nobleza
los agravios que ellos hacen.
Pero el pueblo (...)
¿por qué ha de morir? ¿por qué?
¿No es justicia intolerable
ser el todo en el castigo
sin ser en el todo parte? (Jornada III, vv. 3604-3619)

El problema de Coriolano, y es por ello que necesita la ayuda de Veturia, es que, acostumbrado a ser valorado socialmente por su papel de guerrero, concibe la violencia como el único medio para lograr el respeto de sus conciudadanos y, lo que es peor, de sí mismo. Las ansias de muerte y sangre y el anhelo de venganza se han convertido en una obsesión para el joven general, en una suerte de locura de honor, que transforma y ciega al protagonista privándole del raciocinio y los valores morales que ha demostrado a lo largo de la pieza. Coriolano se convierte entonces, simultáneamente, en víctima y verdugo, sometido a la dictadura de la honra de modo similar a otros grandes personajes de la tragedia calderoniana, como don Gutierre en *El médico de su honra*. Podría considerarse, siguiendo las teorías clásicas acerca de la locura, que Coriolano, en su afán de destrucción de Roma, estaría experimentando un estado de *úbris* (ὕβρις), esto es, una alteración repentina y pasional en su estado de ánimo (*áte*, ἀτή) que causa la ceguera del intelecto y que lleva al individuo trasgredir de modo consciente sus

principios morales. Una pasión diferente de la *manía* (μανία), exaltación o euforia provocada por la posesión de una divinidad, como en el caso de la Sibila de Cumas, o la *alogía* (αλογία), que causa la subversión total de los esquemas y el orden racional y que es experimentada, por ejemplo, por el personaje cervantino de Don Quijote. La *úbris* de Coriolano es, en cambio, una especie de locura transitoria en la que el individuo mantiene la consciencia y, por ello, es responsable de sus actos, ante la sociedad y los dioses. Una locura a la que el heroico general ha sido empujado por la propia sociedad romana y por la educación de su padre, con su valoración exaltada de la honra externa y la violencia. Una locura que terminará por destruir el alma del individuo. Albert E. Sloman explica esta transformación que experimenta Coriolano en *Las armas de la hermosura*:

Though he is a patrician, Coriolano is, from the outset of Calderón's play, contrasted with the other patricians, and particularly with his father, by his attitude to women. Whilst Aurelio despises women, Coriolano defends them and is himself in love with Veturia. It is this which accounts for his dramatic decision to defy the Senate at the end of Act I. But, by his imprisonment and exile, Coriolano is forcibly divorced from Veturia's influence; treated like an animal, he behaves like one, and in act III with Rome at his mercy he insists on revenge. Coriolano's attitude coincidences now with that of his father; if Aurelio was prepared publicly to sentence his own son to death, Coriolano will destroy his native city and with it, the woman he loves. Such were the demands of conventional honour. Yet, although Coriolano resists even the arguments of Veturia he is won over her tears.⁶¹³

Veturia enseña al joven Coriolano, a través del amor, que la compasión y el perdón, en definitiva, la virtud, también consagran el honor del héroe. Siguiendo el pensamiento platónico y senequista, tan del gusto de Calderón, Veturia muestra al valeroso caudillo que la verdadera fortaleza del alma reside en la capacidad del individuo para controlar sus instintos y pasiones primitivas, para vencerse a sí mismo.

En este caso, la superación del violento impulso de venganza, instigado por un elemental sentimiento de rencor, y la concesión del perdón a Roma convertirán a Coriolano en un héroe modélico y virtuoso. La magnanimidad se convierte así, al igual que en otras obras calderonianas, en la cualidad esencial para el desarrollo individual del ser humano, tal y como apunta Edwin Honig a propósito de *La vida es sueño*:

⁶¹³ Albert E. Sloman, *The dramatic...*, *op.cit.*, p. 83.

[Segismundo] tiene que luchar por el poder que le ha sido negado, pero una vez que ha triunfado, debe detentarlo sin arrogancia, perdonando a sus enemigos y renunciando a su amor (...). La virtud concreta que Segismundo adquirirá será, por tanto, la magnanimidad, esencia de la conducta más altamente civilizada (...). Como el honor, del cual forma parte, la magnanimidad no significa nada en sí misma; debe ser adquirida mediante una experiencia personal, más allá de la cual, como dice el propio Segismundo,

Pues que ya vencer aguarda
mi valor grandes victorias,
hoy ha de ser la más alta
vencerme a mí.

(III, 3255 – 3258)⁶¹⁴

La verdadera honra, parece decir Calderón también en *Las armas de la hermosura*, surge de un proceso de autoconocimiento individual y de una conquista moral. El hombre descubre entonces que el honor no se conquista a través de la sangre, sino del amor:

VETURIA.- El desagravio del noble
más escrupuloso y grave
no estriba en que se vengó,
sino en que pudo vengarse.
Tú puedes y también puedes
dar tan precioso realce
al acrisolado oro del perdón,
que en el semblante
del rendido luce más,
con el primor de su esmalte,
lo rojo de la vergüenza
que lo rojo de la sangre. (Jornada III, vv. 3628-3639)

Para Sloman o Parker, la clave interpretativa de la pieza se halla precisamente en el último privilegio entregado a las mujeres a cambio del perdón de Roma, a través del que se manifiesta una clara crítica contra la terrible dictadura del honor vigente en la España del siglo XVII:

Y por mayor privilegio,
más grave y más eminente,
pues por las mujeres yo
sin honra me vi, se entregue
todo el honor de los hombres

⁶¹⁴ Edwin Honig, “El príncipe magnánimo y el precio de la conciencia moral en *La vida es sueño*”, en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 755 – 756.

a arbitrio de las mujeres. (Jornada III, vv. 3684-3689)

Así, para Alexander A. Parker, estos versos sintetizan el sentido último de toda la comedia:

El honor se presenta como algo que fomenta la colocación egoísta de la propia reputación y dignidad social por encima de todo lo demás. El honor hace que Aurelio degrade públicamente a su propio hijo y vote en favor de su sentencia de muerte; el honor hace que Coriolano esté dispuesto a arrasar su ciudad natal. El honor así concebido destruye todos los vínculos humanos porque hace imposible el amor y la amistad, puesto que puede exigir una venganza que se lleve por delante todo el afecto y la compasión humanas. Veturia lanza invectivas contra esta concepción del honor cuando afirma que el perdón es más noble que la venganza. Es una mujer la que suplica de este modo porque son las mujeres, no los hombres, las que sienten y muestran ternura. Un amor tierno, que lleva consigo la disposición a perdonar, es prerrogativa de la naturaleza gentil de las mujeres.

(...)

Las armas de la hermosura debe situarse en el contexto de las obras españolas tradicionales del honor, donde los maridos, en ciertas circunstancias, consideran que es su deber matar a las esposas a las que aman porque el honor así lo exige, de la misma forma que Coriolano consideraba su deber destruir Roma. Es para llegar a esta conclusión por lo que Calderón cambió a la madre del héroe por su prometida y futura esposa.⁶¹⁵

Las armas de la hermosura se configura, entonces, como un drama de honor, entendido este como defensa de la virtud frente a la terrible dictadura de los códigos sociales.

⁶¹⁵ Alexander A. Parker, “El tema de Coriolano: *Las armas de la hermosura*”, en *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 92 – 93.

El estilo calderoniano de *Las armas de la hermosura*

Los privilegios de las mujeres y *Las armas de la hermosura* son dos obras estilísticamente diferentes y ello se debe, en gran parte, a la naturaleza colaborada de *Los privilegios*. Así, mientras la comedia de consuno entremezcla los estilos de tres autores dramáticos coetáneos pero dispares como Calderón, Rojas Zorrilla y tal vez Antonio Coello, en *Las armas de la hermosura* se desarrolla plenamente el estilo del Calderón último, fruto de la evolución de su trayectoria dramática y de la asimilación de las innovaciones gongorinas.

En primer lugar, analizaremos algunas de las peculiaridades estilísticas de *Los privilegios de las mujeres*. Como toda comedia en colaboración, presenta evidentes variaciones de estilo que sirven como guía al investigador para averiguar qué parte fue redactada por cada uno de los dramaturgos que trabajaron de consuno en la redacción de la pieza. En general, el esquema básico de trabajo en una pieza colaborada consistía en que cada uno de los tres escritores implicados elaborara una de las tres jornadas. No obstante, resultaba habitual que uno de ellos ejerciera cierto trabajo de dirección, repasando la pieza y reelaborando algunas de sus partes una vez que estuviera terminada para garantizar cierta unidad argumental y estilística en el resultado final. Asimismo, si alguno de los dramaturgos sentía especial predilección por cierto tipo de pasajes, pongamos por caso, las relaciones en romance, en el caso de Calderón, era habitual que se encargara de ellos, independientemente de la jornada en la que estos se insertaran. Este tipo de intervenciones complica la labor del filólogo que se esfuerza en averiguar la autoría de cada una de las partes de una comedia en colaboración. En lo que a *Los privilegios de las mujeres* se refiere, la situación se hace más difícil, ya que la obra presenta ciertos problemas de atribución que se han tratado de resolver, principalmente, con argumentaciones fruto de diversos análisis estilísticos. En este sentido, la presencia de ciertas imágenes o construcciones metafóricas características de un dramaturgo determinado puede ayudarnos en el complicado proceso de atribución de una pieza colaborada pero nunca resulta tan determinante como el hallazgo de los manuscritos

originales o algún tipo de fuente documental que refiera información acerca de la autoría o el proceso de escritura de la comedia en colaboración.

Desde el punto de vista estilístico, *Los privilegios de las mujeres* no destaca por ser una de las obras de mayor calidad de Coello o Rojas y, ni mucho menos, de Calderón. Este descuido en el estilo es bastante característico de las comedias de consuno, piezas elaboradas velozmente para satisfacer la voraz demanda de espectáculos de la corte española. A ello se añade la propia circunstancia de la colaboración que dificulta, pese a los esfuerzos del dramaturgo coordinador de la redacción, el logro de unidad de tono y estilo. Así, es frecuente observar variaciones tanto métricas como puramente estilísticas que terminan haciendo notar al espectador, y mucho más al lector avezado, la poliautoría de la pieza. En el caso de *Los privilegios de las mujeres*, parece que Calderón pudo supervisar la redacción de la comedia, quizá por ser el dramaturgo de mayor prestigio de entre los reunidos.

Frente a *Los privilegios de las mujeres*, *Las armas de la hermosura* es una obra de mucha mayor calidad y complejidad estilística, en la que Calderón reelabora la comedia en colaboración que le sirve como fuente dotándola, desde un punto de vista meramente estético, de mucho mayor realce y exquisitez retórica. Así, si bien incorpora un gran número de versos más o menos literalmente de la pieza colaborada, los acompaña de imágenes de mayor profundidad semántica, alusiones mitológicas e histórico – legendarias más complejas y una expresión más trabajada en la que se percibe una perfecta asimilación de ese nuevo tipo de lengua, exclusivamente poética, con el que Góngora había revolucionado, años antes, la historia de la literatura española.

Las armas de la hermosura es una comedia destinada a ser representada en un ámbito cortesano, ante un público presumiblemente culto, que constituye la élite política y social de la España del siglo XVII. Ello condiciona irremediabilmente el estilo de la pieza, haciendo que esta adquiera, en general, un tono más elevado y cultista que las comedias escritas para los corrales de comedias comerciales. Estas diferencias estilísticas entre los diversos subgéneros de comedias cultivados por Calderón han sido analizadas por Rafael Lapesa en su estudio del lenguaje de este dramaturgo:

La comedia urbana de Calderón no prodiga el latinismo ni, en general, los rasgos estilísticos más peculiares de la poesía culterana (...).

El lenguaje de (...) [las] comedias principescas se sitúa ya en el nivel más elevado, el mismo de los dramas simbólicos y las tragedias ejemplares (...). [Estas obras presentan]

los caracteres fundamentales del estilo que el autor consideraba “consule dignum”: son muchos los latinismos, en gran parte asentados en la literatura anterior, pero no pocos censurados a Herrera, Góngora, o predilectos de ellos.⁶¹⁶

De este modo, una comedia cortesana de argumento histórico, como *Las armas de la hermosura*, es el marco dramático ideal para que Calderón despliegue todas sus innovaciones y potencias estilísticas; un ámbito de experimentación ideal para, ante un público formado, mostrar su capacidad de elevación y transformación de la lengua del teatro en un medio de expresión autónomo, centrado en el deleite estético y artístico del auditorio.

Como se ha señalado, Calderón es uno de los autores que mejor comprendió en su momento la revolución estética que suponían las innovaciones poéticas gongorinas. Sin alcanzar la oscuridad de algunas de las composiciones del poeta cordobés, el dramaturgo también trató de crear un nuevo tipo de lenguaje, estético y estilizado, exclusivamente teatral. Un lenguaje específico para el teatro, ese mundo de libertad ficcional que, infinitas veces en el pensamiento y en la obra calderoniana, se torna más verdadero, más cierto, que la propia realidad. Evangelina Rodríguez Cuadros trata de sintetizar las características principales de ese particular estilo calderoniano:

Lo cierto es que el teatro de Calderón bastaría para reconstruir, si ello fuera necesario, todos los recursos literarios de la literatura de su época. Aplicando su poderosa capacidad sincrética, fabrica una lengua personal derivada, otra vez, de la estructura de su pensamiento. Por eso será un estilo fijado muy pronto y que, en esencia, se mantendrá inmutable a lo largo de su producción. Estilo en el que se reconocen todos los códigos expresivos vigentes en el Siglo de Oro: la máquina cibernética con que se aplica a ordenar el mundo; la abstracción, pero también el despliegue imaginativo petrarquista, la ingeniosidad de los graciosos; o el trabajado conceptualismo de los cancioneros del cuatrocientos (...).

Por no hablar de la fusión que su propia materia poética experimenta respecto al lenguaje de Luis de Góngora (1561 – 1627). Calderón es consciente del protagonismo que concede a su lenguaje. Sus personajes, con frecuencia, dialogan con el propio discurso al que apostrofan de “errante” o de “oscuro abismo”. O incluso razonan sobre la propia metáfora usada (...).

El dramaturgo, de este modo, ofrece interesantes expectativas de modernidad, subrayando la perplejidad o confusión que puede engendrar el hecho de que el lenguaje adquiera, en momentos determinados, un valor dramático autónomo.⁶¹⁷

En efecto, Calderón presenta en toda su producción una voluntad clara por llamar la atención sobre la palabra, la materia a través de la cual construye la ficción. Esta voluntad de crear una lengua autónoma, puramente artística y distante de la lengua

⁶¹⁶ Rafael Lapesa, “Lenguaje y estilo de Calderón”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, vol. I., pp. 260 – 262.

⁶¹⁷ Evangelina Rodríguez Cuadros, *op. cit.*, pp. 156 – 157.

común no es sino el resultado de la adaptación de los códigos literarios culterano y conceptista a la expresión dramática. Pero estos no constituyen sus únicos modelos. Cuanto más nos adentramos en la lectura de la producción calderoniana, más descubrimos a ese Calderón culto y ávido lector, perfecto conocedor de la literatura clásica e hispánica. Como todos los grandes genios, Calderón vertió todo ese saber literario en su obra, reaprovechando materiales y fórmulas, entremezclando estilos y tonalidades y creando, a partir de una fórmula en principio popularista como es la de la “comedia nueva” lopesca, un gran teatro del mundo, capaz de dar cabida a las preocupaciones vitales y filosóficas más trascendentales del ser humano que hacen que su obra se proyecte a través de los siglos. En palabras de Rafael Lapesa:

Calderón cierra grandiosamente la Edad de Oro de las letras españolas. Sobrevive a casi todos sus coetáneos valiosos y durante casi medio siglo a partir de su muerte apenas hay sino epígonos. En su arte confluyen todas las herencias de la literatura anterior, tanto las positivas, capaces de renovación creadora, como las agotadas y exangües. La tradición de los cancioneros cuatrocentistas sigue vigente en el conceptismo y las psicomaquias a que son tan aficionados los personajes de su teatro. No faltan las reminiscencias de Garcilaso; pero el *Polifemo* y las *Soledades* de Góngora, difundidos cuando Calderón tenía solo trece años, fueron los modelos que más hondamente influyeron en su estilo. Recibió el ingente legado teatral de Lope de Vega y su escuela, cuyas normas generales adoptó, aunque los graciosos ironicen con frecuencia a propósito de los convencionalismos practicados en la escena. Pero todos los elementos heredados son objeto de tratamiento personal en las obras de Calderón, no solo en cuanto se refiere a la concepción, estructura y desarrollo de la acción dramática, sino también en la forja de un estilo peculiar e inconfundible. Ese estilo aparece fijado ya desde muy pronto y, en lo esencial, se mantiene inmutable a lo largo de toda la producción calderoniana.⁶¹⁸

De este modo, Calderón reelabora de un modo netamente original y personal las distintas formas y procedimientos artísticos aprendidos a través de la lectura con el propósito de crear una producción dramática innovadora respecto a la lopesca, capaz de insertar en los esquemas de la “comedia nueva” cuestiones teológicas y filosóficas trascendentes o una lengua plenamente artística como es la gongorina. Al igual que Calderón subordina sus fuentes y reutiliza materiales previos, sean estos dramáticos o de otros géneros, experimenta e investiga las posibilidades expresivas de las coordinadas estilísticas de las tradiciones anteriores, entremezclándolas e imbricándolas hasta conseguir la lengua sorprendente y artística de un teatro que no deja nunca de maravillar a sus espectadores.

Frente a la poesía, el teatro es quizá el género literario que busca la comunicación más directa con el espectador y, por ello, durante siglos, las innovaciones poéticas de la

⁶¹⁸ Rafael Lapesa, “Lenguaje y estilo...”, *op. cit.*, pp. 224 – 225.

lengua calderoniana han recibido las críticas de numerosos académicos que ante la innovación y experimentación de este teatro, achacaban a Calderón su falta de verosimilitud y decoro, valores que desde Aristóteles se han considerado consustanciales al teatro. Entre las críticas que más han perjudicado la consideración del estilo Calderón está, sin duda, la de Menéndez Pelayo, quien enumera, entre los defectos de la lengua calderoniana, su abundancia de “antítesis, frases simétricas, metáforas descabelladas y al mismo tiempo falso color y falsa brillantez de estilo, ampulosa sexquipedal, vano lujo de palabras y verdadera inundación de mala y turbia retórica.”⁶¹⁹

Previamente, un neoclásico convencido, como Nicolás Fernández de Moratín, ya se rebelaba contra la exuberancia del estilo barroco calderoniano a propósito de la entrada en escena de Rosaura, al comienzo de *La vida es sueño*:

Yo quisiera saber si una mujer que se cae despeñada por un monte, en vez de quejarse donde le duele y pedir favor, le dice todas aquellas impropias pedanterías, que las entiende el auditorio como el caballo; si algún su apasionado [de Calderón] cayese por las orejas, llámele “hipogrifo violento y verá cómo se alivia.”⁶²⁰

Este tipo de valoraciones ha contribuido, quizás, a crear una imagen de Calderón como dramaturgo oscuro, lo cual, unido a la utilización de su obra como emblema ideológico y político del conservadurismo más reaccionario, ha forjado una auténtica “leyenda negra” acerca de su obra que aún hoy persiste en el seno de la sociedad española.

En efecto, el estilo calderoniano es complejo y decir lo contrario sería faltar a la verdad, pero se trata de una complejidad justificada por el intento sistemático del artista, a través del teatro, de descifrar el enigma de la realidad. Calderón pone en escena problemas vitales trascendentales para el ser humano: dramatiza acerca de la libertad humana, del destino, de la moral, de la honra, del amor... No se trata de cuestiones banales y, por ello, su poetización ha de ser, a la fuerza, compleja. No obstante, el teatro es para Calderón un medio de conocimiento, de experimentación empírica de la realidad y su finalidad es que el espectador acompañe al personaje en sus dilemas, sean estos morales, políticos, filosóficos u ontológicos. Rafael Lapesa ha analizado este carácter profundamente intelectual de la dramaturgia calderoniana:

⁶¹⁹ Marcelino Menéndez Pelayo, “Calderón y su teatro”, en *Estudios y discursos de crítica literaria*, Santander, Aldus, 1941, vol. III, p. 159.

⁶²⁰ Citado por Francisco Rico, “El teatro es sueño”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, vol. II, p. 451.

Esta intervención del raciocinio no solo se manifiesta en el calculado plan de las obras, en la sistemática sujeción a patrones y en la argumentación con que apoya doctrinas, sino que se revela también en los monólogos y discusiones de los personajes.⁶²¹

El dramaturgo trata, en consecuencia, de dilucidar cuestiones trascendentales empleando el método casuístico aprendido junto a los jesuitas y haciendo que sus personajes verbalicen y analicen sus conflictos interiores para someterlos al juicio crítico del espectador. Asimismo, también es muy habitual el enfrentamiento dialógico entre personajes que sostienen tesis opuestas y que tratan de convencerse el uno al otro con diversos argumentos. De este modo, Calderón pone ante los ojos del espectador el conflicto moral, social, político o amoroso que atenaza a sus personajes y presenta en escena los argumentos que justifican cada una de las opiniones contrapuestas incitando al auditorio a la reflexión colectiva acerca de complejas y diversas problemáticas. Evangelina Rodríguez Cuadros ha analizado este tipo de procedimientos en la dramaturgia calderoniana:

La impronta que la casuística y la dialéctica de la *Ratio Studiorum* de los jesuitas dejó en Calderón construyó su manera de ordenar la realidad y las pasiones humanas. Y fue el modo de conducir el debate al espacio del tablado (...).

Entre todas las modulaciones que ha conocido la abstracción moderna, la que le cuadra más exactamente es la geométrica (de la de Malevich, Klee o Kandinsky a la de Mondrian, Vassarely o Sempere). Sobre Calderón llueven, por esta causa, las metáforas arquitectónicas – esquemáticas. Y aunque no es fácil en ocasiones esclarecer con coherencia el sentido de su sintaxis, por la inclinación barroca a las largas oraciones, la tarea que el dramaturgo se impone es aplicar a sus textos un calculado plan de especulación, una estrategia argumental para apoyar sus doctrinas, claveteando la lógica de sus premisas (...) mediante nexos que justifican, condicionan, conceden o sacan consecuencias (*pues, porque, luego, conque, si bien...*)⁶²²

Así, un momento especialmente álgido en *Las armas de la hermosura* transcurre en la última jornada, cuando Coriolano, desde un egoísta planteamiento hedonista, trata de convencer a Veturia para que no regrese a Roma, donde la espera una muerte segura, y permanezca junto a él. La heroína, sin embargo, contrapone argumentos como su propio sentido del honor o su solidaridad con el resto de mujeres romanas para hacer comprender a su amado que debe regresar a la ciudad sitiada:

CORIOLANO.- ... y es mucho querer que arrastre,
contra nuestras dos pasiones,
tu ruego ambas voluntades,
mayormente cuando pueden

⁶²¹ Rafael Lapesa, "Lenguaje y estilo...", *op. cit.*, p. 240.

⁶²² Evangelina Rodríguez Cuadros, *op. cit.*, pp. 158 – 159.

una y otra conformarse.
 VETURIA.- ¿Cómo?
 CORIOLANO.- La razón lo diga.
 Yo te persuado a quedarte
 adonde todo se aplaque,
 todo consuelos y todo
 placeres. Tú me persuades
 a que sin venganza quede,
 corrido de no vengarme
 donde todo sea rencores,
 todo iras, todo pesares.
 Mira tú ahora quién tiene
 mayor razón de su parte,
 yo, que te persuado a dichas
 o tú a mí, a penalidades.
 VETURIA.- El valor está obligado,
 tanto a bienes como a males.
 CORIOLANO.- No lo está, si males y bienes
 le embisten a un tiempo iguales.
 VETURIA.- ¿Cuándo lo más riguroso
 no fue su mejor examen?
 CORIOLANO.- Cuando estuvo en mi elección
 el serlo lo más suave.
 VETURIA.- No te canses en razones
 que nada conmigo valen. (Jornada III, vv. 3651-3700)

Como se ha señalado, el planteamiento teatral de este tipo de problemas y la utilización de procedimientos retóricos propios de la casuística y la escolástica lleva al constante recurso a la abstracción. De ahí la abundancia de este tipo de sustantivos así como de adjetivos sustantivados que se localiza en la obra calderoniana. Hans Flasche⁶²³ y Rafael Lapesa, entre otros, han llamado la atención sobre esta peculiaridad del estilo de Calderón. Este último ha localizado numerosos precedentes de este procedimiento en la tradición literaria occidental:

Otro [rasgo] es la gran cantidad de sustantivos abstractos que pueblan sus obras. En lugar de mencionar directamente personas y cosas, se las representa a través de sus acciones o cualidades (...). Facultades, sentimientos, ideas, virtudes y vicios aparecen como seres que obran por su cuenta, reciben el efecto de acciones ajenas y reaccionan ante ellas (...). Las grandes alegorías de los autos sacramentales eran hermanas de la personificación de abstractos prodigada en comedias y dramas, en la lírica, en el lenguaje epistolar y en el habla de los discretos. La raíz común estaba en la alegoría medieval y en su extensión a las exploraciones introspectivas, al adentramiento en las galerías del alma, practicado por la espiritualidad religiosa, por la novela sentimental y por la poesía cancioneresca y petrarquista.⁶²⁴

⁶²³ Hans Flasche, "Problemas de la sintaxis calderoniana (la transposición inmediata del adjetivo)", *Archivum Linguisticum*, XVI, 1964, pp. 53 – 68.

⁶²⁴ Rafael Lapesa, "Lenguaje y estilo...", *op. cit.*, pp. 236 – 238.

Encontramos numerosos ejemplos de esta tendencia calderoniana hacia la abstracción en *Las armas de la hermosa*:

VETURIA.- ... y si acaso a esta fineza
de cobarde o de remiso,
no te dispone lo *amante*,
no te resuelve lo *fino*... (Jornada I, vv. 312-315)

En su intento de facilitar la reflexión de los espectadores acerca de las cuestiones abordadas, Calderón recurre con frecuencia a la personificación de lo abstracto, convirtiendo a los protagonistas de sus piezas en encarnación viva de conceptos morales y filosóficos, de sensaciones y sentimientos. También encontramos este recurso en *Las armas de la hermosa*:

CORIOLANO.- Soy el aborrecimiento,
la ira, la saña, el rencor,
la ojeriza, el odio, el ceño,
de aquel réprobo destino... (Jornada II, vv.2487-2490)

Este convertir al protagonista en emblema vivo de los bajos instintos que acosan al poderoso y pueden llevarle a cometer errores en sus funciones como gobernante ayuda a deshumanizar al personaje, a degradarlo. Ahora Coriolano ha perdido los valores morales y el sentido común de los que ha hecho gala durante toda la pieza y es un mero instrumento de la ira, la saña, el odio o el rencor. En este sentido, Calderón desarrolla un procedimiento parecido al que encontramos en muchos de sus autos sacramentales, en los que las cualidades y vicios morales o, incluso, determinados conceptos teológicos, se personifican sobre el escenario convirtiéndose en personajes de carne y hueso que dialogan e interactúan así ante los ojos de los espectadores.

Un recurso muy similar aparece también en *Las armas de la hermosa*, cuando Veturia, ante la mala Fortuna que la persigue, decide que su amor se enfrente violentamente a ella como si ambos fueran seres corpóreos:

VETURIA.- ... si ya no es que cuando sepa
dónde haya tomado puerto
su derrotada fortuna,
mi amor en su seguimiento
vaya a quebrarle los ojos
porque, aunque sé que son ciegos,
si no sintiere su falta,
sentirá mi sentimiento,
cuando a pesar de su ira

y a oposición de su ceño
oiga que sin ella pude
labrar mi dicha siendo
mi suma felicidad
solo el ver que a verle vuelvo (Jornada II, vv. 2357-2370)

Como hemos señalado, Calderón asimiló a la perfección los usos poéticos gongorinos, incorporándolos plenamente a su teatro. Esta *imitatio* calderoniana de la lengua gongorina fue criticada por algunos de los más acérrimos defensores de la poesía del vate cordobés, como Gerardo Diego, miembro de la Generación del 27 y, en consecuencia, ferviente admirador de Góngora:

Calderón reduce a cuatro o seis moldes, agotados genialmente, algunos de los hallazgos gongorinos; simetriza lo que en Góngora era equilibrado pero libre. Da la forma para adquirir un culteranismo de bazar a precio único; y en suma, convierte la sorpresa en tópico, la forma en molde y lo clásico vivo en académico muerto.⁶²⁵

La opinión de Gerardo Diego nos resulta hoy un tanto exagerada y despectiva con el estilo calderoniano y hace pensar que el escritor, en su afán de ensalzar el carácter pionero de Góngora y restituir su figura, terminara por despreciar a un dramaturgo como Calderón que, a pesar de haber escrito versos manifiestamente gongorinos, era considerado un escritor indudablemente canónico a principios del siglo XX. Si bien es verdad que el mérito de crear una lengua exclusivamente poética, que contribuyera a la evasión hacia un universo plenamente artístico, alejado de la mediocridad de la existencia cotidiana, pertenece a Luis de Góngora, no puede decirse, una vez leída la obra de ambos, que Calderón no terminara de comprender y asimilar la complejidad tanto del pensamiento como del estilo gongorino.

De este modo, Calderón desarrolla una lengua exclusivamente artística y teatral que contribuye a manifestar el carácter facticio y ficcional del teatro, ese ámbito en el que el dramaturgo posee libertad intelectual y creativa. Calderón opta en numerosas ocasiones a lo largo de su obra por el cultivo de la complejidad, a través de la expresión enrevesada y enigmática. Ello, sin duda, provoca el extrañamiento (o *admiratio*) del lector o espectador ante una expresión que supone un auténtico reto intelectual y, simultáneamente, se convierte en metáfora de una realidad cuya esencia el hombre es incapaz de percibir directamente, a través de los sentidos. En efecto, cualquier intento por parte del ser humano de atisbar apenas la complejidad de la realidad exige de un

⁶²⁵ Gerardo Diego, *Antología poética en honor de Góngora*, Madrid, Alianza, 1981, p. 11.

esfuerzo intelectual similar al que implica desentrañar la metáfora calderoniana. Estas peculiaridades del estilo de Calderón han sido analizadas por Francisco Rico:

Nunca se ha hablado así en la vida real. Pero, ¿tan necio era Calderón como para no advertir que los tales versos no reflejaban el lenguaje de la vida real? ¿O más bien es que no se proponía reflejarlo? Concedamos que buena parte de esas “pedanterías” no las “entiende el auditorio”. Pero nótese que no se trata de la pobre treta de aturdir al oyente con palabras vacías: por intrincadas que resulten, las de don Pedro tienen un significado cabal, y la dificultad y el carácter insólito son un modo de ponerlas entre paréntesis en el curso de la vida real – justamente-, acotándoles un espacio propio, como en nuestros días pueden recortarlo las luces o los niveles escénicos. (Con “pedanterías” también, pero de hoy, podríamos decir que las calderonianas determinan un *sobretexto* que connote su especificidad teatral.)⁶²⁶

En este afán de inventar un código lingüístico propio, indisolublemente ligado a su dramaturgia, Calderón incorpora a sus textos numerosos elementos culteranos característicos de la compleja lengua de Góngora. Entre ellos, destacan aquellos recursos que vinculan la lengua dramática con el latín. Esta “latinización” supone, por un lado, un alarde cultista del dramaturgo y, por otra parte, manifiesta ese sentido de evasión respecto a la realidad circundante que caracterizó toda la producción literaria durante el Barroco hispánico. Ante el desengaño que provoca la mediocridad de la existencia, el artista busca refugio en un mundo ficcional y manifiestamente artificial, como el que Calderón crea con sus versos ampulosos y culteranos que, en muchos casos, transportan al espectador a la Antigüedad Clásica, el gran referente cultural y artístico para los intelectuales del momento, el periodo al que se ansiaba imitar y emular.

Este gusto calderoniano por la búsqueda de la complejidad se refleja en el uso de una sintaxis latinizante, la cual, además, se vincula a la perfección con la temática romana de *Las armas de la hermosura* y dota de una pátina arcaizante y cultista a la pieza. Así, por ejemplo, son numerosísimos los hipérbatos que imitan la estructura sintáctica latina, en los que el Complemento del nombre antecede al sustantivo complementado. Se trata de una construcción característica de la lengua latina cuya reiterada presencia en la comedia no se justifica únicamente por cuestiones métricas:

ENIO.- ... dando
a la dominante estrella
de Rómulo por vencida
de la suya la influencia. (Jornada I, vv. 135-138)

⁶²⁶ Francisco Rico, “El teatro...”, *op. cit.*, pp. 451 – 452.

VETURIA.- ... pues siempre durará en mí
de su ausencia el desconsuelo,
de su desdoro el dolor
y de su patria el desprecio. (Jornada II, vv. 2353-2356)

También encontramos abundantes construcciones de participio absoluto, especialmente en las relaciones de sucesos pasados, las cuales remiten a su precedente latino, las estructuras de ablativo absoluto. Este tipo de estructuras eran muy frecuentes en las obras historiográficas latinas, particularmente en las de Julio César, uno de los autores mejor conocidos de la Antigüedad. No es por ello casual que Calderón recurra a construcciones de participio absoluto en los fragmentos en que se rememoran hechos pasados para dotar de un aire latinizante a su comedia:

ENIO.- Sabinio, rey de Sabinia,
mal *ofendido* de aquella fingida amistad (Jornada I, vv. 88-89)

ENIO.- Dos veces, pues, el sabino
a Roma asaltó y ella
dos veces le obligó a que,
rechazada su soberbia,
levantase el sitio... (Jornada I, vv. 131-135)

CORIOLANO.- ... una salida hicieron
de la ciudad algunos que quisieron,
ya las vidas *perdidas*,
a precio del valor vender las vidas.
Mas nosotros, entonces
retirados a los muros... (Jornada III, vv. 1934-2939)

Rafael Lapesa ha señalado, como un rasgo calderoniano que imita la lengua de Góngora, la utilización de la estructura sintáctica latina “*ser* + predicativo + un dativo introducido por *a* o *para*; a ella confiere valores que van desde “servir o hacer de” hasta “ser como” e, incluso, “causar”...”⁶²⁷ En *Las armas de la hermosura* aparecen, en efecto, este tipo de construcciones latinizantes:

VETURIA. ... y a quien los hombres
en dos maneras han sido
tan costosos al nacer
y al criarse, tan prolijos... (Jornada I)

⁶²⁷ Rafael Lapesa, “Lenguaje y estilo...”, *op. cit.*, p. 231.

La imitación de la lengua latina lleva tanto a Góngora como a Calderón a suprimir los artículos o a reducir su uso a los casos imprescindibles, tal y como ha apuntado Rafael Lapesa:

Ahora bien, Calderón, como antes Góngora, gusta del sustantivo escueto, llega en su empleo hasta los últimos límites permitidos por el sistema gramatical del español en su tiempo y, con frecuencia, los rebasa (...).

De este modo, el sustantivo español cobraba resonancias latinas, ya que el latín, carente de artículos, refería sin ellos el sustantivo, ora a entes individuales, ora a géneros o especies, ora, en fin, a conceptos o esencias; ahora bien en un sistema lingüístico como el español, poseedor de artículos, la omisión de ellos convertía la designación de seres y cosas en referencia a sus categorías o ideas. Esta operación desrealizadora se cumple asimismo en los muy frecuentes sustantivos que desempeñan papel de predicativo o de aposición y que contienen a menudo metáforas o hipérbolos.⁶²⁸

Junto al valor cultista que este procedimiento expresivo posee, en tanto, imita la estructura del sintagma nominal latino, podemos encontrar en él la aspiración calderoniana de crear un teatro atemporal y universal, capaz de aludir a cuestiones trascendentales y no a meras anécdotas concretas. Siguiendo las corrientes del neoplatonismo, que tanto influyeron en su obra, Calderón intenta dramatizar las categorías, las sustancias, las esencias y no los simples reflejos de esa realidad superior y eterna que nuestros sentidos perciben en la realidad cotidiana.

En *Las armas de la hermosura* aparecen muchos de estos sustantivos que, al carecer de artículo, adquieren un valor genérico o desrealizador:

ASTREA.- ¿qué haré a la deidad el día
que obra *milagro* tan nuevo
como hacer de un desdichado
un dichoso?... (Jornada II, vv. 2621-2624)

CORIOLANO.- Contra ti defendí el puente
que es *llave* de su comercio... (Jornada II, vv. 2659-2660)

En lo que se refiere al nivel léxico – semántico, en *Las armas de la hermosura* aparece un gran número de latinismos que previamente Juan de Herrera o Góngora habían insertado en sus composiciones poéticas: *horror* (I, v. 686), *portento* (I, v. 917), *infame* (I, v. 272), *trofeos* (II, v. 775), *trágico* (II, v. 1175), *orbe* (II, v. 845), *eterno* (II, v. 1015), *funestos* (II, v. 900) o *bárbaro* (III, v. 433), entre otros.

Se trata de palabras que pasan desapercibidas para el espectador actual pues, gracias a las innovaciones de estos poetas áureos y del propio Calderón, hoy en día se hallan

⁶²⁸ Rafael Lapesa, “Lenguaje y estilo...”, *op. cit.*, p. 231.

plenamente integradas en nuestra lengua. Sin embargo, su uso durante el Siglo de Oro, recibió agudas críticas por parte de los intelectuales y escritores enemigos del culteranismo. Asimismo, en *Las armas de la hermosura* encontramos numerosos latinismos semánticos, esto es, palabras que mantienen el significado que poseían en latín:

ENIO.- ... que apenas su gente
la espalda del *plan* ocupe... (Jornada III, v. 2709)

En este ejemplo Calderón mantiene el significado etimológico de *planus*, esto es, “llano”.

Por otro lado, en el siguiente fragmento, Calderón prefiere emplear el adjetivo *copioso* (un tanto extraño aplicado a un ejército) en lugar del sinónimo *numeroso*, porque así aprovecha la reminiscencia semántica de la palabra *copia – arum*, que en latín era un tecnicismo bélico que hacía referencia a las tropas:

CORIOLANO.- ... en tu copioso ejército fiado... (Jornada III, v. 2952)

De este modo, para un lector conocedor del latín, como se supone eran muchos miembros de la corte regia, el adjetivo *copioso* en este contexto no significaría simplemente “numeroso” o “abundante”, sino algo así como “numeroso en lo que a tropas se refiere”.

El estilo de Calderón se caracteriza, asimismo, por otro procedimiento que Hans Flasche⁶²⁹ ha relacionado con la imitación de la lengua gongorina: la abundancia de adverbios contruidos a partir del sufijo – *mente*. Este proceso de neologización de artículos se vincula también con el latín, en tanto se fundamenta en la evolución de un sintagma nominal latino formado por la unión de un adjetivo femenino y el sustantivo femenino *mente*, ambos en caso ablativo singular. Encontramos un gran número de adverbios de este tipo en *Las armas de la hermosura* y algunos de ellos resultan muy poco habituales en la lengua común:

VETURIA. Ninguna habrá
tan *livianamente* necia... (Jornada I, vv. 411-412)

⁶²⁹ Hans Flasche, “Das aus – *mente* Adverb und Adjektiv bestehende Syntagma (zur Sprache Calderons)”, *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1962, pp. 18 – 37.

ASTREA. ... *sañudamente* fieros... (Jornada I, v. 545)

VETURIA. ... *intrépidamente* osado... (Jornada II, v. 1425)

La primera jornada de *Los privilegios de las mujeres* también cuenta con algunos adverbios de este tipo y ello contribuye a atribuirla a Calderón de la Barca:

SABINO. ... *indignamente*, con acción tan fea... (Jornada I)

SABINO. ... Para abrigo de sus vidas
políticamente fundan
esta ciudad... (Jornada I, vv. 106-108)

Asimismo, esta vinculación de *Las armas de la hermosura* con la Antigua Roma se consigue a través de las numerosísimas las referencias mitológicas que aparecen a lo largo de toda la obra, algunas de las cuales adquieren cierta complejidad. Con ellas el dramaturgo busca el alarde cultista y, también, congraciarse con un público culto como se supone era el cortesano. Resulta, por ejemplo, muy llamativa la identificación de las mujeres con sirenas que pronuncia Aurelio al principio de la obra:

AURELIO.- ... y yo descuidado duerma
mayormente al blando sueño
de tan contrarias sirenas,
que si otras cantando matan,
ellas llorando deleitan?
¡Oh, nunca hubiérais... (Jornada I, vv. 280-285)

Las Sirenas, según la tradición clásica, empleaban el hechizo de sus cantos para enloquecer a los marineros. Para muchos moralistas del Siglo de Oro de cuyas opiniones Aurelio se hace portavoz en la pieza, la actitud de las mujeres es similar, pues con sus encantos hacen perder la razón a los hombres y los conducen hacia la perdición moral. En este pasaje Calderón alude además a la capacidad de la mujer para convencer al hombre mediante el llanto preludiando desde el principio el triunfo de las armas de la hermosura sobre la voluntad de venganza de Coriolano. Estos juegos de anticipaciones y prefiguraciones, guiños del dramaturgo a un espectador o lector atento, revelan la complejidad de una comedia basada en la construcción simétrica y el uso constante del reflejo especular.

La referencia mitológica, entremezclada con la alusión cultista a las siete colinas que rodean Roma también aparece en la descripción que Coriolano hace cuando se dirige a la ciudad personificada, antes patria amada y ahora enemiga:

CORIOLO.- ...Hoy, hidra material de siete montes,
en quien el sol doró siete horizontes,
de tus siete gargantas,
siete cervices postraré a mis plantas. (Jornada III, vv. 2906-2909)

Otro recurso muy llamativo que emplea Calderón en esta pieza es mezclar la alusión a un personaje mitológico ampliamente conocido, incluso en nuestros días, con otro que, pese a poseer unas implicaciones simbólicas muy semejantes, resulta mucho más difícil de identificar para el público general, el actual y el del siglo XVII:

AURELIO.- ... nocivos faustos de Flora
y Baco, cuando es bien sean
pompas de Marte y Belona...(Jornada I, vv. 63 – 65)

Estas palabras de Aurelio, por ejemplo, suponen cierto alarde cultista, en tanto ponen sobre el escenario dos divinidades clásicas poco conocidas, como son Flora y Belona. Sin embargo, al estar situadas junto a Baco y Marte, mucho más tópicos en la dramaturgia áurea, su simbolismo quedaba perfectamente aclarado para todo el auditorio. Este procedimiento encaja mucho además con el gusto calderoniano por la ordenación y la bimetración y, por otra parte, aunque Aurelio no lo pretenda, no puede impedir mencionar a los dioses en parejas de hombre y mujer puesto que, pese a sus quejas y su moral reaccionaria, el amor aparece durante toda la comedia como la razón última de la existencia humana.

Junto a las referencias mitológicas, la utilización de emblemas resulta recurrente en *Las armas de la hermosura*, al igual que en gran número de piezas de la producción calderoniana, especialmente en las dedicadas a temas de política y poder, tal y como ha analizado Ignacio Arellano:

En el marco de la gran afición del Siglo de Oro a los emblemas, empresas, jeroglíficos etc., Calderón destaca por la frecuencia y elaboración de estos elementos que desempeñan funciones especialmente importantes en los dramas que tratan del poder y la ambición, como *La gran Cenobia*, *La cisma de Inglaterra*, *Saber del mal y del bien*, *La vida es sueño*, *La hija del aire* o *Los cabellos de Absalón*.

(...)

En conclusión, el emblema constituye uno de los ingredientes más densamente organizados dentro del mundo calderoniano, el cual se caracteriza por su multiplicidad y complejidad, capaz de integrar numerosos elementos culturales. Por su capacidad didáctica y moral, alcanza un relieve extraordinario en el subgénero teatral de los dramas de poder y de ambición, muy relacionados con la literatura de educación de príncipes, que en muchas ocasiones se expresa precisamente en forma de repertorios emblemáticos.⁶³⁰

⁶³⁰ Ignacio Arellano, "Aspectos emblemáticos ...", *op. cit.*, pp. 171 y 191-192.

En este sentido, en *Las armas de la hermosura*, encontramos emblemas de gran tradición en la literatura occidental, tales como la serpiente, emblema del mal, o el sol, emblema del poder regio:

VETURIA.- ... en el ciego, en el confuso
tumulto, una desmandada
punta (áspid debió de ser,
quizás aborto de mi rabia)
el pecho de Flavio hirió,
con tan venenosa saña,
que no hubo tiempo entre herirle
el cuerpo y faltarle el alma. (Jornada II, vv. 726-733)

La identificación del arma con la serpiente no hace, en este caso, sino resaltar el carácter engañoso y traicionero de un crimen que se ha producido aprovechando la circunstancia del tumulto y no, por ejemplo, en un duelo honorable. La ancestral vinculación entre Eva y la serpiente, entre la mujer y el mal a través de este simbolismo, aumenta las sospechas acerca de que Veturia haya sido la asesina del senador.

SABINO.- Alzad del suelo. Y tú puedes,
Coriolano, a oírle quedarte
y pues soy Sol y tu estrella,
con quien parto mis celajes,
usa tú de sus reflejos
o ya alumbres o ya abrasas. (Jornada III, vv. 3299-3304)

A propósito del uso del emblema del Sol como representación del poder en la obra de Calderón, resulta muy esclarecedora la explicación de Alexander A. Parker, para quien el Sol representa todas las potencialidades de desarrollo humano, las cuales debe impulsar el gobernante quien, simultáneamente, además, tiene que evitar caer en el defecto del orgullo, pues este deviene indefectiblemente en el mal gobierno y la tiranía:

El Sol es, pues, la fuente creativa de la vida, de toda belleza, y la energía de la vida: indica la divinidad que yace tras el universo. Porque es Apolo, el Sol es también el impulso tras el arte, las ciencias y la civilización: es el deseo de la humanidad de perfeccionarse, el ansia que todo hombre siente de libertad y realización. Pero el Sol abrasa al que se acerca demasiado; el hombre no debe intentar gobernarlo, no debe volverse orgulloso y hacerse pasar por Dios. Debe aceptar la bajeza y los desengaños de la vida, es decir, tiene que aceptar aquello que le priva de la libertad total, tiene que aceptar su encarcelamiento en los defectos que la carne impone sobre la operación perfecta del espíritu. Se tiene que resignar al sufrimiento.⁶³¹

⁶³¹ Alexander A. Parker, "De la metáfora al símbolo", en *De la imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 64.

Pero quizás, el elemento más característico del estilo calderoniano es su desarrollo del símbolo en su sentido de mayor profundidad estética y significativa. No en vano, Calderón es un dramaturgo admirado por los autores del Romanticismo y del Simbolismo francés, aquellos que mejor se identificaron con la perspectiva profundamente alegórica que la dramaturgia calderoniana proyecta sobre la realidad y que, muy probablemente, constituya una de las claves de su universalidad.

La poética de Calderón, en oposición al racionalismo y a sus consecuencias estéticas, el neoclasicismo, encandiló el entusiasmo de los románticos en rebelión contra la sana razón, estando mejor predispuestos hacia lo maravilloso, lo demoníaco y lo increíble. El espíritu religioso que inflama el apetito de lo inverosímil coexiste en el dramaturgo con un temple de ánimo filosófico que descubre en lo familiar y cotidiano lo asombroso y extraordinario. Ambas dimensiones del misterio, la religiosa y la filosófica, se entrecruzan en el teatro sagrado, mientras que en el teatro profano se hace hincapié en la calidad poética de lo familiar cotidiano soterrado en lo asumido, consabido y ordinario.⁶³²

En efecto, aún hoy uno de los aspectos más atrayentes del estilo de Calderón es su capacidad para descubrir constantemente nuevos aspectos de la realidad, para admirarse ante la naturaleza y gracias a su afinado instinto poético, descubrir la maravilla estética que se oculta tras el velo de la cotidianidad. La expresión calderoniana es, por ello, en muchas ocasiones, exaltada, conmovida u horrorizada, pero, en cualquier caso, capaz de trascender lo meramente aparente para penetrar en las esencias de la realidad. Evangelina Rodríguez Cuadros ha escrito, a propósito de la metáfora calderoniana:

Porque, en efecto, no todo en Calderón es racional y cartesiano. Su lenguaje descansa, sobre todo, en la agudeza ingeniosa que defendía Gracián: las correspondencias con las que fabrica sus metáforas no persiguen tanto el conocimiento abstracto de lo universal, como subrayar la particular o imaginativa relación entre las cosas o seres y la cualidad que se les atribuye (...). Sus imágenes son, así, como golpes de luz que, de repente, iluminan un escenario lleno de atormentadas preguntas o razonamientos. Y lo son porque suponen una ruptura o extrañamiento del orden racional, una radical extracción de un objeto de su percepción automatizada (...). Por medio de este consciente extrañamiento nos comunica Calderón su experiencia barrocamente desengañada del mundo. Y el lector o el espectador participan así con él de la incapacidad para la medida, la propiedad o la verosimilitud.⁶³³

En el siguiente fragmento puede apreciarse esta búsqueda constante de la *admiratio* y el extrañamiento del espectador. En él, el dramaturgo identifica, mediante potentes metáforas, el violento caos de la batalla con distintas fuerzas de la naturaleza y, en una

⁶³² Antonio Regalado, "Sobre puesta en escena, veosimilitud y *admiratio*", en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, vol. I, pp. 100 – 101.

⁶³³ Evangelina Rodríguez Cuadros, *op. cit.*, pp. 163 – 164.

desatada hipérbole, llega a explicar cómo las flechas oscurecen la luz del Sol provocando un eclipse:

CORIOLANO.- Disputada la batalla,
crece con que al Sol cubriendo,
nubes de pluma las flechas,
tempestad padece, siendo
del eclipse de sus rayos
cajas y trompetas truenos;
de quien relámpagos son
las chispas de los aceros,
todo es horror, todo es grima,
todo asombro, todo incendio. (Jornada I, vv. 664-673)

Si, en general, la expresión calderoniana derrocha hiperbólicas pasiones, los monólogos y diálogos de los personajes alcanzan su cénit sentimental cuando estos manifiestan su amor. El amor en el universo calderoniano es una fuerza todopoderosa y arrebatadora, que atrapa y obsesiona a los amantes llevándolos al extremo de la magnificencia y la bondad o de la violencia y la brutalidad. Los esquemas amorosos del petrarquismo obviamente perviven en el teatro de Calderón, pero aparecen muy desdibujados, ya que se sienten un tanto insuficientes, incapaces de dar cuenta de la auténtica esencia del sentimiento amoroso.

Las armas de la hermosura sorprende al espectador puesto que, frente a lo que es más común en el teatro áureo, las expresiones de amor más exacerbadas están puestas en boca de la mujer, de Veturia. Ello no hace sino resaltar la importancia de los personajes femeninos en la obra. En este caso, Veturia expresa en términos hiperbólicos su dolor de amor, mostrándose dispuesta a buscar a su amado desterrado por todo el orbe para lograr volver a reunirse con él:

VETURIA.- Que
apenas sabría en qué parte
de su deshecha fortuna
había tomado su ultraje
puerto cuando peregrina,
pobre y sola iría en su alcance
a padecerlas con él,
si fuese donde el sol arde
o donde el sol hiela, siendo
a sus rayos desiguales,
libia en tostadas arenas,
belga en tupidos cristales
o toda hoguera sus montes
o carámbanos sus mares.
Y, puesto que a menos costa,

quiere el cielo que te halle
quién te buscara en desdichas,
lleno de felicidades,
¿qué albricias te podrá dar? (Jornada III, vv. 3480- 3498)

En efecto, el lenguaje calderoniano alcanza algunas de sus mayores cotas estéticas en la descripción del sentimiento amoroso, tal y como señala Rafael Lapesa:

Este lenguaje relativamente llano [refiriéndose al propio de los graciosos] deja paso al florido y conceptista en cuanto interviene el sentimiento amoroso o se describe la belleza femenina. Para referirse a ella surgen con insistencia las imágenes que la equiparan con el sol y su luz, con la aurora, las estrellas, las perlas preciosas, las flores y su color etc. La repetición no se limita a los tópicos, sino que alcanza a las mismas palabras en rima. (...) Con reiteración semejante el amor se compara con el fuego, con la atracción del imán, con la que experimenta el girasol, con la de la llama en la que la mariposa muere abrasada, con la sed insaciable del hidrópico. Como ya se ha dicho, los afectos se expresan mediante abstracciones, a menudo personificadas, es el mundo en que entran en juego *desdén, celos, fineza, rigores*, etc. utilizados en antítesis y paradojas...⁶³⁴

Ante la recurrencia de unos mismos tópicos y un léxico común en numerosos textos calderonianos, hemos de reconocer que quizás el dramaturgo incurrió en el abuso de ciertas imágenes para la representación poética del sentimiento amoroso, haciendo que estas pierdan eficacia para un lector acostumbrado a leer muchos textos de este dramaturgo.

Sin embargo, dejando de lado esta reiteración, quizás excesiva, vale la pena destacar que, en la mayoría de los casos, nos hallamos ante metáforas potentísimas de una gran expresividad lírica. Calderón ha abandonado toda moderación consustancial al sentimiento de equilibrio renacentista para, habiéndolos asimilado, trascender los moldes estilísticos del petrarquismo y transmitir a los espectadores su sentimiento de admiración acerca del Amor y la Belleza, encarnada en la mujer amada. La gran aspiración vital del hombre, para el pensamiento neoplatónico, es la contemplación del Amor y el Bien supremo y, por ello, los más leves indicios, que el hombre atisba en su amor a la mujer, se expresan en la dramaturgia calderoniana a través de imágenes apasionadas e hiperbólicas en las que el fuego y las fuerzas y pasiones irresistibles tienen un protagonismo exacerbado. Veamos en *Las armas de la hermosura* algunos ejemplos de este amor y belleza arrebatadoras propias del universo ficcional calderoniano:

⁶³⁴ Rafael Lapesa, "Lenguaje...", *op. cit.*, pp. 257 – 258.

CORIOLOANO. [Ante la visión de Astrea, después de haber caído esta de un caballo y con atuendo guerrero] Hermoso prodigio bello... (Jornada I, v. 802)

CORIOLOANO. ... que saber
que vienes, bello portento,... (Jornada I, vv. 899-900)

Sin embargo, uno de los aspectos más apasionantes del estilo calderoniano es su capacidad de mezcla e imbricación de elementos procedentes de toda la tradición literaria anterior para crear su personalísima forma de expresión. Es por ello que Calderón, pese a cultivar en la comedia cortesana un estilo marcadamente elevado y cultista, no renuncia a introducir en *Las armas de la hermosura* algunos componentes de ese tono popularista que había consagrado la fórmula lopesca de la “comedia nueva” sobre los escenarios españoles. Esta mezcla de registros es característica inherente al estilo calderoniano, tal y como ha subrayado Rafael Lapesa:

En el lenguaje y estilo del teatro calderoniano, hay variedad de niveles que corresponden, por una parte, a los distintos géneros y subgéneros dramáticos (...); de otra parte, dependen del estrato social a que pertenecen los personajes y del ambiente en que se sitúa la acción; finalmente obedecen a la proyección heroica, cotidiana o burlesca de cada obra, cada escena y aun cada pasaje. Como en todo el teatro español de los siglos de oro, en el de Calderón los cruces y cambios de perspectiva son constantes. El caso más corriente y estudiado es el del contraste entre la exaltación vital, ilusoria o poética de héroes, señores o galanes y la crítica razonadora, socarrona o degradante ejercida por rústicos y graciosos; entre la solemnidad de una situación y su parodia caricaturesca. Pero incluso en tales ocasiones y en un mismo personaje hay transiciones rápidas.⁶³⁵

De este modo, pese a que, en general, podemos decir que como comedia cortesana de tema histórico, *Las armas de la hermosura* posee un tono generalmente elevado, lleno de los elementos culteranos y las referencias cultistas anteriormente apuntadas, encontramos también en ella componentes de cariz popular. Así, podemos mencionar, por ejemplo, la cancioncilla con la que se inicia la comedia y, sobre todo, algunas de las intervenciones de Pasquín. En ellas, el tono se rebaja sobremanera y se emplea un léxico más popular, adecuado a la personalidad del gracioso. No obstante, como ya se apuntó, no faltan en las intervenciones de Pasquín agudos chistes conceptistas que remarcan el ingenio del personaje y lo dotan de ese carácter poliédrico tan consustancial al gracioso calderoniano:

PASQUÍN. Livia, por quien cierto hombre
dijo en frase no muy vana:
Livia, que ya de liviana
tienes la mitad del nombre,

⁶³⁵ Rafael Lapesa, “Lenguaje y estilo...”, *op. cit.*, p. 242.

¿qué es aquesto? (Jornada II, vv. 2050-2054)

Por otra parte, uno de los aspectos más característicos del estilo calderoniano es su alusión continua a los cuatro elementos, una referencia que fue detectada y analizada ya hace años por Pedro Miguel G. Quijano⁶³⁶, Edward M. Wilson⁶³⁷ y Hans Flasche⁶³⁸, entre otros. La teoría de los cuatro elementos fue formulada por Empédocles, filósofo presocrático que vivió durante el siglo V a. C. Empédocles consideró la existencia de cuatro *raíces* (a las que más tarde Aristóteles llamaría *elementos*) en la naturaleza: agua, aire, tierra y fuego. Sobre estos cuatro elementos actúan dos fuerzas básicas: la del Amor, que hace que se unan entre ellos, dando lugar a todo lo existente en la naturaleza y la del Odio, que los separa, haciendo que los seres se destruyan. De este modo, el filósofo logra explicar los dos movimientos básicos de cambio en la naturaleza: la generación y la corrupción. Estos cuatro elementos conforman además al ser humano y, por eso, según el principio de semejanza tan importante en la filosofía antigua, el hombre es capaz de percibirlos: “por la tierra, vemos la tierra, por el agua, el agua, por el éter, el divino éter, por el fuego, el destructivo fuego, el cariño por el cariño y el odio, por el odio funesto.”⁶³⁹

La doctrina de los cuatro elementos se consolida en el pensamiento occidental al ser incorporada a la doctrina de Aristóteles, quien considera que el cosmos está compuesto a partir de la mezcla de la tierra, el aire, el agua y el fuego que, además, se disponen estratificados en círculos concéntricos en función de su mayor o menor peso. A estos cuatro elementos añade el éter celeste, situado por encima de todos los demás. A partir del pensamiento aristotélico, la teoría de los elementos da lugar a la teoría de los humores de Hipócrates que influirá tanto en el desarrollo de la ciencia médica como en múltiples aspectos del pensamiento occidental hasta época barroca.

⁶³⁶ Pedro Miguel G. Quijano, “La cosmología de los presocráticos en Calderón”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 5, 1935, pp. 553 – 570.

⁶³⁷ Edward M. Wilson, “Los cuatro elementos ...”, *op. cit.*, pp. 442 – 463.

⁶³⁸ Hans Flasche, “Más detalles sobre el papel de los cuatro elementos en la obra de Calderón. Análisis de las fuentes y el lenguaje del dramaturgo”, *Letras de Deusto*, XI, 1981, pp. 5 – 14.

⁶³⁹ Conrado Eggers y Victoria E. Julià (eds.), *Los filósofos presocráticos*, Madrid, Gredos, 1978, vol. II, p. 224.

Edward M. Wilson analiza el desarrollo histórico de esta teoría físico-filosófica que sirvió, durante siglos, para concebir e imaginar la realidad, gracias a su recopilación en obras tan influyentes en el pensamiento occidental como las *Metamorfosis* de Ovidio e, incluso, la propia *Biblia*:

Los elementos, fuego, aire, tierra y agua, fueron fundamentales en la concepción del mundo medieval. Su orden fue fijado y era tan solo su equilibrio lo que diferenciaba del caos el mundo establecido. La descripción de Ovidio, que aparece al principio del primer libro de las *Metamorfosis*, es quizá la mejor conocida. Este concepto fue sustancialmente sostenido como una creencia por otros autores antiguos. Podría también coincidir con el relato contenido en el primer capítulo del *Génesis* y aceptado como ciencia natural cristiana. Probablemente fue considerado como teológicamente útil por Calderón y sus contemporáneos, como una revelación de la ley natural. Útil, pero imperfecto. Aunque este pasaje de Ovidio culmine con la creación del Hombre, no queda claro que sea el Hombre la figura central (como puesta a lo más importante), y que los elementos sean sus servidores, los instrumentos para su salvación. Esta fue la posición cristiana.⁶⁴⁰

Durante la Edad Media la idea de un cosmos compuesto a partir de cuatro principios o elementos fundamentales se conjuga definitivamente con la doctrina cristiana gracias a las aportaciones de los Santos Padres al pensamiento occidental. Durante el Renacimiento, los humanistas, devotos de la filosofía antigua, reivindican y conjugan la teoría de los cuatro elementos y la conjugan con el nuevo interés neoplatónico por el estudio de la naturaleza. En palabras de Javier Rincón Salazar:

Ni siquiera el incipiente espíritu científico del Renacimiento será capaz de suplantarse definitivamente a la ya dos veces milenaria hipótesis de los elementos, que sigue siendo aceptada durante los primeros siglos de la Edad Moderna por humanistas, teólogos, científicos y poetas, fascinados por un edificio doctrinal organizado mediante correspondencias exactas entre las sustancias constitutivas del cosmos, las cualidades elementales, los humores del cuerpo, e incluso, las estaciones del año y corroborado por la magia del número cuatro y la autoridad indiscutible de grandes pensadores. Para la filosofía neoplatónica de esta época, el amor es la ley universal a la que nada es ajeno y los elementos, en consonancia con él, actúan sobre la naturaleza y el hombre como un conjunto de energías imperecederas que Dios puso en movimiento y combinó sabiamente en el momento de la creación, y que constituyen el entorno armónico de nuestra existencia, la cual nació y se sustenta, lo mismo que el universo, de la conjunción de fuego, agua, aire y tierra.⁶⁴¹

El hombre barroco, heredero de estos esquemas de pensamiento físico asentados por la filosofía neoplatónica del Renacimiento, considera que los cuatro elementos son los cuatro órdenes en los que se organiza la naturaleza y, por ello, su presencia constante en la literatura del periodo no es en absoluto baladí.

⁶⁴⁰ Edward M. Wilson, "Los cuatro elementos...", *op. cit.*, vol. I, p. 443.

⁶⁴¹ Javier Rincón Salazar, *op. cit.*, p. 330.

En lo que respecta a la dramaturgia calderoniana, vale la pena destacar que en toda su producción se percibe una constante aspiración intelectual de imponer un orden racional frente al caos del mundo y la naturaleza que resulta hostil y amenazador para el ser humano. Esta voluntad ordenadora se transmite desde la propia autoconsideración demiúrgica del artista, que se recrea en su capacidad creadora de mundos sobre los que es capaz de ejercer su control, hasta los parlamentos de sus personajes que, constantemente, luchan por sustraerse del engaño de los sentidos y aprehender la esencia de la realidad a través de su capacidad racional. De hecho, es característico del personaje calderoniano el rechazo de esa naturaleza caótica percibida a través de los sentidos y el desarrollo de complejos razonamientos a través de los que se intenta comprender la complejidad de la realidad y la existencia.

El propio Calderón construye sus piezas dramáticas cuidadosamente, estableciendo complejos mecanismos de correlación que, tal y como detectó Dámaso Alonso⁶⁴², articulan la estructura interna de toda comedia calderoniana. Así, la naturaleza aparece con frecuencia ordenada y estilizada, en una ficción ideal que trata de simplificar el caos del mundo captando sus aspectos esenciales y, para ello, se regodea en el empleo de la analogía, el paralelismo o los juegos de contrarios.

En el seno de este intento de categorización y ordenación del mundo que subyace en toda comedia calderoniana se halla uno de los procedimientos favoritos del dramaturgo: su reiterada alusión a los cuatro elementos en torno a los cuales, según se pensaba en el siglo XVII, el hombre es capaz de clasificar todo aquello que le rodea.

Así, en un desarrollo de esta teoría, ya los antiguos pensadores habían asociado diversas criaturas y seres inanimados a cada uno de los distintos elementos, en un procedimiento que aparecerá de modo reiterado en la dramaturgia calderoniana, tal y como ha observado Edward M. Wilson:

Podemos observar tres niveles en que son tratados los elementos. Está el elemento o el sinónimo del elemento, y enseguida está la criatura o el objeto inanimado que es nativo de tal elemento, y finalmente una cualidad específica o característica de la criatura o del objeto. Así, para el aire tenemos la serie: *aire, viento; ave; matiz, pluma, pico*. Para el agua: *agua, mar; pez, sierpe, pescado; vidrios, espuma, perla*. Para la tierra: *tierra,*

⁶⁴² Dámaso Alonso, “La correlación en la estructura del teatro calderoniano”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, pp. 290 – 350.

*montes; escollo; fiera, bruto; flores, fruta; piel. Para el fuego: fuego, salamandra, volcán; luces, rayos.*⁶⁴³

Para Calderón, sin lugar a dudas, estos cuatro órdenes implicaban el triunfo de la razón organizadora del hombre frente al caos hostil de la naturaleza y, por ello, sus personajes y sus obras hacen continuas referencias a ellos.

Una evolución con respecto a esta distribución de los seres en cuatro órdenes es el gusto de Calderón por la transposición metafórica de un ente hacia un orden que, en principio, no le corresponde. Se trata de, según terminología de Javier Rincón Salazar⁶⁴⁴, las llamadas metáforas *transelementales*. Encontramos algunos ejemplos de este tipo de transformación en *Las armas de la hermosa*:

ENIO.- ... en vano fue; pues
tan altas sus nuevas trincheras suben
que a poco espacio han de ser
sus obras muertas las nubes. (Jornada III, vv. 2788-2791)

CORIOLANO.- el día que a tus soldados
les fue undoso monumento
el ciego esguazo del Tíber (Jornada II, vv. 2661-2663)

Así, en el primero de los fragmentos las trincheras se transmutan de elemento, pasando de tierra a aire mediante una metáfora que exalta su altura y, en el segundo ejemplo, el río deja de ser agua para transformarse en tierra, en un monumento a la muerte de todos esos soldados sabinos cuya muerte ha provocado su ira ciega.

La mezcla entre dos elementos antagónicos, como son el agua y el fuego sirve a Calderón para expresar la terrible violencia de las batallas en la jornada III:

CORIOLANO.- ... diluvios de metal, orbes de fuego,
habrías, nuevo Júpiter, llovido,
en cuya ardiente lid hubiera sido
árbitro la Fortuna,
llena y menguante imagen de la Luna. (Jornada III, vv. 2959-2963)

Edward M. Wilson ha detectado tres realidades, los caballos, los pájaros y las embarcaciones, a los que Calderón acostumbra a aludir a través de una metáfora en la que los transpone de su elemento habitual:

⁶⁴³ Edward M. Wilson, "Los cuatro elementos...", *op. cit.*, p. 446.

⁶⁴⁴ Javier Rincón Salazar, *op. cit.*, p. 327.

Estos tres grupos de seres están unidos en que todos ellos se mueven con velocidad y fuerza, y cada uno es particular en su propio elemento. Calderón, expresando el sentir barroco por la fuerza y la violencia, se refería a cada uno en términos de los otros. Hemos visto que tenía, hablando en términos generales, tres categorías para cada elemento: el elemento mismo, su criatura y una característica especial, ya sea de la criatura, ya del elemento: por ejemplo, el mar, peces, escamas, espuma. Una criatura terrestre que hubiera de compararse a un pez podía llamarse un pez de tierra, un pez con las características especiales de la tierra o criatura de tierra, una criatura terrestre del mar o con características de mar o de pez, o simplemente un pez sin escamas. Esta fórmula se aplica a gran parte de las imágenes de Calderón.⁶⁴⁵

En el caso de *Las armas de la hemosura* no hemos detectado ninguna metáfora acerca de los caballos, las embarcaciones o las aves. Sin embargo, en la primera jornada *Los privilegios de las mujeres*, los caballos que atraviesan el Tíber para emprender la batalla se transforman en la imaginación de un dramaturgo que muy probablemente fue Calderón en barcos de guerra:

Al abreviado piélagos se entregan
donde por rumbos fáciles navegan
en los brutos bajeles y vivientes;
que, espolones, las frentes,
el cuello, proa, viento, las espuelas,
remos, los brazos y las crines, velas,
jarcia, el arzón más alto de la silla,
el jinete, piloto, el viento, quilla,
jarcias, las riendas y timón, la cola,
y si el Tíber crespo se enarbola,
áncoras breves siendo los estribos,
pasó terrestre flota en leños vivos. (Jornada I, vv. 623-634)

En realidad, para el desarrollo de todos estos procedimientos poéticos, Calderón contó con el modelo de numerosos escritores, fundamentalmente cultivadores de la lírica, que, previamente, habían literaturizado la categorización de la naturaleza en torno a la teoría de los cuatro elementos, entremezclando órdenes a través de complejos procedimientos de transformación metafórica. Edward M. Wilson analiza cómo Luis de Góngora y sus seguidores fueron los que con mayor frecuencia se decantaron por este tipo de artificios:

Calderón no inventó este procedimiento metafórico, pero le dio fijeza. Probablemente lo dedujo de un estudio de las obras de Góngora, el cual mostró un empleo menos académico del mismo método (...)

Estos ejemplos están tomados de obras escritas antes de que hubiera madurado el estilo de Calderón. Observamos en ellos un notable parecido con los artificios propios de Calderón, quien debió sentirse influido por tales pasajes u otros semejantes. Pocos ejemplos tales como estos pueden hallarse en la poesía del siglo XVII, y donde son más frecuentes es en los poemas culteranos de Góngora. Son un ejemplo palmario de la

⁶⁴⁵ Edward M. Wilson, "Los cuatro elementos ...", *op. cit.*, p. 452.

aparición del espíritu barroco en la literatura, con su énfasis sobre lo que sea fuerza y pasión y su tendencia a pasar por encima de los límites naturales. Pero por muy barroco que esto sea, se apoya en cimientos de una vieja armonía. No fue Góngora su inventor, según todas las posibilidades, pero lo consideró como un método conveniente para la construcción de sus soberbias metáforas e imágenes. No fue un esclavo de ello; siendo siempre moderado e imaginativo en su empleo; Calderón abusó por una demasiado frecuente repetición y amaneramiento.⁶⁴⁶

En *Las armas de la hermosura*, Veturia, en un momento de desesperación por la desgracia de su amado Coriolano, sometido a los caprichosos vaivenes de la Fortuna apostrofa a los dioses y, acto seguido, a toda la naturaleza, dividida en los órdenes que determinan los cuatro elementos:

VETURIA.- ... y hasta entonces, altos dioses,
Sol, Luna, estrellas, luceros,
planetas, signos y nubes,
Aire, Agua, Tierra y Fuego,
aves, peces, brutos, fieras,
montes, troncos, golfos, puertos,
con lástima suya y mía,
repetid con mis lamentos:... (Jornada II, vv. 2371-2378)

Esta invocación a los cuatro elementos por parte del enamorado, este intentar hacer partícipe a toda la naturaleza de los sentimientos propios, en este caso de dolor, es un tópico muy extendido en la tradición occidental, tal y como ha señalado Ernst Robert Curtius.⁶⁴⁷ En la obra calderoniana aparece además con relativa frecuencia en los monólogos de queja, tal y como ha analizado Lourdes Bueno⁶⁴⁸. Como puede verse, Veturia invoca a los cuatro elementos y, seguidamente, a las cuatro criaturas que se relacionan con cada uno de ellos pero, luego, destruye en cierto modo el orden de la enumeración correlativa al hacer referencia a los “montes”, relacionados con la Tierra y, a continuación, únicamente a entes relacionados con el elemento Agua: “troncos” (como metáfora tópica de “barcos”), “puertos”, “golfos”... Esta ruptura del orden lógico de la enumeración es muy expresiva pues puede considerarse un procedimiento a través del cual la protagonista manifiesta su desesperación ante la caída en el caos de la existencia. Por otra parte, se observa una gradación en la enumeración de Veturia: comienza en la esfera de lo divino para pasar luego al plano de lo celeste. De ahí, llega a la Tierra cuyos

⁶⁴⁶ Edward M. Wilson, “Los cuatro elementos ...”, *op. cit.*, p. 461.

⁶⁴⁷ Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1955, vol. I, p. 139.

⁶⁴⁸ Lourdes Bueno, *Heroínas con voz propia. El discurso femenino en los dramas de Calderón*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2003, pp. 98 – 114.

elementos o constituyentes más puros enumera para pasar luego a los entes representativos de cada uno de forma ordenada. Finalmente, se centra en Coriolano y en ella (“con lástima suya y mía”) trazando así un recorrido a través de todos los planos de la naturaleza tal y como era concebida en la época, avanzando desde lo universal a la intimidad de su sufrimiento. De este modo, la joven dama convierte a toda la creación en testigo de la desgracia de su amor.

En *Los privilegios de las mujeres* encontramos, asimismo, un pasaje de la primera jornada en el que se describe el banquete con el que los romanos agasajaron a los sabinos. En él, los cuatro elementos adquieren un protagonismo sustancial y ello, lleva a considerar la intervención de Calderón en esa jornada:

ASTREA.- Un gran convite nos hacen
donde opulento la gula.
Ave que se calza el viento,
pescado que el mar fecunda,
fruta que guarda la tierra,
no perdono porque, en suma,
sirviendo eran elementos,
llenaron las mesas tuyas
la tierra, el viento, la mar,
en peces, aves y frutas.

Este último fragmento finaliza además con un procedimiento característico del estilo calderoniano: la enumeración recolectiva. Esta recolección final de los elementos enumerados ha sido analizada por numerosos estudiosos de la lengua calderoniana, como Rafael Lapesa o Evangelina Rodríguez Cuadros, entre otros. Así, según esta investigadora:

Surge así su personalísimo sistema de diseminación y recolección final de elementos que confiere a sus versos no solo un valor lírico, sino una eficaz economía dramática con la que se gana, sin embargo, una rica representación plástica de la pluralidad.⁶⁴⁹

Así, frente al terror del hombre hacia una naturaleza hostil y un destino caprichoso, capaz de castigarlo repentina y terriblemente, Calderón impone la fuerza del intelecto humano, capaz de luchar para imponer su propio orden y domeñar el mundo, de la misma manera que el dramaturgo domina y controla todos los aspectos de su creación ficcional.

⁶⁴⁹ Evangelina Rodríguez Cuadros, *op. cit.*, p. 162.

Las armas de la hermosura como comedia cortesana: **estructura dramática, espacio y tiempo en un** **espectáculo palaciego**

El teatro cortesano calderoniano no es sino un eslabón más dentro de la tradición de espectáculos palaciegos que inundó todas las cortes europeas entre los siglos XVI y XVII. Margaret Rich Greer, una de las mejores estudiosas del teatro cortesano hispánico en el Barroco ha sintetizado acertadamente los rasgos característicos de esta manifestación cultural y política:

Este tipo de espectáculos eran, a grandes rasgos, instrumento y expresión del sistema absolutista, y centraban su atención, tanto dentro del Estado como en las cortes rivales, en la importancia del príncipe, al servicio de la tesis de Machiavello de deslumbrar a los posibles oponentes internos y externos con despliegues de riqueza y poder, y, al menos en las primeras formulaciones, en el objetivo platónico de ofrecer la imagen de estado ideal que sirviera de modelo a gobernantes y súbditos (...).

Los soberanos veían en estas brillantes muestras de riqueza no solo un arma para forjar la unidad interna, sino además un instrumento útil en política exterior, capaz de impresionar a las monarquías rivales con una demostración de poder (...).

Las representaciones no estaban solamente al servicio de los príncipes, sino también de los humanistas, que estaban interesados en recuperar las formas dramáticas perdidas de la antigüedad clásica (...). A la hora de elegir el motivo principal de las obras dramáticas, los personajes y las historias de la mitología clásica satisfacían el deseo de los humanistas de recrear el mundo clásico y el interés de los soberanos por el poder legitimador de la asociación con antepasados divinos.⁶⁵⁰

Las peculiares características del teatro palaciego durante el Siglo de Oro dieron lugar a que, en el ámbito cortesano, la dramaturgia barroca se desarrollara de un modo particular, acercándose cada vez más al ideal del teatro como espectáculo total y fusión perfecta de todas las artes que tanto fascinó a Calderón de la Barca.

Desde esta perspectiva, se hace necesario el estudio de todos los aspectos espectaculares de la obra de teatro calderoniana, pues esta fue concebida no únicamente como un texto de gran altura literaria, sino como un complejo artefacto teatral destinado a la representación en el que todos sus componentes se aúnan con un propósito artístico

⁶⁵⁰ Margaret Rich Greer, "Introducción al teatro cortesano de Calderón", en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, vol. II, pp. 522-526.

unitario. Esta peculiaridad en el análisis de la obra de arte teatral, en general, y de la pieza calderoniana en particular ha sido puesta de manifiesto por John E. Varey en su magnífico estudio acerca de *La devoción de la cruz*:

La trama es una expresión lógica del tema, y el dramaturgo emplea todos los recursos de la escena, indumentaria, tramoyas, movimientos y agrupación de los personajes en el tablado, gestos y ademanes, colores y ritmos de actuación, para subrayar el tema, y las metáforas y símbolos forman un tejido complejo y variado que también desarrolla las mismas ideas de forma poética. La importancia que da a la escenificación puede verse en las detalladas *memorias de apariencias* que servían para guiar a los carpinteros y pintores que construían y decoraban las máquinas teatrales para sus autos sacramentales. Las obras suyas reflejaban la escenografía de la época, y por medio del hábil uso de todos los recursos escénicos, el impacto temático de la obra está reforzado y subrayado. Concebía sus piezas no solamente como versos escritos en papel en blanco, sino como obra que iba a representarse en determinadas condiciones escénicas, y, si no damos a esto su debida importancia, corremos el riesgo de perder de vista un elemento muy importante en el logro del efecto total de la pieza.⁶⁵¹

Los dramaturgos cortesanos contaron en la España del siglo XVII con nuevas posibilidades expresivas en el ámbito espectacular pues los Austrias menores, tan apasionados del teatro como todos sus coetáneos, pusieron a su disposición los mejores medios técnicos y humanos del momento. El teatro en palacio contó, en consecuencia, con unos espacios de representación privilegiados y los mayores adelantos técnicos en lo que a tramoya y maquinaria escénica se refiere. Ejemplos claros del interés de los monarcas por mejorar las condiciones materiales de las representaciones palaciegas son la construcción del Coliseo del Buen Retiro, inaugurado en 1640, o la contratación en 1626 del que fue, probablemente, el mejor escenógrafo de su tiempo: el italiano Cosimo Lotti.

El Coliseo del Buen Retiro fue un espacio escénico absolutamente innovador para su tiempo. Baccio del Bianco diseñó en 1633 un novedoso teatro a la italiana con un tablado de 11 metros de ancho y 17 de fondo, un arco de embocadura de unos 8 metros de alto, telón, bastidores laterales y los mejores adelantos técnicos en lo que a maquinaria escénica y tramoya se refería. Para iluminar el espectáculo, se dispusieron candilejas en lugares estratégicos, las cuales se descubrían o cegaban con cilindros de latón cuando era necesario. La sala, en forma de herradura, contaba con tres pisos de palcos que circundaban la platea y sus puertas se abrían a los jardines palaciegos. Una obra de tal magnitud se dilató durante siete años, hasta que fue finalmente inaugurada

⁶⁵¹ John E. Varey, "Imágenes, símbolos y escenografía en *La devoción de la cruz*", en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, vol. II, pp. 511 – 512.

en 1640, por el arquitecto Alonso Carbonell. Terminaba así la construcción de un espacio escénico grandioso que quería ser, antes que nada, expresión del poder real de Felipe IV, monarca al que su valido, el conde duque de Olivares, pretendía convertir en “el rey planeta”, bajo cuyo influjo se desarrollara la vida artística y cultural del Imperio. Sin embargo, este no fue el único ámbito escénico en el que se llevaban a cabo las representaciones cortesanas. Según las necesidades específicas de cada espectáculo o los deseos del monarca, tenían lugar también en los salones de la Zarzuela y el Pardo, el Salón y el Patinillo del Buen Retiro, el Salón del Alcázar y los jardines o, incluso, el propio estanque del Buen Retiro.

La representación cortesana era, para los Austrias menores, antes que nada, una demostración pública de la grandeza de la monarquía, capaz de constituirse en mecenas de grandiosos espectáculos. Margaret Rich Greer la ha bautizado como *texto del poder real*:

El texto del poder real, el texto fundamental en todos los espectáculos cortesanos, se podía entender en dos sentidos, y uno de ellos era la disposición física del propio teatro. Fuera donde fuese que se representara la obra, en el Coliseo del Buen Retiro, el Salón Dorado del Alcázar, o al aire libre, el campo de visión se disponía de tal manera que la obra que se desarrollaba en el escenario era un polo de la representación, mientras que la realeza, sentada en una plataforma elevada y bien iluminada al otro extremo del salón, constituía el otro polo. La fiesta real ocupaba el punto donde el escenario en perspectiva daba su más perfecta impresión de realidad. Otros espectadores se sentaban jerárquicamente, cuanto más nobles más cerca del rey, y de tal manera que pudieran ver los dos polos del espectáculo. (...) No asistían solo al drama sobre el escenario, sino al espectáculo, mucho más complejo, de observar al rey contemplar el drama que se representaba en el escenario.⁶⁵²

De hecho, uno de los momentos de mayor espectacularidad de la representación cortesana consistía en la entrada y salida de los monarcas en el Coliseo, una ceremonia solemne que, como muchas otras manifestaciones de la cultura española del Barroco, poseía un carácter profundamente teatral.

Junto a la construcción del Coliseo del Buen Retiro, otro gran hito en la evolución del espectáculo palaciego fue la llegada a la corte española de Cosimo Lotti. Este arquitecto y escenógrafo italiano introdujo novedades sustanciales en los espectáculos cortesanos tales como los telones con perspectivas tridimensionales o nuevas máquinas capaces de transformar rápida y reiteradamente los decorados escénicos. Lotti trabajó en España hasta su muerte, en 1643, cuando lo sustituyó otro ingeniero italiano, Baccio del Bianco.

⁶⁵² Margaret Rich Greer, “El poder en juego: *El mayor encanto, amor*”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, vol. II, p. 661.

Este contará con seguidores italianos (Antonio María Antonozzi, Dionisio Mantuano...) y españoles (Francisco de Herrera, el Mozo, Antonio Palomino o José Caudí). La llegada de las técnicas espectaculares italianas supuso una revolución no solo en la manera de representar el teatro sino también en la manera de concebirlo, tal como sugiere Maria Alicia Amadei Pulice:

Con Lotti entran en Madrid las bases técnicas de un nuevo género barroco, concebido como compendio de todas las artes y ciencias que fueron confluyendo por muchos años en Italia hasta dar nacimiento a esta nueva forma politécnica que hoy llamamos teatro.⁶⁵³

En efecto, el nuevo espectáculo no trataba únicamente de conmover al espectador gracias a la fuerza sentimental o a la profundidad de sus temas y personajes, sino que también buscaba lograr un efecto de *admiratio* entre el auditorio, esto es, intentaba maravillar al espectador ante la magia del teatro y la posibilidad que este había adquirido de representar incluso lo fantástico y sobrenatural. El gran desarrollo y complejidad de la tramoya del teatro palaciego ha sido descrita con detalle por Margaret Rich Greer⁶⁵⁴ a partir de los estudios de Shergold.

El teatro de palacio se convertía así en un ámbito escénico privilegiado, capaz de dar cabida a todo aquello que la imaginación de un gran dramaturgo, como Calderón, pudiera crear. En este espacio teatral se podían representar acciones bélicas e históricas muy difíciles de recrear en los corrales comerciales, pues contaba con los mejores medios escenográficos de la época y muchos más elementos de vestuario y *atrezzo*. Esta

⁶⁵³ Maria Alicia Amadei Pulice, *Calderón y el Barroco*, Amsterdam, Benjamins, 2000, p. 27.

⁶⁵⁴ Margaret Rich Greer, "Introducción al teatro cortesano...", *op. cit.*, p. 534. Resultan especialmente interesantes algunas observaciones de la investigadora a este respecto:

Los avances mecánicos para producir efectos sorprendentes ya se venían utilizando también antes de la llegada de Lotti, tanto en las funciones cortesanas como, aunque con un alcance más limitado, en los corrales, pero otra vez multiplicó su uso por diferentes caminos. Un sistema de poleas y tornos podía hacer que los actores ascendieran o descendieran rápidamente, tirar de carros a través de los "cielos" sobre el escenario, e incluso transportar templos enteros (...). Se podía conseguir que las nubes u otras apariciones celestiales parecieran crecer o disminuir gracias a una serie de brazos mecánicos que se doblaban y estiraban. Los escotillones hacían que montañas o palacios aparecieran ante los ojos de los espectadores o desaparecieran de repente de la vista como si hubieran sido destruidos. Una tramoya llamada "bofetón" giraba o se abría súbitamente para simular que los actores aparecían o desaparecían como por arte de magia. A menudo se montaban escenas marítimas con monstruos marinos, barcos apareciendo y desapareciendo, y peces meciéndose arriba y abajo con el movimiento del agua ficticia, produciendo un efecto tan realista que se contaba que en una ocasión había provocado mareos entre las damas de la corte (...).

Estos efectos solo se podían realizar gracias al desarrollo escénico de las tramoyas en el siglo XVI. Por esa razón, el placer que producían era doble, porque éste no solo residía en la maravilla y el deleite provocados por los efectos conseguidos, sino que estaba también en el triunfo del control humano, aparentemente total, sobre el mundo físico.

riqueza material en la representación palaciega se refleja, por ejemplo, en *Las armas de la hermosura* a través de las acotaciones de los testimonios conservados, que son bastante complejas y hacen referencia a un gran número de accesorios:

(Córrese la cortina, y véense todos los bastidores del teatro transmutados en aparadores de piezas de plata y, en medio, una mesa llena de vasos y viandas y, sentados a ella hombres y mujeres, y en su principal asiento, Coriolano y Veturia, y los músicos detrás, arrimados al foro, y Pasquín y otros sirviendo la mesa.) (Jornada I)

(Vánse los dos, y mudándose el teatro en sala de Tribunal, un fiscal y dosel. Sale Aurelio y un Relator, viejo venerable.) (Jornada II)

No obstante, la riqueza de medios técnicos de que gozaron los espectáculos palaciegos hizo que, durante un tiempo, las piezas áureas destinadas a las representaciones cortesanas no fueran especialmente valoradas por la crítica, pues esta mantenía la opinión de Marcelino Menéndez Pelayo de que se trataba de obras en la que el texto estaba totalmente subordinado al desarrollo de caprichosas innovaciones escenográficas:

En estas comedias mitológicas, como en toda especie de drama de espectáculo, el poeta queda siempre en grado y en categoría inferior al maquinista y al pintor escenógrafo. Eran obras que se destinaban al solaz de los Reyes y de la corte (...) y en las cuales más se atendía al prestigio de los ojos que a la lucha de los afectos y los caracteres, ni a la verdad de la expresión.⁶⁵⁵

Hoy no tienen más interés que el histórico y el de algunos buenos versos acá y allá, esparcidos y casi ahogados en un mar de enfática y culterana palabrería. Buscar en ellos pasión, interés, caracteres y color de las respectivas épocas fuera necesidad y desvarío.⁶⁵⁶

Desde hace unos años, sin embargo, las comedias destinadas a un público cortesano suscitan la atención de la crítica, tanto por las peculiaridades de los temas que abordan, históricos y mitológicos en su mayoría, como por la particular visión de la política y el poder que presentan. Por otra parte, el aparato escenográfico en el que se apoyaban estas representaciones ha dejado de ser percibido como un menoscabo para estas piezas y ha comenzado a concebirse como un elemento de innovación y enriquecimiento teatral que, de un modo determinado, influye en la configuración de estas obras. Así, encontramos numerosos estudios del teatro cortesano de Calderón, entre los que destacan los trabajos de Valbuena Prat, Champman, Parker, Neumeister, Wardropper, De Armas, Sullivan, Aubrun, Egido... Estos investigadores tratan de superar el prejuicio que considera el teatro barroco cortesano como un mero espectáculo de

⁶⁵⁵ Marcelino Menéndez Pelayo, *El teatro...*, op. cit., pp. 365 – 366.

⁶⁵⁶ Marcelino Menéndez Pelayo, *Teatro selecto de Calderón de la Barca*, Madrid, Luis Navarro, 1881, pp. LXIII – LXIV.

aparato e insistir en sus posibilidades interpretativas, aludiendo en particular a los valores simbólicos que pueden atribuirse a los personajes mitológicos e históricos que en ellos aparecen. Por ejemplo, Melveena Mckendrick, en una consideración que se refiere a las comedias mitológicas pero que podemos aplicar en general a la mayoría de los espectáculos cortesanos, sostiene:

Las obras mitológicas funcionan en varios planos: como espectáculo festivo e intento de síntesis entre poesía, pintura y música, como simbolismo filosófico y moral, incluso probablemente como alegoría política, aunque esté por determinar en qué medida y con cuánta exactitud. Como fenómeno teatral eran una paradójica fusión de fantasía sobrenatural y de la alta tecnología que era imprescindible para crearla⁶⁵⁷

Esta nueva perspectiva de la crítica acerca del teatro barroco cortesano se debe, en gran parte, a la superación del prejuicio aristotélico que consideraba el texto como el elemento central del teatro y a la revalorización de los elementos genuinamente espectaculares de la representación dramática (gesto, voz, música, escenografía, etc.) que se ha producido en el siglo XX.

Es como si, de alguna manera, hasta el siglo XX la crítica académica no hubiera adoptado la concepción acerca del teatro que Calderón ya adquirió a finales del siglo XVII, cuando comenzó a entenderlo como espectáculo total y fusión perfecta de todas las artes.

Esta es una de las características fundamentales para comprender la evolución para el teatro hispánico que suponen Calderón y su dramaturgia, tal y como ha señalado Evangelina Rodríguez Cuadros:

Y no es que Calderón se cerrara a un modo antiguo o tradicional de teatro a la vista de las sorprendentes escenografías en las que pudo y quiso plasmar las más atrevidas fábulas. Solo que no era un simple dramaturgo – escritor de textos. Calderón escribía sobre el espacio: llegó a dominar, en su sentido más pleno, el teatro total y, las acotaciones de estas obras muestran, en el más radical sentido contemporáneo del término, a un director de escena, constructor no de un simple guión dramático, sino de un texto – espectáculo que integra pintura, escenografía, máquinas voladoras y autómatas junto a la consistente y nunca olvidada partitura de la poesía.⁶⁵⁸

Calderón se volcó en la creación de espectáculos cortesanos y autos sacramentales desde su ordenación como sacerdote, en 1651. Sin embargo, aunque escribir para la corte brindaba a los dramaturgos la posibilidad de hacer uso de unos medios

⁶⁵⁷ Melveena Mckendrick, *El teatro en España (1490 – 1700)*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1994, p. 176.

⁶⁵⁸ Evangelina Rodríguez Cuadros, *op. cit.*, p. 109.

escenográficos y tramoyísticos inimaginables en un corral de comedias comercial, el escritor debía satisfacer a un público tan peculiar y exigente como el cortesano, lo cual determinaba en gran medida las características de la producción teatral destinada a la representación palaciega. Mará Luisa Lobato⁶⁵⁹ ha estudiado algunas de las especificidades de la comedia cortesana haciendo ver que tanto Calderón como el resto de dramaturgos que trabajaron en los espectáculos de palacio tuvieron que solventar ciertos obstáculos que, de alguna manera, dotan a las obras escritas para la corte de unas características singulares:

Se ha hablado en numerosas ocasiones de los medios que se pusieron al servicio de Calderón en su labor dramática para palacio, pero es mucho menos frecuente hacer referencia a los condicionantes que se le impusieron en esa tarea. Y ese es nuestro objetivo hoy: el Calderón escritor y escenógrafo condicionado, el artista sometido a continuos requerimientos por parte de quienes estuvieron implicados con él en la confección de las fiestas reales. Se trataría pues de analizar las circunstancias externas que afectaron a su trabajo y el modo en que, siempre que fue posible, las convirtió en sustancia de su misma obra, en un ejercicio de versatilidad que prueba de nuevo su carácter de hombre de teatro.⁶⁶⁰

En efecto, Calderón se convirtió, durante los últimos cincuenta años de su trayectoria literaria, en el dramaturgo favorito en la corte, en el escritor de los grandes espectáculos palaciegos entre 1635 y 1680, durante los reinados de Felipe IV y Carlos II. En este periodo Calderón cultivó lo que Margaret Rich Greer⁶⁶¹ ha considerado la forma clásica de la comedia cortesana, esto es, un drama en tres jornadas que generalmente dramatizaba leyendas de la mitología clásica y que se representaba con un gran despliegue de medios técnicos y escenográficos, así como con una gran riqueza de vestuario y *atrezzo*. Entre las piezas calderonianas cortesanas más conocidas encontramos obras como *Los tres mayores prodigios* (1636), *La fiera, el rayo y la piedra* (1652), *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653), *Apolo y Climene* (1661), *El hijo del Sol*, *Faetón* (1661), *Eco y Narciso* (1661), *Ni Amor se libra de amor* (1662), *Fieras afemina amor* (1672) o *La estatua de Prometeo* (ca. 1672 – 1674). A esta

⁶⁵⁹ María Luisa Lobato, “Calderón en los sitios de recreación del Rey: esplendor y miserias de escribir para palacio”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcelo (eds.). *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000)*, Almagro, Universidad de Castilla – La Mancha, 2001, pp. 187 – 224.

⁶⁶⁰ *Ibidem*, p. 188.

⁶⁶¹ Margaret Rich Greer, *The play of power. Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Princeton, University of Princeton, 1991, pp. 3 – 30.

tipología pertenecen, indudablemente, las dos obras que estudiamos, la comedia en colaboración *El privilegio de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*.

Así, María Luisa Lobato, centrándose en el teatro palaciego de Calderón pone de manifiesto cómo el dramaturgo tuvo, en cierta manera, que reivindicar la primacía de sus textos (desde una concepción profundamente aristotélica) frente a la avalancha de innovaciones escénicas que irrumpieron en el teatro cortesano de la mano, fundamentalmente, de Lotti y otros escenógrafos italianos. En palabras de Margaret Rich Greer:

Una de las razones principales del éxito de Calderón a la hora de conseguir un nivel único de integridad dramática en las comedias mitológicas cortesanas era precisamente su negativa a dejar el control de la representación en manos de los ingenieros, ya fueran Cosimo Lotti, Baccio del Bianco o sus sucesores españoles. La historia de la primera obra espectacular completa de Calderón, *El mayor encanto amor*, demuestra su insistencia en la prioridad de la coherencia dramática sobre el espectáculo.⁶⁶²

Por otra parte, el dramaturgo era consciente de que sus textos a menudo se representaban con motivo de ciertas festividades o efemérides, a las que se veía obligado a aludir de manera más o menos explícita en las comedias compuestas para tal ocasión, mencionando la época del año o el escenario en el que se escenificaban. Asimismo, eran habituales las referencias a los miembros de la corte que participaban en las celebraciones y contemplaban como espectadores las distintas representaciones. Este tipo de público condicionaba asimismo la temática del teatro palaciego, tal y como apunta Evangelina Rodríguez Cuadros:

Se trata de un público – el que puede acceder a los salones de la Corte – más erudito y culto que el de los corrales de comedias, claro. Los argumentos reproducirán la vida del protocolo o etiqueta afectos a esos mismos cortesanos, por otra parte versados en el conocimiento de la historia, de la leyenda caballeresca o mitológica. Se buscaba, en definitiva, distanciarse de la refrescante visión popular de la comedia de capa y espada. Calderón podía jugar con mayores sutilezas psicológicas en el tratamiento de los personajes y (...) hasta podía detenerse – siempre a través de parábolas alegóricas – en problemas de mayor envergadura política, de reflexión antropológica y de trascendencia ética (...). Y todo ello con un objeto no menos interesante desde el punto de vista de la historia de la práctica escénica: la consecución de un discurso complejo en el que, en efecto, Calderón se dirigía al poder sobre todo para exaltarlo, pero también señalando una discreta disidencia o al menos cierta sugerencia de comentario moral a su política.⁶⁶³

Por otro lado, a menudo, el dramaturgo debía escribir sus obras rápidamente, para satisfacer la creciente demanda de espectáculos en palacio. Ello podría explicar en parte

⁶⁶² Margaret Rich Greer, “Introducción al teatro cortesano...”, *op. cit.*, pp. 536 – 537.

⁶⁶³ Evangelina Rodríguez Cuadros, *op. cit.*, p. 108.

que, por ejemplo, en *Las armas de la hermosura*, Calderón recurriera a la reelaboración de *Los privilegios de las mujeres*, una pieza en cuya composición había trabajado años antes junto a otros dramaturgos y destinada también a la escena palaciega. Con frecuencia Calderón también conocía qué compañía iba a representar su obra y, por ello, incluía en su texto referencias al elenco y, muy especialmente, al gracioso, como las numerosas al conocido *Juan Rana*. Por último, circunstancias puramente materiales, tales como las limitaciones del presupuesto destinado al teatro o las incidencias climatológicas también afectaban el quehacer cotidiano del que fue en sus últimos años el dramaturgo predilecto de la corte española.

En los últimos años de su vida, Calderón fue, en efecto, el dramaturgo palaciego por antonomasia. El monarca y su corte ponían a su disposición unos adelantos y facilidades técnicas inimaginables en los humildes corrales comerciales pero, a cambio, exigían nuevas y originales piezas, capaces de suscitar su admiración, intelectual y visual, y, simultáneamente, de despertar emociones profundas. Esta circunstancia llevó a Calderón a esforzarse en la búsqueda de nuevas sendas dramáticas, inventando nuevas posibilidades de expresión teatral utilizando unos esquemas, los de la “comedia nueva”, que ya comenzaban a adolecer de cierto desgaste. Se trataba de reescribir (como él mismo hizo, con sus textos y los ajenos) un teatro para un ámbito escénico tan peculiar y exigente como el cortesano.

Las armas de la hermosura presenta, desde una perspectiva novedosa, una obra que ya había representado en la corte años antes. Quizás por ello Calderón se esfuerza especialmente por innovar, rompiendo constantemente el horizonte de expectativas de un público que conocía a la perfección los esquemas y resortes dramáticos característicos de la fórmula de la “comedia nueva”. En *Las armas de la hermosura*, Calderón sorprende a su auditorio desde la primera escena pues esta posee todos los componentes de un desenlace prototípico de comedia áurea: dos enamorados a punto de casarse en un jardín idílico, acompañados de música, en un banquete. De esta manera, “empezando con un final”, alterando los roles tradicionalmente asociados a hombres y mujeres y planteando cuestiones tan subversivas en el siglo XVII como la reivindicación de los derechos de las mujeres, *Las armas de la hermosura* se constituye como una de las comedias más innovadoras y transgresoras del periodo final de la trayectoria calderoniana.

Las armas de la hermosura es una obra especialmente larga y compleja, que transcurre en múltiples escenarios que debían recrearse durante la representación cortesana, logrando la admiración y sorpresa constante de los espectadores. Esta multiplicidad espacial dota a la obra de un gran dinamismo y significación que hace pensar en el alto grado de complejidad y tecnificación que alcanzaron las compañías y escenógrafos del siglo XVII. No obstante, el dramaturgo dota a su texto de tal potencialidad descriptiva del espacio, únicamente a través de la palabra de los personajes, que el apoyo escenográfico del espectáculo cortesano no se hace imprescindible para la comprensión de la pieza, de modo que esta podría, llegado el caso, ser representada en teatros comerciales. Esta circunstancia ha llamado la atención de Albert E. Sloman:

Though a court play, (...) *Las armas de la hermosura* required no complicated machinery and could easily have been performed on the apron stages of the Príncipe or the Cruz. For its two “discoveries” – Coriolano in prison early in Act II, and later in the Act the setting up of the throne – the inner stage could have served as well as the “foro”. In the *corrales* the sideboards and table of the opening setting could have been carried on the main stage or revealed in the inner stage. Even so, *Las armas de la hermosura* lends itself to far more elaborate staging than the source – play, assuming the facilities are available, and the directions of extant texts call for the use of perspective scenery and quite complicated sets for the crowd scenes, combined doubtless with lavish costumes.⁶⁶⁴

El espacio en el teatro calderoniano se relaciona claramente con los valores artísticos y estéticos que había desarrollado la pintura manierista y barroca: un espacio complejo y desconocido, siempre cambiante e inaprehensible para un ser humano incapaz de conocer la realidad que lo rodea. Es por ello que los espacios en la dramaturgia calderoniana son múltiples y dinámicos, con continuas referencias a lo lejano, el horizonte, lo nebuloso o lo apenas entrevisto. En palabras de uno de los grandes conocedores de la complejidad de la literatura barroca, Emilio Orozco Díaz:

[El espacio en la dramaturgia calderoniana está] acorde (...) con el concepto y temas de la pintura de la época, y con el sentido de continuidad espacial de la misma. Pensemos que su aspiración escenográfica – que en gran parte pudo ser atendida hasta lo sorprendente por los escenógrafos de origen italiano y continuadores españoles que trabajan en la corte madrileña – suponía en lo esencial lograr un efecto ilusionístico de profundidad y elevación espacial conforme a lo que ya había realizado plenamente la pintura (...). Unamos a todo ello el dinamismo de la acción, el concreto moverse de los personajes en la escena, con un continuo salir y entrar e incluso representando la más viva movilidad de la lucha.⁶⁶⁵

⁶⁶⁴ Albert E. Sloman, *The dramatic... op.cit.*, p. 91.

⁶⁶⁵ Emilio Orozco Díaz, “Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, p. 386.

A continuación reproducimos en una tabla los diferentes espacios que se suceden a lo largo de *Las armas de la hermosura*, indicando además si estos lugares se sitúan en el ámbito sabino o en el romano, aspecto que resultará fundamental en el desarrollo de la pieza:

Jornada I	Jardín	Roma
	Monte	Sabinia
	Monte	Roma
	Puertas de Roma	Roma
Jornada II	Palacio de Veturia	Roma
	Calle	Roma
	Álcazar (prisión)	Roma
	Sala del Tribunal	Roma
	Foro / Calles de Roma	Roma
	Monte	Límites entre Sabinia y Roma
Jornada III	Foro	Roma
	Campamento sabino con mutación de muralla	Sabinos que terminan confluyendo con los romanos

Por otra parte, el espacio adquiere en *Las armas de la hermosura*, como en muchas obras de la producción calderoniana, un gran valor simbólico. Ignacio Arellano ha estudiado el complejo valor metafórico de los espacios en el teatro de Calderón, pues el dramaturgo no solo adopta tópicos tradicionales, como el *locus amoenus*, sino que en ocasiones, los transforma o invierte para dotarlos de significados específicos en cada pieza:

Más allá del realismo directo y primario se advierte un segundo grado de significación que va de las connotaciones asociadas a un hecho o escena, hasta la decidida utilización simbólica de un espacio determinado, valor que a menudo viene marcado por una tradición literaria o cultural pero que Calderón adapta o invierte cuando le resulta pertinente.⁶⁶⁶

⁶⁶⁶ Ignacio Arellano, “Espacios dramáticos en los dramas de Calderón”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 11, 12 y 13 de Julio de 2000)*, Almagro, Universidad de Castilla – La Mancha, 2001, p. 84.

El espacio es un elemento francamente complejo en *Las armas de la hermosura*, obra en la que existe una alternancia constante entre dos realidades enfrentadas, cada una de las cuales con su propia localización espacial: la romana y la sabina. Esta división de espacios crea una frontera imaginaria en la mente del espectador entre dos mundos que se suponen antagónicos. El gran reto que los protagonistas de la obra deberán afrontar es, precisamente, traspasar esos límites espaciales, penetrar en territorio hostil y, finalmente, reconocerse en el hasta entonces considerado enemigo para comprender que la paz y la unión entre el pueblo sabino y el romano es posible.

Para escenificar este enfrentamiento entre sabinos y romanos y presentar a Coriolano como y a Astrea como combatientes dignos y virtuosos, Calderón explota la posibilidad teatral del multiperspectivismo. Como si de una película actual se tratara, las escenas del bando romano se alternan con los hechos ocurridos en territorio sabino a fin de que los espectadores puedan conocer ambas realidades y comprender, aún antes de que Coriolano y Astrea lo descubran, que su enfrentamiento es totalmente inútil e injustificado. Esta alternancia de visiones acerca de una misma realidad es consecuencia del constante cuestionamiento barroco acerca de las posibilidades del conocimiento de la realidad. Si ya Cervantes enfrentó la novelesca visión del mundo de don Quijote a la hostilidad de la realidad manchega, Calderón propone en *Las armas de la hermosura* contemplar una guerra desde ambos bandos, entendiendo las razones, motivaciones y deseos de cada uno de sus combatientes. La guerra, la violencia, se revela entonces absurda para el espectador: la peor de las soluciones para un conflicto, el provocado por la deshonra de las sabinas, que el amor y la capacidad de perdón de las mujeres ya habían solventado hacía tiempo. Felizmente, al final de la obra, romanos y sabinos terminan confluyendo en un mismo espacio en celebración de la paz que los une.

Junto a esta oposición constante de los espacios correspondientes al bando romano y el sabino, también resulta interesante la alternancia entre escenas de interior, escenográficamente más sencillas, y las exteriores que, quizás, requirieron de un mayor uso de medios técnicos. Para solventar estas dificultades, es constante el recurso a la descripción verbal del espacio, una convención escénica áurea en la que Calderón es uno de los dramaturgos más avezados.

Este tipo de fragmentos descriptivos de paisajes y espacios se caracterizan por su mayor complejidad retórica, constituyéndose como un medio para el lucimiento literario del

dramaturgo. En efecto, al tratarse de discursos estáticos, durante los cuales la acción no discurre, el escritor trata de mantener la atención de los espectadores mediante la complejidad de la palabra:

ASTREA.- Ya desde aquí
diviso, aunque no bien, aquella,
que ayer vil choza, y hoy fábrica bella,
tan elevada sube
que empieza en humo y se remata en nube. (Jornada I, vv. 518-522)

El uso simbólico del espacio en *Las armas de la hermosura* es patente desde la primera escena de la obra, en la que Veturia y Coriolano celebran su amor en un marco idílico, un jardín, que refleja el tópico literario del *locus amoenus*. En ese espacio, todo es dicha y alegría, hay abundancia de comida y los músicos exaltan con sus cantos el amor de los jóvenes protagonistas:

MÚSICOS.- ¡No puede amor
hacer mi dicha mayor!
¡Ni mi deseo
pasar del bien que poseo! (Jornada I, vv. 1-4)

El jardín es, de hecho, un ámbito privilegiado para la música dentro del teatro calderoniano, tal y como ha señalado Ángel Valbuena Prat: “la melodía de los instrumentos es muchas veces el fondo adecuado a las escenas de dama y galán en el jardín.”⁶⁶⁷ La música se une así al resto de elementos espectaculares para expresar la concepción de armonía y felicidad ligada a este espacio escénico.

De hecho, una de las primeras acciones que caracteriza a Aureliano como antagonista dentro de la obra es su destrucción de este *locus amoenus*, rompiendo la armonía de la celebración a través de la violencia:

DENTRO VOCES.- ¡Arma! ¡Guerra!
(Cajas y clarines dentro y alborótanse todos)
(...)
TODOS.- ¿Quién causa este estruendo?
(...)
AURELIO.- ¡Quitad, romped, arrojad,
aparadores y mesas... (Jornada I, vv. 48-61)

⁶⁶⁷ Ángel Valbuena Prat, *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969, p. 277

El jardín es un espacio simbólico constante en la obra calderoniana, y aunque puede adquirir diversos significados, tal y como ha estudiado José Lara Garrido⁶⁶⁸, en general es un lugar vinculado a la exaltación del amor. Este valor simbólico del jardín posee una amplia trayectoria en la tradición literaria occidental, tanto culta como popular (piénsese, por ejemplo, en numerosos romances o letrillas folclóricas o en el famoso huerto de Melibea, en *La Celestina*) pero adquiere una connotación simbólica especial en el Barroco:

El jardín gozaba de una larga valorativa de apología dignificante en su doble condición estético – social de *locus ornatus* – paradisíaco y sensual – y espacio idóneo para la *amicitia* y la relación cortesana. Ello dio lugar al hecho insólito de que como ámbito escénico fuese admitido para perspectivas muy diferentes: desde la preceptiva de corte neoaristotélico a los defensores de la comedia nueva pero opuestos a la complicación tramoyística de origen italiano.⁶⁶⁹

En una época en la que el hombre busca imponer su dominio sobre una naturaleza que se siente caótica y hostil, el jardín, como espacio artificial, como naturaleza recreada por el hombre con un nuevo sentido estético, se convierte en un lugar seguro, en un refugio facticio frente a la violencia y el descontrol del mundo y del destino. Al igual que el artista se considera demiurgo de su obra, el jardín se concibe como una reproducción de la naturaleza en la que esta es dominada por el hombre para que alcance perfección estética. De este modo, el jardinero aprovecha la belleza natural de los árboles, plantas y flores pero logra llevarla más allá, creando un espacio mágico gracias al uso de técnicas artificiales, empleando el orden, la simetría o la combinación de colores. El jardín se convierte entonces en una ficción con respecto a la naturaleza, en una realidad mejorada con una finalidad estética y artística. No resulta casual, entonces, que, durante el Barroco, en ese periodo en el que el hombre busca refugio en el Arte, el jardín, como espacio de retiro espiritual y estético, tenga un gran auge en las cortes europeas. Concretamente, Felipe IV encarga el diseño de los jardines de palacio a Cosme Lotti, el mismo artista que transformará la escenografía de los espectáculos representados en la corte, incorporando a ellos las novedades técnicas y de tramoya traídas de Italia.

Pronto, los jardines se integran en las representaciones teatrales palaciegas, de modo que se convierten en un elemento más de la escenografía que adquiere un gran valor simbólico y que simultáneamente pone en escena un juego de confusión entre ficción

⁶⁶⁸ José Lara Garrido, “Texto y espacio escénico. (El motivo del jardín en el teatro de Calderón)”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, vol. I, pp. 114 – 134.

⁶⁶⁹ *Ibidem*, pp. 116 – 117.

teatral y realidad muy del gusto barroco. Esta circunstancia ha sido estudiada por José Lara Garrido:

Era previsible, por consiguiente, que la dominación de la naturaleza por el arte ejecutada en compleja jardinería italiana y la apertura de la escena a los espacios contiguos se integrasen, potenciando el jardín como mutación preferida para el sincretismo de lo real y lo fictivo, donde artificio imitante y sensación de naturaleza recreada configurarían la uniformación de una bivalente especialidad.

(...)

Los jardines – ámbito y escena – servían así a la teatralidad sin fisuras de la gran fiesta barroca, y a la propia ilusión de la *sapientia* modeladora y creativa del hombre.⁶⁷⁰

En particular, en *Las armas de la hermosura*, el jardín representa ese espacio de amor y armonía, un lugar seguro que será destruido por la violencia de la guerra, cuyo ámbito es el de la naturaleza salvaje. Este contraste ya fue señalado por Charles V. Aubrun en su estudio de la producción calderoniana, para quien “el jardín se opone a la selva como la geometría se opone a la confusión y representa la naturaleza dominada, humanizada, con un orden que corresponde al sublime concierto de los astros.”⁶⁷¹

Frente al jardín y su belleza, uno de los espacios interiores de mayor significación dentro de la obra es la prisión, cuyo valor simbólico dentro de la producción calderoniana ya hemos analizado con anterioridad. En el tratamiento del espacio de la prisión en *Las armas de la hermosura* destaca la alusión continua a la oscuridad, que aumenta el valor semántico negativo de este espacio:

ENIO.- Basta
de locura y dime cuál
es de su prisión la estancia.
PASQUÍN.- Aqueste obscuro retrete.
ENIO.- Abre, ya que están cerradas,
de sus troneras alguna.
PASQUÍN.- Eso es decir que me abra
la cabeza, que aquí no
hay más tronera que mi calva.(Jornada II, vv. 1564-1572)

Ignacio Arellano⁶⁷² señala que, si bien el teatro de corte contaba con la posibilidad de emplear ciertos mecanismos de iluminación artificial, en la mayoría de los casos la

⁶⁷⁰ José Lara Garrido, “Texto y espacio escénico...”, *op. cit.*, pp. 115 -116.

⁶⁷¹ Cfr. Julián Gallego, “El Madrid de los Austrias: un urbanismo de teatro”, *Revista de Occidente*, 73, 1969, p. 58.

⁶⁷² Ignacio Arellano, “Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro”, *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. XIX, núm. 3, primavera 1995, p. 430.

sensación de oscuridad estaría provocada por el decorado verbal y no por el uso de efectos técnicos, al igual que ocurría en los corrales comerciales.

Junto a la sensación de oscuridad, la prisión aparece como un espacio intrincado y complejo, poblado de puertas y recovecos, lo que hace imposible escapar de ella potenciando el sentimiento de claustrofobia y aprisionamiento de los personajes. Estos espacios complejos, llenos de puertas y pasillos, son muy abundantes en la dramaturgia calderoniana, tal y como ha señalado Emilio Orozco, quien los vincula con el sentido de complejidad de la realidad que presenta la dramaturgia de Calderón:

No solo utiliza con mucha frecuencia el recurso escénico de situar figuras “al paño”, esto es, de personajes que quedan en un espacio marginal para ver y oír sin ser vistos, sino que también la misma sala o habitación que constituye la escena propiamente dicha, no es un recinto cerrado, aislado; por el contrario la compleja dinámica de la acción exige para su extremada movilización escénica que tenga una serie de puertas o salidas que abren a veces en sus tres lados, y sin las cuales no sería posible el desarrollo de la acción (...). Estas puertas que abren a salas, aposentos, retretes, ricas cuerdas, galerías, corredores y jardines, que se utilizan continuamente, unas veces dejadas intencionadamente abiertas o cerradas, y en otras se cierran utilizando llaves – en algún caso hasta se habla de llave maestra – dan paso a los dichos lugares, donde espontáneamente y, sobre todo, forzados por la situación se esconden damas y caballeros – alguna vez se encuentran dos en el mismo aposento -, produciendo un inquietante y movido juego de confusiones y comprometidas situaciones.⁶⁷³

Si bien el dinamismo de los espacios interiores es más llamativo en comedias de capa y espada y enredo amoroso, como los casos paradigmáticos en la producción de Calderón de *Casa con dos puertas, mala es de guardar* o *La dama duende*, que en *Las armas de la hermosura*, la complejidad del ámbito espacial de la prisión también es aprovechado por el dramaturgo para provocar un encuentro inesperado entre dos personajes, Enio y Aurelio, el cual es espiado por Coriolano desde su celda, probablemente situado “al paño”. Como ni Enio ni Aurelio deberían estar allí, ambos disimulan el uno frente al otro sus verdaderas intenciones de ayudar a Coriolano. Esta falta de comunicación, finalmente, les impide unir sus esfuerzos para lograr salvar al héroe que terminará siendo desterrado:

PASQUÍN.- Tu padre
viene entrando hacia esta sala.
AURELIO.- (...) y así... ¿a ver vengo a Enio aquí?
ENIO.- Llegando de la campaña
e informándome, señor,
de cuanto en mi ausencia pasa,

⁶⁷³ Emilio Orozco Díaz, “Sentido de continuidad espacial...”, *op. cit.*, p. 380.

cumpliendo mi obligación
y considerando cuánta
de Coriolano es la culpa,
quise saber con qué guardas
y prisiones su persona
está, que yo nunca entrara
a verle preso si no
fuera para asegurarla.

(...)

AURELIO.- A lo mismo venía yo
y, puesto que tu vigilancia
debe, por su obligación,
aliviarme de la carga
de cuidar de que su persona
segura esté, que es el ansia
que más me aflige, respecto
de que es preciso que caiga,
si él faltase, sobre mí
la sospecha (...),
y así, (...)
por el Senado te nombro
guarda mayor de sus guardas:
tú le has de dar cuenta de él. (Jornada II, vv. 1643- 1703)

La estructura laberíntica de la prisión a la que hemos aludido ha de representarse, bien con medios escenográficos, de bastante complejidad en el espectáculo cortesano, o bien con la pintura de ambientes a través de la palabra del personaje, el “decorado verbal” tan característica del teatro áureo. A continuación se detallan ejemplos de ambos procedimientos en esta escena de la prisión:

1) *(Abre una puerta y se ve a Coriolano sentado, con cadena al pie)*

[Acotación conservada en la mayoría de los testimonios, entre los versos 1573 y 1574 de la segunda jornada)

2) CORIOLANO.- Muestra, que no falta luz,

que esta cadena se alarga
hasta aquella puerta que
tiene enfrente una ventana
que, aunque participa poca,
lo que es para leerla basta. (Jornada II, vv. 1621-1626)

En este segundo fragmento, se observa cómo, dentro de la oscuridad absoluta de la prisión, existe un único punto de luz, de claridad y esperanza. Es precisamente el lugar elegido por Coriolano para leer la carta de su amada Veturia, que trae a su encierro la anhelada posibilidad de la libertad. En esta escena destaca el contraste lumínico, la

mezcla entre luz y oscuridad que puede vincularse, tal y como hace Emilio Orozco⁶⁷⁴, a la influencia del claroscuro de la pintura manierista y barroca en la concepción escénica de Calderón.

Entre los espacios exteriores, destacan las afueras de Roma, el ámbito montañoso en el que se desarrollan las batallas entre sabinos y romanos y que es continuamente descrito como un lugar peligroso y hostil, lleno de violencia y situado al margen de la urbanidad y la civilización, identificadas con la ciudad de Roma. Esta sensación de peligro y descontrol puede verse ya en la primera jornada, cuando la maleza se personifica para obstaculizar el avance de la reina Astrea:

ASTREA.- (...) Por esta parte parece
que el enmarañado seno
da menos fragoso
paso seguir su vereda quiero,
no en vano, pues a lo inculto
quitado el impedimento
ya descubro la campaña... (Jornada I, vv. 731- 737)

Esta descripción de las afueras de Roma hace que el destierro de Coriolano parezca un castigo aún más terrible pues nos presenta al protagonista como un ser inocente e indefenso enfrentado a una naturaleza agreste y llena de peligros. El héroe se convierte así en símbolo del ser humano enfrentado al salvajismo de una naturaleza imposible de aprehender, lejos del refugio y la certeza de lo facticio. Los alrededores de Roma se constituyen, de hecho, como el espacio de la guerra y la violencia: el ámbito de la muerte. Su peligrosidad hace que Pasquín sea enviado para evitar que el joven general muera despeñado nada más abandonar Roma.

El monte es un espacio escénico muy común en el teatro del Siglo de Oro y en el calderoniano en particular y, aunque a menudo se proyectaba en escena empleando recursos escenográficos tales como elevaciones o rampas laterales, también solía acompañarse de un hiperbólico decorado verbal que ayudaba a potenciar el significado que este espacio adquirió en el Barroco. Esta significación ha sido ampliamente estudiada por Ignacio Arellano:

El monte o montaña en la significación de la época se refiere no solo a la elevación orogénica, sino también a un tipo de vegetación silvestre y enmarañada, claramente enfrentada al segundo espacio, el del jardín, reflejo de una naturaleza organizada y culta.

⁶⁷⁴ Emilio Orozco Díaz, "Sentido de continuidad espacial ..., *op. cit.*, pp. 380 – 381.

La oposición muestra al territorio del caos y el desorden frente al orden de un espacio construido y creado.

Independientemente de su concreta realización escénica las intrincadas y salvajes áreas descritas en los textos constituyen frecuente espacio dramático como ámbito de la ceguera pasional, de la irracionalidad, la idolatría, el mal, la culpa o la violencia brutal.⁶⁷⁵

Sin embargo, hacia el final de la obra, Calderón invierte los valores semánticos que hasta entonces habían ostentado los distintos espacios. La ciudad, que había representado los valores de urbanidad, cortesía y civilización, se ha transformado debido a la cruel venganza de Coriolano en una nueva cárcel que aprisiona al pueblo romano, condenándolo a morir de hambre.

El espectáculo áureo, lejos de configurarse como una dramaturgia realista, es un teatro profundamente basado en la convención, en todo un conjunto de pactos ficcionales que permiten al dramaturgo y los actores desarrollar todo tipo de realidades y tramas, por muy complejas que estas puedan parecer a un lector actual, gracias a la aquiescencia y participación activa como receptor del espectador de la época. Esta convencionalidad y codificación inherente al teatro aurisecular fue desarrollándose y ganando en complejidad a medida que la dramaturgia áurea fue evolucionando, alcanzando su cénit en la época en la que vivió Calderón y, muy especialmente, en los teatros comerciales, debido a su pobreza de medios técnicos. El espectáculo cortesano, en cambio, gracias a la protección de los monarcas, pudo contar con muchas más facilidades técnicas y los mejores decorados o mutaciones del momento, a los cuales, las acotaciones de los testimonios conservados de *Las armas de la hermosura* hacen continua referencia:

(*Múdase el teatro en “palacio” y salen Veturia y Enio*) [Acotación al principio de la segunda jornada]

(*Vánse. Córrese la mutación de muralla y sale Coriolano de soldado*) [Acotación entre los versos 2901 y 2902 de la tercera jornada]

Sin embargo, Calderón siguió confiando en la imaginación de sus espectadores, incluso los del ámbito palaciego, para ampliar las fronteras del escenario y lograr poner en escena lo irrepresentable. Para comprender el uso teatral del espacio en la dramaturgia calderoniana, se hace necesario aplicar la distinción que Marc Vitse elaboró, a partir de los presupuestos de Pavis⁶⁷⁶, entre espacio escénico y espacio dramático. El primero constituye el “espacio concretamente perceptible por el público en el escenario peculiar

⁶⁷⁵ Ignacio Arellano, “Espacios dramáticos ...”, *op. cit.*, p. 86.

⁶⁷⁶ Patrice Pavis, *Voix et images de la scène*, Lille, Presse Universitaires, 1985.

de tal o cual función teatral. Espacio material representante o significativo de una u otra de las virtualidades del espacio dramático, dependerá, para cada una de sus representaciones circunstanciales, de las condiciones circunstanciales ofrecidas a la labor del ‘autor’ o director de escena y de la interpretación por éste de las indicaciones incluidas en el texto escrito” mientras que entendemos por espacio dramático “el espacio de la ficción, el espacio representado o significado en el texto escrito (...). Este espacio dramático, en su esencia, solo puede visualizarse en el metalenguaje del crítico o del espectador, que lo van construyendo imaginariamente a partir de las informaciones proporcionadas sobre su universo por unos personajes”.⁶⁷⁷

Ello es especialmente necesario en una pieza como *Las armas de la hermosura*, en la que Calderón trasciende, mediante diversos mecanismos, los límites físicos del espacio escénico para crear un espacio dramático únicamente accesible a través de la imaginación del espectador y su acuerdo con una tácita convención ficcional. De este modo, el dramaturgo logra poner en escena una trama llena de acciones bélicas y de exterior y en la que, además, se escenifica simultáneamente lo que sucede en el bando sabino y en el romano.

Para lograrlo, Calderón opta en ocasiones por el “decorado verbal”, procedimiento al que ya hemos aludido y a través del cual un personaje informa a los espectadores acerca de las peculiaridades del espacio en el que se encuentra. Este “decorado verbal” puede conjugarse con un mayor o menor número de elementos escenográficos, los cuales solían ser más abundantes en las representaciones cortesanas. Así pues, el “decorado verbal” aparece a menudo como un procedimiento mixto, en el que los elementos del espacio escénico se enriquecen y complementan con otros exclusivamente imaginativos, que los espectadores recrean en su mente gracias a las palabras de los actores.

Por otra parte, encontramos realidades espaciales que se circunscriben únicamente al ámbito de lo imaginario. Uno de los procedimientos más habituales para generar un espacio exclusivamente dramático es la ticoscopia: un personaje relata a los espectadores aquello que está contemplando fuera de los límites del escenario. Esta es la manera más usual de representar las batallas, muy difíciles de escenificar de otra manera:

CORIOLANO.- ¿Qué es aquello? ¡Ay, infelice!

⁶⁷⁷ Marc Vitse, “Los espacios en *La dama duende*”, *Notas y Estudios Filológicos*, 2, 1985, p. 8.

Que a lo que desde aquí veo
parece que recargados
vuelven a perder los nuestros
los puestos que habían ganado. (Jornada I, vv. 677 – 681)

Ignacio Arellano ha estudiado ampliamente los procedimientos de decorado verbal y ticoscopia:

Es una técnica, pues, bien conocida, de ampliar los límites del escenario para integrar en ellos objetos, paisajes y acciones que no pueden representarse materialmente en las tablas. La impresión de mayor inmediatez que da el teatro frente a otros géneros literarios se debe a que estos decorados verbales y efectos de ticoscopia (relato de lo que se supone ve fuera de escena un personaje en escena) se comunican al espectador como presentes y se delimitan y complementan con signos físicamente presentes en el escenario. Algunas situaciones se reiteran a menudo proyectadas en las palabras: batallas, vegetación intrincada de montes, naufragios, incendios, tormentas. Son, por otro lado, decorados y ámbitos que caracterizan la hipérbole barroca.⁶⁷⁸

Tal y como señala Arellano, en *Las armas de la hermosura* encontramos los recursos de la ticoscopia y el decorado verbal aplicados a la escenificación de las batallas y la naturaleza salvaje de los montes que rodean Roma.

Entre los espacios referidos por los personajes mediante el recurso de la ticoscopia, a menudo encontramos un horizonte confuso, una lejanía difusa que los sentidos, como ocurre a menudo en la obra de Calderón, se muestran incapaces de aprehender y que representa todos aquellos aspectos de la realidad que el ser humano, pese a sus esfuerzos, es incapaz de comprender plenamente. Para Emilio Orozco este interés por mostrar los límites que la visión humana puede alcanzar se puede vincular al gran desarrollo de la técnica pictórica de la perspectiva en la época:

En contraste con la acentuada proximidad de lo representado, destacan con vigor esos fondos de paisaje lejano y luminoso. Son los *lejos* de que como término pictórico hablan los pintores y los poetas, especialmente Lope y Calderón; una parte del cuadro que seducía la sensibilidad de la época. No es solo una conquista técnica de la profundidad espacial, con los efectos de la perspectiva lineal y aérea o atmosférica; es la complacencia y el sentir de la emoción de lo distante borroso y brillante, en contraste con lo próximo, con una resonancia espacio – temporal de un futuro incierto seductor.⁶⁷⁹

Otro artificio muy recurrente para ampliar los límites del escenario, aumentando su capacidad de escenificación, y que parece vinculado con la ticoscopia aunque Arellano no lo mencione, es hacer que ese espacio difuso, que empieza justo en los límites del

⁶⁷⁸ Ignacio Arellano, “Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro”, *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. XIX, núm. 3, primavera 1995, p. 429.

⁶⁷⁹ Emilio Orozco Díaz, “Sentido de continuidad espacial...”, *op. cit.*, p. 385.

tablado y que los personajes pueden ver pero los espectadores no, se constituya como un ámbito con su propia acción, cuyos sonidos o ecos llegan a escena. En este caso no hay ningún personaje que relate qué es lo que está ocurriendo al otro lado de la frontera del escenario, como en la ticoscopia, sino que son los propios espectadores los que escuchan las voces de los personajes que allí se encuentran y, gracias a ellas, deducen lo que está sucediendo en ese ámbito escénico invisible. En *Las armas de la hermosura* hay un uso constante de este procedimiento lo que permite, por ejemplo, poner en escena simultáneamente lo que ocurre en el bando sabino y en el romano con unos recursos técnicos y un número de actores limitado. En la siguiente escena de la segunda jornada, por ejemplo, los límites del tablado se constituyen como una frontera imaginaria entre los territorios sabinos y los romanos. En escena están Sabino y Astrea, en territorio sabino, pero los espectadores escuchan las voces de los personajes romanos fuera de escena porque, supuestamente, están lejos, justamente conduciendo a Coriolano al otro lado de la frontera romana:

SABINO.- En rara duda me has puesto,
que irte conmigo es peligro
e ir yo contigo es recelo
y así no sé qué te diga,
si no es que en decir resuelvo.

DENTRO VOCES.- Ya que fuera de la raya,
que es el orden que traemos,
queda, a retirar, soldados,
que estamos en mucho riesgo
si en sus términos nos sienten
los sabinos.

(*Ruido de cadenas*)

CORIOLANO (*dentro*).- ¡Piedad, Cielos!

UNOS (*dentro*).- Ellos te amporen, pues ves
que nosotros no podemos.

SABINO.- ¿Has oído unas lejanas
voces que la mía impidieron? (Jornada II, vv. 2451-2465)

Calderón también emplea las didascalias implícitas, esto es, integradas en el propio texto para informar a los espectadores no solo de las características del espacio en el que se encuentran, sino de aquellas mutaciones espaciales que, debido a razones técnicas, no pueden ser representadas. Un caso paradigmático lo encontramos en la segunda jornada de *Las armas de la hermosura* cuando el personaje de Enio, en el transcurso de unos pocos versos, sale del palacio de Veturia, camina por las calles de Roma y llega rápidamente al Alcázar en el que se halla preso Coriolano:

ENIO.- ¡Espera, escucha ...! La puerta

cerró entrándose a otra cuadra,
donde no puedo seguirla.
Preciso es que de esta salga
cuanto antes para no dar
cuenta a criado o criada
si preguntan a quién busco.
(*Entra por una puerta y sale por otra*)
Ya de este empeño me saca
hallarme en la calle...
(...)
Divertido en lo que hacer
debo, he llegado al Alcázar
del homenaje en que está
Coriolano... (Jornada II, vv. 1529-1552)

Por último, en *Las armas de la hermosura* el espacio se desborda en un nuevo sentido: apelando directamente a los espectadores. La “comedia nueva” barroca transgrede de nuevo el ámbito destinado a la ficción haciendo que esta se entremezcle con la realidad en continuos apartes y soliloquios, en los que los personajes interpelan directamente al auditorio. Según Emilio Orozco, lo habitual en las representaciones barrocas era, que, durante estas intervenciones, el actor o actriz se adelantara hacia los espectadores para hacerles partícipes de sus confidencias, abandonando por un momento el ámbito espacial de la ficción, en el que se estaba representando la escena junto al resto de los actores. A su juicio estas rupturas del pacto ficcional constituyen, en cierto sentido, una nueva forma de desbordamiento del espacio escénico barroco:

Todo ello contribuye a acentuar el sentido dinámico espacial, y por otra parte contratava los efectos de aproximación, con los recursos de soliloquio y el *aparte* prolongado o repetido, con los que la inquietud y agitación íntima del personaje se concentraba y, como en un desbordamiento espacial, se proyectaba directa y violentamente con gestos y palabras hacia el espectador, como haciéndole confidente y partícipe de su conflicto íntimo, lo que incluso se acentuaba en su efecto de acercamiento con el adelantarse el actor hacia el borde del tablado; en el centro para el importante soliloquio, y al margen o borde lateral de la escena para algún aparte o escena paralela, recurso que se decía “estar al paño”. La abundancia con que el teatro calderoniano acude a estos recursos expresivos de concentración y desbordamiento hacia el ámbito espacial de los espectadores viene a confirmar elocuentemente en él la concepción y sentimiento de continuidad espacial característico no solo del teatro, sino en general de la obra de arte barroca.⁶⁸⁰

En *Las armas de la hermosura* encontramos apartes continuos que ayudan a los espectadores a conocer más profundamente la psicología de los personajes. Gracias al recurso del aparte, por ejemplo, conocemos desde el principio la rivalidad que Lelio siente contra Coriolano y que el protagonista, sin embargo, desconoce:

⁶⁸⁰ Emilio Orozco Díaz, “Sentido de continuidad espacial...”, *op. cit.*, pp. 386 – 387.

LELIO.- El mérito es quien te adquiere
este honor *Ap. Que también sea
yo hijo de senador
y de mí... (¡oh, envidia deja
de afligirme!)* Yo el primero
seré que irá a tu obediencia
por soldado tuyo. (Jornada I, vv. 383-389)

El aparte también es el recurso empleado por Calderón para hacer ver a los espectadores que el héroe comienza a conmoverse por las lágrimas de su amada y a abandonar su propósito de destruir Roma:

VETURIA.- ... tan altas felicidades,
como a ti te den la vida,
¿qué importa que a mí me maten?
CORIOLANO.- *Ap. ¡Cielos, que Veturia llora!
Quitadme el sentido o dadme
valor para resistir
tan nuevas contrariedades,
como que, siendo las perlas
antídoto en otros males,
sean tósigo en los míos.* (Jornada III, vv. 3720-3729)

El aparte supone, en consecuencia, una extraordinaria herramienta de caracterización psicológica de los personajes que, en el plano espectacular, se acompaña de una aproximación física del actor hacia los espectadores. Es como si el personaje intentara librarse de los grilletes de la ficción y necesitara de cierta intimidad y la cercanía para hacer partícipe al auditorio de sus sentimientos más profundos y de la dimensión más ‘reales’ y humana de su psicología. Tal y como expone Emilio Orozco Díaz, el aparte se convierte así en un elemento fundamental de la dramaturgia calderoniana:

La complejidad o duplicidad de acciones y la extremada complicación de la intriga favorece el que se multipliquen los *apartes*. Ello es un rasgo especialmente extremado en Calderón, aunque pueda a veces parecer menos frecuente, porque al editarlo no siempre se señalan las correspondientes acotaciones. A veces algunos de sus abundantes incisos – de acuerdo con una compleja sintaxis poética gongorina – tiene el mismo carácter de aparte, en los que se recoge una reflexión, exclamación incontenible u observación pasajera complementaria, determinando un característico hablar entrecortado muestra de desbordante expresividad barroca.

(...)

Es de señalar que este dirigirse a los espectadores, haciendo las observaciones sobre los hechos que ocurren en la escena, llega con Calderón a un extremo que supone salirse totalmente del plano teatral de la ficción y colocarse en una situación crítica marginal, que hace irónica referencia o burla a lo establecido como práctica o regla general de la comedia.⁶⁸¹

⁶⁸¹ Emilio Orozco Díaz, “Sentido de continuidad espacial ..., *op. cit.*, pp. 403 – 404.

El aparte se convierte entonces en un espacio textual en el que los actores poseen la licencia de romper la convención de la ficcionalidad, denunciando el carácter facticio de lo representado y revelando al espectador los entresijos de la representación dramática. En *Las armas de la hermosura*, el gracioso Pasquín protagoniza muchos de estos apartes que trasgreden los límites de la ficción para colocarse en el plano de la realidad, el propio del público que contempla el espectáculo. Así, por ejemplo, el gracioso hace la siguiente observación antes de comenzar a desgranar una larga relación:

PASQUÍN.- Pues con eso, va de Historia;
[ap.]aquí, apuntador, memoria
tu anacardina me dé... (Jornada I, vv. 996-998)

En conjunto, todos los recursos espaciales referidos contribuyen al propósito calderoniano de presentar ante sus espectadores un espacio cambiante y dinámico, de límites difusos, en el que ficción y realidad aparecen entremezcladas. En palabras de Hans Tintelnot:

Los confines entre el espacio destinado a la acción y a la decoración, entre el actor que recita y el espectador, entre el mundo cotidiano y el mundo de la ilusión se han hecho totalmente fluidos, de conformidad con la aspiración de aquella época teatral.⁶⁸²

Junto a la ruptura de la unidad de lugar, *Las armas de la hermosura* también sigue los preceptos del *Arte Nuevo* lopesco en lo relativo a la unidad de tiempo. En efecto, la acción se desarrolla también en un tiempo múltiple y complejo, cuyos límites se tornan en ocasiones difusos. Se trata de, en palabras de Evangelina Rodríguez Cuadros, “ese tono de utópica ucronía (un tiempo y un espacio jamás sometidos a constricciones realistas) que tanto han favorecido, en los últimos años, su puesta en escena por directores que han puesto a prueba así a un Calderón poco conocido e, incluso, en muchos casos, inédito.”⁶⁸³ Ello acarrea ciertas consecuencias estructurales, estéticas e ideológicas, tal y como ha estudiado Juan Luis Suárez:

Una de las razones, o quizás de las consecuencias, de este principio es la necesidad artística de fundir diferentes géneros literarios dentro del nuevo molde, es decir, tener la vía libre para crear el “mostruo hermafrodito” en que consistiría el arte nuevo. Y esta fusión de géneros que ya no respetaba las divisiones temporales que Aristóteles había recomendado respecto a la tragedia no era más que la fusión de diferentes tiempos, de

⁶⁸² Hans Tintelnot, “Anotazione sull’importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinástica nel Barocco”, en Enrico Castelli (ed.), *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici, 1954*, Roma, Fratelli Bocca, 1955, p. 236.

⁶⁸³ Evangelina Rodríguez Cuadros, *op. cit.*, p. 116.

diferentes percepciones de la temporalidad dentro del nuevo género dramático. Lo cierto que el gran avance no solo teatral sino respecto a la concepción de los espectáculos públicos modernos que constituye el *Arte Nuevo* es la necesidad que establece de que sea el espectador, cada espectador, el que más o menos libremente, según las intenciones o estilo dramático de los autores, reproduzca o recree el hilo temporal que solo parcialmente aporta la comedia.⁶⁸⁴

El tiempo en *Las armas de la hermosura*, como en otras muchas dentro de la producción calderoniana, carece de todo propósito de realismo, y se articula de modo inespecífico y difuso. La temporalidad, entonces, como la propia realidad, deja de ser algo objetivo para convertirse en una expresión más de la subjetividad, de la particular perspectiva que sobre la realidad poseen el dramaturgo, cada uno de sus personajes e, incluso, el propio espectador. Paradójicamente, este tiempo misterioso y un tanto incoherente dota a la producción calderoniana de un sentido de atemporalidad y universalidad que permite que esta continúe siendo leída, representada y disfrutada en nuestros días.

Juan Luis Suárez ha vinculado, desde una perspectiva muy interesante, el sentido calderoniano de la temporalidad con la doctrina agustiniana:

En nuestro caso, el modelo de impresiones temporales que ofrece Calderón se llega a establecer a partir de la constante presencia en todas las obras de, al menos, una combinación de la serie triple compuesta por: 1) la recapitulación de un personaje de su propia biografía, ya se refiera a lo acontecido antes de comenzar la comedia o a acontecimientos internos – sería el presente pasado de San Agustín-; 2) de la experiencia directa, no diferida, de lo que ocurre directamente y en tiempo real de la representación – el presente presente-; y 3) de la anticipación del futuro, bien mediante el juego de los hados y agüeros, bien mediante la presencia de algún otro de los elementos propios de la teoría de la imaginación, normalmente la magia, que permite anticipar lo que pasa en otro lugar o tiempo distante – estaríamos ante el presente futuro. Con este esquema Calderón reproduce el modelo agustiniano de la triple temporalidad del alma y su inclusión en el presente de la duración tal y como aparece en el capítulo veinte del libro XI de las *Confesiones*.⁶⁸⁵

En consecuencia, en la representación de una obra calderoniana, los espectadores contemplan ese presente – presente, en el que, gracias al pacto ficcional, el tiempo facticio de la comedia y el de los propios espectadores coincide y se superpone. Pero, obviamente, este no es el único tiempo representado durante el espectáculo, sino que los

⁶⁸⁴ Juan Luis Suárez Sánchez de León, “El tris, tris no se le oye. *Basta callar* y la representación del tiempo en las comedias de Calderón”, en Ignacio Arellano y Germán Vega García – Luengos (eds.), *Calderón: Innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de marzo del 2000)*, New York [etc.], Peter Lang, 2001, pp. 349 – 365.

⁶⁸⁵ Juan Luis Suárez Sánchez de León, “El tris, tris..., *op. cit.*”, pp. 362 – 363.

actores, gracias a múltiples procedimientos recrean otros tiempos, pasados y futuros, en la imaginación del auditorio, o hacen que, casi sin llamar la atención, el tiempo avance, durante horas o días enteros para detenerse en los momentos clave de la acción.

De hecho, en *Las armas de la hermosura* no encontramos indicaciones, ni por parte de los personajes ni de las didascalias implícitas, de cuánto tiempo transcurre en esos periodos vacíos, elididos, que discurren entre el tiempo efectivamente representado sobre el escenario. Así, ignoramos la duración de la guerra entre sabinos y romanos, cuántos días pasa Coriolano en la cárcel o cuán largo es el terrible asedio de Roma. Tampoco sabemos con exactitud cuánto tiempo transcurre desde el comienzo hasta el final de la obra, aunque todo hace pensar que la acción no se dilate más de unos pocos días.

En general, podemos inferir que la obra sigue un orden estrictamente cronológico en lo que se refiere al tiempo directamente representado sobre el escenario, aunque, al haber alternancias entre lo que ocurre a un lado y otro de las fronteras entre Roma y Sabinia, podríamos pensar en la existencia de leves saltos temporales para representar sucesivamente acciones que, en realidad, ocurren simultáneamente. Esta sensación se produce en ciertos momentos de la comedia como, por ejemplo, cuando se entiende que, en la segunda jornada, la conversación entre Sabino y Astrea se produce prácticamente a la vez que el abandono de Coriolano en el destierro por parte de las tropas romanas pues los monarcas sabinos enseguida escuchan los lamentos del prisionero. No obstante, esta simultaneidad es una inferencia por parte del lector o el espectador, los cuales también podrían pensar que los hechos representados ocurren uno seguido del otro aunque, eso sí, con muy poca distancia temporal entre ellos. En realidad, sobre la base de esa irrealidad simbólica que caracteriza la dramaturgia calderoniana, el dramaturgo proporciona libertad a lectores y espectadores para configurar la cronología interna de la comedia con su propia imaginación.

El procedimiento que Calderón emplea para informar al auditorio de lo que ha acontecido en el pasado, esto es para referirse a ese presente – pasado agustiniano es, fundamentalmente, la relación en romance puesta en boca de distintos personajes, los cuales retrotraen a los espectadores con su relato. Las relaciones pueden referirse a sucesos relativamente lejanos a la acción representada, como el rapto de las sabinas, que originó los enfrentamientos entre sabinos y romanos, o mucho más cercanos, como la decisión del Senado de prohibir a las mujeres el uso de afeites y aliños.

En el caso de *Las armas de la hermosura*, las referencias al futuro son escasas. Frente a otros textos calderonianos tan famosos como *La vida es sueño*, en los que las predicciones de los horóscopos son determinantes para el futuro de los personajes u otras obras, en las que aparecen elementos mágicos que predicen su futuro, en *Las armas de la hermosura* no encontramos elementos con una referencia directa al presente – futuro agustiniano. Quizá deban entenderse como tal las prefiguraciones, relativamente significativas en la comedia, pero que solo son reconocidas como tal por el lector o espectador una vez que esta llega a su fin. Nos referimos, por ejemplo, al perdón de Astrea, por parte de Coriolano, que anticipa el futuro perdón de la ciudad de Roma o a la decisión del joven caudillo, al final de la segunda jornada, de desoír a las autoridades romanas para defender a Veturia, en una actitud similar a la del final de la comedia, cuando renuncie a su compromiso con Sabino de destruir Roma para hacer caso a los ruegos de su amada.

Estas prefiguraciones o paralelismos de la trama de *Las armas de la hermosura*, así como las relaciones argumentales entre sus personajes, se vinculan con el principio de correlación, base fundamental en la construcción de toda obra calderoniana, tal y como demostró Dámaso Alonso en un estudio clásico⁶⁸⁶. Entre las conclusiones de este trabajo, se extraen algunas características generales de la dramaturgia calderoniana que pueden observarse perfectamente en la estructura interna de *Las armas de la hermosura*:

El pensamiento dramático de Calderón está ricamente y casi constantemente contrastado entre la monomembración y la plurimembración. Este contraste es una característica fundamental de su estilo como dramaturgo, es decir, de la estructura de su drama (...) La fluencia de las escenas plurimembres no tiene más posibilidad que la de la correlación progresiva (...). Dentro de cada pluralidad suele desarrollarse, más o menos, el paralelismo entre los miembros (...). Queda, pues, demostrado:

Que la reproducción estilizada del mundo en la mente de Calderón estaba ligada esencialmente al contraste de lo único y lo plural, y a la ordenación sistemática de lo plural (...).

Un principio estético esencial para el estudio de la estructura dramática de Calderón es, pues, el paralelístico correlativo.⁶⁸⁷

Esta concepción estética se refleja en la organización formal y estructural de la obra calderoniana y, de modo inequívoco, también en *Las armas de la hermosura*:

Todas esas parejas (y otros personajes) establecen infinitos juegos de correlación bimembre. La correlación unas veces es continua a lo largo de varias escenas; más

⁶⁸⁶ Dámaso Alonso, "La correlación en la estructura...", *op. cit.*, pp. 290 – 350.

⁶⁸⁷ *Ibidem*, pp. 341 – 342.

frecuentemente es discontinua, con grandes intervalos en que desaparece. Pero, trabada entre dos personajes, vuelve a reaparecer lejos, reafirmando la fluidez y continuidad del caudal subalveolar, que nunca se nos pierde. Muchas veces se ha repetido que el mundo de Calderón es una estilización de la realidad. Es necesario añadir que es una estilización plurimembre. De bastantes miembros en el cosmos simbólico de los autos o en la comedia de mundos remotos (mitología, historia antigua etc.). De dos (alguna vez tres) miembros en el núcleo que refleja vida aproximadamente contemporánea. La comedia menos alejada de la realidad, en Calderón, tiene la plurimembración que la realidad abundantemente ofrece: la dual. La comedia calderoniana menos alejada de la realidad es, así, una estilización dual del mundo.⁶⁸⁸

En efecto, los elementos contrastivos son constantes en la estructura argumental de *Las armas de la hermosura*. En un principio, debemos detenernos en la oposición de los personajes sabinos frente a los romanos, entre los que, simultáneamente, encontramos ciertas relaciones paralelas o especulares. Así, el caudillo Coriolano se opone a su rival militar, el rey Sabino. Ambos ostentan una posición de poder pero están influenciados, en gran medida, por sus enamoradas, Veturia y Astrea. Ambas se constituyen como mujeres firmes y de gran autoridad dentro de su sociedad, si bien la primera la ejerce exclusivamente en el ámbito civil y, en cambio, la reina sabina se erige también como líder castrense. *Las armas de la hermosura* se organiza entonces como un enfrentamiento de dos parejas, la sabina y la romana. Dámaso Alonso localiza este tipo de correlaciones con frecuencia en las comedias cortesanas, como es el caso de la pieza que analizamos:

En las comedias de aparato (...) muchas veces la plurimembración y la correlación servían para llenar con gracia o con gallardía o con pompa la escena como en una multiplicación caleidoscópica. Y cuatro parejas de una bella moza y un garboso mozo, Febo – Laura, Silvio – Sirena, Anteo – Libia, Sileno – Eco, cuatro parejas, en el fondo idénticas (producto como de una multiplicación de ideales espejos), llenarán el escenario allá en las noches encantadas del Buen Retiro, con sus simétricos dengues, remilgos, riñas, huidas, todo transcendentalmente intrascendental. La plurimembración termina, pues, en el indiferenciado coro; o el coro es el límite de la plurimembración.⁶⁸⁹

Como puede observarse, Dámaso Alonso comparte el prejuicio de Menéndez Pelayo que resta trascendencia argumental e ideológica a las comedias cortesanas de Calderón, opinión que no creemos que pueda sostenerse en lo que a *Las armas de la hermosura* se refiere. En cambio, el crítico vincula la plurimembración que presentan muchas de estas piezas con el afán de espectacularidad que, en efecto, sí presentaban muchos de estos textos:

⁶⁸⁸ *Ibidem*, pp. 380.

⁶⁸⁹ Dámaso Alonso, “La correlación en la estructura...”, *op. cit.*, p. 320.

Algo semejante se puede decir de las comedias mitológicas y cortesanas y, en general de aparato. También Calderón forma plurimembraciones por asociación de seres mitológicos, y también la decoración y distribución de personajes por la escena favorece toda clase de juegos correlativos, que llegan a la mayor continuidad y al más alto número de miembros en las escenas musicales. Y no es muy distinto lo que ocurre en las obras de historia lejana, en varias de santos y filosóficas.⁶⁹⁰

En la obra que nos ocupa quizás Calderón buscó, más que una multiplicación gratuita de los personajes sobre la escena, dramatizar la tragedia de dos mundos, el sabino y el romano, que pese a su cercanía y a su identidad de valores morales, se sienten como enemigos y se enfrentan en una terrible guerra.

En este sentido también resulta muy llamativo para el espectador el hecho de que, en la batalla tanto el ejército romano como el sabino porten los mismos estandartes, resultando imposibles de diferenciar incluso para la propia reina Astrea que, al encontrarse con el bando romano, piensa que se ha reunido con sus tropas. Esta coincidencia pretende incidir en el hecho de que, en el fondo, sabinos y romanos son fundamentalmente iguales y, por ende, en la inutilidad de su enfrentamiento. De hecho, en la escena final de la comedia, sabinos y romanos aparecerán definitivamente unidos, formando un único pueblo indiferenciado.

Si seguimos la interpretación tradicional de *Las armas de la hermosura*, podemos pensar que Calderón quiere poner en evidencia que, en realidad, los catalanes no presentan diferencias significativas respecto al resto de los españoles; que constituyen un mismo pueblo. Pero, por encima de las circunstancias históricas concretas a las que pudiera hacer referencia, *Las armas de la hermosura* es un texto antibelicista, que trata de poner ante los ojos del espectador la inutilidad de la guerra, el hecho de que, frente a lo que a primera vista pudiera parecer, quienes consideramos enemigos son fundamentalmente muy parecidos a nosotros y que el gran rival que el ser humano debe vencer a lo largo de su vida es, esencialmente, a sí mismo.

Las armas de la hermosura dramatiza asimismo uno de los grandes temas del teatro calderoniano que es la soledad inherente a la naturaleza del ser humano; el héroe que, caído en desgracia, es repudiado por su sociedad o ha de enfrentarse a esta. Se produce entonces ese enfrentamiento del “uno” contra “todos”, que pone en escena la soledad del hombre virtuoso que lucha en defensa de unos ideales legítimos contra una sociedad pútrida y corrupta. Una sociedad que se identifica con la decadencia de la España del

⁶⁹⁰ *Ibidem.*, p. 340.

siglo XVII pero que también reconocemos en nuestros días. En *Las armas de la hermosura* esta lucha del individuo contra el aparato de poder aparece encarnada, en primer lugar, en Veturia, que se rebela, desde una posición tan débil como la propia de las mujeres en el Antiguo Régimen, contra el Senado, contra el aparato político del Estado, para reivindicar unos derechos que, hasta entonces, todos reconocían como legítimos.

El segundo héroe en soledad de la comedia es su amado, Coriolano, que es destituido de su privilegiada posición de autoridad y castigado de la manera más ignominiosa: desterrado de Roma como si de un indeseable criminal se tratara. De este modo, Coriolano siente la condena del conjunto del pueblo romano, es expulsado del que hasta entonces había sido su universo social y condenado a vagar en absoluta soledad en el espacio salvaje y hostil que representan las afueras de Roma, a la espera de la muerte.

Otro procedimiento de construcción dramática que, pese a su complejidad, sirve al dramaturgo para poner de manifiesto los contrastes psicológicos entre los diversos personajes es la correlación trimembre. En *Las armas de la hermosura*, es una de esas obras en las que, en palabras de Dámaso Alonso, “con violento esfuerzo, Calderón ha prolongado una correlación trimembre a lo largo de toda una serie de escenas”⁶⁹¹. Así, encontramos a Aurelio, Lelio y Enio en varias situaciones idénticas a lo largo de la obra, a fin de que cada uno de ellos se caracterice psicológicamente ante los espectadores en función de las diferencias en su comportamiento. Estas son el juicio de Coriolano, en el que cada uno de ellos emitirá un voto diferente, el momento en el que arrebatan al joven caudillo los símbolos de su poder, dirigiéndole cada uno unas palabras, o el final de la obra, cuando los tres acuden a pedir clemencia para Roma ante Coriolano. De esta manera, Aurelio, Lelio y Enio sirven a Calderón para poner en escena tres maneras distintas de ejercer el poder y la autoridad entre las que se establece un marcado contraste a lo largo de toda la pieza. Elisa Domínguez de Paz y Leonor Rodríguez Corona⁶⁹² han estudiado este procedimiento:

Respecto a *El privilegio de las mujeres [sic]*, Calderón intensifica y depura los conflictos al tiempo que los estructura y ordena de forma paralelística. La lucha interna de Coriolano entre el perdón y la venganza es el nudo dramático principal, pero en torno a él, tres personajes viven idéntico conflicto: Aurelio, el padre; Lelio, su enemigo; y Enio,

⁶⁹¹ Dámaso Alonso, “La correlación en la estructura...”, *op. cit.*, p. 320.

⁶⁹² Elisa Domínguez de Paz y Leonor Rodríguez Corona, *op.cit.*, pp. 135 – 136.

el amigo. Los tres en representación del Senado, la nobleza y la plebe son los jueces de la rebelión de Coriolano.

Esta circunstancia se aprecia especialmente en la escena del juicio a Coriolano:

En la escena del juicio cada uno de los tres personajes se divide entre dos voluntades y asistimos al conflicto interno que supone para ellos tomar la decisión correcta. La oposición entre lo que es justo y lo que es injusto tiene su correlato en la oposición fuero interno – fuero externo de los personajes, es decir, lo social y lo individual. Aurelio vive así esta dualidad entre sus facetas pública y privada (como juez representante de la nobleza y como padre) (...).

En sus últimos dramas Calderón gusta de utilizar la técnica dialéctica: presenta distintas reacciones de varios personajes ante idénticas situaciones conflictivas. En la escena del juicio analiza la duda de los tres jueces ante el hecho que deben juzgar: el castigo a la rebelión de Coriolano. El reverso del episodio del juicio se producirá en la última jornada: las situaciones de poder se hallan invertidas y los que fueron sus jueces han de suplicar ahora a Coriolano su clemencia. El conflicto perdón – venganza se traslada al personaje protagonista.

Tal y como detectó Dámaso Alonso, “aunque no siempre son estructurales, hablando rigurosamente, merecerían una atención especial las correlaciones tan frecuentemente empleadas para final, ya de escena, ya de jornada, ya de comedia. Es el valor decorativo, ordenativo, que poseen las pluralidades (secreto conocido por la lírica por lo menos desde Petrarca) aplicado aquí al arte dramático”.⁶⁹³ En efecto, en *Las armas de la hermosura* encontramos un final basado en la correlación:

SABINO.- Pues yo vuelvo victorioso,
con que Roma se sujete.
ASTREA.- Yo airosa con que vengadas,
todas sus matronas queden.
ENIO.- Yo gozoso de haber sido
tercero en sus intereses.
AURELIO.- Yo vano, con que a mi hijo
es a quien la vida debe.
LELIO.- Yo amigo de quien ya sé
que no dio a mi padre muerte.
VETURIA.- Yo dichosa con saber
que Coriolano me quiere.
CORIOLANO.- Y yo, con que nuestras bodas
hoy contigo se celebren,
restituido a más triunfos,
más honores y más laureles
que tuve, pues sola tú,
mi honor, triunfo y laurel eres.
PASQUÍN.- Y yo contento con que
sepan todos vuesacerces
que *Las armas de la hermosura*
con las feas no se entienden.

⁶⁹³ Dámaso Alonso, “La correlación en la estructura..., *op. cit.*, p. 329.

TODOS.- Digamos todos, pues todos,
trocamos males a bienes,
a las plantas de Sabino,
Astrea y Coriolano alegres:
¡Viva quien vence,
que es vencer perdonando
vencer dos veces! (Jornada III, vv. 3877-3905)

El final de *Las armas de la hermosura* se estructura mediante un procedimiento de correlación identificativa y plurimembración, en la que los principales protagonistas de la comedia manifiestan su alegría por el final feliz de la pieza, pues la paz entre sabinos y romanos satisface a todos. De esta manera, el desenlace de la comedia, acorde con los principios de justicia poética, proporciona esa sensación de retorno al orden y la armonía que tanto satisface a los espectadores de un teatro como el barroco que, pese a sus elementos críticos, defendía los valores del orden establecido. Es llamativo observar asimismo la gradación en las intervenciones de los personajes al final de la pieza, a los que Calderón hace hablar siguiendo una especie de orden jerárquico inverso en función de la importancia de su papel en la acción dramática. Así, primero intervienen los reyes de Sabinia, Sabino antes que Astrea pues el perdón de ésta a Coriolano ha resultado determinante en el desarrollo de la trama; después Enio, Aurelio y Lelio, representantes de tres modos de concebir y ejercer el poder y la autoridad, ordenados de menor a mayor antagonista y, por último, Veturia y Coriolano, los grandes protagonistas de la comedia. Pese a la importancia que el personaje de Veturia ha adquirido a lo largo de la trama, Coriolano debido a su decisión final de perdonar a Roma y restituir los derechos de las mujeres, aparece en un destacado último lugar. Esta disposición jerárquica de las intervenciones se quiebra al final pues, como un simpático guiño al público, se añaden las últimas palabras del gracioso Pasquín que, con un chascarrillo, recogen el título de la obra, en un procedimiento bastante común en los textos calderonianos. También lo es, tal y como señalaba Dámaso Alonso⁶⁹⁴ en su estudio, el hecho de que la tan calderoniana plurimembración termine por deshacerse en la pluralidad máxima que es la colectividad del coro, representación última del pueblo y de la sociedad. El significado central de paz y unión que Calderón quiere dar a su comedia culmina con la fusión final de todos los personajes que han aparecido en la obra, separados y enfrentados los unos a

⁶⁹⁴ Dámaso Alonso, "La correlación en la estructura...., *op. cit.*, p. 320.

los otros, en un único coro, una voz única que clama por el perdón como la virtud máxima del buen gobernante, la única capaz de conducir a los pueblos hacia la victoria.

Errores en la construcción dramática de *Las armas de la hermosura*

Las armas de la hermosura es un texto dramático relativamente largo y compuesto, como hemos explicado, a través de un complejo proceso de reescritura teatral de una obra anterior, *El privilegio de las mujeres*. Desconocemos en qué circunstancias exactas fue redactado por Calderón y si se le urgió para que entregara cuanto antes el texto terminado para su puesta en escena dentro del ámbito cortesano. El caso es que una lectura atenta de la obra revela algunos errores en su construcción que quizá nos inducen a pensar en una elaboración relativamente apresurada de la misma. Otra posibilidad que explicaría estos defectos es el afán de Calderón por reutilizar materiales dramáticos previos, en este caso, procedentes de *El privilegio de las mujeres*, lo cual podría llevar al escritor a forzar los resortes de la maquinaria argumental de la obra, a fin de que esta diera cabida a los pasajes que pretendía reutilizar. En cualquier caso, estos errores en la construcción dramática no resultan en absoluto baladíes pues el principal de ellos se refiere a la causa que provoca el encarcelamiento, juicio y posterior destierro de Coriolano: el asesinato de un senador romano. Esta circunstancia es invención absoluta de Calderón puesto que no aparece en la fuente latina que inspira la obra ni tampoco en la comedia en colaboración *El privilegio de las mujeres*. Así, en el texto calderoniano, tras el discurso de Veturia reclamando la anulación del edicto que prohíbe a las mujeres usar de galas y afeites, se produce un tumulto (el cual no se representa sobre el escenario) en el que se enfrentan Coriolano y el resto de partidarios de Veturia contra los defensores de la autoridad del Senado. Al comienzo de la segunda jornada de la obra, la propia Veturia relata esta contienda, cuyo fatal desenlace ha llevado a Coriolano a la cárcel pero, curiosamente, se cuida mucho de aclarar la identidad del verdadero asesino:

En vano será decirte,
que no hubo calle ni plaza
que no fuese lastimoso teatro
de mortales ansias,
entre todas la mayor
(¡ay, desgracia de desgracias!)
fue que, en el ciego,

en el confuso tumulto
una desmandada punta
(áspid debió de ser,
quizá aborto de mi rabia)
el pecho de Flavio hirió
con tan venenosa saña
que no hubo tiempo entre herirle
el cuerpo y faltarle el alma. (Jornada II – vv. 1403-1416)

El relato de Veturia acerca de lo sucedido es realmente confuso puesto que la expresión “quizá aborto de mi rabia” plantea al público la posibilidad de que la asesina sea la propia Veturia. Ello nos ofrecería una nueva evidencia del carácter intrépido, fuerte y pasional de este personaje femenino, convirtiéndolo, aún más si cabe, en auténtico motor y protagonista de la acción. De este modo, Veturia abandonaría el rol pasivo tradicionalmente asociado a la mujer (tanto a la romana y como a la del siglo XVII) y se rebelaría contra la autoridad política y social no sólo a través de la palabra, sino también de la acción violenta. La heroína se situaría así en un plano mucho más literario y cercano al de la mujer guerrera, la amazona, que en esta misma comedia aparece encarnada por la reina Astrea. A todo ello hay que sumar que la propia Veturia había recordado al público pocos minutos antes, en la jornada previa, la capacidad femenina para la violencia, amenazando a los hombres romanos:

...monstruos somos vengativos,
temed, pues, temed que el odio
quizá se pase a peligro,
que en manos de las mujeres,
también con violentos bríos,
saben herir los puñales,
saben cortar los cuchillos;
y cuando no, ser sus ojos
viendo el adagio cumplido
de que las mujeres somos
milagros y basiliscos. (Jornada I – vv. 1302 – 1312)

Podemos pensar, sin embargo, tal y como hacen las autoridades romanas que el asesino de Flavio es Coriolano y que la expresión empleada por Veturia, “aborto de mi rabia” se refiere a que el enfado de la protagonista actúa como instigador de Coriolano y lo empuja a matar al senador. No obstante, las circunstancias de este crimen continuarán sin aclararse en la segunda jornada pese a que esta se centra, precisamente, en el juicio y posterior condena del general.

Así, por ejemplo, llama la atención que cuando Coriolano recibe la visita de Enio en la cárcel no proclame su inocencia ni confiese su culpabilidad y, ni siquiera, sea

interrogado por su amigo al respecto. Durante esta conversación el general simplemente insiste en que Veturia es la causante de la muerte de Flavio aunque sin aclarar si lo es de modo indirecto, al causar un tumulto que devino en desgracia, o directamente, habiéndolo asesinado ella misma:

Vuelve, pues, vuelve a decirme
si es verdad que ella obligada,
de lo que pasó por ella... (Jornada II – vv. 1605 – 1607)

En una de las escenas siguientes, durante el juicio, Calderón continúa sin aclarar a su público si fue realmente Coriolano el autor del asesinato. La acusación del general se basa en el testimonio de un testigo que nunca llega a aparecer en escena:

Testigo hay que afirma ser
suya y de otro alguno no
la espada que a Flavio hirió... (Jornada II – vv. 1856-1858)

Por su parte, la defensa del acusado no se basa únicamente en la negación de los hechos, sino también en circunstancias ajenas al crimen, como las hazañas militares de Coriolano y su lealtad a Roma:

AURELIO.- ¿Qué alega en descargo?
RELATOR.- Haber
siempre constante y leal
servido a la patria, que
siguiendo a Rómulo fue
el cabo más principal,
que a los etruscos venció,
muerto su rey a sus manos,
que a los lavinios y albanos
al Imperio sujetó,
que al Sabino fue su brío
el que resistió valiente
el paso una vez del puente
y otra el esguazo del río
sin la tercera en que entró
triunfante en Roma. Esto alega,
y en cuanto a ser suya niega,
la espada que a Flavio hirió,
concluyendo con que, osado,
no se opuso su fortuna
al Senado sino a una
no justa ley del Senado. (Jornada II, vv. 1859 – 1879)

Pese a esta defensa, Coriolano será hallado culpable por los tres jueces encargados de emitir sentencia: Lelio, representante de la nobleza, Enio, tribuno de la plebe y su padre, Aurelio, que es quien representa al Senado romano. Pese a que todos los jueces

consideran culpable al acusado, cada uno propone aplicarle un castigo diferente y es por eso, que, en otro punto bastante oscuro dentro de la obra, se deja la decisión final en manos del “General Estamento de la Nobleza y la Plebe”. Esta institución decretará que Coriolano sea honrado por sus victorias bélicas para, seguidamente, despojarlo de sus honores y desterrarlo. Expulsado de Roma, Coriolano se aliará con el rey sabino para asediar Roma, vengándose así de quienes lo castigaron de modo supuestamente injusto. Durante la tercera jornada de *Las armas de la hermosura* la acción se sitúa en la tienda de Coriolano y el rey sabino, en la que el general va recibiendo a distintos enviados romanos que acuden a suplicar el perdón para Roma. Entre ellos está Lelio, el hijo del senador asesinado, que mantiene una tensa discusión con el general, al que continúa considerando el asesino de su padre y del que ha prometido vengarse. Como último recurso para conseguir la salvación de la ciudad Veturia acudirá a rogar a su amado y logrará tanto el perdón para Roma como la derogación del edicto contrario a los afeites femeninos. Finaliza entonces la obra, entre alabanzas para Coriolano y unas sorprendentes palabras de su acérrimo enemigo, Lelio:

Yo amigo de quien ya sé
que no dio a mi padre muerte. (III Jornada – vv. 3884-3885)

Como es tan usual en el teatro áureo, en *Las armas de la hermosura* el final se precipita, a fin de no aburrir al auditorio una vez que ya se conoce el desenlace de la historia. Se trata de un final rápido y feliz, en el que todos los conflictos planteados en la comedia deben resolverse de modo satisfactorio para el auditorio, según el principio de justicia poética. Sin embargo, en este apresuramiento por poner punto final a su obra, parece que Calderón se olvida de aclarar quién es realmente el asesino de Flavio o, al menos, de demostrar la inocencia de Coriolano, lo cual permitiría a Lelio pronunciar las palabras antedichas. Estas son percibidas, en consecuencia, como un defecto de construcción dramática; da la sensación de que Calderón, en su afán por adecuar su texto a determinadas exigencias dramáticas, lo ha recortado de modo descuidado dejando un conflicto central de la obra, como es el del asesinato del senador Flavio, sin resolver de modo certero.

Otras de las incoherencias argumentales que se observan a lo largo del texto poseen una importancia mucho menor y, de hecho, parece difícil que fueran percibidas por el público en una representación del texto.

Así, por ejemplo, cuando Veturia explica a Enio el plan de huida que ha trazado para que su amado escape de la cárcel le indica que ha de entregarle una carta en la que se explica qué reja tiene que limar y cuándo irá a recogerlo el bandido:

(...) este papel
lo primero le señala
la reja, luego hora, noche
y seña con que le aguarda... (Jornada II-vv. 1503 – 1506)

Sin embargo, cuando Coriolano lee la carta en voz alta, encontramos que esta no fija una fecha para la huida, sino que pide al preso que lo haga saber en el momento en que esté preparado para huir:

(...) *Avisad en teniendo limadas las prisiones para que esa noche os espere quien ha de acompañaros...* (Jornada II)

De hecho, cuando Coriolano decide no huir, pues ello sería caer en la deshonra, su amigo Enio le dice que volverá al día siguiente para saber si ha cambiado de opinión y, de ser así, fijar el plan de escape para la noche siguiente. Nos hallamos, en consecuencia, ante un pequeño error de construcción argumental que no afecta en demasía al desarrollo de la historia pero que, de nuevo, pone de manifiesto cierto descuido y apresuramiento por parte de Calderón en la elaboración del texto así como el carácter híbrido de este. En efecto, a través de estas pequeñas incoherencias podemos entrever el peculiar proceso constructivo de *Las armas de la hermosura*, producto de la mezcolanza de pasajes originales y otros extraídos literalmente de *El privilegio de las mujeres*.

Características métricas de *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*

El teatro del Siglo de Oro, pese a ser un espectáculo consumido por todos los estratos de la sociedad barroca, desde el rey a los mosqueteros, y a pesar de su carácter popular, contó con la peculiaridad de ser representado en verso, circunstancia que, en contraste, sorprende bastante al público teatral actual. La versificación es, en consecuencia, un aspecto fundamental de todo texto dramático áureo y también de las dos piezas que analizamos, *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*. Ambas pertenecen al comúnmente conocido como “ciclo calderoniano”, esto es, a la segunda fase evolutiva del teatro barroco español, en la que se incluyen todas las obras escritas por Calderón y sus contemporáneos. En este ciclo la dramaturgia del Siglo de Oro gana en complejidad en múltiples aspectos como consecuencia del fuerte desarrollo de las convenciones dramáticas, el estilo adquiere una inusitada carga simbólica y se contagia del retorcimiento sintáctico y las influencias cultistas del gongorismo, se abordan temas de gran profundidad filosófica y teológica y se desarrollan nuevas técnicas escenográficas. Paradójicamente, sin embargo, la variabilidad métrica en el seno de las comedias se reduce considerablemente. En efecto, los dramaturgos del ciclo calderoniano parecen rebelarse frente a la preceptiva lopesca del *Arte nuevo*, que aconsejaba emplear distintos tipos de estrofas en función de las diversas situaciones escenificadas:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando:
las décimas son buenas para quejas,
el soneto está bien en los que aguardan;
la relación piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves
y para las de amor, las redondillas... (vv. 305 – 312)

Avanzado el siglo XVII, esta rígida normativa ha caído en desuso y el teatro áureo presenta una versificación mucho más homogénea, con un número mucho más reducido

de estrofas y mucho menor grado de variabilidad. Así pues, la métrica es el único de los elementos del teatro áureo que se simplifica a medida que este evoluciona.

Esta simplificación métrica es evidente si comparamos un *corpus* de obras de Lope de Vega con uno calderoniano, tal y como ha hecho Diego Marín, quien además señala otros cambios significativos en la versificación de este último respecto a la de su antecesor:

Así encontramos que, frente al criterio corriente de ver la versificación de Calderón simplemente como una reiteración del esquema lopesco, Calderón presenta a menudo notables desvíos en su uso de la polimetría, ampliando el uso de unos metros y eliminando otros, de acuerdo con la mayor cohesión y simplificación de su técnica dramática.

Es significativo, por ejemplo, el menor número de metros utilizados por Calderón, un promedio de seis en las comedias y de cinco en los autos analizados (...) frente a un promedio de ocho metros en 33 comedias de Lope representativas de clases y épocas diferentes.⁶⁹⁵

En el caso de la comedia en colaboración *Los privilegios de las mujeres*, podemos observar la voluntad de los dramaturgos de mantener cierta uniformidad métrica entre las tres jornadas, de modo que en todas ellas predomina el uso del romance con una presencia también bastante destacada de la silva.

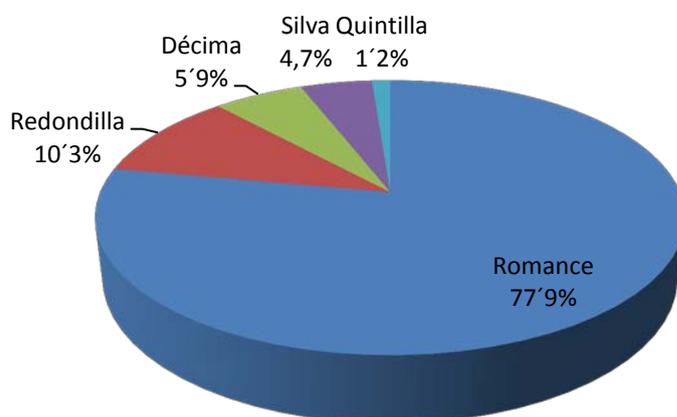
Así, por ejemplo, la primera jornada de la pieza colaborada se construye a partir de la alternancia de silvas y romances. En la segunda jornada, Rojas Zorrilla sigue un esquema parecido, aunque introduce una redondilla hacia la mitad de la jornada. Mucho más compleja es la métrica de la tercera jornada que, además de romances y silvas, incorpora una redondilla y una décima. Parece que los tres dramaturgos llegaron al acuerdo de iniciar sus jornadas con una silva y cerrarlas a través de un romance, puesto que este esquema se repite en las tres jornadas, dotando de cierta coherencia y unidad métrica a la pieza.

Como se ha señalado, es bastante probable que Calderón, que gozaba de una gran habilidad en el cultivo del romance, elaborara los romances de relación de las jornadas encargadas a los otros dos poetas y también, que, coordinara el proceso de escritura de la pieza en su conjunto y efectuara diversas modificaciones y correcciones en diversos puntos de la obra, a fin de preservar su coherencia temática y estilística.

⁶⁹⁵ Diego Marín, “Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, vol. II, p. 352.

Las armas de la hermosura, al ser obra únicamente de Calderón, es una pieza más uniforme desde el punto de vista métrico. Su homogeneidad es tal, que casi el 78 % de los versos que componen la obra se estructuran en romances. En efecto, el predominio de esta estrofa es arrollador y la pieza apenas incluye otras estrofas: un 10'3 % de versos en redondillas, un 5'9 % articulado en décimas, un 4'7 % en silvas y, frente a la abundancia de esta estrofa en los inicios de la trayectoria calderoniana, encontramos un tan limitado número de quintillas, que tan solo alcanza un 1'2 % de los versos de la comedia.

Versificación en *Las armas de la hermosa*



Todo ello se debe a que *Las armas de la hermosa* fue escrita por el dramaturgo en los últimos años de su trayectoria, periodo en el que Calderón desarrolla una versificación bastante simple, con un acusado predominio del romance. Diego Marín, de hecho, ha contabilizado que Calderón utiliza el romance, como promedio, en un 64% de los versos de sus comedias y en un 66% de los de sus autos sacramentales, “doble del promedio general de la comedia del Siglo de Oro”, prolongando “así la tendencia del último Lope a incrementar y diversificar el uso del romance”⁶⁹⁶. Esta tendencia se acentúa además en las últimas comedias calderonianas, destinadas a su representación en la corte; de hecho, en *Las armas de la hermosa* alrededor del 78% de los versos se incluyen en un romance. Gracias al metro octosilábico y la rima asonante, *Las armas de*

⁶⁹⁶ Diego Marín, “Función dramática..., *op. cit.*, p. 352.

la hermosura adquiere un tono rápido y dinámico: las acciones y los diálogos se suceden con rapidez sin que la complejidad métrica entorpezca el desarrollo de la trama.

En efecto, resultan especialmente llamativos los largos romances de relación que, siguiendo las recomendaciones de Lope de Vega en el *Arte Nuevo*, desgranar en octosílabos detallados relatos de diversos sucesos histórico – legendarios: la fundación de Roma por Rómulo y Remo o el rapto de las sabinas y las consiguientes guerras entre sabinos y romanos.

Calderón también elige el romance en un momento crucial de la obra, cuando Pasquín detalla a un sorprendido Enio en qué consiste el nuevo edicto del Senado acerca del uso de afeites por parte de las mujeres y las consecuencias que ello conlleva para las sabinas. El romance, metro que mejor remeda el habla cotidiana, es el propio del gracioso, y dota al discurso de una gran naturalidad, garantizando la comprensión del contenido por parte del auditorio. Sin embargo, esta descripción de la nueva ley, al estar puesta en boca del gracioso y expresada con el verso más vulgar, adquiere un carácter ciertamente ridículo y aparece ante los espectadores como una medida reaccionaria, inútil y carente de sentido político o social.

Frente al carácter no marcado del octosílabo, el endecasílabo se asocia a discursos nobles y elevados, de ideas complejas que retumban en escena gracias a la peculiar sonoridad del metro italiano. En su teatro último Calderón recurre en ocasiones a la silva, una estrofa muy flexible por su libertad estructural y por la posibilidad que proporciona al dramaturgo para combinar versos endecasílabos de arte mayor con heptasílabos de arte menor, lo cual la hace adecuada tanto para manifestar conceptos complejos como para la condensación que requiere la expresión de emociones y sentimientos. En *Las armas de la hermosura*, la silva aparece en dos ocasiones, en la primera y en la tercera jornada. Concretamente, la encontramos en boca de los auténticos héroes de la comedia, los personajes a los que el dramaturgo quiere dotar de una mayor nobleza política y espiritual. En la tercera jornada, por ejemplo, la silva se reserva para el emotivo monólogo de Coriolano, en el que explica las causas de su venganza:

Un hijo aborrecido,
de su paterno amor destituido,
un hijo desdichado,
de su paterno amor desheredado,

es hoy el que te aflige,
siendo su agravio quien su espada rige. (Jornada III, vv. 2910-2915)

El arte mayor también se reserva para los pasajes menos dinámicos de la trama, en los que el dramaturgo trata de detener la acción para llamar la atención sobre la palabra, regodeándose en la capacidad expresiva de ciertas metáforas:

Hoy, hidra material de siete montes,
en quien el sol doró siete horizontes,
de tus siete gargantas,
siete cervices postraré a mis plantas. (Jornada III, vv. 2906-2909)

Así ocurre, por ejemplo, en el poético “decorado verbal” con el que Sabino hace que los espectadores imaginen los alrededores de Roma:

SABINO.- En la cumbre eminente
del Esquilino monte,
que, atalaya de todo el horizonte,
empina al orbe de zafir la frente,
alto haga nuestra gente... (Jornada I, vv. 496-500)

La décima, una estrofa formada por versos octosilábicos pero que presenta una rima más compleja que la del romance y, en consecuencia, eleva en cierto modo el tono del discurso se emplea en la tercera jornada para recoger las palabras de un personaje noble y poderoso, el rey Sabino:

Estoque, cetro y laurel,
harán al cielo testigo
y a Roma, de que contigo
parto mi imperio y mi trono
que a quien perdonas, perdono,
y a quien castigas, castigo. (Jornada III, vv. 3041-3046)

Por otra parte, Calderón inserta en *Las armas de la hermosura* una canción al comienzo de la primera jornada, la cual presenta una versificación en arte menor, propia de las composiciones de tono popular:

MÚSICOS.- *No puede amor
hacer mi dicha mayor.
Ni mi deseo
pasar del bien que poseo.* (Jornada I, vv. 1-4)

Como ya hemos señalado, uno de los aspectos más característicos del estilo calderoniano es su uso constante de la correlación, ampliamente estudiado desde que Dámaso Alonso llamara la atención sobre ella en el que hoy consideramos un trabajo

clásico⁶⁹⁷. *Las armas de la hermosura*, al haber sido escrita al final de la trayectoria dramática de Calderón, reúne muchas de las fórmulas estilísticas peculiares del estilo calderoniano, con las que el autor se había granjeado la gloria dramática en los escenarios de su época. Una de ellas es, sin lugar a dudas, la correlación, característica indiscutible en los diversos niveles de análisis de la obra calderoniana. Uno de los efectos más comunes de la correlación a nivel métrico se produce a través de la esticomitia, esto es, cuando la afirmación y la réplica de dos personajes que dialogan se insertan en un mismo verso, produciendo un efecto métrico y sonoro muy llamativo para los espectadores. *Las armas de la hermosura* presenta un ejemplo muy claro en la primera jornada, en el diálogo entre Coriolano y Astrea, cuando la reina sabina suplica para salvar su vida:

ASTREA.- ... Astrea,
 en quien vasallaje y deudo
 en mi fortuna afianzaron,
 repetido el valimiento,
 entre las damas que trajo,
 vuelvo a decir...
 CORIOLANO.- También vuelvo
 a decir yo que suspendas
 acento y voz.
 ASTREA.- Pues no tengo
 de decir...
 CORIOLANO.- Nada hay que digas.
 ASTREA.- ... que entrando ella...
 CORIOLANO.- Es vano intento.
 ASTREA.- ... en la lid...
 CORIOLANO.- Porfías en balde.
 ASTREA.- ...yo...
 CORIOLANO.- No más.
 ASTREA.- ... en seguimiento suyo...
 CORIOLANO.- Basta.
 ASTREA.- ... mi caballo,
 roto el alacrán del freno...
 CORIOLANO.- No te canses...
 ASTREA.- ... me arrojó
 adonde...
 CORIOLANO.- ¿De qué provecho
 es que quieras tu decirlo,
 si yo no quiero saberlo? (Jornada I, vv. 897-894)

A lo largo de este diálogo, la tensión y el apasionamiento de los personajes hace que se interrumpan constantemente, arreatándose el uno al otro la palabra pero, simultáneamente, conservando el molde métrico del romance. El resultado es de una

⁶⁹⁷ Dámaso Alonso, "La correlación en la estructura..., *op. cit.*, pp. 290 – 350.

gran estilización estética, pues en esta conversación ambos líderes militares manifiestan la fiereza de su carácter en su reiterado afán por tomar la palabra e imponer su autoridad, lo que da lugar a que sus réplicas y contrarréplicas sean cada vez más rápidas y breves y terminen por agolparse en un mismo verso, abigarrando cada vez más un discurso desbordado en lo formal y en lo pasional y que, sin embargo, aparece sometido a una estricta disciplina métrica. Se trata, por tanto, de una escena que requiere una gran compenetración de los actores en su declamación para lograr mantener la unidad tonal y rítmica y, a la vez, dotar al diálogo de la pasión y dinamismo trepidante que la situación exige. No en vano, Astrea pugna por salvar su vida intentando conmovier a un Coriolano que parece no inmutarse ante las súplicas de la joven reina. La sorpresa, tanto para Astrea como para los espectadores, llega al final de la escena, cuando el general descubre que su intención siempre ha sido perdonar a la joven, en una actitud galante que recuerda mucho a los usos del código del amor cortés. La actitud de galantería hacia la dama de Coriolano hace que el diálogo que los espectadores acaban de contemplar adquiera una nueva dimensión semántica y se sitúe en un plano muy cercano al de los diálogos amorosos de muchas otras obras de Calderón en los que también la pasión de los amantes hace que las palabras de ambos se entremezclen en el mismo verso, de modo que la conjunción de estas se identifique con la unión de sus sentimientos. Así pues, la escena de aparente enfrentamiento entre Coriolano y Astrea adquiere un nuevo valor y sirve como prelude a ese mensaje de unión indisoluble a través de la virtud del perdón que *Las armas de la hermosura* trata de transmitir.

Evangelina Rodríguez Cuadros, estudiando las posibilidades expresivas de la métrica calderoniana considera que “la esticomitia (una suerte de brillante y efectiva esgrima verbal) convierte los diálogos en rigurosa ordenación bimembre, descargándolos de elementos sobrepuestos, para llegar a la explicitación dramática del conflicto”.⁶⁹⁸ En efecto, este procedimiento hace plenamente conscientes a los espectadores de las tensiones que enfrentan a los protagonistas de la comedia.

El diálogo correlativo entre Coriolano y Astrea, dos guerreros enemigos, sirve asimismo como antecedente a la escena de mayor intensidad dramática de la pieza, en la que Veturia llora suplicando a su amado para que perdone a Roma. Calderón se sirve de nuevo de un diálogo basado en la esticomitia, plagado de réplicas y contrarréplicas

⁶⁹⁸ Evangelina Rodríguez Cuadros, *op. cit.*, p. 160.

breves que se abigarran en el mismo verso para expresar la pasión de dos amantes atenazados por el dolor y el orgullo que, tan pronto se roban la palabra el uno al otro, como no saben qué decirse y guardan emotivos silencios:

VETURIA.- Adiós otra vez, que guarde
tu vida.

CORIOLOANO.- Espera.

VETURIA.- ¿Qué quieres?

CORIOLOANO.- No sé. Mas... sí sé. Rogarte
que no llores: mi dolor
me basta sin el que añaden
tus lágrimas.

VETURIA.- ¿Qué no llore?

Adiós otra vez, que guarde
tu vida.

CORIOLOANO.- Espera.

VETURIA.- ¿Qué quieres?

CORIOLOANO.- No sé. Mas... sí sé. Rogarte
que no llores, que tu llanto
dolor a dolor añade (...).

CORIOLOANO.- Pues, ¿qué armas te quito?

VETURIA.- ¿Qué

más armas quieres quitarme
que quitarme que no llore,
si contra enemigo amante
la mujer no tiene otras
que la venguen o la amporen
que las lágrimas que son
sus socorros auxiliares? (Jornada III, vv. 3731-3762)

En esta escena de nuevo la cercanía sentimental y el desbordamiento pasional de los personajes hace que sus palabras se encabalguen unas a otras demostrando a los espectadores la fuerza de su amor y el dolor que la inminente separación les causa pese a la firmeza del carácter de ambos, que les hace mantener una actitud orgullosa y autoritaria. A través de estos ejemplos de *Las armas de la hermosura* se observa cómo un procedimiento tan calderoniano como el de la correlación tiene su reflejo métrico en esos versos dramáticos tan peculiares, en los que la réplica y contrarréplica de dos personajes se unen, dando lugar a situaciones de verdadera intensidad dramática y estilización estética. La métrica calderoniana se revela entonces, a lo largo de *Las armas de la hermosura*, como instrumento estético que sirve al dramaturgo para potenciar la musicalidad y belleza literaria de sus versos y lograr, a través de la magia de la palabra teatral, la emoción de sus espectadores.

Música y danza en *Las armas de la hermosa*

La música constituyó un elemento fundamental en el espectáculo teatral áureo y, por supuesto, también en el repertorio calderoniano. Para un dramaturgo que concebía el teatro como fusión perfecta de todas las artes, como una fiesta para los sentidos, la música, el canto y la danza se constituyeron, sin lugar a dudas, como fundamentales dentro de su obra. El problema que, sin embargo, plantea el estudio de la música en las comedias de Calderón es la falta de documentación, de testimonios que permitan a los investigadores conocer detalladamente qué tipo de composiciones musicales se interpretaban en los teatros del Siglo de Oro.

La música es un elemento que propicia la *captatio benevolentiae* de los espectadores, llamando su atención a través de composiciones populares conocidas para el público y creando el ambiente festivo consustancial a toda representación teatral en el Siglo de Oro. Asimismo, la música contribuía a la españolización de un espectáculo que pretendía, antes que nada, reflejar la realidad y problemas ideológicos, políticos y sociales de la sociedad española del siglo XVII. Parece ser que los instrumentos musicales más empleados en el teatro aurisecular eran los clarines, trompetas y tambores para las escenas militares (todos los cuales aparecen en las acotaciones y didascalias implícitas tanto de *Los privilegios de las mujeres* como de *Las armas de la hermosa*), las chirimías para las escenas de tipo religioso o espiritual, las flautas, caramillos, gaitas y panderetas en las escenas rústicas y pastoriles e, incluso, en algunas escenas con música cortesana la guitarra, el arpa o la vihuela.

Así, la música aparece ligada al teatro hispánico, tanto religioso como profano, tanto cortesano como popular desde la Edad Media. En el Siglo de Oro, la fórmula de la “comedia nueva” incluirá la música, cantos y danzas en todas sus manifestaciones, tal y como explica Margaret Rich Greer:

En estos teatros, la música y la danza entretenían al público, antes, después y entre los actos. Dentro de las comedias, la música y la danza se utilizaban de una manera “realista” (...), en situaciones en las que, en la vida cotidiana, la música estaba presente. Las trompetas, por ejemplo, anunciarían las entradas importantes y los tambores los llamamientos a la batalla; una criada cantaría un lamento amoroso para entretener a su enamorada señora, herida de amor; y las bodas se celebrarían con cantos y bailes en el escenario y, entre bastidores, el coro entonaría estribillos que expresaran algún misterioso

vaticinio o una verdad sobrenatural. En las obras en las que además hubiera tramoyas, la música se podía utilizar estratégicamente para camuflar el ruido que éstas hacían al subir y al bajar.⁶⁹⁹

Si la música era un elemento característico en el teatro áureo en general, en el caso de las representaciones palaciegas cobra una importancia fundamental, al constituirse estas como una fiesta de todas las artes para el deleite de los sentidos.

Evangelina Rodríguez Cuadros subraya la labor innovadora de Calderón respecto a la adaptación y utilización de la música en el teatro cortesano hispánico:

Calderón protagoniza, además, la incorporación de la música como elemento consustancial del espectáculo. El dramaturgo vuelve a ser el gran mediador para que en España, como había sucedido antes en el teatro cortesano italiano, se produzcan cambios determinantes en la simbiosis del canto y la banda instrumental, en función de encontrar un modo de comunicar la letra del texto (que hasta entonces quedaba oscurecido por el estilo polifónico) potenciando así el poder afectivo de la voz humana.

(...) Y de este modo, en pro de una declamación clara y natural del verso, las composiciones en contrapunto se sustituyeron por solos de voces con acompañamiento continuo; los compositores intentan encontrar un punto intermedio entre lo hablado y lo cantado, entre un recitar cantando y un cantar recitando. Tal es el origen del llamado *stile recitativo* o *reppresentativo* que, combinando pasajes enteramente cantados en tono melódico o declamativo, darían lugar a la ópera. En este sentido, corresponde a Calderón introducir plenamente estos efectos en su teatro palaciego, logrando así una comedia en la que el *canto recitativo* se constituye en técnica esencial del actor y de la puesta en escena. En estas obras (como asimismo sucederá en los autos sacramentales) las acotaciones muestran palpablemente esta nueva concepción espectacular en la que el texto se convertía no solo en un signo sonoro de efectos auditivos tradicionales, sino que, con un enfatizado ritmo melodramático, abordaba otros propósitos ornamentales.⁷⁰⁰

Desconocemos datos acerca de las primitivas representaciones cortesanas de *Los privilegios de las mujeres*. Sorprendentemente, la obra carece de escenas musicales, esto es, los testimonios que nos han transmitido la obra no especifican que en ella haya versos cantados. No obstante, es muy posible que la música interviniera de algún modo en la representación de esta comedia en colaboración y, muy posiblemente, constituyera un elemento fundamental de las piezas breves que se representaban en los intermedios de la pieza principal.

Afortunadamente, poseemos un conocimiento muy detallado acerca de la música que acompañó las primeras puestas en escena palaciegas de *Las armas de la hermosura*, ya

⁶⁹⁹ Margaret Rich Greer, "Introducción al teatro cortesano...", *op. cit.*, p. 539.

⁷⁰⁰ Evangelina Rodríguez Cuadros, *op. cit.*, pp. 110 – 111.

que Louise K. Stein⁷⁰¹ descubrió que la documentación sobre la misma se conserva en el Archivo de la Cofradía de la Novena de de Madrid.

En *Las armas de la hermosura* la música irrumpe en el escenario desde el primer momento, gracias a una banda de músicos que cantan junto a los personajes una canción que celebra el amor entre Veturia y Coriolano:

MÚSICOS.- *No puede amor
hacer mi dicha mayor.
Ni mi deseo
pasar del bien que poseo.* (Jornada I, vv. 1-4)

La música al inicio de la pieza actuaba como una llamada de atención para el auditorio, logrando que los espectadores guardaran silencio y propiciando sus simpatías hacia el espectáculo, que comenzaba con un cariz marcadamente festivo. En su estudio de *Las armas de la hermosura*, Albert E. Sloman ha analizado la importancia de la música en el comienzo de la obra:

Las armas de la hermosura is more markedly a court play in its use of music, which is combined with poetry and allegory (...). Music and song have a serious purpose in Calderón's plays. His conception of music is basically Platonic and (...) it is often used to symbolize the harmony of the universe, and the harmony of mankind living in accordance with God's purpose. This is its function in *Las armas de la hermosura*. In scene I, the love of Coriolano and Veturia is emphasized by the singing of two choruses.⁷⁰²

En efecto, la letra de la canción concuerda a la perfección con la escena de exaltación del amor, la paz y la armonía que se quiere representar. A propósito de esta y otras composiciones características del teatro palaciego, Susana Hernández – Araico señala:

Calderón, como hombre de teatro produce con su poesía dramática un compendio de placeres visuales y auditivos, tanto en su teatro religioso como profano, sobre todo en el cortesano, que le facilita máximos recursos para suscitar enorme placer con escenas de belleza no solo de impacto espectacular sino de sonoridad arrebatadora.

El canto erótico (no el bélico) en esas producciones de gran boato, a pesar de que – o precisamente porque – encierra engaños, tiene que presentarse atractivamente hermoso o sensualmente placentero. El acompañamiento musical de los versos calderonianos sobre la pasión amorosa de los personajes debe, pues, promover un efecto embrujador de lascivia en los personajes. Algunos de estos, para proyectar el mismo efecto, por extensión, sobre el público, describen precisamente el canto que escuchan como un “imán”.⁷⁰³

⁷⁰¹ Louise K. Stein, “El manuscrito *Novena*: sus textos, su contexto histórico – musical y el músico Joseph Peyró”, *Revista de Musicología*, 3, 1 -2, 1980, p. 217.

⁷⁰² Albert E. Sloman, *The dramatic... op.cit.*, p. 92.

⁷⁰³ Susana Hernández – Araico, “Sensualidad musical... , *op. cit.*, pp. 249-250.

“No puede amor hacer mi dicha mayor” es, concretamente, una canción recurrente en el teatro calderoniano, de tono sensual y desinhibido, que muy probablemente llegó a ser muy popular en la España del siglo XVII. De esta manera, al introducirla en sus comedias el dramaturgo lograba involucrar fácilmente al público en la representación. De hecho, Calderón reutilizará la composición en varias ocasiones, en 1661, en su comedia mitológica *Apolo y Climene* y en la primera gran ópera hispánica, *La púrpura de la rosa*. Parece ser que se trata de una composición de origen popular, pues aparece en varios villancicos del siglo XVII y que experimentaría hasta tres reelaboraciones de músicos de la época: la de Juan Hidalgo, la de José Marín y, por último, la del músico peruano Tomás de Torrejón y Velasco.

Así, parece que la melodía que acompañó “No puede amor hacer mi dicha mayor” en las primeras representaciones de *Las armas de la hermosura*, *Apolo y Climene* y *La púrpura de la rosa*, fue una composición original de Juan Hidalgo. Este músico colaboró con Calderón de la Barca durante toda su trayectoria dramática en palacio, momento en el que la música cantada adquiría un protagonismo inusitado en el espectáculo teatral palaciego. De este modo, compuso para su representación en el Coliseo del Buen Retiro y otros escenarios del ámbito cortesano no solo los bailes y canciones de acompañamiento para las comedias representadas, sino composiciones que ya anticipaban el incipiente desarrollo de un teatro musical hispánico: semióperas, dos óperas y varias zarzuelas.

En el caso de “No puede amor hacer mi dicha mayor”, tema principal de *Las armas de la hermosura*, encontramos que la canción fue posteriormente reelaborada por un famoso tenor de la Capilla Real, José Marín (1619 – 1699). Este cantante, guitarrista y compositor fue un hombre muy famoso en la corte madrileña hacia mediados del siglo XVII pues, acusado de varios crímenes, huyó a América, donde, pese a sus antecedentes, mostró un comportamiento ejemplar. Al final de su vida volvió a Madrid, arruinado y enfermo, para morir en su ciudad natal.

Desgraciadamente, las composiciones de Juan Hidalgo y José Marín se ha perdido y tan solo se conserva la versión del compositor peruano Tomás de Torrejón, elaborada para las representaciones de *La púrpura de la rosa* en el Nuevo Mundo. En consecuencia, la canción se va transformando a medida que pasa del ámbito de lo estrictamente musical a

constituirse como elemento de un espectáculo mucho más amplio, como es el de la fiesta teatral cortesana. También cambia en su periplo de un escenario a otro, desde una representación en el Madrid de los Austrias menores a un espectáculo en la América virreinal. Susana Hernández Araico sintetiza las claves de este proceso:

Esta composición de Torrejón y Velasco con los versos en coro como acota el texto de Calderón se relacionan con la canción de José Marín – clérigo cantor de la capilla real bajo Felipe IV y Carlos II (1619 – 1699) – para el mismo estribillo, aunque esta versión sea para una sola voz con glosa totalmente diferente y por lo tanto no se pueda vincular con ninguna de las producciones de Calderón. Sin embargo, según Louise Stein, las características esenciales de la versión de Marín las retiene la partitura de Torrejón y Velasco para el mismo estribillo. Y concluye la musicóloga: (1) que Marín probablemente hizo un arreglo de la melodía de Hidalgo que habrá gustado en particular en la ópera de Calderón y (2) que Torrejón y Velasco la conocía e incluyó como coro otra vez en su partitura peruana de 1701.⁷⁰⁴

La popularidad que alcanzó “No puede amor hacer mi dicha mayor” se demuestra por el hecho de que contó hasta con un *contrafactum* a lo divino, localizado por Carmelo Caballero Fernández Rufete⁷⁰⁵ en los archivos de la Catedral de Valladolid. Así, parece que, ante la popularidad de la composición teatral, el maestro de la Capilla de Valladolid, Miguel Gómez Camargo decidió dotar de un nuevo sentido a la canción en una versión que comienza: “Oh amor que bendiciendo a todos...”

En la representación de *Las armas de la hermosura* de la que más datos disponemos, esto es, la que se produjo el 1 de mayo de 1680 en el salón de Palacio, Gregorio de la Rosa fue el artista encargado de componer la música para la loa de la comedia y su baile final, además de dirigir y organizar la interpretación del resto de composiciones que aparecen en la obra. En la “Relación de gastos de la comedia de *Las armas de la hermosura*” que conservamos como testimonio de esta puesta en escena cortesana, se hace constar que en el espectáculo se emplearon tres clarines, una caja y un pífano, instrumentos bastante usuales en el teatro de la época.

⁷⁰⁴ Susana Hernández – Araico, “Sensualidad musical...”, *op. cit.*, p. 248.

⁷⁰⁵ Carmelo Caballero Fernández Rufete, “*Miscent sacra profanis*: música profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del siglo XVII”, en María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García – Luengos y Carmelo Caballero Fernández Rufete (eds.), *Música y literatura en la Península Ibérica*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997, pp. 49 – 64.

Recordemos que en muchas ocasiones la letra de la música escénica desempeña una función descriptiva, similar a la del coro de la tragedia clásica. Stein⁷⁰⁶, en su estudio de la música del siglo XVII, en lo referente al ámbito teatral, indica que la mayoría de los dramaturgos, entre ellos Calderón, introducían en sus obras cancioncillas folclóricas u otras, compuestas *ad hoc* para cada pieza, pero que mantenían igualmente la estructura de la música tradicional y popular.

Aunque no se indica en los testimonios conservados de la comedia, es bastante probable que la escena final de *Las armas de la hermosura* contara con acompañamiento musical, al tratarse de una escena coral en la que todos los protagonistas de la obra se unen para celebrar el final feliz de la comedia y la paz y la armonía entre sabinos y romanos. Los personajes principales aparecen además acompañados de un coro que no deja de repetir la estrofa “Viva quien vence / que es vencer perdonando / vencer dos veces”, la cual actúa a la manera de estribillo de un diálogo final que muy bien podría haberse cantado en las representaciones primigenias de la pieza. A este respecto, hay que recordar que Miquel Querol⁷⁰⁷ ha detectado como práctica muy habitual en el teatro calderoniano el uso del coro para grabar en la mente de los personajes y, sobre todo, del público el mensaje fundamental o moraleja de la obra.

Parece además que las representaciones del siglo XVII, como las de *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura* contaron con numerosos efectos sonoros que sirven para indicar la transición entre escenas, acompañando la entrada y salida de los distintos personajes. Por otra parte, al tratarse de una comedia de tema bélico, son reiteradas las alusiones a las cajas, clarines y trompetas, esto es, los instrumentos musicales que habitualmente acompañaban el ataque de los tercios españoles, los ejércitos del siglo XVII. De nuevo, Calderón refleja en *Las armas de la hermosura* la realidad castrense de la España del Siglo de Oro en lugar de la Antigua Roma, ámbito en el que se sitúa, cronológica y espacialmente, la pieza. Las referencias a estos instrumentos aparecen tanto en las acotaciones de los testimonios conservados como en las didascalias implícitas en determinados pasajes del texto dramático:

⁷⁰⁶ Louise K. Stein, “Music in the Seventeenth – Century Spanish Secular Theatre, 1598 – 1690”, en *Songs of mortals, dialogues of the Gods: music and theatre in Seventeenth – Century Spain*, Oxford, Oxford University Press, 1993, pp. 18 – 29.

⁷⁰⁷ Miquel Querol, “La dimensión musical de Calderón”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón*, vol. II, Madrid, CSIC, 1983, p. 1159.

(Cajas y trompetas dentro y alborótanse todos)
CORIOLANO.- ¿Qué novedad será esta
que dentro de Roma forman
voces, cajas y trompetas? (Jornada I)

Este tipo de efectos sonoros resultan también constantes en *Los privilegios de las mujeres*, en especial en la representación de escenas bélicas. Así, encontramos numerosas acotaciones en los testimonios conservados de la comedia con indicaciones para que estos se produzcan:

(Salen Sabino y Astrea y soldados al son de cajas) (Jornada I, antes del verso 1)

(Tocando cajas, salen Aurelio, Flavio y soldados) (Jornada I)

Otro aspecto también muy difícil de determinar es la presencia o importancia de la danza en la representación de dos obras cortesanas, como son *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*. Los testimonios que nos transmiten ambos textos no incluyen ningún tipo de acotación ni didascalía implícita que determine que los actores bailen en ningún momento de la representación pero la importancia de la danza en una manifestación artística como el teatro del Siglo de Oro y, sobre todo, el propósito calderoniano de hacer de su teatro cortesano una fiesta para todos los sentidos hace pensar que es muy posible que el baile formara parte de la puesta en escena de ambas comedias.

En efecto, frente a los numerosos testimonios que evidencian la trascendencia de la danza en las representaciones de los corrales de comedias, resulta muy difícil determinar el grado de presencia e importancia que adquirió el baile en los espectáculos cortesanos. Ello se debe a que la danza en los teatros comerciales fue ampliamente censurada por numerosos moralistas, escandalizados ante su proliferación en las representaciones de la época. En parte gracias a ellos sabemos que habitualmente se ejecutaban bailes al principio y el final de cada espectáculo y también en los entreactos y en ciertas escenas de tipo rústico, pastoril o celebrativo. Estos podían o no estar acompañados de bailes o recitado.

Así pues, siguiendo idéntico criterio al de Margaret Rich Greer y otros estudiosos del teatro cortesano áureo, solo podemos basarnos en suposiciones y pensar que es muy posible que las danzas que habitualmente se bailaban en palacio en acontecimientos lúdicos palaciegos, tales como las mascaradas o los saraos, también se insertaran en las representaciones teatrales cortesanas, con un marcado propósito festivo. Se trata de

bailes como la pavana, la gallarda, la españoleta, el hacha, el turdión o la jácara, pero, en palabras de Margaret Rich Greer⁷⁰⁸:

Nada de esto prueba que fueran danzas de este tipo las que formaban parte de las comedias cortesanas de Calderón. No tenemos descripciones de los bailes que incorporaban, ni podemos estar seguros de la frecuencia con que se servían de ellos. Normalmente, Calderón no incluía en el texto nada más que unas acotaciones breves, dejando los detalles para el director, o escribiendo aparte un memorándum en el que indicaba los efectos especiales que debían usarse. La ausencia de acotaciones indicando que ciertas partes se debían cantar y/o bailar no constituye por lo tanto una prueba de que éstas fueran forzosamente recitadas.

Así las cosas, la falta de evidencias da cabida a diversas hipótesis de trabajo:

Cuando Juan de Vera Tassis publicó *La estatua de Prometeo* tras la muerte de Calderón, añadió una acotación, “cantando y baylando”, en un lugar en el que, en las primeras ediciones de la obra, no había habido ninguna. Es posible que Vera Tassis, amigo de Calderón, hubiera visto la obra representada, y que su memoria no le engañara al recordar que en dicha parte se bailaba (...). Mientras que es posible que las comedias de los espectáculos cortesanos no incorporaran las danzas más conocidas en sus formas más claramente reconocibles de la pavana o la gallarda, parece lógico que la coreografía no fuera muy diferente de la de un sarao cortesano o una máscara. ¿Quién pudo haber sido el encargado de crear estos bailes? Salvo que existiera un maestro de danza contratado especialmente para ello, y que nunca se le mencionara en ninguna relación o pago, las dos únicas posibilidades son el maestro de danza de la corte o el director o algún otro miembro de las compañías profesionales que normalmente se encargaran de las danzas en los corrales. Probablemente cualquiera de ellos usaría los pasos y los esquemas con los que estuviera familiarizado y que además agradaran al público, modificándolos quizá un poco para adaptarlos a la ocasión.

El propósito de la danza teatral, y la inclusión de la música en el espectáculo en general, trata de lograr la *captatio benevolentiae* del público, propiciando su implicación y participación activa en la representación. La música, dirigida directamente a los sentidos, es un medio magnífico para lograr conmover al auditorio y captar su atención en momentos clave de la representación, tales como el inicio o el fin de la comedia. La danza ayuda además a exaltar el ambiente festivo y de celebración en el que se producían los espectáculos en palacio, los cuales a menudo se utilizaban para conmemorar acontecimientos señalados. Resulta entonces lógico pensar que los bailes incluidos en la representación fueran del gusto de los espectadores, piezas conocidas y que ellos mismos hubieran bailado en ocasiones.

En lo que a *Los privilegios de las mujeres* se refiere, el texto no da idea de que se produjeran escenas musicales o de danza en el seno de la comedia, aunque es muy

⁷⁰⁸ Margaret Rich Greer, “Introducción al teatro cortesano..., *op. cit.*, pp. 558 – 559.

probable que éstas acompañaran el transcurso de la fiesta teatral cortesana, por ejemplo, en el baile que solía realizarse como “fin de fiesta”.

En el caso de *Las armas de la hermosura* encontramos dos escenas que pudieron representarse acompañadas de danza. Se trata de la primera de la obra que, como hemos señalado, contaba con acompañamiento musical y canto y la última, al cierre de la función. En esta no encontramos acotaciones que mencionen la música pero es muy posible que en este punto de la pieza ésta hiciera su aparición, pues se trata de una escena coral en la que los personajes celebran el final feliz de la comedia, la cual resulta muy adecuada para dar lugar a un fin de fiesta o baile tan del gusto de los espectadores áureos.

Así, para Margaret Rich Greer, el fin de fiesta que aparece documentado en algunos espectáculos calderonianos escritos para la corte pone de manifiesto la capacidad del dramaturgo para insertar en un ámbito dramático distinto, el cortesano, los elementos de la fiesta teatral popular y crear un nuevo tipo de espectáculo, capaz de satisfacer plenamente a su público:

La danza final [de *Fieras afemina amor*], sin embargo, era exclusivamente española, porque los actores y actrices se desembarazaban de sus personajes míticos y aparecían vestidos como personas corrientes, cantando alabanzas de su joven rey con una danza alegre (...). Recogiendo las imágenes simbólicas de la loa y la obra, el fin de fiesta las transformaba en una celebración popular que traía el lenguaje simbólico del espectáculo cortesano “abajo a la tierra”. (...) este movimiento es característico de la apropiación calderoniana de los múltiples códigos del espectáculo cortesano. Aunque él no hizo en absoluto una forma popular de este espectáculo, lo llevó a un contacto muy productivo con las tradiciones populares y con las realidades políticas de la vida de la corte. Dominando los ingredientes del espectáculo cortesano propios del movimiento europeo, Calderón los combinaba con elementos de la herencia teatral española para generar una organización de la comedia que añadía al esplendor visual de la fórmula una capacidad nueva para la complejidad temática.⁷⁰⁹

Calderón demuestra, con su capacidad para integrar música, canto y danza en su teatro cortesano, su firme voluntad de renovar y trascender el ámbito en el que hasta entonces se había constreñido lo dramático, aprovechando todas y cada una de las increíbles posibilidades de significación que le ofrecían los numerosos elementos espectaculares que el teatro cortesano ponía a su disposición. Es por ello que, en su investigación de nuevos horizontes dramáticos, en su propósito de agotar las posibilidades de expresión artística, Calderón crearía *La púrpura y la rosa*, considerada como el primer espectáculo

⁷⁰⁹ Margaret Rich Greer, “Introducción al teatro cortesano...”, *op. cit.*, p. 563.

operístico español. No en vano, un musicólogo apasionado del teatro calderoniano, como Miquel Querol, considera que “Calderón confía a la música los conceptos más elevados que quiere que se queden grabados en el espíritu de los espectadores.”⁷¹⁰

⁷¹⁰ Miquel Querol, “La música en el teatro de Calderón”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, vol. I, p. 415.

Representaciones documentadas de *Las armas de la hermosa* en el siglo XVII

El estudio de la recepción espectacular de una comedia del Siglo de Oro plantea múltiples dificultades a los investigadores pues, dadas las peculiares características del teatro español de los siglos XVI y XVII, muchas de las representaciones que se produjeron en aquellos años nunca fueron documentadas. El teatro era el entretenimiento por excelencia para el conjunto de la sociedad española de aquella época y, como consecuencia, las representaciones se llevaban a cabo en todos los ámbitos escénicos posibles, desde los lujosísimos y técnicamente dotados teatros de la corte hasta las casas particulares; aunque con especial importancia en los corrales de comedias donde, a través de las convenciones compartidas entre actores y espectadores, el auditorio debía suplir con su imaginación las carencias escenográficas del espectáculo. A ello hay que sumar una peculiaridad específica de la comedia española del Siglo de Oro como es la renovación constante del repertorio, que hacía que los dramaturgos tuvieran que escribir sus obras a toda velocidad para satisfacer la gran demanda de un público siempre ansioso de novedades. Ello hace que el patrimonio teatral de la España de los siglos XVI y XVII aventaje cuantitativamente en mucho a otras tradiciones europeas de la misma época, como la del teatro isabelino o la comedia francesa. Todas estas especificidades de la dramaturgia áurea hispánica hacen que muchas de las representaciones teatrales que se llevaron a cabo durante el Siglo de Oro estén escasa o nulamente documentadas, tanto las del ámbito cortesano como las de los corrales de comedias. No obstante, gracias a la labor investigadora y bibliográfica de Norman D. Shergold y John E. Varey⁷¹¹ conocemos muchos datos acerca de la vida escénica en Madrid, capital de la corte, durante los siglos XVII y la primera mitad del siglo XVIII.

⁷¹¹ Norman D. Shergold y John E. Varey, *Comedias en Madrid...*, *op. cit.*

Norman D. Shergold y John E. Varey, *Teatros y comedias en Madrid, 1719 – 1745: estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1994.

Norman D. Shergold y John E. Varey, *Representaciones...*, *op. cit.*

En lo que a *Las armas de la hermosura* se refiere, sabemos que tanto esta obra como su precedente, *Los privilegios de las mujeres*, fueron redactadas para ser representadas en un ambiente palaciego. No es de extrañar, por ello, que los primeros testimonios de representaciones del texto nos remitan precisamente a este ámbito cortesano. Así, la primera representación documentada de *Las armas de la hermosura* se fecha el 6 de noviembre de 1678, en el Palacio Real. La obra fue representada en un ambiente festivo, con motivo de la celebración del cumpleaños del rey Carlos II y estuvo a cargo de la compañía de Antonio de Escamilla en colaboración con la de otro autor conocido en la época, Matías Castro.

No obstante, poseemos muchos más datos de una representación de la pieza el 1 de mayo de 1680 en el Salón del Alcázar, gracias a una relación de los gastos de esta puesta en escena firmada por Gaspar de Legaza. A partir de este documento, aportado por Shergold y Varey, sabemos que se representó *Las armas de la hermosura* en el salón de palacio en dicha fecha para conmemorar el Nombre del Duque de Orlèans, esto es, la visita del duque de Orlèans, el padre de la reina María Luisa. Parece ser que el espectáculo, con loa de Melchor Fernández de León, estuvo a cargo de la compañía de Manuel Vallejo, un autor que se volcó en las representaciones cortesanas hacia el final de su carrera, entre los años 70 y 80, y que llevó a los escenarios palaciegos un número nada desdeñable de piezas calderonianas. A cambio de la representación la compañía de Manuel Vallejo recibió un total de 4.400 reales.

Unos días después, el 8 de mayo de 1680, Manuel Vallejo y su compañía trasladaron el espectáculo al Corral del Príncipe, para representarlo ante un público más variado, en el que se encontraban personas de todos los estratos sociales. No obstante, pronto *Las armas de la hermosura* volvería a ser representada en palacio; concretamente los días 9 y 13 de ese mismo mes de mayo de 1680, por lo que podemos constatar que la comedia había gozado de cierto éxito en la corte. Quizás por ello volvió a representarse tan solo tres años después, el 25 de diciembre de 1683. En 1684 parece que la obra volvió nuevamente a palacio aunque, en esta ocasión, la compañía de Manuel Vallejo se unió a otra, cuyo responsable desconocemos, para montar el espectáculo. La documentación hace constar que la fecha de esta representación fue el jueves 23 de julio de 1684. Este dato tiene que ser erróneo, ya que ese día no fue jueves, sino domingo. Ello nos hace pensar que muy probablemente se representara en fechas cercanas. Cuatro años después, el 3 de agosto de 1688, fue la compañía de Damián Polop, la encargada de poner en

escena *Las armas de la hermosura* en palacio, en el mismo ambiente cortesano donde volvería a montarse la pieza unos años después, el 31 de julio de 1692.

A partir de estos datos se puede concluir que *Las armas de la hermosura* gozó de un éxito relativo en la corte en los años inmediatamente posteriores a su redacción, puesto que se incorporó al repertorio habitual del teatro palaciego y fue representada con cierta periodicidad. Durante el siglo XVIII la pieza siguió gozando de cierta popularidad, como demuestran las noticias de su puesta en escena y también el hecho de que sea una de las muchas obras barrocas sometidas a una refundición dieciochesca, en este caso, a cargo del dramaturgo Martín Ferreira. Así, *Las armas de la hermosura* siguió llevándose a las tablas durante la primera mitad del siglo XVIII, época en la que el teatro áureo seguía representándose con gran éxito en los escenarios españoles.

El Teatro Isabelino en sus relaciones con el teatro español del Siglo de Oro

Resulta llamativo, para cualquier profano en la materia que se acerque por primera vez al estudio del teatro europeo en la Edad Moderna, la escasez de estudios comparatistas en los que se establezcan relaciones entre dos de los fenómenos dramáticos más importantes de la cultura occidental: el teatro isabelino, con William Shakespeare como figura más emblemática, por un lado, y, por otro, el teatro español del Siglo de Oro, con autores de la talla de Lope de Vega, Calderón de la Barca y Tirso de Molina. De hecho, algunos investigadores, como Margaret Rich Greer⁷¹², entre otros, empiezan en nuestros días a llamar la atención sobre la necesidad de abordar planteamientos globales, que estudien el fenómeno del teatro de los siglos XVI y XVII en el conjunto del ámbito europeo.

La realidad, sin embargo, es que, la mayoría de estudios e investigaciones que, hasta ahora, se han llevado a cabo acerca de estas dos importantes corrientes dramáticas han sido abordadas desde la perspectiva de la disciplina de la Historia de la Literatura. Sin entrar ahora a discutir la metodología y objetivos que caracterizan a esta rama del saber, hemos de reconocer que uno de los defectos de los que tradicionalmente ha adolecido es del cultivo de un concepto tan abstracto y muchas veces difuso como es el de “literatura nacional”. En efecto, los inicios de la Historia de la Literatura coinciden con el auge en Europa del pensamiento romántico y de las ideas nacionalistas, que buscarán en los textos más antiguos de cada una de las tradiciones europeas la verdadera “esencia” de cada nación. Si bien esta concepción se halla en muchos casos superada, ello no impide que en la formación de filólogos e investigadores de la Literatura se sigan manteniendo estas fronteras artificiales entre las tradiciones literarias en diversas lenguas. Si bien está claro que ello responde a imperativos metodológicos, a una indispensable necesidad de limitar el campo de estudio de, pongamos por caso, un

⁷¹² Margaret Rich Greer, “Los estudios calderonianos: los retos para dentro y para fuera”, en Frederick A. de Armas y Luciano García Lorenzo (eds.), *Calderón: del manuscrito a la escena*, Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert, 20011, pp. 109 – 121.

hispanista, también lo está el hecho de que esta perspectiva limita en ocasiones la visión del investigador a la hora de abordar la complejidad del estudio y comprensión de una obra literaria en un periodo determinado. De este modo, nuestra formación filológica nos capacita para conocer los antecedentes de un texto literario con bastante fiabilidad y también nos hace posible detectar la influencia que dicha obra ejerció en la creación posterior pero, sin embargo, nos deja algo desorientados en la búsqueda de interrelaciones entre la obra que estudiamos y las de las tradiciones literarias contemporáneas en otras lenguas. Relaciones que, aunque quizá no con la misma profusión que en la actualidad, tuvieron que existir, en tanto en cuanto, la creación no surge sino del contacto del artista con una gran variedad de obras, de textos, de palabras; un acervo que la imaginación artística reordena de modo casi inconsciente, casi mágicamente, para la nueva creación.

En todas las épocas han existido traducciones, viajeros, políglotas, comerciantes; centenares de vías, de formas de contacto entre las culturas que conforman el mosaico que es la vieja Europa. Por otra parte, el oficio teatral es, por su propia naturaleza, itinerante: los representantes viajaban de un pueblo a otro, de una ciudad grande a la casa de un noble o a la corte llevando su espectáculo, siempre el mismo pero siempre diferente, pues tanto el texto como la acción dramática se iban adaptando a las exigencias del público, del lugar de representación o de la propia compañía. De este modo, las compañías italianas introdujeron en España la *commedia dell' arte*, una forma teatral que (aunque aún se discute en qué medida) impulsó el resurgir del teatro profano en la Península.

Estas circunstancias nos hacen convencernos de que, de algún modo, los escritores europeos de la Edad Moderna hubieron de tener un conocimiento, aunque fuera restringido, de lo que ocurría más allá de sus propias fronteras. En unos años en los que la Corona española había extendido sus dominios mucho más allá de los límites primitivos de los reinos de Castilla, Navarra y Aragón, embarcándose en aventuras transoceánicas de la talla de la conquista de América u ocupándose de la erradicación del incipiente protestantismo en Flandes, es evidente que hubieron de producirse numerosos contactos con lenguas y culturas extranjeras, entre ellas, la inglesa. Esta profusión en las relaciones de España con otros pueblos europeos e, incluso, americanos, se pone de manifiesto en la abundancia de obras lexicográficas y gramaticales que se dio en España durante los siglos XVI y XVII.

Así las cosas, parece innegable que en el Siglo de Oro, como hoy en día, existieron personas capaces de comunicarse en varias lenguas, traductores e intérpretes que pudieron, en un momento dado, ocuparse de la traducción de las obras literarias más populares de cada país para dar a otras naciones la oportunidad de disfrutarlas.

Desafortunadamente, poseemos escasos datos acerca de estas actividades y los historiadores de la literatura, contagiados de las limitaciones metodológicas en las que fueron formados, pocas veces se aventuran en la búsqueda de relaciones entre tradiciones literarias en distintas lenguas. Convencidos de alejarse de su ámbito de estudio, los investigadores del teatro español del Siglo de Oro no se aventuran a lanzar propuestas comparatistas entre la dramaturgia áurea y las manifestaciones teatrales de este periodo en Inglaterra, Francia u otros países europeos con toda la frecuencia que sería deseable.

No obstante, las investigaciones acerca del teatro del Siglo de Oro comienzan paulatinamente a integrar nuevas metodologías comparatistas en sus estudios, buscando las relaciones y diferencias entre este periodo de creación dramática y otras manifestaciones teatrales en otros tiempos y lugares. Desde este punto de vista, resulta particularmente interesante establecer una relación entre el teatro hispánico áureo y el teatro isabelino, fenómenos estudiados muy por extenso en su individualidad pero apenas puestos en relación por los investigadores, convencidos estos de que entre ambas tradiciones apenas existió comunicación o intercambio alguno tanto en el ámbito textual como en el espectacular. En efecto, parece difícil refutar esta convicción teniendo en cuenta que la primera referencia encontrada en el ámbito inglés al *Arte Nuevo...* de Lope de Vega, el texto programático en el que se sintetiza la fórmula de la “comedia nueva” hispana, no aparece hasta bien avanzado el siglo XVIII, de la mano de William Hayley⁷¹³.

A este respecto resultan muy significativas las afirmaciones que Ricardo Miguel Alfonso realiza a propósito de la recepción de la obra de Lope de Vega en el panorama dramático inglés, consideraciones que, lógicamente, podemos aplicar al conjunto del teatro áureo al ser Lope, junto con Calderón, su principal representante:

⁷¹³ William Hayley, *An essay on epic poetry*, London, J. Dodsley, p. 202.

No hay constancia clara de una presencia centrada y uniforme de nuestro autor en la cultura inglesa renacentista, ni tampoco a lo largo del siglo XVII. Sus obras dramáticas se han ido traduciendo al inglés de manera lenta y tardía, y en lo que atañe a sus ideas teóricas acerca del teatro, su influencia es más bien inexistente. No en vano se ha señalado ya desde hace mucho tiempo que el reconocimiento en lengua inglesa de la obra de Lope viene a otorgársele a mediados del siglo XIX, pudiendo decirse que hasta entonces su obra se sitúa entre el entendimiento erudito de unos pocos y el desconocimiento general.⁷¹⁴

Pese a esta aparente incomunicación entre la tradición teatral hispánica y la inglesa, algunas de las investigaciones que las ponen en relación, propiciadas por el auge de la nueva disciplina de la Literatura Comparada, están ofreciendo resultados reveladores. Es el caso de la llevada a cabo por Eva Cruz García⁷¹⁵, que pone en relación obras de tema análogo de Lope de Vega y John Webster, o la de Braulio Fernández Biggs⁷¹⁶, que realiza un interesante análisis comparativo entre *La cisma de Ingalaterra* de Calderón de la Barca y *Enrique VIII* de William Shakespeare.

Estos y otros estudios existentes ponen de manifiesto las grandes concomitancias entre la dramaturgia isabelina y el teatro áureo hispánico. Similitudes que se refieren tanto a los aspectos puramente literarios o dramáticos, como a la propia concepción del espectáculo teatral. Al igual que ocurrió en España, Inglaterra asistió durante la Edad Moderna a un renacer de lo teatral, que alcanzará su culminación en la obra de Shakespeare. Una lectura meramente superficial de los textos que configuran la tradición dramática isabelina revela enseguida un pensamiento teatral en ciertos aspectos muy similar el esgrimido por nuestros dramaturgos áureos. En cierta manera, escritores ingleses y españoles comparten en esos años un mismo tipo de formación teatral clasicista ante la que se rebelan buscando nuevos modos de expresión dramática, transgrediendo la regla de las tres unidades atribuida a Aristóteles por sus comentaristas y tratando de crear un nuevo tipo de teatro, acorde a los gustos y circunstancias del público de su época. Inglaterra y España comparten, asimismo, unas circunstancias políticas y sociales muy agitadas; mientras España se esfuerza por dominar un vastísimo imperio, Inglaterra emprende una lucha inagotable por ampliar sus dominios. Por otra

⁷¹⁴ Ricardo Miguel Alfonso, “Las ideas teóricas del *Arte Nuevo de hacer comedias* en la Inglaterra moderna, en Felipe B. Pedraza Jiménez (et al.), *El “Arte Nuevo de hacer comedias” en su contexto europeo. Congreso Internacional. Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, p. 129.

⁷¹⁵ Eva Cruz García, *Secret love and public service in “El mayordomo de la duquesa de Amalfi” by Lope de Vega and “The duchess of Malfi” by John Webster*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2003.

⁷¹⁶ Braulio Fernández Biggs, *Calderón y Shakespeare: “La cisma de Ingalaterra” y “Henry VIII”*, Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra- Iberoamericana – Vervuert, 2012.

parte, España se presenta ante el mundo como el imperio abanderado del catolicismo mientras que Inglaterra reivindica su independencia a través del protestantismo anglicano instaurado por Enrique VIII. Durante la Edad Moderna, el teatro se configura en ambos países como un espectáculo público compartido por miembros de todos los estamentos sociales, en tiempos en los que lo dramático se convierte en muchos casos en un medio de denuncia de la injusticia o de defensa de una determinada cosmovisión. También podemos encontrar claras similitudes entre los espacios escénicos ingleses y españoles y analizar la metodología actoral de los comediantes de ambas tradiciones. De igual manera, comprobaremos que los grandes dramaturgos ingleses y españoles, de los siglos XVI y XVII, compartieron un deseo análogo de transformar la escena de su tiempo para adaptarla a las exigencias de su público.

Son, en cualquier caso, décadas convulsas en lo político, lo social y lo religioso, años de crisis de lo nacional y lo espiritual, siglos de grandes batallas, héroes justicieros y amores de leyenda. A un lado y al otro del canal de la Mancha, son días de teatro.

Calderón y Shakespeare

Pese a la relativa escasez de estudios comparatistas entre el teatro áureo y el isabelino, Calderón y Shakespeare han sido puestos en relación en numerosas ocasiones. En efecto, aunque el dramaturgo inglés se haya cronológicamente más próximo a Lope de Vega, en general, la crítica ha encontrado un mayor grado de vinculación entre la obra de Shakespeare y la de Calderón, tanto por la similitud de temas abordados como por el tono y estilo de sus composiciones, tal y como señala José Alcalá – Zamora:

En cuanto al punto concreto de la literatura dramática, aunque a primera vista parezca paradójico – y no lo es tanto si se mira bien –, nuestro escritor se halla más próximo a Shakespeare, dos generaciones por detrás, en coincidencias temáticas y paralelos que respecto a la obra coetánea de los clásicos franceses, si olvidamos copias y algún emparejamiento casual.⁷¹⁷

No obstante, la mayoría de las investigaciones realizadas hasta ahora que comparan a los dos dramaturgos se centran en cuestiones temáticas o estilísticas muy concretas o en algún texto específico. Por otra parte, en algunos de estos estudios, especialmente en los de cierta antigüedad, Calderón y su obra resultaban minusvalorados ante la grandeza dramática de Shakespeare. Este tradicional prejuicio molesta especialmente a los estudiosos de la obra de Calderón, como Antonio Regalado:

El rollo de un Calderón impermeable al libre pensamiento ha dado tela cortada para otro disco en el que se ha venido tocando el sonsonete “Shakespeare y Calderón”. El libro de Hermann Ulrici publicado en 1839, *Über Shakespeares dramatische Kunst und Sein Verhältnis zu Calderón und Goethe (Sobre el arte dramático de Shakespeare y su relación con Calderón y Goethe)*, contribuyó a popularizar especialmente en Alemania e Inglaterra (se tradujo al inglés en 1846) la imagen de un Calderón determinado por el absoluto de la creencia religiosa y un arte abstracto, frente a la libertad de miras de un Shakespeare volcado a la realidad existencial vivida por sus caracteres, idea que repiten como una verdad incontrovertible toda una serie de críticos (...). La falta de “libre” pensamiento atribuida a Calderón por la tradición crítica decimonónica poco o nada tiene que ver con esa infinita capacidad de reflexión que entusiasmó a los grandes escritores románticos. El libre examen esgrimido por los prejuicios laicos y progresistas es antagónico de cualquier profundidad que ponga en peligro ese criterio convertido a su vez en nuevo principio de autoridad. El contraste entre un Shakespeare abierto al libre examen y un Calderón maniatado por el dogma se repite a lo largo de la tradición crítica

⁷¹⁷ José Alcalá Zamora, “La reflexión política en el itinerario del teatro calderoniano”, en *Estudios calderonianos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2000, pp. 44 – 45.

decimonónica, salpicando a la de nuestro siglo (...). El tópico del Shakespeare librepensador, aunque se resiente de una falta de sentido histórico y de un examen crítico de la cuestión, se ha fosilizado en una opinión consabida e incontrovertible.⁷¹⁸

Otro de los aspectos en los que tradicionalmente el teatro de Calderón ha sido considerado inferior en relación con el Shakespeare es en la caracterización psicológica de sus personajes. Así, siempre se destaca la profundidad de la introspección shakesperiana en el alma de los protagonistas de su teatro frente al carácter mucho más arquetípico de los personajes de Calderón, cuya caracterización queda subordinada al desarrollo de una trama mucho más dinámica y trepidante, característica de la comedia áurea española. En estos términos se expresa, por ejemplo, Pedro J. Duque, en fechas relativamente recientes:

Mientras en (...) [Calderón] campan la exaltación religiosa y un misticismo elevado, un tinte ideal, la gala y pompa oriental de su poesía, la falsedad de sentimientos, la abundancia de palabras, la fecundidad de la imaginación, la rica y lujosa descripción de situaciones y pasiones, en (...) [Shakespeare] resalta la pintura más acabada de pasiones y caracteres, de héroes terribles y profundos, su imaginación es más profunda, y puede revelar en una frase, en dos palabras, todo lo que hay más íntimo y misterioso en el corazón humano.⁷¹⁹

Pese a estos prejuicios que perjudican la valoración de la obra de Calderón en relación con la de Shakespeare desde el siglo XIX, lo cierto es que las coincidencias entre los textos de ambos dramaturgos son muy numerosas. Así, encontramos todo un conjunto de obras calderonianas que abordan temas similares a los de las piezas shakesperianas. Estos textos han suscitado diversos estudios comparativistas que ponen en relación, por ejemplo, *La tempestad* con *El gran teatro del mundo* y *El pintor de su deshonra*⁷²⁰, *Hamlet* con *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* y *El médico de su honra*⁷²¹ o *Enrique VIII* y *La cisma de Ingalaterra*⁷²².

⁷¹⁸ Antonio Regalado, "Sobre Calderón...", *op. cit.*, pp. 52 – 55.

⁷¹⁹ Pedro J. Duque, "Calderón y Shakespeare: algunas similitudes y diferencias", en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Teatro del Siglo de Oro (Madrid, 8 – 13 de junio de 1981)*, Madrid, CSIC, vol. 3, p. 1288.

⁷²⁰ Ángel Llosa Sanz, "El Dios vestido de hombre y el hombre vestido de Dios: magia, escena y autoridad en Calderón y Shakespeare", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 26, 2004, s. p.

⁷²¹ Lester G. Crocker, "Hamlet, Don Quijote y *La vida es sueño*. The quest for values, *PMLA*, 69, 1954, pp. 278-313.

Henry W. Sullivan, "Shakespeare with Calderón: Hamlet, Prince of Denmark & Sigismund, Prince of Poland", *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, 30, 2000, p. 51 – 69.

En lo que respecta a las obras de nuestro estudio, *Las armas de la hermosura* y *Los privilegios de las mujeres*, la situación de las investigaciones resulta bastante llamativa porque a pesar de que encontramos un cierto número de estudios que relacionan la pieza calderoniana con la tragedia *Coriolanus* de Shakespeare⁷²³, no existe trabajo alguno a propósito de la vinculación entre este texto inglés y la comedia en colaboración *Los privilegios de las mujeres*. Ello quizá pueda deberse tanto a la mayor calidad dramática de *Las armas de la hermosura* respecto a su predecesora como al hecho de la existencia previa de una mayor tradición comparatista entre obras de Shakespeare y Calderón.

Theodore S. Beardsley Jr., "Isócrates, Shakespeare and Calderón: Advice to a young man", *Hispanic Review*, 42.2, 1974, pp. 185 – 198.

Bruce Golden, "Hamlet and *El médico de su honra*: the significance of intrigue", *Bucknell Review*, 33.1., 1989, pp. 97 – 115.

⁷²² Alexander A. Parker, "La religión y el estado: *La cisma de Inglaterra*", en *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 305 – 341.

Anthony Herbold, "Shakespeare, Calderón and Henry the Eight", *East – West Review*, 2, 1965, pp. 17 – 32.

John Loftis, "Henry VIII and Calderón's *La cisma de Inglaterra*", *Comparative Literature*, 34.3, 1982, pp. 208 -222.

George Mariscal, "Calderón and Shakespeare: the subject of Henry VIII", *Bulletin of the Comediantes*, 39.2, 1987, pp. 189 – 213.

Gregory Peter Andrachuck, "Calderón 's view of English Schism", en L. Fothergill y Payne y P. Fothergill Payne, *Paralell lives: Spanish and English National Drama 1580 – 1680*, Lewisburg, Bucknell University, 1991, pp. 224 – 238.

José Caballero Conejero y Margarita Rigal Aragón, "Estudio comparado entre *King Henry the Eight* de Shakespeare y *La cisma de Inglaterra* de Calderón: diferencias y coincidencias", *Ensayos: revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 6, 1992, pp. 41 – 47.

Ann L. Mackenzie, "Shakespeare y Calderón: dos interpretaciones dramáticas de *Henry VIII* y *La cisma de Inglaterra*", en J. M. González Fernández de Sevilla (ed.), *Shakespeare en España*, Zaragoza, Universidad de Alicante – Libros Pórtico, 1993, pp. 63 – 94.

Ali Shezad Zaidi, "Self – contradiction in *Henry VIII* and *La cisma de Inglaterra*", *Studies in Philology*, 103.3, 2006, p. 329 – 344.

_____, "The illusory future in the Henry VIII plays of Shakespeare and Calderón", *The Grove*, 13, 2006, pp. 143 – 154.

Braulio Fernández Biggs, *Calderón y Shakespeare...*, *op. cit.*

⁷²³ Susana Hernández Araico, "El mito de Coriolano – Veturia... ..", *op. cit.*, pp. 101 – 108.

Ali Shehzad Zaidi, "Coriolanus and the paradox...", *op. cit.*, pp. 1 – 18.

Jesús López – Peláez Casellas, *op. cit.*, pp. 213 – 226.

Siguiendo la tradición crítica existente, trazaremos a continuación una breve comparación entre la tragedia *Coriolanus* de Shakespeare y *Las armas de la hermosura*, de Calderón de la Barca, entendiendo que ambos dramaturgos comparten muchos elementos de su concepción dramática. No obstante, dado que *Las armas de la hermosura*, desde el punto de vista temático, se configura como una ampliación de los contenidos que ya estaban presentes en *Los privilegios de las mujeres*, la mayoría de los motivos que citaremos de la obra de Calderón se hallan también presentes en esta comedia en colaboración.

A modo introductorio hay que señalar que lo primero que llama la atención al investigador es la tan desigual atención que *Coriolanus* y *Las armas de la hermosura* han recibido por parte de la crítica, circunstancia que ha sido resaltada por una de las especialistas que más trabajos ha dedicado a la obra de Calderón, precisamente, desde el ámbito académico anglosajón, Susana Hernández – Araico.⁷²⁴

El motivo central de la comparación entre *Coriolanus* (ca. 1605 – 1610) y *Las armas de la hermosura* se halla en el diverso tratamiento dramático al que los dramaturgos someten un mismo relato legendario procedente de fuentes grecolatinas: la biografía del general romano Cayo Marcio, *Coriolanus*.

Este relato mítico, cronológicamente situado en los albores de Roma, fue muy conocido en la Europa moderna pues aparecía recogido tanto en el texto historiográfico *Ab urbe condita*, (s. I a. C.) de Tito Livio como en un texto griego muy difundido en la época, *Vidas paralelas* (s. I d. C.) de Plutarco. Además era un episodio muy importante dentro de *Antigüedades romanas* (s. I d. C.), una obra escrita en griego por Dionisio de Halicarnaso que, aunque no tuvo una difusión tan grande como las dos anteriores en la Europa de los siglos XVI y XVII, quizás pudo llegar a manos de Shakespeare o Calderón. Muy distinto es el caso de la otra posible fuente a partir de la cual los dramaturgos pudieron conocer la leyenda de Coriolano. En efecto, la obra de Giovanni Boccaccio, *De claris mulieribus* (s. XIV), gozó de amplia difusión entre los humanistas

⁷²⁴ Susana Hernández Araico, “El mito de Coriolano – Veturia...”, *op. cit.*, p. 104. La investigadora señala una “Gran diferencia entre la bibliografía sobre *Coriolanus* y *Las armas de la hermosura* es el cuantioso número de estudios sobre la tragedia de Shakespeare y el insistente debate sobre su reflejo de las circunstancias históricas. En comparación, es escasísima la bibliografía sobre la comedia calderoniana y su supuesto paralelismo histórico fijado por Hartzenbusch y no discutido hasta recientemente en un estudio mío sobre el texto calderoniano como real *matronalia*”.

Europeos. En ella se recoge la historia de Coriolano pero centrándose fundamentalmente en la figura de su madre, Veturia, a la que el escritor italiano presenta como la auténtica heroína salvadora de la ciudad Roma.

Hemos de pensar que durante los siglos XVI y XVII la cultura europea se asentaba en una sólida formación humanística, compartida tanto Shakespeare como por Calderón. Este hecho explica que ambos dramaturgos compartan unos mismos modelos literarios, idénticos referentes culturales, los clásicos grecolatinos, los cuales tratan de un modo u otro de transformar dramáticamente para teatralizar la compleja realidad de su tiempo.

Así, es muy probable que William Shakespeare se formara en la Stratford Grammar School, una institución educativa bastante prestigiosa en la Inglaterra de la época que centraba su programa educativo en el estudio de la lengua y la literatura latinas. Calderón de la Barca, por su parte, fue, sin duda, uno de los escritores más cultos del Siglo de Oro español. Sus estudios junto a los jesuitas en Madrid le aportaron cierto nivel de conocimientos de latín y griego que seguramente le permitieron acercarse a los textos grecolatinos en versión original, así como una gran cultura teatral gracias a las frecuentes representaciones de teatro latino que los jesuitas organizaban en sus centros educativos⁷²⁵. Debido a estas circunstancias, resulta plausible pensar que tanto Shakespeare como Calderón leyeron *Ab urbe condita* en su versión original latina, dado, además, que se trataba de un texto comúnmente traducido y estudiado en las escuelas de la época. Más dudosa resulta la capacidad de ambos dramaturgos para enfrentarse a *Vidas Paralelas* en su lengua griega original pues pocos eran quienes la dominaban con soltura en la época. Muy probablemente Shakespeare y Calderón conocieron alguna de las numerosas traducciones del texto al latín que circulaban por la Europa de finales del XVI y principios del XVII⁷²⁶ o, incluso, leyeron el texto en su propia lengua, circunstancia que parece probada en el caso de Shakespeare. En lo que respecta a la obra de Dionisio de Halicarnaso, resulta poco probable que Calderón llegara a leer, al menos directamente, esta versión de la leyenda de Coriolano y prácticamente imposible que Shakespeare lo hiciera. Más plausible es que ambos

⁷²⁵ Cayo González Gutiérrez, *El teatro escolar de los jesuitas (1555 -1640): su influencia en el Teatro del Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997.

⁷²⁶ P. e. Lugduni, Gulielmim Gazelum, 1562.
Basilea, Thomas Gravinum, 1564.
Venecia, Hieronymum Scotum, 1572.

llegaran a tener algún contacto con el compendio de biografías de mujeres ilustres de Boccaccio.

Como hemos señalado con anterioridad, Shakespeare y Calderón ofrecen al espectador un tratamiento dispar del relato legendario de la vida del general romano Coriolano y ello se basa, en primer lugar, en su elección de distintos textos como fuente principal para sus piezas. El hecho de que *Ab urbe condita* y *Vidas paralelas* ofrezcan versiones ligeramente distintas de la leyenda latina de Coriolano permite determinar con exactitud cuáles fueron las fuentes empleadas por Shakespeare y Calderón en cada caso. En efecto, estos dos textos clásicos que transmiten el relato mítico presentan una ligera diferencia respecto a los nombres de sus personajes: mientras Tito Livio explica que Veturia era la madre de Coriolano y Volumnia, su esposa, Plutarco, en sus *Vidas Paralelas*, sostiene que Volumnia era la madre del general mientras que Vergilia era su esposa.

Gracias a esta sutil diferencia sabemos que Shakespeare partió de *Vidas paralelas* de Plutarco para la redacción de su *Coriolanus*, en el que se mantiene escrupulosamente fiel a su fuente griega y reproduce los apelativos de Volumnia y Vergilia. No obstante, sabemos que Shakespeare no pudo leer *Vidas paralelas* en griego y recurrió a una traducción en lengua inglesa bastante difundida en la época: la de Sir Thomas North⁷²⁷. Estas circunstancias han sido señaladas por Geoffrey Bullough:

Shakespeare's adaptation of Plutarch's narrative was obviously governed by three main considerations: first, to make a good play; second, to re-create the characters of the hero and his associates; third, to interpret the political situation in Rome in terms suited to early Jacobean England and the conditions of 1607-8.

The dramatist took over certain key features of Plutarch's story: the unrest in Rome, the Corioli campaign, Marcius's candidature for the consulship, his opposition to the multitude and to the distribution of cheap corn, the people's rage and Coriolanus' trial and banishment, his alliance with Tullus and his harrying of Rome, the embassy of women, his surrender to his mother's pleading, and his withdrawal, the vengeance of the Volscians. In shaping this varied material, which in Plutarch covered many months, into what became perhaps his most unified play, Shakespeare kept very closely to North's version in many passages, but on the other hand re-ordered, omitted and transformed the material in a remarkable way.⁷²⁸

⁷²⁷ Plutarco, *Plutarch's lives of the noble Grecians and Romans*, translated by Sir Thomas North, 1579.

⁷²⁸ Geoffrey Bullough, *Narrative and dramatic sources of Shakespeare*, London – New York, Routledge and Kegan Paul – Columbia University Press, 1966, pp. 476 -477.

Calderón, por su parte, realiza una adaptación mucho más libre del relato mítico de Coriolano en *Las armas de la hermosa* y decide llamar Veturia a la amada de Coriolano, reproduciendo así el nombre presente en la obra de Tito Livio.

Resulta muy interesante para el estudio y comprensión de *Coriolanus* y *Las armas de la hermosa* observar el distinto tratamiento de las fuentes que realizan Shakespeare y Calderón. Así, en la obra inglesa se observa un absoluto respeto por la leyenda clásica, que aparece reproducida en sus mínimos detalles según la fuente griega. Aunque lógicamente Shakespeare utiliza diversos procedimientos de *amplificatio* para desarrollar personajes y situaciones hasta dotarlos de entidad dramática, su fidelidad respecto al texto clásico se relaciona con el ideal humanista de imitación y admiración absoluta por los modelos literarios grecolatinos. No obstante, al igual que Calderón en *Las armas de la hermosa*, no puede evitar caer en el anacronismo en determinados pasajes, circunstancia que ha sido señalada por Ali Shezad Zaidi:

In Shakespeare's version of the Coriolanus myth, anachronisms such as the allusion to Galen (*Cor.* II.i.119-20), the Greek physician who lived seven centuries after Coriolanus' time, or the Roman aqueducts that were built nearly two centuries afterwards (*Cor.* II.iii.248), serve to create a composite image of Rome (...). Shakespeare does not overwhelm his audience with a tiresome wealth of details of Roman life; his sparing but strategic use of anachronisms brings the past to life, for the truth of poetry, as Aristotle first observed, is not factual accuracy but verisimilitude (...). Critics have dwelt on anachronisms that recall Shakespeare's own times.⁷²⁹

Calderón, por el contrario, sumido en el caos existencial barroco, que lleva al cuestionamiento constante de la realidad y también, en cierta medida, de la tradición literaria, no duda en entremezclar, infringir o readaptar los textos que la tradición le ha legado. El propósito esencialmente teatral del escritor madrileño se impone ante las fuentes que son modificadas o remozadas en función de los imperativos del espectáculo. De esta manera, a diferencia de lo que ocurre en la tragedia de Shakespeare, *Las armas de la hermosa* no es únicamente un trasunto dramático de la leyenda de Coriolano sino que ésta aparece libremente modificada y, lo que es realmente llamativo, entremezclada con otro relato mítico de la tradición romana, el del rapto de las sabinas. Este sincretismo da lugar a una historia totalmente novedosa para el espectador que, aunque incluye referencias clasicistas que el público cortesano al que se dirige *Las armas de la hermosa* seguramente pudiera reconocer, plantea un argumento nuevo que encaja perfectamente en los moldes estructurales de la fórmula barroca de la

⁷²⁹ Ali Shezad Zaidi, "Coriolanus and the paradox... , *op. cit.*, p. 3

comedia nueva y que se relaciona con la problemática ideológica, social y artística de la España del siglo XVII.

Con todo lo anteriormente expuesto podemos señalar otra de las grandes diferencias entre *Coriolanus* y *Las armas de la hermosura*, como es el subgénero dramático al que se adscriben. Shakespeare, fiel al relato legendario de Coriolano, construye una tragedia perfecta que pone ante los ojos del espectador la caída en desgracia del gran general, un héroe de guerra que terminará siendo asesinado por sus propios compatriotas. El texto de Shakespeare retoma los presupuestos morales de *Vidas Paralelas* de Plutarco, obra en la que Coriolano aparece caracterizado como arquetipo del orgullo y la ambición desmesuradas, características que lo conducen irremediabilmente a ser desterrado de su patria y, finalmente, a la muerte. Shakespeare, con la genialidad que lo caracteriza, traza un complejo retrato del general Cayo Marcio Coriolano, un hombre lleno de luces y sombras, dotado de un orgullo y ardor guerrero extremos que lo hacen invencible en el combate y que, sin embargo, constituirán la causa última de su muerte al convertirlo en un ser incapaz de plegarse humildemente a la vida en sociedad y las exigencias del Estado. De este modo, se presenta un personaje radicalmente conservador, defensor de la supremacía de los estamentos privilegiados frente a la plebe, a la que desprecia escudándose en sus hazañas guerreras. Coriolano es incapaz de participar de los usos hipócritas de su medio social, a diferencia de lo que hacen otros personajes nobles en la obra, desprecia las intrigas políticas y los complejos juegos de poder en los que participa la clase dominante de su tiempo. Por el contrario, se muestra firme, convencido y consecuente en su orgullo y ambición radicales. Una de las escenas más interesantes de la obra, desde el plano de la interpretación política del texto, es aquella en la que se ve obligado a solicitar el voto de los plebeyos para conseguir el cargo de senador. Con gran coherencia Coriolano se niega a participar en las estrategias políticas de los senadores y reivindica su derecho a ser investido senador a causa de sus méritos guerreros y no engañando a aquellos a los que desprecia. De este modo, podemos ver en el protagonista la tragedia del individuo de convicciones puras (sean estas legítimas o no desde el punto de vista del espectador) enfrentado a la corrupción de la sociedad en la que vive, sometido a los vaivenes caprichosos del poder y la fortuna, atrapado en una sociedad empeñada en disfrazar su degradación. Este conflicto trágico constituye para José López – Peláez Casellas el punto neurálgico de la pieza shakesperiana:

The paradox that lies at the heart of this role is inherently linked to the contradictory nature of the concept of honour, and is one that threatens to destroy the identity of Coriolanus. Coriolanus's virtue seems to be the product of an individual effort to repress natural instincts in order to fulfill his military function in Roman society (namely, self-preservation is replaced by self-sacrifice), but this virtue is only validated through the gaze of the community; the problem is that Coriolanus utterly despises this community for its fickleness and weakness (I.i.161–73; II.vii.7–14; III.i.143–65), and, besides, the idea of it passing judgement on him is repugnant to his pride. In effect, the imagery of the play pervasively plays upon the concepts of 'wounds' and 'voices', which seem to refer to each another: in order to get the plebeians' 'voices' (ie., votes), Coriolanus must make his wounds speak, but his concept of honour prevents him from doing so: his wounds become paradoxically silent mouths (II.ii.64–6; II.iii.57–127; III.ii.53–69). Virtue comes from the self, but it also comes from society, and this contradiction can only be accommodated through a compromise that Coriolanus is not willing to accept (...). In this context, then, the plebeians are to a great extent instrumentalized; they are the touchstone against which this tragic paradox is tested, and not only the objects of a genuine social interest.⁷³⁰

Centrándose en la caída en desgracia de este gran héroe, Shakespeare construye una tragedia excepcional, en la que encontramos muchos de los elementos del subgénero tal y como fueron postulados por la doctrina aristotélica: un personaje que ostenta un alto cargo en su sociedad, en este caso militar, que se nos presenta netamente humano, con virtudes y defectos, y que termina por caer en desgracia provocando la compasiva catarsis de los espectadores. No obstante, Shakespeare altera algunos de los preceptos clasicistas acerca de la tragedia guiado por la voluntad de creación de un teatro más verosímil y más adaptado a la nueva realidad social, estética y teatral de la Inglaterra isabelina. De este modo, el genio inglés quebranta las unidades de tiempo y lugar, conforme a las exigencias de la leyenda dramatizada o introduce leves atisbos de comicidad que ayudan a distender el trágico curso de la acción.

Esta rebelión frente a los usos dramáticos estrictamente clasicistas no es, como sabemos, exclusiva del ámbito inglés, sino que en España había alcanzado una de sus mayores cotas estéticas a través del desarrollo, por parte de Lope de Vega, de la fórmula de la "comedia nueva". Este modelo dramático fue plenamente adoptado y desarrollado por Calderón a lo largo de toda su trayectoria y, en este sentido, *Las armas de la hermosura* no puede considerarse una excepción. De hecho, puede decirse que, en esta pieza, el relato mítico se pliega totalmente a las exigencias dramáticas de la fórmula lopesca. Lejos de construir una tragedia, el subgénero que aparentemente mejor se corresponde con el relato de Coriolano transmitido por las fuentes, Calderón transforma libremente el argumento y construye una comedia de final feliz cuyo eje temático es el

⁷³⁰ José López – Peláez Casellas, *op. cit.*, p. 218.

amor. Así, el destierro de Coriolano aparecerá motivado no por su propia presunción, sino por la defensa de los derechos de su amada Veturia, quien se rebela ante un edicto que prohíbe a las mujeres usar galas y afeites. Aunque el talante orgulloso del general aparece reflejado en su resistencia a perdonar el injusto castigo que Roma le ha aplicado, la comedia se centra mucho más en el poder absoluto del amor que hace que Coriolano abandone sus afanes de venganza y se reconcilie con los romanos. Asimismo, la pieza calderoniana presenta todas las características prototípicas de la comedia nueva: mezcla constante de lo trágico y lo cómico, con el recurso a la figura del gracioso, mezcla de personajes altos y bajos, ruptura de la regla de las tres unidades con especial recurrencia a la multiplicidad espacial...

Como vemos, paralelamente, el teatro inglés y español de los siglos XVI y XVII forjaron nuevos usos dramáticos, apartándose gradualmente de las formas estrictamente clasicistas y buscando un nuevo arte, acorde con la realidad y la problemática de su tiempo.

En el análisis comparado de *Coriolanus* y *Las armas de la hermosura*, uno de los aspectos sin lugar a dudas más llamativo es el distinto valor que en los dos textos adquiere la figura del protagonista, Coriolano. En la tragedia shakesperiana, tal y como el propio título indica, toda la pieza gravita en torno a la figura del general romano. El dramaturgo inglés desmenuza ante los ojos del espectador la compleja psicología del guerrero, invencible en la batalla pero incapaz de comprender los complejos resortes de su sociedad. De este modo, gran parte del texto está constituido por largos monólogos del personaje que permiten al espectador sumergirse en la complicada psicología de un Coriolano con el que a veces existe cierta resistencia a empatizar dadas sus ideas conservadoras y elitistas o su acérrimo gusto por la violencia. Estas circunstancias hacen que los críticos de la obra shakesperiana mantengan opiniones encontradas acerca de la consideración que al dramaturgo le merece el personaje de Coriolano, tal y como ha señalado Alexander A. Parker:

Se podría argüir que el tipo de inconsistencia dramática que se alega aquí [se refiere al hecho de que quizás la muerte de Coriolano pueda ser entendida como un acto de justicia poética y, en consecuencia, no dar lugar a una tragedia] puede explicar hasta cierto punto la insatisfacción que tantos críticos han sentido con el *Coriolanus* de Shakespeare y la falta de acuerdo en su interpretación, puesto que esto se debe en gran medida a la

incertidumbre de si se pretende, y hasta qué punto, despertar nuestra simpatía o nuestra antipatía por el carácter y la conducta del héroe.⁷³¹

Las armas de la hermosura no constituye tanto una obra de personaje como de conflicto, acercándose en este sentido al prototipo de la comedia áurea hispánica. Una lectura atenta del texto nos lleva a cerciorarnos de que el auténtico motor de la acción no es en absoluto Coriolano, ni el destino, sino un personaje femenino, Veturia que adquiere un protagonismo inusitado. En efecto, serán las acciones de la rebelde amada del general romano las que determinarán la caída en desgracia de este, su destierro y su ulterior decisión de perdonar las ofensas de Roma. Veturia, nombre que Tito Livio recogió como el de la madre de Coriolano, aparece en la pieza de Calderón aplicada a la enamorada del general, una mujer valiente e impulsiva que no dudará en rebelarse en defensa de los derechos de las mujeres cuando el senado romano prohíbe a las féminas usar de galas y afeites. Ella insta públicamente a Coriolano a apoyarla en su protesta y, en consecuencia, el general es desterrado. Cuando este regresa, aliado ahora al ejército sabino, y asedia Roma, serán solo las lágrimas de Veturia, las “armas de su hermosura”, las que lograrán convencerlo para que conceda el perdón a la ciudad eterna. De este modo, el Coriolano calderoniano se diferencia bastante en sus actitudes del protagonista de la tragedia de Shakespeare, circunstancia que ha destacado el estudio de Ali Shehzad Zaidi:

Although he has inherited some of his father's rigor and inflexibility, the Coriolano of *Las armas* differs greatly from the irascible Coriolanus in Plutarch and Shakespeare. What Calderón has done, believes Antonio Regalado, is transfer his protagonist's harshness to Aurelio. Coriolano experiences the paradox of Rome, filled with wrath, yet yearning for a feminine presence in public life. Significantly, Coriolano's mother does not appear in *Las armas*, nor does any character ever allude to the existence of a warm nurturing mother. Aurelio's spouseless counterpart in *Coriolanus* is the suffocating Volumnia. In a significant departure from Plutarch, his primary source, Shakespeare omits mention of Coriolanus' deceased father, conferring, like Calderón, a kind of presence on the absence of the missing parent of his protagonist.

De esta manera se observa cómo la transformación que Calderón opera sobre las fuentes clásicas antepone radicalmente la eficacia dramática de la pieza a la fidelidad a las fuentes clásicas originales. La historia que quiere dramatizar no es exactamente la de Coriolano ni propiamente la del rapto de las sabinas, es una nueva creación que surge del sincretismo de numerosos elementos, clásicos y contemporáneos, ficticios y reales,

⁷³¹ Alexander A. Parker, “El tema de Coriolano..., *op. cit.*, p. 87.

para dar forma a un espectáculo que, en la corte española del siglo XVII, lograra agitar las conciencias morales y estéticas de sus espectadores.

José López-Peláez Casellas resalta en su comparación entre *Coriolanus* y *Las armas de la hermosa* el valor que en ambas obras adquieren las colectividades y la actitud del protagonista con respecto a ellas. Así, en el texto de Shakespeare los plebeyos se constituyen como una masa enemiga del héroe y su clase, en su pugna por obtener poder político en la Roma republicana.

En *Las armas de la hermosa* se dramatiza la historia de Veturia, una mujer que se erige como líder de todas las matronas romanas para reivindicar sus derechos y a la que Coriolano se compromete a defender por amor. Así, en ambas obras aparecen dos causas o reivindicaciones sociales y un héroe que se posiciona en contra o a favor de ellas, oponiéndose en ambos casos a la autoridad del Estado. Este enfrentamiento Estado /autoridad – individuo es, de hecho, uno de los motivos centrales en ambas piezas. Mientras el primero está representado por Veturia en la tragedia *Coriolanus* y por Aurelio en *Las armas de la hermosa*, el individuo que batalla contra él es, en ambos casos, Coriolano. En palabras de José López – Peláez Casellas:

In the legend of Coriolanus we are told of the inflexibility of the hero, who, at one point, deserts his country (Rome) and joins her enemies (the Volsces). In both plays this inflexibility has its roots in an uncompromising code of conduct that rules Coriolanus's behaviour, and that code is informed by the concept of honour. Whether we situate this code in society (the representation of which is Rome, as a personalized location) or in the super-ego of the hero,¹¹ both plays introduce a character that embodies and transmits these rules: Volumnia in *Coriolanus* and Aurelius in *Las armas*. That these figures act as embodiments of authority is easily understood given that they are mother and father of the hero in each play; thus, in the family-state analogy, they voice the precepts of their communities regarding the proper behaviour of their sons or fellow citizens, a behaviour which invariably has to be governed by honour. Yet, their representation of authority and of the precepts of honour do not exhaust their functionality. Both Aurelius and Volumnia willingly give up their parental role almost entirely, and replace it with the kind of behaviour their communities would expect them to adopt.⁷³²

Por otra parte, uno de los aspectos más interesantes en el análisis tanto del *Coriolanus* como de *Las armas de la hermosa* es la indudable conexión que ambos textos presentan con la realidad del tiempo en el que fueron escritos. Se trata, en ambos casos, de periodos muy convulsos en lo social y político, circunstancia que se refleja en el teatro del momento, tal y como ha destacado Ali Shehzad Zaidi:

⁷³² José López – Peláez Casellas, *op. cit.*, p. 222.

Conceived in times of inflated words, egos and prices, *Coriolanus* and *Las armas* highlight the growing cultural repression and social injustice which threatened critical self-reflection in England and Spain. The theater, already under relentless attack towards the end of Shakespeare's career, came to an end in England in 1642 with the advent of the Puritan Revolution, three decades after the first performance of *Coriolanus*. Four years later, in the

wake of Spain's military defeats, Philip IV banned all public theater performances.

This measure remained in effect until 1651, the year before *Las armas* was first performed. As Spain descended into cultural reaction and imperial decrepitude, England lapsed into a full-scale civil war reminiscent of republican Rome.⁷³³

De este modo, vemos cómo tanto el teatro isabelino como la tradición áurea hispánica recurrieron al artificio de la pieza dramática histórica para posicionarse política o ideológicamente acerca de asuntos que eran, en realidad, muy contemporáneos. Los dramaturgos, escudados bajo el velo de la anécdota histórica, trazaron evidentes paralelismos con la situación política de su tiempo que, indudablemente, no pasaban desapercibidos para los espectadores más avezados. Así, la interpretación política de *Coriolanus*, la indudable conexión que la pieza presenta con la problemática social de la Inglaterra de la época, ha sido uno de los temas de investigación predilectos para la mayoría de los estudiosos de la pieza. No en vano, las tragedias shakesperianas de tema romano, esto es, *Julio César*, *Marco Antonio y Cleopatra* y *Coriolano* pasan por ser piezas de clara intencionalidad política pues todas establecen una clara analogía entre Roma y el estado inglés de época isabelina. Esta identificación no es exclusiva de la dramaturgia anglosajona y veremos que también resulta muy común en el teatro áureo hispánico. No en vano, desde una perspectiva humanística como la que poseían los hombres cultos en la Edad Moderna, Roma constituía el referente, el modelo universal y absoluto de Imperio. Desde este punto de vista, la identificación entre el antiguo Imperio romano y el nuevo Imperio español resultaba prácticamente automática. La comparación se hacía más compleja en el caso de Inglaterra, que trataba a duras penas de imponerse frente a las grandes potencias católicas de su tiempo. Quizá por esta razón Shakespeare sitúa su *Coriolanus* en los albores de la civilización romana, en un tiempo en el que Roma luchaba por constituirse a sí misma como potencia dentro de la península Itálica y, para ello, mantenía continuas contiendas con los pueblos vecinos, en el caso dramatizado, los volscos.

⁷³³ Ali Shehzad Zaidi, "Coriolanus and the paradox... , *op. cit.*, p. 4

Como hemos adelantado, a menudo las tragedias shakesperianas de tema romano han recibido una interpretación política. Concretamente, las revueltas populares que introducen la primera escena de *Coriolanus* se han relacionado con las crisis y hambrunas que se vivían en la Inglaterra de Shakespeare y que, de modo análogo a como se representa en la tragedia, habían provocado importantes disturbios entre las clases populares. De hecho, como puede deducirse a partir de las palabras de Harry Levin, en el momento de la redacción de *Coriolanus* la situación política inglesa era prácticamente insostenible y Shakespeare termina por identificarla dramáticamente con algunos de los momentos más convulsos de la historia de Roma:

His England [la de Shakespeare] must often have seemed to be rifted internally, as well as externally menaced. Even while he was writing *Coriolanus*, outcries over the scarcity of grain were daily reaching London from the Midlands. A Stuart monarch, recently enthroned, claimed more authority and wielded less than his Tudor predecessors had done. Strong-willed men could make spectacular bids for power; Sir Walter Raleigh was being held in the Tower on charges of conspiracy; the Earl of Essex had incited Londoners to fight in the streets a few years before; and for that insurrection *Richard II* had been utilized as propaganda. Such of course, had not been Shakespeare's purpose (...) Seeking a freer field of political observation, pushing toward profounder formulations of statecraft, shifting his concern from the ruler's duties and rights to those of the citizens, Shakespeare was inevitably led to a point where more distant roads converge: the archetype of city-states, the keystone of western traditions, Rome.⁷³⁴

Susana Hernández – Araico ha señalado también este y otros paralelismos entre las circunstancias reflejadas en la obra y muchas de las situaciones que se vivían en la Inglaterra de comienzos del siglo XVII:

En *Coriolanus* la crítica ha observado un posible reflejo de Walter Raleigh y sus supuestos tratos traicioneros con España (1603 – 04). Se ha visto también un paralelismo con la rebelión del Earl of Essex (1601). Los motines por falta de maíz en Roma y el conflicto entre patricios y plebeyos se vincula con el hambre que cunde en particular a principios del reinado de Jacobo I y los levantamientos de Midlands de 1607 – 08 debido a la reducción de tierras para siembras por los terratenientes aristócratas. La conciencia especial de Shakespeare sobre la explosiva tensión socioeconómica de su tiempo se nota en el trasplante que hace de las clases sociales de su tiempo al de Coriolano.⁷³⁵

Kenneth Muir⁷³⁶, sin embargo, considera que la tragedia presentaría una clara lectura política para la clase culta de su tiempo quien, a partir de su conocimiento de los

⁷³⁴ Harry Levin, "Coriolanus: an introduction", en Alfred Harbage, *Shakespeare, The tragedies. A collection of critical essays*, Cambridge, Prentice Hall International, 1986, pp. 169 – 170.

⁷³⁵ Susana Hernández Araico, "El mito de Coriolano – Veturia... , *op. cit.*, pp. 105 – 106.

⁷³⁶ Kenneth Muir, "The background of Coriolanus", *Shakespeare Quarterly*, 10, 1959, p. 145.

tratados de doctrina política de la época, veía en Coriolano un emblema de su propio grupo social.

Así, en *Coriolanus* encontramos una profunda reflexión acerca del a menudo inevitable conflicto entre individuo y estado, entre el hombre y la sociedad en la que vive. El exagerado ardor guerrero y la ambición de Coriolano lo hacen merecedor de la gloria en la batalla pero lo inutilizan para manejarse en la compleja estructura social de la Roma de su tiempo. Un hombre elemental como él, violento y salvaje pero genuinamente sincero, caerá en desgracia al tratar de desafiar el complejo aparato de relaciones de poder que sustenta la política en Roma. De algún modo, podemos intuir en la dramatización de la tragedia de Coriolano un intento por parte de Shakespeare de retratar la hipocresía del entramado del poder en la Inglaterra de su tiempo, criticando la capacidad de los poderes del estado para aplastar al individuo independientemente de sus virtudes y méritos en el caso de que este se rebele frente al *statu quo* dominante.

Las armas de la hermosura, de Pedro Calderón de la Barca también puede considerarse una obra de clara intencionalidad política. No en vano, el principal criterio esgrimido por Hartzenbusch⁷³⁷ y estudiosos posteriores para considerarla posterior a 1652 ha sido el relacionar los sucesos dramatizados con la revuelta de Cataluña. De este modo, se ha querido establecer una analogía entre el asedio volsco a Roma y el de la Corona a Barcelona. Si bien el propio Calderón de la Barca participó en esta campaña militar y, en consecuencia, debió de conocer los sucesos que en ella acontecieron, resulta un tanto cuestionable fechar una obra basándose únicamente en una analogía que, incluso, no resulta del todo perfecta, pues lo lógico sería comparar al Imperio español con Roma y no con un pueblo itálico menor, el de los volscos. Entre las interpretaciones políticas más recientes que se han realizado de la obra hay que señalar la de Susana Hernández Araico⁷³⁸ quien la concibe como una exaltación de las tres mujeres de la Corte más influyentes durante el reinado de Carlos II: la reina madre Mariana, la futura reina María Luisa de Orléans y la reina francesa María Teresa, basándose en el incuestionable protagonismo de los personajes femeninos en el texto y en la defensa de las mujeres que se realiza a lo largo de él.

⁷³⁷ Juan Eugenio Hartzenbusch, "Catálogo Cronológico" en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, p. 677.

⁷³⁸ Susana Hernández Araico, "El mito de Veturia y Coriolano... , *op. cit.*, pp. 99 -110.

Asimismo, podemos encontrar claras referencias a la decadente y corrupta situación de la política española durante el reinado de los Austrias menores en ciertos pasajes de la obra. Muy al comienzo de la misma, por ejemplo, se señala “aquella vulgar sentencia / de ser sin cabeza un Pueblo /monstruo de muchas cabezas” (Jornada I), lo que puede interpretarse como una crítica clara a la decadencia de la Corona española y al poder que ostentaba la figura del valido, en el periodo cronológico que nos ocupa, el conde duque de Olivares. Por otro lado, *Las armas de la hermosura* comienza con una escena en la que el personaje de Aurelio, haciendo gala de su pensamiento moral reaccionario, critica los excesos y la vida ociosa en los que, junto a las mujeres, han caído los jóvenes romanos. Esta es precisamente una de las críticas que, con mayor frecuencia, sufría Felipe IV, a quien ciertos moralistas acusaban de despilfarrar el dinero de la Corona en fiestas y espectáculos, siempre acompañado de bellas mujeres, en lugar de ocuparse de los asuntos de Estado, que quedaban desatendidos y en manos del Conde Duque de Olivares.

Otra de las posibles alusiones políticas del texto calderoniano la encontramos en un pasaje singular, ausente en las fuentes clásicas y por tanto netamente original de Calderón y sus colaboradores en la redacción de *Los privilegios de las mujeres* en el que asistimos al juicio de Coriolano por parte de los tribunos, entre ellos su padre. Además de denunciar la hipocresía del sistema judicial (pues mediante un ingenioso uso de los apartes Calderón muestra al espectador cómo cada uno de los tribunos vota algo que en realidad no apoya, empleando diferentes estratagemas para conseguir su verdadero objetivo) se plantea el conflicto entre amor y deber cívico de un padre que debe enjuiciar a su hijo. Esta temática que cuenta con un amplio desarrollo en la literatura hispánica (piénsese en *El delincuente honrado* dieciochesco de Jovellanos) puede querer traer a las tablas la incapacidad de los Austrias menores para enjuiciar correctamente a sus validos o, incluso, para percibir la incapacidad de sus descendientes para gobernar el Imperio.

Sin embargo, ciñéndonos estrictamente al texto existe un pasaje, el de la prohibición del uso de afeites por parte de las mujeres, que se relaciona directamente con una circunstancia política de la época como es la disposición del Conde duque de Olivares contra maquillajes y ornatos femeniles dentro de su programa de reforma moral de las costumbres mediante las llamadas “Juntas de Reformación”. Bajo el auspicio de Felipe IV, Olivares condenó el empleo de dichos afeites, basándose en los argumentos de

numerosos moralistas cristianos que los consideraban pecado de ostentación, engaño y lujuria. Podemos suponer que esta medida resultó claramente impopular y que en absoluto logró que las mujeres abandonaran el uso de cosméticos. Calderón, consciente de ello, decidió explotar la polémica dramáticamente y conquistar con estas armas a las numerosas féminas que abarrotaban los corrales de comedias en la España del Siglo de Oro.

Por todo lo anteriormente expuesto, podemos considerar *Las armas de la hermosura* como una pieza teatral con claras connotaciones políticas, en la que el artificio de lo histórico sirve al dramaturgo para criticar algunas circunstancias políticas y sociales de su tiempo. No en vano, en la España barroca, el teatro llegó a constituirse como un ámbito de cierta libertad, un espacio lúdico y festivo en el que los versos del dramaturgo podían entreverar ligeras críticas contra el sistema y el aparato de poder.

Tomando en consideración algunos de los aspectos mencionados, Susana Hernández Araico pergeña una sintética comparación entre *Coriolanus* y *Las armas de la hermosura*:

La diferencia entre la dramatización de Calderón y la de Shakespeare del mito Veturia – Coriolano es, pues, enorme. El español lo utiliza para exaltar el perdón entre enemigos políticos sin ninguna insinuación de conflicto entre clases sociales, y para celebrar la paz con el enemigo extranjero que posibilita la fecundidad del matrimonio unificador de las naciones antes rivales. Por otro lado, el dramaturgo inglés destaca la fricción explosiva entre dos clases sociales, señalando las fallas y la malicia de cada una en el proceso político. La intervención de la familia en la dimensión pública del héroe se da eminentemente en Shakespeare en la figura de la madre dominante y astutamente patriótica que conduce a su hijo a un fin trágico. En la tragedia inglesa se desarrolla un caso excepcional de una relación maternal destructiva mientras que en la comedia calderoniana se da la repetición del archiconocido conflicto padre e hijo (...). Este tema de la relación entre padres e hijos sería muy importante en la psicología personal de cada dramaturgo (...). Sin embargo, no parece tan significativo como la representación de las relaciones extrafamiliares para explicar las diferencias entre las dos dramatizaciones del mito en términos de su ambiente histórico y la dimensión sociológica de sus respectivos recintos escénicos.⁷³⁹

En efecto, tal y como sugiere Susana Hernández – Araico, la comparación entre *Coriolanus* y *Las armas de la hermosura* debe tener en cuenta también el ámbito escénico para el que fueron escritos ambos textos.

En el caso de *Coriolanus* resulta muy probable que la obra fuera representada tanto en el teatro privado de Blackfriars como en el Globe, el espacio escénico por excelencia de

⁷³⁹ Susana Hernández Araico, “El mito de Coriolano – Veturia...”, *op. cit.*, p. 104.

la dramaturgia de Shakespeare. A estos espectáculos accede un público muy variado, procedente de diversos estratos sociales, que abarcan desde plebeyos de moral más tradicionalista y reaccionaria hasta una aristocracia más culta y formada y abierta a nuevas ideas en el ámbito político. Así las cosas, este tipo de público gustaba de espectáculos de cierto contenido crítico con la situación política y social del momento. *Coriolanus* resulta un texto paradigmático en este sentido, pues, bajo el velo del relato histórico – legendario, pone sobre las tablas un conflicto entre clases, aristócratas y plebeyos, que muy bien podía asociarse con la situación política en la Inglaterra del momento. Concretamente, según Susana Hernández – Araico, *Coriolanus* resultaría un espectáculo muy del gusto de los numerosos estudiantes de leyes que frecuentaban las funciones del teatro Blackfriars.

Las armas de la hermosura, por el contrario, se representó en un teatro palaciego, dotado de los mejores adelantos escenográficos y técnicos del momento, y ante un público cortesano, esto es, ante el grupo social dominante de la España del siglo XVII. Es por ello, quizás, que Calderón suprimió en *Las armas de la hermosura* las referencias a las protestas de los plebeyos, las cuales aparecen en las fuentes clásicas pero no resultarían adecuadas para su inclusión en un espectáculo palaciego.

José López – Peláez Casellas sintetiza su comparación acerca *Coriolanus* y *Las armas de la hermosura* centrándose en el significado moral y social de ambas obras dramáticas:

The comparison and contrast of these plays by Calderón and Shakespeare, then, offer a complex set of themes. It is significant that whereas Shakespeare writes a play about the contradictions of honour, Calderón, maintaining the same concern with the concept of honour, turns a legend about duty, loyalty, betrayal and misdirected heroic actions into one concerning a vindication of the rights of women and the degree to which a more human concept of honour is possible. Shakespeare's hero's inflexibility turns out to be, in Calderón, a structural criticism of the cruelty of the uncompromising code of honour held by avengeful Spanish husbands (or Spanish society, for that matter), by awarding women unbelievable privileges ("se entregue/ todo el honor de los hombres/ a arbitrio de las mujeres" III.980b). What in Shakespeare's *Coriolanus* ends up, with the final death of the hero, as a morally questionable sacrifice, in Calderón becomes a solution, the recognition of women's rights and the demand for their inclusion within the structures of Roman (Spanish) society.⁷⁴⁰

Como se ha visto a lo largo de estas páginas, existen indudables puntos de contacto entre la tragedia *Coriolanus*, de William Shakespeare, escrita en el contexto del teatro

⁷⁴⁰ José López – Peláez Casellas, *op. cit.*, pp. 224 – 225.

isabelino, y *Las armas de la hermosura*, de Calderón de la Barca, una comedia del Siglo de Oro español. Así, se constata que una sólida formación humanística, común en ambos autores, hace que tanto uno como otro se sientan atraídos por los modelos literarios clásicos y decidan explotarlos dramáticamente. Ambos viven en un periodo histórico complejo, los siglos XVI y XVII y padecen la crisis social y política de sus sociedades, circunstancias que tratan de reflejar en una producción dramática de abundante significación política. Junto a estas concomitancias entre ambas obras, hemos de señalar que, sin embargo, nos hallamos ante tradiciones dramáticas diferenciadas. Shakespeare y Calderón buscan una ruptura con la anquilosada dramaturgia clasicista, buscan un nuevo teatro adaptado a su tiempo, a su sociedad. Shakespeare se mantiene más fiel al modelo clásico de la tragedia y a su fuente griega. Años más tarde, Calderón no duda en seguir la fórmula lopesca de la “comedia nueva” y, con mucha mayor irreverencia, transforma los relatos clásicos a su antojo, entremezclando leyendas y alterando la importancia y el comportamiento de los personajes, subordinándolo todo a un propósito genuinamente dramático, el del espectáculo.

Se trata, en definitiva, de dos genios explorando nuevas fórmulas dramáticas acordes a un nuevo tiempo, una nueva sociedad, un nuevo público, una nueva forma de ser, de mirar y de sentir. Se trata, finalmente, de una única problemática, la del hombre moderno, que lucha por comprender la claroscuro realidad que lo rodea a través del espejo, más o menos engañoso, del teatro.

Hacia una puesta en escena de *Las armas de la hermosura*, de Calderón de la Barca

El propósito último de toda edición y estudio de una obra dramática es propiciar que esta sea llevada a escena. A diferencia de los otros géneros literarios, el texto dramático no culmina en sí mismo, sino que se constituye como un elemento más de un espectáculo múltiple y complejo, el del teatro. *Las armas de la hermosura*, tal y como aparece editada en este trabajo, se constituye en una suerte de desafío textual que Calderón lanzó hace más de trescientos años a directores y actores, como un armazón de versos a partir del cual, otros artistas, profesionales de la interpretación, la dirección o la escenografía, deberán contribuir a la construcción de ese complejo y mágico entramado que es la representación teatral. La obra dramática se concibe así como una creación colectiva, y aunque la palabra constituya uno de sus ejes fundamentales, nunca llegará a alcanzar su realización artística plena si no es interpretada por unos actores ante el público. Es por ello por lo que el teatro leído, aunque, indudablemente, pueda proporcionar momentos de placer artístico y literario, no deja de constituirse como una forma incompleta, intermedia, de disfrute estético del fenómeno teatral. No en vano, el lector debe, en estos casos, como si de un demiurgo dramático se tratara, recrear en su imaginación, a partir de las propuestas proporcionadas por el dramaturgo, todos los elementos de la representación: desde la interpretación de los actores, con sus gestos, voces y movimientos, hasta la música, los cantos y las danzas que acompañan la representación, pasando, por supuesto, por imaginar todos y cada uno de los detalles de la escenografía, el *atrezzo* y el vestuario. El teatro y más que ninguno, el teatro del Siglo de Oro, se escribió para ser representado en un escenario, en el ámbito en el que realmente puede desarrollar ante el espectador todas sus potencialidades artísticas. Esta circunstancia ha sido destacada por Luis Iglesias Feijoo como un factor esencial para comprender el teatro áureo y, muy especialmente, el calderoniano:

Y además nunca cabe olvidar que Calderón es, ante todo y sobre todo, un dramaturgo. Escribe obras teatrales, no ensayos ni tratados, por lo que resulta imposible verle tomar la pluma para hacer crítica social o ideológica o a “la busca de la comprensión y la solución de los problemas”, tal como lo presenta Parker. A él, como a todo creador, le interesa

dominar el vértigo de la intriga, la complicación de una trama, el movimiento escénico de unos personajes de ficción. Al analizar sus producciones no basta con considerarlas como textos para ser leídos en la soledad del gabinete y desentrañar ahí ignotos sentidos, sino que hay que verlas y oírlas sobre el tablado o al menos levantarlas en el escenario imaginario de la mente, para contemplar su juego teatral, su verdadero funcionamiento escénico, en el que la palabra es solo un elemento más dentro de la polifonía semiótica que se despliega ante el espectador. Lo cual es lo que ya se esperaba en la época, como descubre Lope de Vega al dirigirse a los lectores de las comedias de su *Parte XII* (1619) aunque con términos menos modernos, desde luego: “Bien sé que leyéndolas te acordarás de las acciones de aquellos que a este cuerpo sirvieron de alma, para que te den más gusto las figuras que de sola tu gracia esperan movimiento”.⁷⁴¹

Así las cosas, el propósito final de esta investigación es proporcionar no solo un objeto literario de indudable calidad al lector más o menos especializado, poniendo a su disposición las ediciones críticas de dos obras prácticamente olvidadas y desterradas del canon teatral aurisecular, sino también transmitir a los profesionales de la escena un instrumento de trabajo, un medio a través del cual devolver los versos de Calderón a las tablas. Aunque en este trabajo se ha realizado la edición crítica de dos textos, consideramos que es *Las armas de la hermosura*, por su mayor calidad literaria y dramática y por la esmerada caracterización de sus personajes, el que posee mayores potencialidades dramáticas para ser llevado a escena. Indudablemente se trata de un texto novedoso, en el sentido de que rompe drásticamente con esa imagen oscurantista que ha contaminado la percepción del Siglo de Oro y, muy especialmente, de la figura de Calderón de la Barca. *Las armas de la hermosura* constituye un texto rompedor, en el sentido en el que expone ideas tan contemporáneas como el antibelicismo o la defensa de los derechos de las mujeres; problemáticas que hoy en día continúan plenamente vigentes. De este modo, *Las armas de la hermosura* es una de las obras de Calderón que, tras un cuidadoso proceso de adaptación a las convenciones dramáticas actuales, mejor aceptación podría llegar a obtener entre el público de nuestro tiempo.

El primer problema que presenta todo texto dramático áureo, pero que es especialmente evidente en *Las armas de la hermosura* es su duración. Según las convenciones actuales, un espectáculo dramático que sobrepase las dos horas resulta un tanto tedioso para los espectadores, acostumbrados al formato cinematográfico de unos 90 minutos de duración. La comedia áurea, sin embargo, suele tener una duración media de unas tres horas pero una representación de *Las armas de la hermosura*, podría fácilmente alcanzar las tres horas y media o, incluso, cuatro. Así las cosas, se hace necesario, para

⁷⁴¹ Luis Iglesias Feijoo, “Que hay mujeres tramoyeras...”, *op. cit.*, p. 231.

una puesta en escena de esta comedia, proceder a la eliminación de parte del texto. Curiosamente, el único manuscrito que nos ha llegado de la comedia que, muy probablemente fue empleado en el siglo XVII por una compañía para preparar la representación de lo obra, presenta numerosas tachaduras que eliminan fragmentos enteros del texto, ya con la intención de agilizar el ritmo del espectáculo. La adaptación es, sin embargo, un proceso muy complejo en el que, ante todo, debe primar el respeto a la esencia de la obra, a la voluntad artística de Calderón en el momento en que compuso la comedia. En efecto, si la adaptación deforma o trasgrede totalmente el sentido de la obra original, mejor fuera no llevarla a escena o partir de otro texto que responda mejor a lo que el director y los actores quieren comunicar a los espectadores.

Recortar un texto clásico es siempre un complejo ejercicio de ingenio y, en particular, si este es obra de un dramaturgo como Calderón, un perfecto conocedor de los engranajes del espectáculo teatral. En efecto, una de las características fundamentales de la dramaturgia calderoniana es la unicidad y coherencia de la que dotaba a sus obras, haciendo que todos sus elementos adquirieran relevancia funcional y estética, que todos contribuyeran a un mismo propósito ideológico, artístico y dramático. Por ello, el adaptador debe proceder muy cuidadosamente en la eliminación de escenas y pasajes, desechando, en primer lugar los fragmentos reiterativos tan característicos del teatro de los Siglos de Oro que, aunque resultaran muy necesarios en las bulliciosas representaciones de la época para evitar que los espectadores perdieran el hilo de la trama, resultan hoy en día repetitivos para un auditorio silencioso, que escucha todos y cada uno de los versos de la comedia. También es bastante plausible eliminar los fragmentos descriptivos de espacios y paisajes, los “decorados verbales” tan propios del teatro aurisecular que pueden hoy ser fácilmente sustituidos por medios escenográficos. La labor del adaptador consistirá entonces, en la medida de lo posible, en un cuidadoso trabajo de síntesis, una depuración del texto que lo reduzca a lo esencial pero que, simultáneamente, no traicione el sentido de la obra ni la complejidad de la trama que Calderón plantea en *Las armas de la hermosura*.

Otro aspecto importante en el proceso de actualización de un texto dramático aurisecular es la eliminación de aquellas palabras que puedan inducir a equívoco al espectador actual. Así, por ejemplo, Calderón usa el término “retrete” en la segunda jornada, para hacer referencia al pequeño y oscuro calabozo en el que Coriolano ha sido encerrado, empleando la palabra en el sentido que esta tenía en el Siglo de Oro, “lugar

apartado”. Sin embargo, la evolución semántica que ha sufrido esta palabra como consecuencia de distintos procesos eufemísticos, hace que el público de nuestros días, al oír estos versos, entienda algo así como que Coriolano está en el baño. Esta circunstancia provocaría una escena humorística que está ausente en la comedia original y que no responde a la voluntad del dramaturgo, por lo que la palabra “retrete” debería tal vez ser sustituida. También resulta de interés eliminar o modificar aquellas palabras, expresiones o referencias que hoy resultan totalmente desconocidas para el público o dar a entender su significado a través de diversos procedimientos teatrales, tales como la gestualidad de los actores o el empleo de diversos medios escenográficos o de atrezzo. Un fragmento que no debe ser eliminado, pues es fundamental dentro de la obra, tanto desde el punto de vista argumental como estilístico, es el largo romance en el que Pasquín da cuenta de todos los cosméticos, vestimentas y adornos que han sido prohibidos por el edicto del Senado. Gran parte del léxico que el gracioso desgrana es incomprensible para un espectador del siglo XXI y, por ello, el director y los actores deberán idear diversos medios para hacer comprender a su auditorio a qué se está refiriendo Pasquín en cada caso, bien actualizando algunas palabras o bien acompañando el discurso con algún tipo de interpretación que contribuya a aclarar su significado. Podría tratarse, por ejemplo, de una actriz a la que, según avanza el discurso, se la va despojando de todos sus ornatos en el vestir y artificios cosméticos.

Asimismo, *Las armas de la hermosura* presenta algunas ambigüedades argumentales que el director y los actores deberán solventar en función del significado que quieran dar a la obra. Se trata, fundamentalmente, de determinar quién será, en su representación, el asesino de Flavio. Si se decide no revelar su identidad, la obra tendrá un significado mucho más abierto y podrá ser objeto de variadas interpretaciones por parte de sus lectores. Por el contrario, el personaje de Veturia podrá adquirir un papel mucho más activo y trasgresor si, a través de la interpretación de los actores y muy especialmente la de la actriz encargada de encarnarlo, se hace intuir a los espectadores que ella es la culpable del asesinato de Flavio. De este modo, la interpretación actoral en *Las armas de la hermosura* puede influir directamente en la propia semántica que el espectáculo adquiera a ojos de los espectadores, sin necesidad de modificar ni uno solo de los versos calderonianos.

Junto a la interpretación actoral, la escenografía, el atrezzo y el vestuario constituyen otro ámbito en el que se impone la voluntad cocreadora de los miembros de la compañía

teatral, quienes deberán elegir si situar la acción en un entorno histórico concreto de los muchos que confluían en una representación de *Las armas de la hermosa* (la antigua Roma, el siglo XVII, la actualidad o cualquier otro) u optar por representar la acción en un medio atemporal. En cualquier caso, la lectura de todas las acotaciones de los distintos testimonios que han transmitido la comedia, dará al director una idea aproximada de cuáles fueron los recursos empleado para representar la obra en el Siglo de Oro. Igualmente, resultarán de gran ayuda algunas de las observaciones que Juan Eugenio Hartzenbusch incorporó a su edición de la comedia en la *BAE*. En efecto, el dramaturgo romántico no solo conocía a la perfección la obra y el *usus scribendi* calderonianos sino que, como hombre de teatro, era en todo momento consciente de que los textos dramáticos sobre los que trabajaba estaban destinados a su representación escénica y, por ello, incluía acotaciones que pudieran facilitar la labor de creación de un espectáculo a partir de la comedia editada.

En lo que respecta a la escenografía, *Las armas de la hermosa* plantea, además, un importante dilema. Por un lado, las representaciones actuales de teatro áureo, suelen primar la sencillez escenográfica, de modo que en el espectáculo sobresalga ante todo la fuerza del texto que, bien es cierto, posee valores literarios innegables y resortes descriptivos que permiten configurar el espacio dramático sin necesidad de recurrir a un atrezzo y escenografía muy complicados. Esta soledad del actor frente al texto clásico, este retorno a un teatro elemental, construido básicamente a través de la palabra y la interpretación, encaja muy bien con la esencia de las obras áureas escritas para ser representadas en los corrales, espacios escénicos con cierta pobreza de medios técnicos y en los que la comunicación teatral se sustentaba en un complejo sistema de convenciones compartidas entre el dramaturgo, los actores y el público. Sin embargo, si analizamos el *corpus* de obras calderonianas escritas para ser representadas en Palacio, puede observarse que, en ellas, la concepción del espectáculo ha cambiado. En efecto, Calderón, aprovechando las facilidades técnicas y la potencialidad escenográfica del teatro cortesano, optó por desarrollar en palacio un nuevo tipo de teatro: un espectáculo total, caracterizado por la fusión armónica de todas las artes. De este modo, elementos escénicos, como la música, el canto, la danza, el *atrezzo* o la escenografía adquirieron una importancia fundamental en estos nuevos espectáculos cortesanos. Así las cosas, suprimir de una representación de *Las armas de la hermosa* los elementos puramente espectaculares y únicamente enfrentar en escena a los actores con el texto parecería, en

cierta manera, una traición a los propósitos artísticos de Calderón, que aspiraba a la creación de un espectáculo total. Por otra parte, en el siglo XXI, sería difícil poder suscitar en el teatro emociones parecidas a las que experimentaba el público cortesano del siglo XVII mientras contemplaba unos adelantos escenográficos y una tramoya inusitadas para su época. En nuestros tiempos, con espectadores acostumbrados a los efectos especiales propios del cine, el teatro a duras penas puede competir en lo que a espectacularidad se refiere. Es por ello que, generalmente, el público que acude al teatro busca un espectáculo que ponga de relieve, precisamente, aquellos aspectos que se dan con menor frecuencia en el cine o los exclusivamente dramáticos: el contacto directo entre actor y espectador, la introspección en la psicología de los personajes, el desarrollo en escena de una técnica actoral en parte distinta a la del cine o el lucimiento estético a través de la belleza de la palabra.

Las armas de la hermosura plantea entonces al director y escenógrafo un problema que deberán resolver según su propio criterio artístico: seguir las tendencias actuales en la representación de teatro áureo y despojar al texto y los actores de todo aquello que sea accesorio e impida un contacto directo con los espectadores o, por el contrario, respetar los objetivos del teatro cortesano de Calderón de crear un espectáculo capaz no solo de emocionar estéticamente y hacer reflexionar al espectador, sino también de maravillar sus sentidos a través de los prodigios contemplados en escena. Tomar una opción u otra dependerá, como decimos, del sentido último que la compañía quiera dar al texto, del público ante el que se vaya a representar la comedia y, seguramente, también de las circunstancias materiales y las limitaciones económicas que, a menudo, atenazan las representaciones de teatro clásico en España.

De todo lo anteriormente expuesto, se deduce que *Las armas de la hermosura* plantea algunas dificultades para su representación inherentes a su condición de texto dramático áureo. El director y los actores que se propongan llevar a escena la comedia deberán esforzarse por adaptarlo sin traicionar su esencia, sin contravenir el sentido ideológico, dramático y artístico que Calderón quiso imbuir a su obra pero, a la vez, lograr crear un espectáculo vivo, actual, innovador, capaz de sorprender y conmover a los espectadores del siglo XXI. Un espectáculo que reivindique *Las armas de la hermosura* como una gran obra del teatro clásico español.

Cuestiones textuales de *Los privilegios de las mujeres*

Los privilegios de las mujeres, como muchas comedias en colaboración, cuenta con una tradición textual escasa y muy deturpada, fruto del desinterés que los dramaturgos áureos mostraron por preservar este tipo de piezas; obras consideradas menores y circunstanciales dentro de su producción.

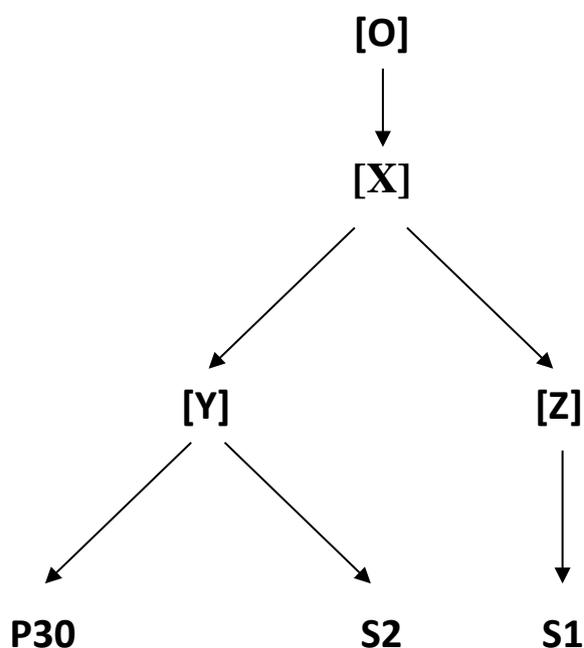
Tradicionalmente, *Los privilegios de las mujeres* se conocía fundamentalmente a través de dos testimonios que guardan una relación de filiación, en los cuales la comedia recibía el título de *El privilegio de las mujeres*. El más difundido de ellos es la *Parte treinta de comedias famosas de varios autores*, publicada en Zaragoza en 1636 y en la que la comedia se atribuye únicamente a Juan Pérez de Montalbán. El segundo testimonio, es una suelta que se conserva en la Biblioteca Mazarina de París y que, al igual que la *Parte*, señala únicamente al dramaturgo madrileño como el autor de la pieza. Ambos testimonios presentan un texto bastante deturpado, con lecturas confusas que dificultaban la edición del texto. Afortunadamente, el descubrimiento por parte de Germán Vega de una nueva suelta de la obra, probablemente de la primera mitad del siglo XVII, en la que la pieza se presenta como una comedia redactada de consuno por Antonio Coello, Francisco de Rojas y Luis Vélez de Guevara ha mejorado sobremanera nuestro conocimiento acerca de esta comedia colaborada. Entre otros muchos datos, la nueva suelta nos ha permitido, por ejemplo, conocer el verdadero título de la comedia, *Los privilegios de las mujeres*. Además, frente a los ya conocidos, este testimonio aporta nuevas y mejores lecturas del texto que permiten acercarnos de modo mucho más fidedigno al propósito dramático inicial de sus autores. Para nuestro estudio de la tradición textual de *Los privilegios de las mujeres* tomamos, como es usual, la nomenclatura de los testimonios de la obra fijada en investigaciones anteriores:

P30: En *Parte 30 de Comedias de diferentes autores*, Zaragoza, 1636, pp. 343 – 383. [A nombre de Juan Pérez de Montalbán] Madrid, BNE, T – i – 30.

SI: Suelta, s.l., s.i, s.a, [A nombre de Antonio Coello, Francisco de Rojas Zorrilla y Luis Vélez de Guevara]. Madrid, BNE, T- 55321 – 31.

S2: Suelta, s.l., s.i., s.a, [A nombre de Juan Pérez de Montalbán]. París, Bibliothèque Mazarine, 11069.0. (2.).

El *stemma codicum* resultante del cotejo de los testimonios conservados es el siguiente:



El análisis del *stemma* revela que tanto *P30* y *S2* como *S1* resultan relevantes para la fijación definitiva del texto de *Los privilegios de las mujeres*. *P30* y *S2* presentan numerosos errores conjuntivos, que los vinculan de modo indudable entre sí y nos hacen suponer que derivan de un antecedente común [Y]. Entre ellos señalaremos, por ejemplo, su lectura de “robles” (frente a “nobles” en *S1*) del verso 163 o la innovadora “son armas que siempre el vicio” en lugar de “sin armas, que siempre el bueno” en el verso 165. Sus semejanzas son tan abundantes que la suelta procedente de la Biblioteca Mazarina (*S2*) puede, a primera vista, parecer un mero *codex descriptus* de *P30*, pero un cotejo detenido revela que, en realidad, procede directamente de [Y], puesto que presenta innovaciones e incluso versos enteros de los que *P30* carece. Es el caso, por ejemplo, de los versos 234 – 235, 597, 677 o 2596. Germán Vega, en su estudio textual de *Los privilegios de las mujeres*, considera que “muy probablemente [Y] y [Z] eran copias manuscritas: solo así se explican las copiosas variantes de uno y otro testimonio que parecen errores de lectura. [X] sería también un texto manuscrito con bastantes

errores que las copias multiplicaron. Para hacerse una idea de las divergencias entre P30 y S1, basta considerar que más de la cuarta parte de los versos tiene variantes.”⁷⁴²

En efecto, tanto P30 como S2 transmiten numerosas lecturas difíciles y confusas que, hasta el descubrimiento de S1 por parte de Germán Vega García-Luengos habían dificultado en gran medida la edición de *Los privilegios de las mujeres*. No obstante, en algunos casos son estos los testimonios que transmiten una lectura más fiable y hemos de desechar la proporcionada por S1. Esta situación se da en el verso 2329, en que se ha seleccionado la variante “nuestra” frente a la lectura “vuestra” de S1 o en el 2364, en el que la *lectio* tuvo de S1 parece no tener un sentido muy claro en el contexto del verso y, por ello, preferimos la forma “lavo” de P30 y S2.

Así las cosas, para realizar nuestra edición crítica de *Los privilegios de las mujeres* tomamos como texto base S1, el testimonio que aparentemente presenta mayor número de lecturas correctas y lo enmendamos, cuando es preciso, con las lecturas que aportan P30 y S2. También ha sido necesario, sobre todo ciertos lugares de la tercera jornada, realizar algunas enmiendas *ope ingenii*, dado el deterioro que ha sufrido el texto en su proceso de transmisión. En estos casos se ha actuado con suma cautela, tratando de reconstruir los *loci* deturpados a partir de las variantes que transmiten los testimonios e intentando, en todo caso, amoldarnos a la estructura métrica y las exigencias semánticas del pasaje. Así se procedido, por ejemplo, en los versos 2330 (lugar en el que se ha preferido la preposición “en” a la lectura “a” de los testimonios) o en el 2199, en el que enmendando un lugar especialmente confuso mediante un verso nuevo, “sangre no deja en las venas”, se ha tratado de dotar de una mayor claridad al pasaje. En cualquier caso, todos aquellos casos en los que, por diversas razones, no se seleccionan las variantes presentes en S1 aparecen justificados en el aparato crítico que acompaña al texto de la obra.

⁷⁴² Germán Vega García – Luengos, “Problemas de atribución...”, *op.cit.*, p. 479.

Cuestiones textuales de *Las armas de la hermosura*

Frente a los escasos testimonios que la tradición nos ha legado de *Los privilegios de las mujeres*, la comedia calderoniana resultante de la reescritura de esta pieza en colaboración, *Las armas de la hermosura*, nos ha llegado a través de múltiples fuentes: partes, sueltas e, incluso, un manuscrito copiado probablemente por alguno de los miembros de una compañía teatral. Esta abundancia de testimonios revela que la pieza debió de gozar de cierta popularidad tanto en los escenarios áureos como entre los lectores y, por ello, los libreros la reeditaron con relativa frecuencia. Encontramos, por ello, un número nada desdeñable de testimonios de *Las armas de la hermosura*, que describimos a continuación:

M1: Manuscrito fechado en Barcelona, en julio de 1679, propiedad de “Verdugo”. (París, Biblioteca Nacional de Francia (BNF), Sección de Manuscritos, ESP 309)

El nombre de “Verdugo” podría hacer referencia, según DICAT⁷⁴³, al autor de comedias José Verdugo o José Verdugo de la Cuesta, cuya compañía representó en varias ocasiones en Barcelona, lugar de redacción del manuscrito. Asimismo, José Verdugo falleció en 1692 por lo que hacia 1679 podría encontrarse fácilmente en activo.

E: *Primavera numerosa de muchas armonías luzientes, en doce comedias fragantes, parte quarenta y seys*, Madrid, Francisco Sanz, 1679, 84r. – 110r.

P9⁷⁴⁴: *Novena Parte de Comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca* (ed. de Juan de Vera Tassis y Villarroel), Madrid, Gregorio Fosman y Medina, Juan García Infanzón, 1691, pp. 1-55.

⁷⁴³ Teresa Ferrer Valls (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), Reichemberger, 2008, [DVD].

⁷⁴⁴ En un trabajo precedente, Fernando Rodríguez – Gallego denomina a este testimonio como **VT**, dado que le interesa estudiar las intervenciones de Vera Tassis sobre el texto. En nuestra edición preferimos emplear una denominación más genérica, **P9**, que proporcione al lector especialista una idea clara y directa de la procedencia del texto.

Numerosas sueltas en las que se conserva el texto de *Las armas de la hermosura* poseen un pie de imprenta incompleto o, directamente, carecen de él, circunstancia muy habitual en los impresos teatrales áureos:

P: Suelta. Comedia famosa *Las armas de la hermosura* de don Pedro Calderón de la Barca, Sevilla, Joseph Padrino, s.a. (Ejemplar: Madrid, BNE, T55269/14).

PE: Suelta. Comedia famosa *Las armas de la hermosura* de don Pedro Calderón de la Barca, Barcelona, Pedro Escuder, s.a. (Ejemplar: Madrid, BNE, T1478).

SC: Suelta. Comedia famosa *Las armas de la hermosura* de don Pedro Calderón de la Barca, Salamanca, Santa Cruz, s.a. (Ejemplar: Madrid, BNE, T6447).

LL: Suelta. La gran comedia *Las armas de la hermosura* de don Pedro Calderón de la Barca, Madrid, Luis Lamarca, s.a. (Ejemplar: Madrid, BNE, T3293)⁷⁴⁵.

SB: Suelta. Comedia Famosa *Las armas de la hermosura* de don Pedro Calderón de la Barca. Fiesta, que se representó a SS. MM. en el salón de su Palacio, Barcelona, Francisco Suriá y Burgada, s.a. [Ejemplar: Madrid, Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, BH FOA 2181 (6)].

W: Suelta. La gran comedia *Las armas de la hermosura* de don Pedro Calderón de la Barca, s. l., s. i. s. a. [Ejemplar: Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek, LI Mischband 5(3)]⁷⁴⁶.

EV: Suelta. *Las armas de la hermosura*. Comedia famosa de don Pedro Calderón, s. l., s. i., s.a. (Ejemplar: Évora, Biblioteca Pública de Évora, sin catalogar⁷⁴⁷).

Tras examinar la tipografía de este testimonio, Germán Vega García – Luengos sugiere que puede proceder de una imprenta sevillana de la segunda mitad del siglo XVIII.

⁷⁴⁵ Don W. Cruickshank sugiere que este impreso pudo ser editado hacia 1690, bajo la responsabilidad de Juan García Infanzón en “Calderón de la Barca..., *op. cit.*, p. 120.

⁷⁴⁶ Cruickshank también considera que este testimonio pudo ser impreso en Madrid hacia 1690. Ver “Calderón de la Barca..., *op. cit.*, p. 120.

⁷⁴⁷ Alejandra Ulla Lorenzo y Fernando Rodríguez-Gallego descubrieron esta suelta de *Las armas de la hermosura* en el curso de una investigación acerca de los impresos teatrales conservados en la Biblioteca de Évora. Para mostrar los resultados de este trabajo presentaron una comunicación titulada “Un fondo desconocido de comedias españolas impresas conservado en la Biblioteca Pública de Évora” en el X Congreso de la AISO, celebrado en Venecia entre el 14 y el 18 de julio de 2014 y cuyas actas están aún pendientes de publicación.

BNE: Suelta. Comedia famosa, *Las armas de la hermosura* de don Pedro Calderón de la Barca, s. l., s. i., s.a. (Ejemplares: Madrid, BNE, T18937 y T19513).

BIT: Suelta. Comedia famosa, *Las armas de la hermosura* de don Pedro Calderón de la Barca, s. l., s.i., s.a. (Ejemplar: Barcelona, Biblioteca del Instituto del Teatro, BCN Magatzem Sedò 32560).

Por suerte, otros de los impresos conservados de la comedia, poseen un pie de imprenta completo, lo que nos proporciona datos mucho más concretos sobre las circunstancias de difusión de *Las armas de la hermosura*:

S: Suelta. Comedia famosa de *Las armas de la hermosura* de don Pedro Calderón de la Barca. Fiesta que se representó a sus Magestades en el Salón de su Real Palacio, Barcelona, Suriá, 1766 (Ejemplar: Madrid, BNE, T2111)⁷⁴⁸.

O: Suelta. Comedia famosa *Las armas de la hermosura* de D. Pedro Calderón de la Barca, Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1769 (Ejemplar: Madrid, BNE, T6936).

Q: Suelta. Comedia *Las armas de la hermosura* de don Pedro Calderón de la Barca, Madrid, Quiroga, 1796 (Ejemplar: Madrid, BNE, T3838).

Asimismo, se han tenido en cuenta las ediciones más recientes de la obra, realizadas durante el siglo XIX, pues algunas de las enmiendas de sus editores pueden resultar útiles para la fijación definitiva del texto de la comedia:

K: *Las comedias de don Pedro Calderón de la Barca cotejadas con las mejores ediciones hasta ahora publicadas* (ed. de Juan Jorge Keil), Leipsique, Ernesto Fleischer, 1827 – 1830, tomo IV, pp. 444 – 473.

O: *Teatro escogido de Calderón de la Barca* (ed. de Eugenio de Ochoa), París, Baudry, 1838, pp. 466 – 505.

BAE: *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca* (ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch), Madrid, Rivadeneyra, 1856, tomo III, pp. 187 – 210.

Para nuestra edición tomaremos como base el texto de la *Parte 46* de *Escogidas*, supuestamente llevado a la imprenta en 1679 por Juan de Vera Tassis, según el mismo

⁷⁴⁸ Entre paréntesis señalamos el ejemplar que hemos consultado en cada caso.

declara en los preliminares de la *Verdadera quinta parte*, cuando describe cómo él y otros amigos insistían a Calderón para que editara sus comedias:

No condescendió con nuestros ruegos, ya vino a permitir mi celosa insistencia la pretendida licencia de darlas a la prensa y pasar las pruebas dellas, vanidad que no podrán usurparme cuantos blasonan de mayores amigos suyos, pues pueden desengañarse viendo que empecé a usar de ella en las dos comedias [se refiere a *Las armas de la hermosura* y *La señora y la criada*] que puse en la parte *Cuarenta y seis* de varias; y, cuando en vida le merecí este singular favor, yerro fuera en mí muy descolorido y ajeno de toda razón si en muerte no me valiera dél para sacrificarle los tesoros de mi voluntad.⁷⁴⁹

Don W. Cruickshank⁷⁵⁰ considera que estas afirmaciones de Vera Tassis son bastante creíbles debido a diversas evidencias. En primer lugar, el propio Vera incluyó tres comedias propias en la antedicha *Parte 46* de *Escogidas*, volumen en el que además participó como editor de una obra de Hurtado de Mendoza. Vera mantenía además vínculos de amistad con muchos de los dramaturgos participantes en la obra (como Tomás Manuel de Paz o Melchor Fernández de León), con el propio impresor, Francisco Sanz e, incluso, con uno de sus censores, Juan Baños de Velasco. Por otra parte, la dedicatoria del volumen, “Al que aquí llegare”, es la misma que encontramos en la edición que Vera realiza en 1681 de *La cítara de Apolo*, obra de Salazar y Torres. Para Cruickshank, además, el hecho de que Calderón redactara una aprobación muy elogiosa para esta obra, impresa tan solo dos años después, de que Vera editara *La señora y la criada* y *Las armas de la hermosura* en la *Parte 46* indica que el dramaturgo estaba satisfecho con la labor editorial de su amigo Vera que, muy probablemente, se habría llevado a cabo con su consentimiento.

Pese a estas supuestas evidencias de la participación de Vera Tassis en la primera publicación de *Las armas de la hermosura* en la colección de *Escogidas*, parece que éste no quedó muy satisfecho con el resultado pues en su proyecto de edición de las *Partes* de las comedias de Calderón incluye *Las armas de la hermosura*, introduciendo numerosas modificaciones respecto al texto de *Escogidas*. Ello lleva a Fernando Rodríguez – Gallego a cuestionar la vinculación de Vera con el texto de *Escogidas*:

La participación de Vera Tassis en la preparación del texto de *Escogidas* resulta cuando menos discutible a la luz de su propia edición posterior en la *Novena parte*, pues, de haberlo hecho, parece haber sido más respetuoso con el texto de lo que fue años más

⁷⁴⁹ Hartzenbusch, 1848, p. XXV.

⁷⁵⁰ Don W. Cruickshank, “Don Juan de Vera Tassis y Villarroel”, en K. Körner y D. Briesemeister (eds.), *Aureum Saeculum Hispanum. Beiträge zu Texten des Siglo de Oro. Festschrift für Hans Flasche zum 70. Geburtstag*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1983, pp. 43 – 45.

tarde. El propio Vera, aunque en un principio incidió en en que fue él quien publicó tanto *Las armas de la hermosura* como *La señora y la criada* en *Escogidas 46*, más tarde pareció retractarse de estas palabras al dar a la imprenta ambas comedias en la *Novena Parte*.⁷⁵¹

La labor editorial del amigo de Calderón ha creado gran controversia entre los estudiosos de la obra del dramaturgo, sobre todo por la afición de Vera a “mejorar” el texto introduciendo correcciones propias aquí y allá en las comedias calderonianas. No obstante, en los últimos tiempos la figura de Vera Tassis comienza a ser resarcida y progresivamente valorada, en tanto aparece como fundamental en la difusión de la obra de Calderón de la Barca. Asimismo, comienzan a reconocérsele ciertas actitudes proto – filológicas en su investigación en búsqueda de testimonios de las obras calderonianas que pudieran proporcionar lecturas más fidedignas de los textos. Fernando Rodríguez – Gallego concluye, en su análisis del trabajo de Vera Tassis sobre diversos textos calderonianos:

Parece difícil establecer una conclusión general válida para su labor, no solo por las diferencias entre los diferentes casos mencionados, sino también por la distinta valoración que una misma edición de Vera puede suscitar, según se entienda que sus innovaciones se debieron a la consulta de algún testimonio desconocido, lo que redundaría en la fiabilidad del texto veratassiano, o bien a caprichos de su magín, lo que obligaría a descartar la mayor parte de sus lecciones.⁷⁵²

Así, en la edición de *Las armas de la hermosura* que Vera lleva a cabo en la *Novena Parte* encontramos numerosas modificaciones respecto al texto de *Escogidas*, muchas de las cuales pueden atribuirse a los gustos y peculiaridades estilísticas del propio Vera, tal y como ha demostrado Fernando Rodríguez – Gallego⁷⁵³ en su excelente trabajo acerca del papel del amigo de Calderón en la transmisión de la comedia que nos ocupa. No obstante, tal y como señala este investigador, algunos de los cambios que introduce en el texto de la *Parte* hacen pensar que, quizás, en 1691 pudo consultar alguna nueva fuente de la que carecía cuando editó la obra en *Escogidas*; muy probablemente, un manuscrito o impreso que había sido empleado por una compañía para la representación de la comedia. Esta circunstancia explicaría algunas de las innovaciones escenográficas que el editor introduce a través de las acotaciones y el hecho de que añada el subtítulo

⁷⁵¹ Fernando Rodríguez – Gallego, “Vera Tassis..., *op. cit.*”, pp. 79.

⁷⁵² Fernando Rodríguez – Gallego, “La labor editorial de Vera Tassis”, *Revista de Literatura*, vol. LXXV, núm. 150, 2013, pp. 492.

⁷⁵³ Fernando Rodríguez – Gallego, “Vera Tassis..., *op. cit.*”, pp. 53 – 83.

“Fiesta que se representó a sus Magestades en el Salón Real de Palacio”. En efecto, según algunos investigadores, como Shergold, Germán Vega o Erik Coenen, Vera introduce este tipo de referencias a las representaciones cortesanas únicamente cuando ha tenido acceso a algún manuscrito o impreso empleado por una compañía para un montaje palaciego. Sin embargo, dado que carecemos de este testimonio, no podemos asegurar que las enmiendas que aparecen en la *Parte* no sean fruto de su imaginación.

Por todo ello, la versión de *Las armas de la hermosura* que trasmite la *Novena Parte* presenta un mayor número de modificaciones respecto al original que el texto editado en la serie *Escogidas*, el cual tomamos como base para nuestra edición crítica compartiendo los criterios de Fernando Rodríguez- Gallego:

El texto que debe adoptarse como base en una edición crítica es el de la edición príncipe de *Escogidas*, por ser el más antiguo, presentar muy buen estado y haber sido publicado en un volumen con ciertas garantías de fiabilidad además de, probablemente, muy pocos meses después de haber sido estrenada la comedia.⁷⁵⁴

Junto al de transmitido por *Escogidas*, otro de los testimonios que resulta determinante para fijar el texto de *Las armas de la hermosura* es el manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Francia (*MI*), el cual fue probablemente empleado por una compañía que lo llevó a escena. En efecto, el texto se halla plagado de indicaciones de naturaleza escénica, algunas adiciones y múltiples tachaduras mediante las cuales un autor teatral, probablemente José Verdugo, adaptó la pieza a sus propósitos dramáticos. El texto de este manuscrito presenta numerosas innovaciones y errores respecto al conservado en *Escogidas* por lo que puede deducirse que fue copiado de un testimonio previo que no se hallaba bien conservado, tal y como constata Fernando Rodríguez- Gallego.

En consecuencia, el autor del manuscrito solventa las lagunas de su fuente como puede, recomponiendo palabras o versos enteros, a veces con acierto y, en ocasiones, desviándose por completo de la que suponemos pudo ser la *lectio* escrita por Calderón. Entre las innovaciones más llamativas que presenta el testimonio de *MI* destacaremos, por ejemplo, la del verso 393, “amor” frente a “honor” en el resto de los testimonios, la lectura “Aquí, clara” frente a “¡ Oh, qué clara!” o la invención completa del verso 348 a través de la lectura original “para que las tropas nuestras” que sustituye a “que pise la línea nuestra”, lectura presente en el resto de los testimonios.

⁷⁵⁴ Fernando Rodríguez-Gallego, “Vera Tassis y *Las armas de la hermosura*...”, op. cit., p. 79.

No obstante, lo más interesante del manuscrito es que este parece haber sido revisado con posterioridad a su redacción y, por ello, presenta algunos añadidos y correcciones llevados a cabo por una segunda mano. Encontramos ejemplos de estas intervenciones en los versos 1524 (donde se tacha “hidalgas” y se sustituye por “bizarras”, la lectura de todos los demás testimonios), 1865 (en el que se tacha la lectura aparentemente correcta “labinos” para escribir “sabinos”) o 2719 (en el que de nuevo, se sustituye una lectura original, “riñen” por la transmitida por los otros testimonios, “huyen”). Así las cosas, algunas de estas modificaciones parecen ser fruto de la inventiva del corrector pero, en otros casos, esta segunda mano enmienda de acuerdo con las lecturas que presentan otros testimonios lo que hace pensar que quizás pudo consultar una versión de la comedia distinta a la que había empleado el primer redactor del manuscrito. Por todo ello, pese a su mal estado de conservación, el texto del manuscrito de la BNF se constituye como un testimonio fundamental para la edición crítica de *Las armas de la hermosa* pues es el único conservado totalmente independiente del texto publicado en la serie *Escogidas*. En palabras de Fernando Rodríguez-Gallego:

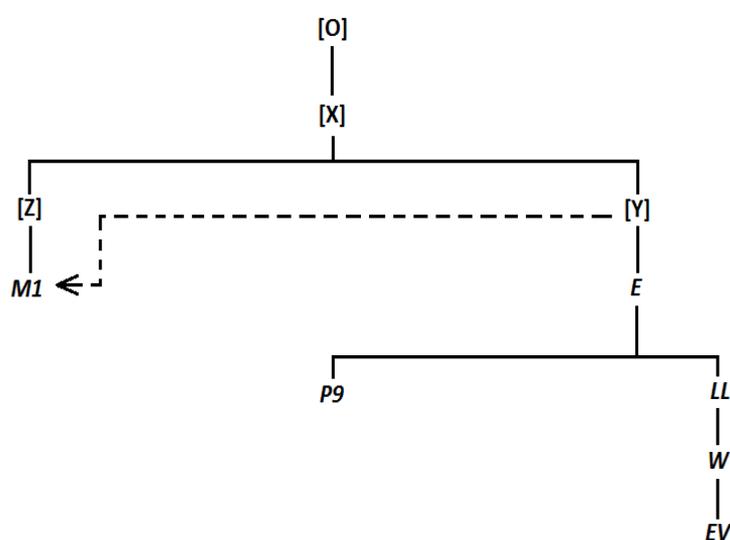
Teniendo en cuenta, pues, que ni *Escogidas* depende del manuscrito ni este de *Escogidas*, y aunque el texto manuscrito esté en peores condiciones, cuando presente lecturas mejores que las de *Escogidas*, incluso aunque no se trate de un error del impreso, entiendo que no hay razón que impida al editor elegir la lectura del manuscrito, pues nada hay que nos indique que no haya podido ser en ese caso la de *Escogidas* la lectura que se haya modificado en la transmisión.⁷⁵⁵

En efecto, frente al manuscrito, el resto de los testimonios que la tradición nos ha legado derivan de esta primera edición de la obra, más o menos directamente. Así, por un lado, una rama de nuestro *stemma*, a la que pertenecen *LL*, *W* y *EV*, se basa directamente en el texto de *Escogidas*, aunque el hecho de que los testimonios que la conforman se copien unos a otros hace que terminen transmitiendo un texto bastante deturpado. Entre los muchos errores conjuntivos que relacionan estos tres testimonios, señalamos, por ejemplo, la lectura que presentan en el verso 2277, “es afecto” frente a “es a efecto,” en el resto de fuentes de la obra, o en el verso 2295, “con el fiscal,” en lugar de “como el fiscal.”

Así, tras el proceso de *colatio* hemos determinado que *LL* deriva directamente de *Escogidas* mientras que la suelta conservada en Wolfenbüttel parece descender de *LL*, puesto que transmite mucho de los errores insertos por Luis Lamarca, como el del verso

⁷⁵⁵ Fernando Rodríguez-Gallego, “Vera Tassis y *Las armas de la hermosa...*”, *op. cit.*, p. 69.

2840 (“donde” en lugar de “adonde”). Por último, el impreso localizado en Évora por Fernando Rodríguez – Gallego y Alejandra Ulla es el que más errores e innovaciones contiene dentro de esta ramificación del estema pues, no solo conserva los de *LL* y *W*, demostrando su filiación con ellos, sino que introduce numerosas modificaciones que lo alejan en gran medida del texto de *Escogidas*. Así, por ejemplo, transmite lecturas propias en los versos 2865 (“Sabino” en lugar de “Sabinia”) o 2879 (“tumulto” en vez de “el tumulto”). A continuación, representamos las relaciones de filiación entre estos testimonios:



La otra rama de nuestro *stemma codicum*, mucho más frondosa, recoge la comedia de *Las armas de la hermosura* según la versión que Vera Tassis transmite en la *Novena Parte*, en la que corrige y modifica el texto publicado en la serie de *Escogidas*. Entre los testimonios derivados de *P9* hemos podido determinar algunas relaciones de filiación, basándonos en la existencia de determinados errores conjuntivos y separativos que los vinculan entre sí. De este modo hemos agrupado los testimonios conservados en sueltas dieciochescas en tres familias derivadas de *P9*. La primera está formada por *S* y *SB*, testimonios entre los que parece lógico que existan concomitancias debido a que fueron editados en la misma imprenta. Entre los errores conjuntivos que los vinculan destacamos el del verso 2945 (“hubiera” en lugar de “fuera”) o el del 3878 (“acceptes” en vez de la lectura “accepte” que trasmite el resto de testimonios). Dado que *SB* introduce algunas innovaciones de modo independiente, como su lectura del verso 2904

(“sido mi”), y, además, es probable que fuera impreso con posterioridad a *S*, parece razonable que guarde una relación de dependencia respecto a él.

La segunda familia está formada por las sueltas *PE*, *P*, *O* y *Q*, puesto que las cuatro comparten una serie de errores que nos hacen pensar que poseen un antecedente común perdido, [y₁]. Se trata de lecturas como las de los versos 2419 (“descaeciendo”) o el 2366 (“puede”). Analizando exhaustivamente las relaciones entre estos cuatro testimonios, hemos detectado una posible dependencia de *P* respecto a *PE*, puesto que reproduce sus errores (por ejemplo, en el verso 2562, “por ello”) pero también presenta alteraciones propias, como la lectura del verso 2425, “abinia”.

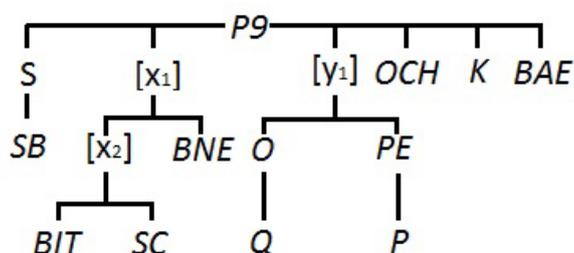
La suelta *Q*, por su parte, también parece depender de *O*, el impreso editado por la viuda de José de Orga, cuyos errores reproduce literalmente, añadiendo, además, innovaciones propias. Así *Q* y *O* se vinculan a través de lecturas como “esto”, en el verso 2583 o su omisión de “ya” en el verso 2610. Sin embargo, *Q* se desvía de su modelo omitiendo gran número de versos, pasajes enteros como los desarrollados entre los versos 731 y 752 o 523 y 566 que, en cambio, sí están presentes en *O*. Además *Q* introduce algunas variantes propias, como la de “partido” del verso 2667.

La última de las familias dependiente de *P9* es aquella constituida por las sueltas *BNE*, *BIT* y *SC*. Estos tres testimonios comparten errores conjuntivos que los vinculan entre sí y que nos hacen pensar en la existencia de un antecedente común [x₁]. Se trata de variantes comunes como las que presentan los versos 2835 (“juzguen” frente a “juzgue”), 2720 (“después de ganado” en lugar de “dejo que, ganado...”) o 457 (“a Sabino” en vez de “al Sabino”). No obstante, existen además una serie de coincidencias entre *BIT* y *SC* que nos llevan a postular la existencia de un nuevo testimonio hoy perdido, [x₂], cuya existencia explicaría la confluencia de *BIT* y *SC* en lecturas tan llamativas como “la luz esfera” del verso 3079 o “tan poco” del verso 1042. Asimismo, estas dos sueltas presentan errores independientes que nos llevan a descartar la dependencia de una respecto a la otra. Por ejemplo, en *BIT* se puede leer “de no otra” en el verso 1174, frente a la variante “de nosotras” del resto de testimonios y *SC* presenta, por su parte, una curiosa innovación: designa durante toda la pieza a Veturia con el nombre de “Vetulia” (Véanse ejemplos en los versos 1316 o 1544).

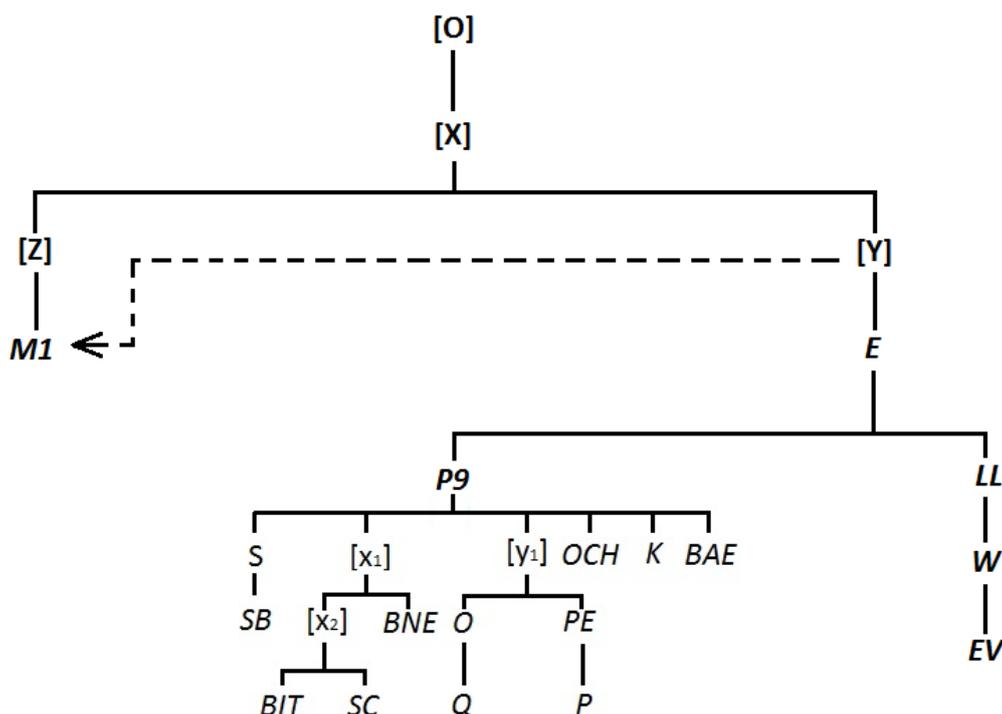
Los editores decimonónicos de la obra, Keil, Ochoa y Hartzenbusch, siguen fundamentalmente el texto legado por Vera Tassis aunque Eugenio Hartzenbusch

introduce determinadas enmiendas a lo largo de la comedia, tratando de solventar algunos de los *loci critici* del texto. Curiosamente, el editor demuestra un gran conocimiento del *usus scribendi* calderoniano pues, aunque solo conocía la versión de la *Novena Parte*, algunas de las soluciones que propone se revelan como *lectiones* originales tras el cotejo de todos los testimonios de la obra. Esta circunstancia se da, por ejemplo, en el verso 1180, en el que la enmienda del editor se ha visto ratificada por el manuscrito de la *BNF*.

A partir de todas estas observaciones que nos han permitido relacionarlos entre sí, hemos construido el *stemma* que explica las vinculaciones entre los testimonios dependientes de la *Novena Parte*:



Así las cosas, tras el cotejo de todos los testimonios conservados de *Las armas de la hermosura*, hemos elaborado el siguiente *stemma*, representación gráfica de su filiación, que nos ha ayudado en el proceso de *constitutio textus* de la comedia:



Durante el proceso de *constitutio textus* encaminado a la fijación del texto de *Las armas de la hermosura* más cercano a la voluntad dramática y literaria de Calderón, se ha priorizado, ante todo, la *emmendatio ope codicum*. De este modo, en los casos en los que los testimonios difieren, se han seleccionado preferiblemente las lecturas de *Escogidas* y, seguidamente, de *MI*. Cuando se ha optado por otra *lectio*, se explica en el aparato crítico las razones de esta elección. Así, por ejemplo, se han incorporado algunas de las enmiendas de Hartzenbusch en los casos en los que claramente los testimonios transmitían una lectura errónea del texto, habida cuenta, además, de la pericia de este editor para la enmienda de las comedias calderonianas. Es por ello que siguiendo el criterio de Fernando Rodríguez – Gallego hemos tomado en consideración la edición de la *BAE* para elaborar nuestra edición de *Las armas de la hermosura*:

Sí debe consultarse la edición de Hartzenbusch, pues aventura algunas atendibles enmiendas *ope ingenii* a pasajes oscuros que cuando menos sirven para llamar la atención sobre la dificultad de estos lugares. En otros casos, sin embargo, realiza enmiendas más arbitrarias y caprichosas.⁷⁵⁶

En efecto, en algunos casos hemos incorporado a nuestra edición enmiendas de Hartzenbusch que mejoran sobremanera la comprensión de ciertos *loci* especialmente oscuros del texto, como en el verso 1798, en el que omitimos la preposición “a” transmitida por los testimonios o en la acotación que antecede al verso 1830, la cual nos parece que se clarifica con las aclaraciones del editor.

En otros pasajes, sin embargo, hemos preferido dejar de lado las enmiendas de Hartzenbusch por considerarlas fruto de la inventiva del editor decimonónico e innecesarias para garantizar la comprensión del texto. Es el caso, por ejemplo, del verso 1173, en el que, pese a tratarse de un pasaje un tanto complicado, se ha preferido la lectura transmitida en los testimonios, “no habiendo de lograrle”, que la propuesta de Hartzenbusch, “pues nada lográis quedando” o el del verso 1254, en la que se ha seleccionado la lectura “y” de los testimonios frente a “si.”

En algún caso excepcional, se han introducido correcciones *ope ingenii* en ciertos pasajes manifiestamente oscuros de la obra que revelan que el texto se ha deturpado en su proceso de transmisión. Es el caso, por ejemplo, de los versos 1835 (“¿Cuál es el que tenéis...”) o 3422 (con la lectura “Bien va despachado”), en los que se ha tratado de enmendar el texto a partir de las variantes de los testimonios y la adecuación a la

⁷⁵⁶ Fernando Rodríguez – Gallego, “Vera Tassis...”, *op. cit.*, p. 80.

métrica del pasaje, buscando siempre clarificar para el lector los *loci* especialmente complejos.

A partir de todos estos datos, se deduce que el análisis de la tradición textual de *Las armas de la hermosura* no solo constituye un procedimiento imprescindible para la fijación de un texto lo más cercano posible a la voluntad literaria y artística de Calderón, sino que revela que una pieza que hoy resulta prácticamente desconocida gozó de una gran popularidad durante los siglos XVII y XVIII, como lo demuestra el gran número de testimonios de la obra que la tradición nos ha legado. No en vano, *Las armas de la hermosura* pudo ser una de las dos primeras comedias que Vera Tassis, el primer gran editor de la obra calderoniana, seleccionó para su publicación, lo que debería suscitar al menos una reflexión de la crítica acerca del lugar que *Las armas de la hermosura* merece ocupar en el canon del teatro calderoniano.

Nuestra edición

Los criterios seguidos para llevar a cabo las ediciones de *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura* son los habituales en la edición de textos dramáticos del Siglo de Oro en nuestros días. Así, se pretende, por un lado, dar testimonio de las peculiaridades y especificidades de la lengua española en el siglo XVII pero tratando de que ello no entorpezca sobremanera la comprensión de la obra por parte de un lector actual. De este modo, se procede a una cautelosa modernización y unificación gráfica que tiene por objeto eliminar todas las oscilaciones gráficas características del Siglo de Oro que, careciendo de valor fonológico alguno, dificultan la lectura del texto. Esta modernización se ha aplicado según los siguientes criterios:

- Las grafías alternantes en el Siglo de Oro *x*, *g* y *j* se sustituyen por las actuales *j* y *g*, según la norma de nuestros días, para la representación de la fricativa velar sorda /x/
- Para representar la fricativa interdental sorda /ts/, la grafía *ç* se sustituye por *c* o *z*, aplicando los criterios ortográficos actuales.
- Se suprime la alternancia entre las grafías *s* y *ss* y se emplea únicamente la *s* actual.
- Se regularizan las alternancias gráficas *i* /*y*, *u*/*v* y *b*/*v*, aplicando en cada caso las normas ortográficas actuales.
- Igualmente, se aplican los criterios actuales para la adición de la *h*-etimológica.
- Los grupos consonánticos y vocálicos cultos, tan habituales en el Siglo de Oro, se escriben según las normas de nuestros días, incluso en los casos en los que afectan a nombres propios.

- Se separan las contracciones propias de la lengua áurea.
- Se regulariza el uso de *m* y *n* antes de *p* y *b*, según los criterios ortográficos actualmente vigentes.
- Las abreviaturas siempre se desarrollan.
- En general, se opta por la modernización de las variantes gráficas auriseculares, siempre que carezcan, como hemos señalado, de valor fonológico.

Así pues, en nuestro intento de transmitir un texto que da cuenta del momento histórico en el que fue escrito y del estadio evolutivo en el que el español se encontraba en aquella época, nuestra edición ha de reflejar las peculiaridades de la lengua del Siglo de Oro. Es por ello que:

- Se refleja la presencia o ausencia de los grupos consonánticos cultos.
- Se conservan los casos de rimas que hoy serían defectuosas pero que, probablemente poseían una pronunciación idéntica en la época, en tanto nos transmiten información acerca de la lengua española del siglo XVII.
- La *s* líquida se mantiene cuando posee valor fonológico o métrico.
- Se mantienen las formas arcaicas de demostrativo que aún pervivían durante el Siglo de Oro aunque comenzaban a entrar ya en desuso.
- Se reflejan las oscilaciones vocálicas pues, muy probablemente, eran alteraciones que se producían en la lengua hablada del momento.
- Las palabras de otros idiomas aparecen reflejadas en cursiva.

- Se mantienen laísmos, leísmos y loísmos, ante la imposibilidad de discernir si proceden del autor o de algunos agentes implicados en la transmisión de los textos.
- Se conserva la separación gráfica en expresiones que todavía no estaban totalmente lexicalizadas en el Siglo de Oro.
- En general, los errores culturales se conservan, por ser propios del autor. Solo se corrigen en el caso de que puedan atribuirse con seguridad a algún intermediario en la transmisión de la obra.

En lo que respecta a la puntuación, la acentuación y la diéresis, se siguen las normas ortográficas hoy en día vigentes, a fin de facilitar la lectura y comprensión de las obras por parte de los lectores actuales.

Una de las peculiaridades de *Las armas de la hermosura* es la gran variabilidad que afecta al nombre del personaje *Sabino* o *Sabinio* en prácticamente todos los testimonios que transmiten la obra. Esta circunstancia ha sido destacada por Fernando Rodríguez – Gallego:

E es muy irregular y alterna las denominaciones *Sabino* y *Sabinio* (...). Vera es más regular, aunque dentro de la incoherencia, pues en las primeras trece apariciones del nombre utiliza siempre *Sabinio*, hasta que en un momento de la segunda jornada cambia a *Sabino*, forma que utiliza en las quince apariciones siguientes del nombre hasta el final de la comedia. El más regular es el manuscrito, que solo en cuatro ocasiones emplea *Sabinio* y en todas las demás *Sabino* (...) En todo caso, tales incoherencias parecen remontarse ya al texto del que en último término derivan los testimonios principales.

Para solventar este problema, en nuestra edición optamos por regularizar el nombre del personaje, que aparecerá como *Sabino* en todas las ocasiones.

Por otra parte, se ha decidido insertar las explicaciones de naturaleza ecdótica únicamente en el aparato crítico, con el propósito de aligerar el texto y facilitar su lectura, incluyendo en él solo notas aclaratorias acerca de cuestiones lingüísticas o histórico – culturales. A este respecto hay que señalar que algunas anotaciones de las dos comedias son muy similares entre sí dado que ambas piezas remiten al lector a un mismo universo ficcional, el de la antigua Roma tal y como era concebida en el Barroco español. No obstante, se ha preferido incurrir en ciertas repeticiones en lugar de remitir a una nota textualmente muy alejada del punto de lectura. Esta decisión ofrece al lector

cierta libertad; así puede optar por leer las comedias como un conjunto, familiarizándose así con las relaciones existentes entre ellas, o acercarse únicamente a la pieza que le suscite mayor interés. Por otra parte, esta relativa independencia de las obras entre sí facilitará, llegado el caso, su publicación como textos independientes.

Sinopsis métrica

Los privilegios de las mujeres

Jornada I (917 vv.)

Silva	vv. 1 – 66
Romance ú- a	vv. 67-304
Romance é-o	vv. 305-598
Silva	vv. 599-676
Romance í-o	vv. 677-917

Jornada II (974 vv.)

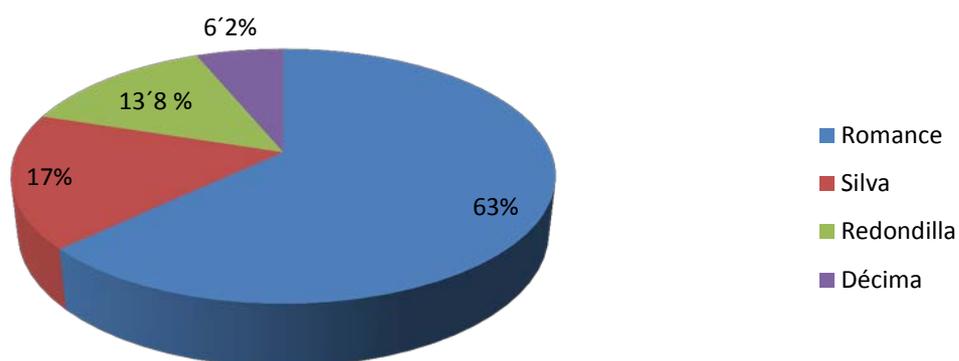
Silva	vv. 918 – 1089
Romance á-e	vv. 1090 – 1349
Redondilla	vv. 1350 – 1509
Silva	vv. 1510 – 1596
Romance í-o	vv. 1597 – 1891

Jornada III (875 vv.)

Silva	vv. 1892 – 1964
Redondilla	vv. 1965-2108
Romance ú-e	vv. 2109 – 2238
Décima	vv. 2239 – 2408
Romance á-e	vv. 2409 – 2558
Silva	vv. 2559 – 2636

Análisis métrico porcentual

Estrofa	Jornada I	Jornada II	Jornada III	Total
Romance	84'2 %	57'2 %	47'1 %	63 %
Silva	15'8 %	26'9 %	16'8 %	17 %
Redondilla	-	15'9 %	16'6 %	13'8 %
Décima	-	-	19'5 %	6'2 %



Las armas de la hermosura

Jornada I (1338 vv.)

Quintilla	vv. 1 – 47
Romance é-a	vv. 48-495
Silva	vv. 496-570
Romance é-o	vv. 571 – 966
Redondilla	vv. 967 – 998
Romance é-o	vv. 999-1096
Redondilla	vv. 1097-1144
Romance í-o	vv. 1145-1338

Jornada II (1346 vv.)

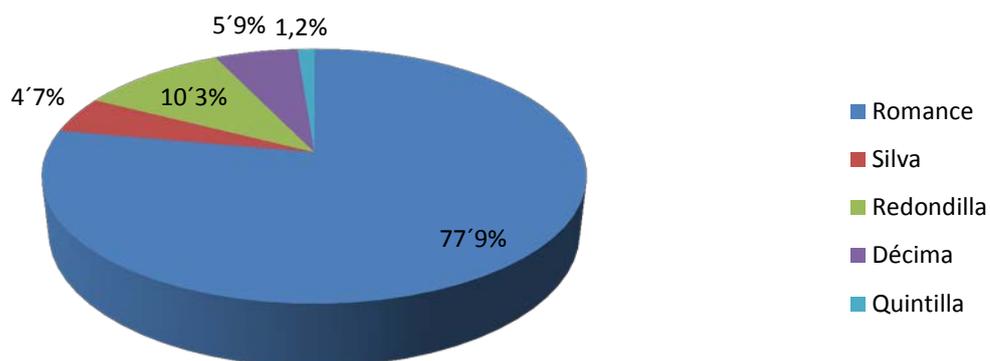
Romance á-a	vv. 1339 – 1779
Redondilla	vv. 1780-2097
Romance é-o	vv. 2098 – 2684

Jornada III (1221 vv.)

Romance ú-e	vv. 2685 – 2901
Silva	vv. 2902-3006
Décima	vv. 3007-3237
Romance á-e	vv. 3238-3790
Romance é-e	vv. 3791-3905

Análisis métrico porcentual

Estrofa	Jornada I	Jornada II	Jornada III	Total
Romance	84'7%	76'3 %	72'4 %	77'9 %
Silva	5'7 %	-	8'7 %	4'7 %
Redondilla	6'1 %	23'7 %	-	10'3 %
Décima	-	-	18'9 %	5'9 %
Quintilla	3'5 %	-	-	1'2 %



Conclusión

A lo largo de estas páginas se ha tratado de ofrecer al lector la posibilidad de acercarse a dos textos prácticamente desconocidos del acervo teatral áureo: *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*. Como el lector habrá observado, en el curso de esta investigación se ha incidido particularmente en el análisis exhaustivo de *Las armas de la hermosura*, mientras que su fuente ha sido estudiada fundamentalmente como un paso previo dentro del complejo proceso creativo de Calderón. Mientras que para la realización de la edición crítica de las dos comedias se ha empleado una metodología ampliamente aceptada en el ámbito de los estudios teatrales áureos, su estudio se ha abordado desde una óptica personal, centrándonos en los aspectos de los textos que nos resultaban especialmente llamativos y esenciales para explicar los propósitos dramáticos de Calderón y sus colaboradores. Por ello, no se trata de una investigación concluida, sino de un nuevo acercamiento a *Los privilegios de las mujeres* y *Las armas de la hermosura* que quiere servir, en todo caso, para promover la lectura y estudio, por parte de otros investigadores, de dos comedias que nos parecen fundamentales para explorar, no únicamente el entramado de la creación poética calderoniana, sino también aspectos primordiales de la concepción artística y vital de este dramaturgo.

Para terminar, me gustaría reivindicar, como ya hicieran otros autores, la calidad artística y dramática de un texto como *Las armas de la hermosura*, injustamente desterrado de cánones y escenarios, en el que, sin embargo, podemos reconocer al mejor Calderón, tanto en su estilo literario como en lo renovador de sus planteamientos ideológicos. Tal y como se ha destacado en páginas anteriores, *Las armas de la hermosura* es una obra que rompe drásticamente con la imagen de Calderón como un escritor anquilosado y reaccionario y muestra a un hombre de pensamiento adelantado a su tiempo, cuyo teatro se rebela contra la guerra y la injusticia, defiende a los más débiles y olvidados y reivindica valores como la igualdad, la libertad o la paz. *Las armas de la hermosura* se constituye así como una obra especialmente atractiva para su representación sobre los escenarios de nuestro tiempo, una comedia que merece

alcanzar la categoría de clásico pues sus versos continúan, hoy más que nunca, interpelando y emocionando al espectador.

Nuestro estudio se configura así como una aportación más a la comprensión de ese maravilloso legado histórico, cultural, artístico y literario que es el teatro español del Siglo de Oro. Una herencia que los filólogos tenemos el deber de estudiar y transmitir al resto de la sociedad y las generaciones venideras; en un momento en el que, como en el siglo XVII, el arte se erige como única respuesta verdadera a la crisis económica y el desengaño existencial que asola la conciencia colectiva. Un arte y un teatro que, en tiempos de negra desilusión, nos reencuentra con la grandeza del ser humano.

*Los privilegios
de las mujeres,*

comedia de tres ingenios

Personas¹:

El rey Sabino.

Coriolano.

Aurelio, viejo.

Enio.

Flavio.

Morfodio.

Veturia, dama.

Astrea, dama.

Tisbe.

¹ Este reparto es el que presenta *SI*, el testimonio que hemos tomado como texto base para nuestra edición de *Los privilegios de las mujeres*.

JORNADA PRIMERA

Salen Sabino y Astrea y soldados al son de cajas.

SABINO.	Ya la ciudad contraria se descubre, que con su falda siete montes ² cubre, divina Astrea, amigos: Roma es aquella. Aquí seréis testigos, admirando mis glorias, de venganzas aún más que de victorias. Y, pues ya tan vecinos estáis de la ciudad, nobles sabinos, haced alto hasta tanto que una espía venga informada ya, por orden mía, del estado de Roma y si pretende rendirse a mi piedad o se defiende.	[Silva]	5
ASTREA.	Ya, señor, que he venido de Chipre ³ , que es mi patria, ya que he sido tan feliz, que he llegado a tu presencia a ser tu esposa, rey, dame licencia de preguntar curiosa la causa misteriosa		10 15

² Referencia a las siete colinas sobre las que se asienta Roma: Aventino, Capitolino, Celio, Esquilino, Palatino, Quirinal y Viminal.

³ No parece casual que Astrea proceda de Chipre, puesto que, según algunas leyendas, frente a sus playas nació Afrodita, diosa del Amor de gran belleza. En la comedia, estos atributos se vinculan al personaje de Astrea, por lo que, desde el principio, se la relaciona con esta divinidad.

Para la elaboración de las notas acerca de cuestiones mitológicas, se han consultado fundamentalmente el *Diccionario de mitología griega y romana* de Pierre Grimal (Barcelona, Paidós, 1981) y el *Diccionario abreviado de la literatura clásica* de M. C. Howatson (Madrid, Alianza, 2004).

	por que con furia, armas y saña	
	te obliga a recibirme en la campaña,	20
	amenazando en muerte y en estragos	
	a Roma, inundación de rojos lagos.	
	¿Tan forzosa es la guerra,	
	que te obliga a salirte de tu tierra	
	cuando, en tálamo nuevo, dulce esposa	25
	detenerte pudiera?	
SABINO.	Es tan forzosa	
	que si tu amor un punto, o un momento,	
	retroceder me hiciera de este intento,	
	indignamente con acción tan fea	
	pudiera ser tu esposo, bella Astrea.	30
	Que quién está ofendido,	
	todo el tiempo que gasta divertido ⁴	
	en lo que no es vengarse,	
	no vive, que por muerto ha de contarse,	
	lo que dura la ofensa.	35
	Luego, si así mi honor vengarse piensa,	
	cada paso que doy cuando camino,	
	a merecerte más, más me avecino,	
	y, cada paso que hacia tras tornara,	
	más hacia mi deshonra me acercara.	40
	Luego, más te festejo de esta suerte,	
	pues más y más me acerco a merecerte,	
	porque tuyo me llame,	
	cuando dejando voy de ser infame.	
ASTREA	¿Tú infame? ¿Tú sin honra?	45
	¿Pues tantas alas tiene la deshonra	
	que hasta tu Majestad a volar se atreve,	
	que al aliento del Sol purezas bebe?	
	Gran rey de los sabinos,	
	¿en qué, di, los romanos, tus vecinos,	50
	ofenderte pudieron,	

⁴ “Divertido” se emplea aquí en su sentido etimológico de “ocupado en acciones varias” (*Aut.*)

que tu opinión real escurecieron
con injuria tan grave?

SABINO. Tú sola ignoras lo que el mundo sabe.

ASTREA. Yo lo ignoro y te pido 55
que me cuentes la causa.

SABINO. Mucho ha sido
que uno solo en el mundo se haya hallado
que ignore el deshonor de un desdichado.

ASTREA. Dilo, pues.

SABINO. Oye atenta, 60
que aunque es desaire repetir la afrenta,
esta vez por tu gusto la refiero
y a vosotros también deciros quiero
lo que sabéis, para que mueva a furia
hiriéndoos las orejas de la injuria,
que en vosotros refresque con su historia 65
su antigua cicatriz a la memoria.

Esta ciudad que se asienta [Romance ú-a]
sobre las cervices duras
de siete montes, que en ella
sufren no poca coyunda, 70
cuatro lustros habrá, o cinco⁵,
que tuvo principio injusta
población de unos bandidos,
que en ella su abrigo buscan.
Rómulo y Remo⁶, de padres 75
ignorados, cuya oscura
sangre, de Marte y de Vesta⁷

⁵ La acción de la comedia se sitúa entonces veinte o veinticinco años después del 21 de del año 752 a. C., fecha legendaria de la fundación de Roma. No obstante, a lo largo de la comedia se sucederán todo tipo de anacronismos.

⁶ Se inicia aquí el relato mítico de la fundación de Roma por parte de Rómulo, explicando cómo este se crió, junto a su hermano Remo, amamantado por una loba.

⁷ Según la leyenda, Rómulo y Remo fueron hijos del dios Marte, divinidad guerrera, y de una sacerdotisa de Vesta, Rea Silvia. Esta, como todas las vestales, había contraído un voto de castidad en su labor de servicio a Vesta, una divinidad romana muy arcaica que presidía el fuego del hogar doméstico. Es por ello que existen diversas versiones acerca de cómo Marte consiguió seducir a Rea Silvia. Según algunas, la

sagradas stirpes hurtan.
 Despojo fueron, o aborto,
 al nacer de la espesura 80
 donde, siendo de una loba⁸,
 que los crió adoción bruta,
 abrigo sangriento en pieles,
 cubre su infancia desnuda,
 cariñoso viento en soplos, 85
 los mece en silvestre cuna.
 Y la irracional tutora,
 cuyo instinto de ellos cura,
 a bramidos los acalla,
 y a gemidos los arrulla. 90
 Crecieron, pues, cada cual,
 siendo en la saña y la furia,
 furia añadida del monte,
 que, de su madre segunda,
 la fiereza y el rigor 95
 les fueron esencias brutas.
 Ya mancebos, otros tales,
 que por bandidos⁹ se juntan
 al abrigo de los montes,
 fuese valor o fortuna, 100
 por capitanes los nombran,
 y, tanto la infame turba
 creció que, los que antes eran
 tumulto y escuadra ruda
 de salteadores, ya es 105

conquistó en el bosque, donde la doncella acudía para buscar agua para los sacrificios a la diosa, mientras que, según otras variantes, la violó mientras dormía. Al haber trasgredido el voto de castidad, los hijos de Rea Silvia, Rómulo y Remo, fueron abandonados al nacer.

⁸ Algunos mitógrafos consideran que esta loba no era sino Aca Larentia, la esposa del pastor real Fáustulo, la cual había merecido el sobrenombre de *lupa*, que en Roma significaba, además de “loba”, “prostituta”, por su conducta moralmente reprochable.

⁹ En realidad, Rómulo dio asilo a desterrados, deudores, asesinos y esclavos fugitivos una vez que fundó Roma, para lograr poblarla.

milicia, que vence y triunfa.
 Para abrigo de sus vidas,
 políticamente fundan
 esta ciudad y, al principio,
 antes que las torres suban, 110
 artificiales montañas,
 que crió¹⁰ la arquitectura,
 en las primeras infancias
 de la gran ciudad promulga
 Rómulo, que ya con Remo 115
 partir el laurel no gusta,
 una ley para que nadie,
 mientras la fábrica¹¹ dura,
 pase del muro, mas Remo,
 o por desprecio o por burla, 120
 saltó el muro y, inviolable,
 en él la ley se ejecuta.¹²
 Así vivieron diez años,
 con vida libre y inculta,
 sin mujeres, pero, viendo 125
 que es fuerza que se consuman
 si la sucesión les falta,
 porque no hay nadie que supla
 al que muere si no nace
 otro que le sustituya, 130
 mujeres buscar pretenden,

¹⁰ Debido a la variación vocálica característica de la lengua del Siglo de Oro, los testimonios transmiten la forma “crió” pero es muy probable que se trate de “creó”, del verbo *crear*, pues su significado concuerda más con el carácter creativo y artificial de la disciplina de la arquitectura.

¹¹ Referido a Roma, este término pone de manifiesto el carácter grandioso y artificial de la ciudad.

¹² Estos versos simplifican, quizá por considerarla conocida, la leyenda acerca del asesinato de Remo. Según los relatos míticos, una vez decididos a fundar una ciudad, Rómulo y Remo deciden fiarse de los presagios para determinar el emplazamiento de la nueva población. Estos determinan que Roma sea construida sobre el Palatino, lugar en el que Rómulo comienza a trazar los límites de la nueva ciudad. Para ello, abre un foso con un arado tirado por dos bueyes. Al verlo, Remo se burla de él pues considera este foso como una defensa inútil y, riéndose, lo salta y penetra en el recinto de la nueva Roma. Rómulo, ofendido por este sacrilegio, asesina a Remo con su espada.

y, con cautela y industria¹³,
 con nosotros los sabinos,
 paces y amistades juran.
 Convídanos a unas fiestas¹⁴; 135
 nosotros, con fe segura,
 llevamos nuestras matronas
 a las fiestas que divulgan
 y, después de haber torneos,
 saltos, carreras y luchas, 140
 un gran convite nos hacen,
 donde, opulenta, la gula
 ave que se calza el viento,
 pescado que el mar inunda,
 fruta que guarda la tierra, 145
 no perdonó, porque, en suma,
 sirviendo tres elementos¹⁵,
 llenaron las mesas suyas
 la tierra, el viento y el mar,
 en peces, aves y frutas. 150
 Ya, pues, que lisonjas tantas,
 nuestra amistad aseguran
 (¡como si hubiese lisonja
 bastante para una injuria!)
 cuando ya, en torpes aplausos, 155
 casi de nosotros triunfa
 Baco¹⁶, a quien el tardo otoño¹⁷,
 liquida¹⁸ en corrientes rubias¹⁹,

¹³ *Industria*: Maña y destreza o artificio para hacer algo (*DRAE*).

¹⁴ Se reproduce ahora otra de las leyendas más conocidas sobre los orígenes de Roma, la del rapto de las mujeres sabinas. Según los mitógrafos, Rómulo convidó a sus vecinos sabinos a unas carreras de caballos celebradas con motivo de la fiesta del Cónsul, el 21 de agosto.

¹⁵ Referencia a la teoría de los elementos característica del estilo calderoniano.

¹⁶ Dios de la viña, del vino y del delirio místico. Aquí se emplea como metáfora del vino.

¹⁷ Referencia a la época habitual de vendimia.

¹⁸ *Liquidar*: Hacer líquido algo sólido o gaseoso (*DRAE*).

con las armas que previno
 su traición, con saña injusta, 160
 de repente, nos embisten.
 Nosotros, a quien descuidan
 nobles confianzas nuestras
 de infames cautelas tuyas,
 sin armas, que siempre el bueno, 165
 por ociosas las repudia,
 defensa buscamos todos,
 y nadie halla lo que busca,
 que ellos hiriendo y matando
 nos obligaron, en suma, 170
 a los valientes, que mueran,
 y a los cobardes, que huyan,
 y para mayor afrenta,
 aquí las palabras dudan,
 aquí la voz se estremece, 175
 porque es infame, sin duda...
 ¿Quién halla palabras hechas
 cuando un agravio pronuncia?
 En fin, por ser más traidores...
 ¡Oh, nunca mis ojos, nunca, 180
 hubieran sido jueces
 de tan grande desventura!
 Nuestras mujeres nos roban²⁰;
 una llora, otra se turba,
 aquella se escapa en vano, 185
 esta en vano lo procura.
 El uno a su hija ampara,
 el otro a su esposa busca,
 este a su dama da voces,
 aquel defiende a la suya. 190

¹⁹ En su sentido etimológico, *rubeas* significa “rojas”, esto es, del color del vino.

²⁰ Según las distintas versiones de la leyenda, los romanos arrebatan a los sabinos 30, 527 e, incluso, 683 mujeres de las cuales, solo Hersilia estaba casada.

Diluvios de sangre corren,
 confusas quejas se escuchan,
 crueldad a crueldad se añade,
 sangre a sangre se acumula.
 Crece el odio, crece el daño, 195
 absorto, el rigor se frustra,
 perplejo, el odio se eleva,
 y, entre tantas desventuras,
 sola la muerte se huelga,
 que de estas lisonjas gusta. 200
 Pero el que más de nosotros
 se esfuerza, nada se ayuda,
 que el valor solo dilata
 la muerte, mas no la excusa.
 En fin, ya rendidos todos, 205
 igualmente a dos fortunas,
 a la muerte los que yacen,
 y a las ansias los que duran,
 obedeciendo al destino,
 que en nuestro mal se conjura, 210
 de Roma huyendo salimos,
 y yo, aunque torpe en la fuga
 (¿qué mucho llevando a cuestras
 el peso de tanta injuria?)
 a mi patria amada llego, 215
 donde mis gentes se aunan,
 mis banderas se tremolan,
 y mis soldados se juntan.
 Tres veces les hice guerra²¹,
 mas el valor o la industria 220

²¹ En realidad, según la leyenda, se produjo una única guerra entre romanos y sabinos. El rey Tito Tacio, al frente de los ejércitos sabinos estuvo a punto de derrotar a Rómulo gracias a la traición de Tarpeya. Sin embargo, la intervención de los dioses Jano y Júpiter traerá la victoria a los romanos. Algunas fuentes señalan que las mujeres raptadas irrumpieron en la batalla tratando de poner fin a la lucha que enfrentaba a sus padres y hermanos con sus nuevos esposos. Finalmente, romanos y sabinos firmarán una alianza y ambos pueblos terminarán por fusionarse.

del gran Rómulo, su rey,
 dejó mis venganzas justas
 burladas. Mas hoy que, muerto
 Rómulo²², la infame turba
 por Senado se gobierna 225
 porque le han negado a Numa²³
 el reino y él, por cobrarle,
 ausente de Roma busca,
 solo rey, por toda Italia.
 Ahora yo, más que nunca, 230
 en este interregno quiero,
 lograr mis venganzas justas.
 Ahora el clarín se queje,
 ahora el parche²⁴ se hunda,
 ahora las pompas giman, 235
 ahora las armas crujan,
 mueran los romanos, mueran,
 que las sabinas usurpan
 haciendo nuestros sepulcros
 tálamos de sus venturas. 240
 No pretendemos cobrar
 las mujeres, que es locura,
 que ¿quién es tan vil, infame,

²² Rómulo murió relativamente joven, con tan solo 54 años, y en circunstancias un tanto extrañas. Según la tradición, se hallaba pasando revista a sus tropas en el Campo de Marte junto al pantano de la Cabra, cuando se produjo una terrible tempestad acompañada de un eclipse de sol. Cuando la tormenta amainó, Rómulo apareció muerto. Historiadores posteriores consideran que esta espectacular leyenda tan solo trata de ocultar un regicidio. Sea como fuere, la muerte de Rómulo dio lugar a una festividad en la antigua Roma, las Nonas Caprotinas.

²³ Numa Pompilio es, según la historiografía latina, el segundo rey de Roma. De origen sabino, se le atribuyen poderes mágicos y es conocido como un monarca profundamente religioso pues durante su reinado fundó numerosos templos dedicados a múltiples dioses, cuyos cultos instauró. Lejos de ser desterrado, Numa reinó hasta su muerte. El último rey de Roma, cronológicamente muy posterior a Numa Pompilio, fue Tarquinio, el Soberbio, cuyo gobierno tiránico y su desprecio del Senado le valieron el desprecio de su pueblo. Ello, unido al terrible crimen cometido por su hijo Sexto Tarquinio (acusado de la violación de Lucrecia) fueron los desencadenantes principales de la rebelión que, encabezada por Junio Bruto, terminaría por derrocar la monarquía e instaurar la República en Roma en el año 509 a. C.

²⁴ Referencias anacrónicas a los instrumentos que acostumbraban a acompañar a las tropas españolas durante el Siglo de Oro, que se repetirán durante toda la comedia.

	que mujer admite o busca,	
	que hecha a caricias ajenas	245
	viene extranjera a las suyas?	
	Solo venganzas queremos,	
	¡muera Roma!. Y en caducas	
	pavesas ²⁵ el más rebelde	
	edificio se reduzca.	250
	Rojo diluvio de sangre	
	sus anchas campañas cubra,	
	ardiente incendio de fuego	
	sus altas torres consume,	
	por que en carmín que desate	255
	mi mano en bermeja lluvia,	
	se vuelva Roma un teatro ²⁶	
	de la muerte y la fortuna.	
SOLDADOS.	Prevé ²⁷ , señor, tus escuadras	
	porque ha salido en tu busca	260
	el ejército de Roma	
	y es gran ventaja la suya,	
	que tiene delante el río ²⁸ ,	
	cuyas corrientes profundas	
	son cristalinas trincheras	265
	que los guardan y aseguran.	
SABINO.	¿Quién lo rige?	
SOLDADOS.	Coriolano,	
	tierno amante de Veturia.	
	Más mujeres que hombres vienen	
	en el campo: que se adulan	270
	tanto ya de las matronas	
	que tiranos nos usurpan,	

²⁵ *Pavesa*: Partecilla ligera que salta de una materia inflamada y acaba por convertirse en ceniza (*DRAE*).

²⁶ Referencia metateatral, muy del gusto calderoniano.

²⁷ Los testimonios transmiten la forma normativamente incorrecta “prevén”.

²⁸ Se refiere al río Tíber, que resguarda la entrada a la primitiva ciudad de Roma.

que no dan paso sin ellas.

SABINO. ¡Buenos soldados...!

ASTREA. Tan justa
es la causa de tu enojo 275
que, revestida en tu injuria,
ya como propia la siento.
Haz que las trompetas tuyas
pongan terror a estos montes.

SABINO. ¡Ea, soldados, aturdan 280
los parches el campo! Y tú,
Otavio, ganar procura
el puente al Tíber.

SOLDADOS. Ya es tarde,
porque ya la gente suya
tiene guarnecido el puente. 285

SABINO. No importa, que, pues la obscura
noche descogiendo²⁹ horrores
los horizontes enluta,
podrá mi caballería,
con silencio y con industria, 290
buscar el vado del río
y en sus escuadras confusas
hacer estrago.

ASTREA. Bien dices,
que yo, como sombra tuya,
te seguiré hasta vengarte. 295

SABINO. ¡Ay de ellos, si tú me ayudas
con un rayo de tus ojos³⁰!

ASTREA. Roma cruel...

SABINO. Roma injusta...

ASTREA. ...guárdate de tanto enojo...

²⁹ *Descoger*: Desplegar, extender o soltar lo que está plegado, arrollado o recogido (*DRAE*).

³⁰ En este verso la asociación neoplatónica entre el amor y los elementos ígneos de la mirada de la amada, se proyecta en un plano bélico, de modo que el rayo no es ya solo un elemento pasional, sino de poder y violencia.

SABINO. ...teme tan divina furia... 300
 ASTREA. ...que contra tus escuadrones...
 SABINO. ...que contra las vidas tuyas....
 ASTREA. ...va el valor del rey, mi esposo.
 SABINO. ...va de Astrea la hermosura.

Vanse y salen Enio y Aurelio, viejo.

AURELIO. ¿Cómo te vuelves a Roma, [Romance é-o] 305
 Enio valeroso, a tiempo
 que a Coriolano mi hijo
 dejas en tan grande aprieto
 cuando apenas mil soldados
 sacó de Roma saliendo 310
 a resistir los sabinos?
 Porque los romanos ciegos,
 tan rendidos yacen todos
 a ese universal veneno
 de las mujeres y el ocio, 315
 muerte segunda del cuerpo,
 que nadie las armas toma,
 por no apartarse un momento
 de las mujeres y todos,
 al animoso instrumento 320
 de trompas y cajas, yacen
 sordos, dormidos y muertos.
 ¿Tú también le desamparas?
 ¿Eres tú también de aquellos,
 áspides del ocio blandos, 325
 que de la fama a los ecos,
 cierran las orejas? Dime
 qué causa te trujo.

ENIO. Aurelio,
 noble senador de Roma,
 mejor cumplo, aunque plebeyo, 330

con la obligación de honrado.
 No del ejército vuelvo
 rendido al Amor³¹, que yo
 a un niño no me sujeto,
 que, de parte de tu hijo, 335
 cuando lidiando le dejo,
 a dar aviso al Senado
 y a pedir socorro vengo.
 AURELIO. ¿Aviso de qué?
 ENIO. Ya sabes
 que apenas mil hombres fueron 340
 los que de Roma sacamos,
 que en vergonzoso sosiego
 se quedaron los demás,
 en ocio y amor envueltos.
 Pues sabrás que aun estos pocos 345
 a quien despertó el estruendo
 del clarín, sirviendo a Marte³²,
 aún no estaban bien despiertos,
 que ya que no se quedaron,
 como los otros han hecho, 350
 con las mujeres en Roma,
 tan cautivos y tan presos
 a los lazos del amor viven
 (¡oh, infamia!), que los más de ellos
 las llevaban en el campo, 355
 al ronco atambor siguiendo;
 de suerte, que se contaban
 en el ejército nuestro
 más mujeres que soldados.

³¹ Referencia a Cupido, que en la poesía latina recibía, como en este caso, simplemente el nombre de *Amor*. Cupido es el dios del deseo amoroso y se representa como un niño alado con los ojos vendados que lanza flechas que provocan el enamoramiento. Según la versión más extendida, es hijo de Venus y Marte, divinidades que el dramaturgo mencionará a continuación.

³² Divinidad romana de la guerra.

AURELIO.	Ya lo supe, y ya lo siento.	360
ENIO.	Pues Coriolano, corrido ³³ de tanto desorden, viendo que estraga sus bríos Marte al blando halago de Venus ³⁴ y que ya en teatro ³⁵ infame	365
	del ocio y el amor se ha vuelto la gran campaña que tantas lides romanas ³⁶ tiñeron, determinó echar un bando, para que del campo luego	370
	se volviesen las mujeres a la ciudad y, poniendo en ejecución el bando, embelesados y ciegos, como bruto ³⁷ que se deja	375
	guiar dónde quiere el freno, la mayor parte del campo, de la noche en el silencio, con ellas se vuelve a Roma, su infamia y amor temiendo.	380
	Apenas quinientos hombres en la campaña tenemos contra el sabino: ya Roma tiene su estrago no lejos. Propón, pues, en el Senado,	385

³³ *Correr*: Avergonzar y confundir (*DRAE*).

³⁴ Primitiva divinidad latina, protectora de los huertos, que, a partir del siglo II a. C. se asimila a la diosa griega Afrodita, adquiriendo su personalidad y atributos. Afrodita es la diosa del amor y, según la leyenda, amaba a Ares, dios griego de la guerra cuyo trasunto romano es Marte.

³⁵ Nueva referencia metateatral, muy característica del estilo calderoniano.

³⁶ A lo largo de la comedia hay una mezcolanza anacrónica constante entre, por un lado, una acción situada en los albores de Roma, cuando esta no es más que una aldea, y, por otro, el hecho de que tanto dramaturgos como espectadores conocen que esta será capital de un glorioso imperio. Así, se atribuyen a la recién fundada ciudad logros y hazañas que ocurrirán siglos después.

³⁷ En la época se alude constatemente al caballo con esta palabra.

como senador, Aurelio,
 que el pueblo tome las armas,
 o por rigor, o por ruego.
 Alguna gente se junte,
 podrá ser que en tanto aprieto 390
 haga la necesidad
 lo que el pundonor no ha hecho...
 Vuelva a su valor antiguo
 Roma y de tan torpe sueño
 recuerde³⁸, de alborotado 395
 sino, de animoso, el pueblo.

AURELIO. Enio, el suceso que dices
 no es en mis oídos nuevo,
 que ya ha sabido el Senado,
 que los soldados se han vuelto. 400
 Esta dolencia, este daño,
 de que casi expirar veo
 nuestra República pide
 alivio y remedio a un tiempo.
 El alivio para ahora, 405
 para adelante, el remedio,
 pues ya lo uno y lo otro
 pródigo el Senado, y cuerdo,
 lo tiene dispuesto, amigo:
 el alivio es haber hecho 410
 que todos tomen las armas,
 pena de vida, y, luego,
 saldremos marchando todos,
 que aún yo, por darles ejemplo,
 el báculo haciendo espada³⁹ 415
 seré⁴⁰, si el alado incendio

³⁸ *Recordar*: Despertar, cortar o interrumpir el sueño (*DRAE*).

³⁹ Aurelio está dispuesto a abandonar su posición dirigente de senador, cuyo símbolo externo es el báculo, para lanzarse a la batalla como un joven soldado más, con la espada.

⁴⁰ Uso etimológico del verbo *ser*, con un sentido parecido al de “estar”.

centella alguna respira,
las cenizas de mi esfuerzo...
El remedio es... Mas si está
mi hijo en tan grande riesgo 420
en contarte lo que ha sido,
no quiero gastar el tiempo:
voy a hacer marchar la gente,
que ahora por ir más presto
a prevenir el alivio, 425
no he de decirte el remedio.

Vase.

ENIO. ¿Qué remedio habrá que baste
a tanto mal, cuando veo
tan envejecido el daño?

Salen Tisbe y Morfodio.

MORFODIO. Aguarda mujer. 430
TISBE. No quiero
MORFODIO. Pues, ¿qué pretendes?
TISBE. Huir.
MORFODIO. ¿Dónde vas con tal desnudo?
TISBE. A tierra donde haya moños⁴¹.
ENIO. Morfodio, amigo, ¿qué es esto? 435
MORFODIO. Aquesta mujer...
TISBE. Yo soy,
que de la ciudad me ausento.
¡No hay quién viva en la ciudad!

Vase.

⁴¹ *Moños*: Adornos superfluos o de mal gusto que usan las mujeres (*DRAE*). Se trata de un término peyorativo para hacer referencia a los ornamentos femeninos; de ahí la comicidad de que sea usado por una mujer afectada por la prohibición.

ENIO.	¿Qué hay en la ciudad de nuevo?	
MORFODIO.	Hay la novedad mayor que se ha visto en ningún tiempo.	440
ENIO.	¿Qué novedad?	
MORFODIO.	Que el Senado ⁴² viendo que el arte, el aseo, la hermosura y el adorno de las mujeres pudieron, tanto estragar la milicia, y el pasado valor nuestro, por remedio de este daño de las mujeres quisieron disminuir la hermosura tan dañosa a Roma y, viendo que es parte muy principal el artificio en el cuerpo de la hermosura y que el arte ⁴³ en la mujer no es lo menos, pues la que es fea, con él sabe enmendar sus defetos, y la hermosa, con aliño, le da su belleza aumento, una ley han publicado, una premática han hecho, por bajar de las mujeres el exterior lucimiento, moderándoles los trajes,	445 450 455 460

⁴² Pasquín explica a continuación en qué consiste la nueva ley del Senado, que prohíbe a las mujeres afeitarse y engalanarse. Como se ha señalado en el estudio introductorio, estas prohibiciones hacen una clara referencia a las leyes suntuarias promulgadas por Olivares en el momento de redacción de la comedia.

⁴³ El dramaturgo desarrolla aquí un agudo juego de palabras entre los distintos significados que poseía la palabra *arte* en el Siglo de Oro. En primer lugar, se recalca lo artificial de la mujer, llena de ornamentos y afeites que encubren su verdadera apariencia para, después, insistir en el tópico misógino que consideraba a la mujer astuta y capaz de engañar al hombre con sus artimañas; esto es, artera. Asimismo, una “mujer de arte” era un eufemismo referido a las prostitutas.

galas, joyas, embelec⁴⁴,
que son oropel⁴⁵ del gusto, 465
que brilla y no vale un ble^{do}.
En fin, se publicó ayer
la premática en el pueblo,
cerceñándoles su adorno,
su estimación desluciendo, 470
prohibiéndoles los coches⁴⁶,
que es lo que ellas más sintieron.
No quedó mujer en Roma
que no confesase luego,
al potro⁴⁷ del desaliño, 475
los pecados de su cuerpo:
las flacas que a puras naguas⁴⁸
sacaban para sus huesos
cuanta carne ellas querían
de en casa de los roperos, 480
volvieron a ser buidas⁴⁹.
y los ojos más traviosos
ya no se atreven, señor,
a mirarlas sin colet⁵⁰;
las gordas que introducidas 485
a lo jarifo⁵¹ y cenceño⁵²,

⁴⁴ *Embeleco*: Artificio, falsa apariencia que provoca el engaño.

⁴⁵ *Oropel*: Cosa de poco valor y mucha apariencia.

⁴⁶ Los paseos en coche constituían una oportunidad para el galanteo y eran muy criticados por los moralistas de la época.

⁴⁷ *Potro*: Aparato de madera en el cual sentaban a los procesados, para obligarles a declarar por medio del tormento (*DRAE*).

⁴⁸ *Naguas*: Variante de *enaguas*. Prenda interior femenina similar a una falda y que se lleva debajo de esta (*DRAE*).

⁴⁹ *Buida*: Estrecha en extremo.

⁵⁰ *Colet*: Vestidura hecha de piel, por lo común de ante, con mangas o sin ellas, que cubre el cuerpo ciñéndolo hasta la cintura (*DRAE*). Se trata de una prenda masculina común en la época, por lo que es probable que el gracioso se refiera a que los hombres no se atreven a desnudarse ante las mujeres, es decir, a tener relaciones con ellas, dado su desagradable aspecto.

a la pollera⁵³ achacaban
tantas arrobas⁵⁴ de sebo,
se volvieron a ser cubas,
y sin embuste salieron, 490
a ser cada cual por Roma,
con tetas un Polifemo⁵⁵,
un promontorio de carne⁵⁶,
y un obelisco de miembros;
las morenas que, afeitando 495
blancura⁵⁷ añadida hicieron
Constantinopla su cara
del Rajá⁵⁸ Solimán⁵⁹ perro⁶⁰,

⁵¹ *Jarifo*: Elegante, vistoso (DRAE).

⁵² *Cenceño*: Delgado, enjuto (DRAE).

⁵³ *Pollera*: falda. (DRAE). La moda de la época, gracias al guardainfante, aumentaba el volumen de la falda de tal manera que podía llegar hasta a disimular un embarazo, circunstancia criticada por los moralistas.

⁵⁴ *Arroba*: Medida de peso equivalente a 11, 502 kg (DRAE). De nuevo, Pasquín recurre a una grotesca hipérbole.

⁵⁵ Polifemo aparece en la *Odisea* homérica como el más salvaje y terrible de todos los cíclopes. Se trata de un horrible gigante que dedicado al pastoreo, vive en una caverna con su rebaño y devora carne cruda. Tradiciones posteriores a los poemas homéricos, como un *Idilio* de Teócrito o las *Metamorfosis* de Ovidio relatan su enamoramiento de la ninfa Galatea. En el siglo de Oro este episodio es el motivo central de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612) de Luis de Góngora, una de las obras con las que el poeta cordobés consolida su estilo culterano. En este caso, la comparación que hace el gracioso resulta hiperbólica, al relacionar la gordura de las mujeres con la de un terrible monstuo.

⁵⁶ El dramaturgo alude en su comparación con Polifemo a la descripción que del cíclope hace Luis de Góngora en su *Fábula de Polifemo y Galatea*:

Un monte era de miembros eminente
este que – de Neptuno hijo fiero –
de un ojo ilustra el orbe de su frente ,
émulo casi del mayor lucero... (Estrofa VII)

⁵⁷ Alusión a la costumbre de las mujeres del Siglo de Oro de blanquear su rostro empleando el solimán, un preparado a base de mercurio sublimado, tal y como se recoge en algunos diccionarios antiguos: Es el argento vivo sublimado , de donde tomó el nombre solimán. (*Tesoro de Covarrubias*) El azogue sublimado (*Dic. Aut.*)

⁵⁸ Aunque los testimonios recogen la forma “Baxá”, seguramente se trata de un error de transmisión y el dramaturgo escribió *Rajá*, una designación que asociaría a los reyes asiáticos. No obstante, el título de *rajá* se aplica a los reyes de la India y los monarcas de algunos estados malasio por lo que, en rigor, no debería designarse con él al sultán Solimán.

⁵⁹ Solimán, el magnífico (1494 – 1566): Líder del Imperio otomano en su época de mayor expansión. Bajo su mando el Imperio otomano se extendió desde la península Anatolia (antigua Constantinopla) y

ya salieron tapetadas⁶¹,
ya las calvas que fingieron 500
sus frentes proporcionadas
haciendo calvos los muertos⁶²
de calaveras quedando
sin el moño y sin el pelo,
les llega la frente ya 505
hasta el colodrillo mismo.
Ya dicen la verdad todas,
ya todas son lo que vemos,
sin que, hipócrita, el aliño,
finja virtudes al cuerpo. 510
Ya las galas⁶³, afufón⁶⁴,
ya el artificio, al infierno,
con moños, no hay que tratar,
las jaulillas⁶⁵, ni por pienso.
El solimán, ni por lumbré⁶⁶, 515
las blandurillas⁶⁷, arredro⁶⁸,
los alcanfores⁶⁹, es chanza,

conquistó Belgrado, Rodas, Hungría, el norte de África, Oriente Medio y adquirió gran influencia en el mar Mediterráneo, el mar Rojo y el golfo Pérsico. Solimán, más conocido como el sultán Wyd, comandaba sus ejércitos en el terrible asedio de Viena, en el apogeo de su expansión occidental. Las tropas del sultán fueron finalmente derrotadas por Carlos V y su hermano Fernando, iniciándose un conflicto entre los Habsburgo y los otomanos que se prolongaría hasta el siglo XX. Estas circunstancias lo convirtieron en un enemigo atávico para los españoles, representante del máximo esplendor del poder musulmán.

⁶⁰ Insulto a los musulmanes, muy habitual en el Siglo de Oro.

⁶¹ *Tapetada*: Se dice del color oscuro o negro (*DRAE*).

⁶² Alusión a la costumbre aurisecular de emplear el pelo de los difuntos para fabricar pelucas.

⁶³ *Gala*: Vestido alegre, sobresaliente, rico y costoso, para las funciones de fiesta, regocijo, lucimiento y fuera del modo ordinario de vestir de cada uno (*Dic. Aut.*).

⁶⁴ *Afufón*: Acción de huir (*DRAE*)

⁶⁵ *Jaulilla*: Adorno para la cabeza, que se usaba antiguamente, hecho a la manera de red (*DRAE*).

⁶⁶ *Ni por lumbré*: De ningún modo (*DRAE*).

⁶⁷ *Blandurilla*: Es también cierto afeitado de que usan las mujeres para parecer más blancas (*Dic. Aut.*)

⁶⁸ *Arredro*: Atrás, detrás o hacia atrás (*DRAE*).

los tocinillos⁷⁰, es cuento,
 la clara de huevo⁷¹, tate⁷²,
 el resplandor⁷³, quedo, quedo⁷⁴,
 el albayalde⁷⁵, *exi foras*⁷⁶,
 la neguilla⁷⁷, *vade retro*⁷⁸,
 y en fin, para no cansarte,

520

⁶⁹ *Alcanfor*: Producto sólido, cristalino, blanco, urente y de olor penetrante característico, que se obtiene del alcanforero tratando las ramas con una corriente de vapor de agua y se utiliza principalmente en la fabricación del celuloide y de la pólvora sin humos y, en medicina, como estimulante cardíaco (*DRAE*). El alcanfor era muy empleado en cosmética en el Siglo de Oro por sus propiedades estimulantes.

⁷⁰ La grasa del tocino se empleaba usualmente para la fabricación de cosméticos.

⁷¹ La clara de huevo era un ingrediente muy habitual en la elaboración de afeites femeninos.

⁷² *Tate*: Interjección que advierte frente a un peligro (*DRAE*).

⁷³ *Resplandor*: Se llama asimismo una composición de albayalde y otras cosas, con que se afeitan las mujeres. (*Dic. Aut.*)

⁷⁴ *Quedo*: Interjección para contener a alguien (*DRAE*).

⁷⁵ *Albayalde*: La sustancia del plomo, que metido en vinagre fuerte se disuelve y evapora en polvo a manera de cal, blanquísimo, que se queda pegado a la superficie de la plancha o lámina infundida en el vinagre, y raído, o raspado, se coge para varios usos (*Dic. Aut.*)

Otro género de afeite es el albayalde, de color blanco, que los latinos llaman “cerusa”; y el que se le pone no es con menos daño que el que causa el alcohol, pues le come el color natural y gasta la dentadura, por hacerse de polvos deshechos en vinagre fuerte...” (*Afeite, 16*)

Se trata de carbonato básico de plomo, sólido y de color blanco que las mujeres usaban para parecer más pálidas.

⁷⁶ *Exi foras*: (Literalmente “sal fuera”) . Dentro del ritual del exorcismo, había una oración en la que se repetía constantemente la palabra *exi* para instar al demonio a abandonar el cuerpo del poseído:

*Exi ergo,
 exi scelerate,
 exi cum omnia fallacia tua
 quia hominem templum suum esse voluit Deus...*

⁷⁷ *Neguilla (aceite de)*: Aceite para el cuidado del rostro procedente de la semilla de la neguilla.

⁷⁸ *Vade retro* (literalmente, “ve atrás”, “apártate”) es parte de la expresión latina *Vade retro, Satana* que se emplea en una famosa oración medieval católica usada en los exorcismos:

*Crux sacra sit mihi lux,
 non draco sit mihi dux.
Vade retro, Satana,
 nunquam suade mihi vana
 sunt mala quae libas,
 ipse venena bibas.*

Parece que se trata, según el Evangelio de San Marcos (8, 33) de una frase pronunciada por el propio Jesucristo, enojado ante el rechazo de la Cruz por parte de Pedro. La expresión aparece también en el reverso de la medalla de San Benito.

con exorcismos tan necios
 de Roma como demonios 525
 todos los trajes salieron
 y en un día todos juntos,
 moños, jaulillas, espejos,
 guardainfantes⁷⁹, perifollos⁸⁰,
 botes, vasijas, morteros, 530
 moldes de rizar⁸¹, redomas⁸²,
 rosas⁸³, vueltas⁸⁴, puños⁸⁵, fluecos⁸⁶,
 tocas⁸⁷, valonas⁸⁸, pericos⁸⁹,
 polleras y sereneros⁹⁰,
 Verdugados⁹¹, escobillas⁹², 535
 naguas de tela⁹³, de anjeo⁹⁴,

⁷⁹ *Guardainfante*: Especie de tontillo redondo, muy hueco, hecho de alambres con cintas, que se ponían las mujeres en la cintura debajo de la basquiña (DRAE).

⁸⁰ *Perifollos*: Adornos de mujer en el traje y en el peinado, y especialmente los que son excesivos o de mal gusto (DRAE).

⁸¹ En el siglo XVII, se impuso la moda de llevar el pelo rizado y, para peinarse, las mujeres empleaban una especie de tenacillas que calentaban en la lumbre.

⁸² *Redoma*: Vasija de vidrio ancha en su fondo que va estrechándose hacia la boca (DRAE).

⁸³ *Rosa*: Lazo de cintas o cosa semejante, que se forma en hojas con la figura de rosa (DRAE).

⁸⁴ *Vuelta*: Adorno sobrepuesto en la extremidad de las mangas u otras partes de ciertas prendas de vestir (DRAE).

⁸⁵ *Puño*: Adorno de encaje o tela fina que se pone en la bocamanga (DRAE).

⁸⁶ *Fluecos*: flecos.

⁸⁷ *Toca*: Prenda de tela con que se cubría la cabeza (DRAE).

⁸⁸ *Valona*: Cuello grande y vuelto sobre la espalda, hombros y pecho que se usó especialmente en los siglos XVI y XVII (DRAE).

⁸⁹ *Perico*: Especie de tocado que se usó antiguamente y se hacía de pelo postizo para adornar la parte delantera de la cabeza (DRAE).

⁹⁰ *Serenero*: Toca que usan las mujeres (DRAE).

⁹¹ *Verdugado*: Vestidura que las mujeres usaban debajo de las basquiñas, para ahuecarlas (DRAE).

⁹² *Escobilla*: Escobilla, diminutivo de escoba, es la limpiadera con que se limpian los vestidos, comúnmente de cerdas de jabalí; los antiguos y algunos hoy día usaron y usan de la cola del buey. Hoy día usan de esta escobilla los sombrereros. (Covarrubias)

de ruán⁹⁵, de cotonía⁹⁶,
de cambray⁹⁷, holanda⁹⁸, lienzo⁹⁹,
gasa, bofetán¹⁰⁰, soplillo¹⁰¹,
beatilla¹⁰², estopilla¹⁰³ y rengo¹⁰⁴, 540
y otras muchas sabandijas,
que no digo, amanecieron
colgadas de la picota¹⁰⁵,
para público escarmiento.

ENIO. Grande novedad, mas ya 545
sale con la gente Aurelio
en busca de Coroliano.

Tocan cajas, sale[n] Aurelio, Flavio y soldados.

AURELIO. ¡Ea, romanos, marchemos!
FLAVIO. Toda la ciudad te sigue.

⁹³ La enumeración de todo tipo de tejidos no es para nada casual pues, según algunos pensadores de la época, la importación masiva de telas extranjeras estaba perjudicando sobremanera la economía española en el Siglo de Oro.

⁹⁴ *Anjeo*: Lienzo basto procedente del ducado francés de Anjou (*DRAE*).

⁹⁵ *Ruán*: Tela de algodón estampada en colores que se fabrica en Ruan, ciudad de Francia (*DRAE*).

⁹⁶ *Cotonía*: Tela blanca de algodón labrada comúnmente de cordoncillo (*DRAE*).

⁹⁷ *Cambray*: Lienzo blanco y sutil procedente de Cambray, ciudad de Francia (*DRAE*).

⁹⁸ *Holanda*: Lienzo muy fino del que se hacen generalmente camisas y sábanas, además de otras prendas. Procede de Holanda, país del que toma su nombre (*DRAE*).

⁹⁹ *Lienzo*: Tela que se fabrica de lino, cáñamo o algodón (*DRAE*).

¹⁰⁰ *Bofetán* o *bófeta*: Cierta tela de algodón delgada y tiesa (*DRAE*).

¹⁰¹ *Soplillo*: Especie de tela de seda muy ligera (*DRAE*).

¹⁰² *Beatilla*: Especie de lienzo delgado y ralo (*DRAE*).

¹⁰³ *Estopilla*: Lienzo o tela muy delgada, como el cambray, pero muy rala y clara, semejante en lo transparente a la gasa. También se aplica en ocasiones a la tela ordinaria de algodón (*DRAE*).

¹⁰⁴ Se refiere al *rengue*, tela o redecilla a modo de gasa que se usaba en las golillas y puños como adorno.

¹⁰⁵ *Picota*: Rollo o columna de piedra o de fábrica que había a la entrada de algunos lugares, donde se exponían públicamente las cabezas de los ajusticiados o a los reos (*DRAE*).

AURELIO. Flavio, los nobles murieron 550
por su honor y, por la patria,
consigo mismos cumplieron.
¡A socorrer a mi hijo
caminad!

ENIO. Y yo el primero, 555
por su amistad y mi honor,
he de morir defendiendo
mi patria y su vida. ¡Vamos!

Tocan cajas.

Mas, ¿qué militar estruendo
viene rompiendo los aires?
AURELIO. Cielos, si acaso vencieron 560
los sabinos a mi hijo....

ENIO. Detrás de este último cerro
vecino a nosotros, ya
soldados se han descubierto.

AURELIO. Si son los sabinos, todos 565
por la patria moriremos.

ENIO. Antes, si yo no me engaño,
las divisas que allí veo
son las águilas¹⁰⁶ de Roma.

AURELIO. Si es Coriolano, ¿a que efeto 570
vuelve a la ciudad si acaso
los sabinos le vencieron?

ENIO. Él llega y podrá informarte
de tan dudoso suceso.

¹⁰⁶ El águila era, en efecto, el símbolo que las legiones romanas portaban en sus *insignias* o *vexilla* a partir del segundo consulado de Cayo Mario, en el 104 a. C. Con anterioridad, en la época en la que se sitúa la acción de *Los privilegios de las mujeres* parece que los romanos portaron diversos símbolos en sus estandartes. El más primitivo, correspondiente a los años de la fundación de Roma, parece haber sido un manojo (*manipulus*) de paja sujeto en lo alto de una lanza o poste. Ello explicaría el que las compañías romanas se denominaran manípulos. Con posterioridad, las tropas incorporaron nuevos emblemas, tales como el águila, el lobo, el minotauro, el caballo o el jabalí hasta la adopción del símbolo único del águila.

Sale[n] marchando Coriolano y soldados.

CORIOLOANO.	Toda Roma a recibirme ha salido, si supieron el fin de la guerra acaso... A hablar a mi padre lleo. ¡Dame, señor, esos brazos!	575
AURELIO.	Espera, aguarda, que quiero saber si vienes vencido.	580
CORIOLOANO.	Vitorioso, señor, vengo.	
AURELIO.	Pues toma ahora los brazos, coluna de Roma; en ellos quisiera darte la vida otra vez.	585
CORIOLOANO.	Y yo aliento con los míos a tus canas, que son de Roma el espejo ¹⁰⁷ .	
AURELIO.	¿Vitorioso vienes?	
CORIOLOANO.	Sí.	
AURELIO.	Pues, ¿cómo, apenas lo creo, vencer a tantos pudiste? ¿Fue valor o fue portento?	590
CORIOLOANO.	No, sino valor.	
AURELIO.	¿De quién?	
CORIOLOANO.	Mío.	
AURELIO.	De verle me alegre, ¡ay, hijo del alma mía! ¿Y los contrarios?	595
CORIOLOANO.	Huyeron.	
AURELIO.	¿De qué suerte?	
CORIOLOANO.	De este modo.	
AURELIO.	Di, pues.	
CORIOLOANO.	Escucha atento:	

¹⁰⁷ El color blanco de las canas de Aurelio se compara con la blancura de Roma, por su honrosa pureza.

huyeron por el bando [Silva]
 del ejército muchos; yo mirando 600
 mi escuadrón, tan pequeño, y al sabino,
 poderoso y tan fuerte, determino
 suplir con el ardid, ganando el puente,
 el desigual concurso de su gente.
 Era ya la estación¹⁰⁸ del día, cuando 605
 la sombra envuelta con la luz, luchando,
 formaban el crepúsculo nocturno
 y la noche, con lóbrego coturno¹⁰⁹,
 pisó al hacha inmortal¹¹⁰ las rojas huellas,
 de quien son mariposas las estrellas¹¹¹, 610
 cuando el sabino, airado
 de ver que el puente guarda, ciego, envía
 su gran caballería
 para que pase el Tíber¹¹². Yo, avisado,
 con cien caballos, mi valor espera 615
 para impedir que tomen la ribera¹¹³.
 Ellos, pues que sin tino,
 se arrojan al abismo cristalino,
 como sin experiencia,
 del furioso raudal a la violencia, 620

¹⁰⁸ Se refiere al final del día.

¹⁰⁹ Calzado de suela de corcho muy gruesa que empleaban los actores en la Antigüedad para la representación de tragedias. El hecho de que la noche calce coturnos anticipa los hechos trágicos que van a acontecer (*DRAE*).

¹¹⁰ Referencia metafórica al Sol.

¹¹¹ Metáfora muy característica del estilo de Calderón.

¹¹² El Tíber, que nace en los Apeninos y desemboca en el mar Tirreno, fue una vía de comunicación fundamental para Roma desde sus orígenes, ya que es en gran parte navegable. La primitiva Roma se asentaba en las colinas cercanas a un vado del río, próximo a la Isla Tiberina. Toda la zona era una llanura pantanosa, puesto que el río se desbordaba con frecuencia. El trabajo de los primeros romanos desecó esta zona, donde se estableció el primitivo foro de la ciudad. El puente que se menciona en la obra es el famoso Puente Sublicio, cuyo mantenimiento era tan importante que dio origen a un cargo sacerdotal específico, el de Pontífice Máximo.

¹¹³ Se trata de la margen izquierda del Tíber, la *Ripa Latina* donde se encontraban las poblaciones del *Latium Vetus*. En este caso, los enemigos sabinos proceden de la otra orilla, la *Ripa Veientana*, que se hallaba bajo el dominio de poblaciones etruscas.

ciegos, perdiendo el vado,
 pretenden esguazar¹¹⁴ el Tíber a nado.
 Al abreviado piélagos¹¹⁵ se entregan,
 donde por rumbos fáciles navegan,
 en los brutos bajeles ya vivientes¹¹⁶, 625
 que, espolones¹¹⁷, las frentes,
 el cuello, proa, el viento, las espuelas,
 remos, los brazos, y las crines, velas,
 jarcia¹¹⁸, el arzón¹¹⁹ más alto de la silla,
 el jinete, piloto, el viento¹²⁰, quilla, 630
 jarcias¹²¹, las riendas y timón, la cola,
 y, por si el Tíber crespo se enarbola,
 áncoras breves siendo los estribos,
 pasó terrestre flota en leños vivos.
 Puerto tomar pretenden en la orilla, 635
 y yo, con los soldados que acaudilla
 mi valor, hago que les salga incierto
 tomar su armada¹²² de la orilla el puerto;

¹¹⁴ *Esguazar*: Vadear un río o brazo de mar bajo.

¹¹⁵ *Piélagos*: Mar (*DRAE*). El uso de un término de origen poético de origen griego vincula aún más la escena con la Antigüedad Clásica.

¹¹⁶ Metáfora transelemental en la que los caballos, animal asociado al elemento tierra se transforma en un barco, ente asociado al agua. Se trata de una figura muy característica del estilo calderoniano.

¹¹⁷ *Espolón*: Punta en que remata la proa de la nave (*DRAE*).

¹¹⁸ En este verso el término “jarcia” constituye seguramente una errata. No solo porque se repite unos versos después, sino porque la comparación entre las jarcias y el arzón de la silla de montar no tiene mucho sentido. Es probable que el dramaturgo empleara un término náutico complejo y que esta dificultad hiciera que se incurriera en un error de transmisión. Puesto que el arzón es un elemento que estructura la silla de montar, podemos pensar que quizás el texto original aludiera a la roda, la pieza delantera del casco de un barco que une los baos o brazos longitudinales del mismo.

¹¹⁹ *Arzón*: Parte delantera o trasera que une los dos brazos longitudinales del fuste de una silla de montar (*DRAE*).

¹²⁰ De nuevo este verso alude al viento, en una metáfora que parece fruto de un error de transmisión, puesto que no solo contiene la repetición de la palabra “viento”, sino que tampoco parece haber una relación lógica entre sus componentes, término real y término imaginario. Así, la quilla del barco bien podría identificarse con los cascos del caballo, por su posición inferior dentro del buque y por el hecho de que entra en contacto directo con el agua.

¹²¹ *Jarcias*: Aparejos y cabos de un buque (*DRAE*).

que, hiriendo y matando
 a cuantos a la playa iban llegando, 640
 fue mi gente con ímpetus crueles,
 tormenta racional de estos bajeles.
 Todos, osados, a la margen llegan
 y, en sintiéndose herir, luego se entregan,
 la muerte huyendo de mi brazo airado 645
 al Tíber otra vez que, conspirado,
 se hace beber en ondas repetidas,
 es cristalina Parca¹²³ de sus vidas,
 de suerte que, turbados,
 si matando murieron más honrados 650
 como en sus vidas, ancha¹²⁴ la Fortuna,
 les daba en qué escoger a cada una:
 corales derramando al valor mío
 o cristales bebiendo al Tíber frío.
 Ellos, huyendo el mal, al mal se fueron, 655
 y por no morir bien, morir quisieron...
 ¡Qué ceguedad tan fuerte:
 esconderse en la muerte de la muerte!
 Muchos, despojos fueron de mi espada,
 muchos, trofeos a la corriente helada, 660
 y los pocos que de estas escaparon,
 de la infamia, no pienso, se libraron
 pues resaca cobarde del corriente
 llevan al rey las nuevas de su gente.
 Él, mirando perdido 665
 lo mejor de su campo, embravecido,

¹²² Se refiere a un conjunto de navíos de guerra.

¹²³ En la mitología romana, las Parcas son las divinidades del Destino y se identifican con las Moiras griegas, cuyos atributos terminaron asimilando. Las tres Moiras, Átropo, Cloto y Láquesis, determinaban la duración de la vida de cada mortal mediante un hilo que la primera hilaba, la segunda enrollaba y la tercera cortaba en el momento de la muerte. De este modo, cada una se relacionaba con los tres momentos vitales fundamentales: el nacimiento, el matrimonio y la muerte. Finalmente, la Parca, en singular, terminó por designar a Láquesis, la Moira de la muerte, como ocurre en este caso.

¹²⁴ Irónica referencia a la generosidad de la Fortuna con los soldados sabinos.

un rayo escupe al cielo en cada queja,
 y el real sosiego de su tienda deja.
 Entonces yo, pasando por el puente,
 hiriendo en los descuidos de su gente, 670
 hago que por los campos, derramados,
 fugitivos, se esparzan los soldados
 y, siguiendo el alcance
 de la lid, en el más sangriento trance,
 rompo, atropello, rindo, mato, hiero, 675
 y el rey se escapa huyendo de mi acero.

Sale Veturia.

DENTRO.	¡Dejadme llegar!	<i>[Romance í-o]</i>
TISBE.	¡Tente!	
CORIOLANO.	La voz es del dueño mío.	

Sale Veturia.

VETURIA.	No prosigas, Coriolano, tantos aplausos mentidos 680 tanta ostentación de glorias en la rota ¹²⁵ del sabino. Y vosotros, oh, romanos, ¿cómo blasonáis, indignos, de tanta adquirida hazaña, 685 si cobardes os publico? ¿Para qué quieren los hombres ser valientes, entendidos, galanes, cuerdos, discretos, osados, sabios y finos? 690 Para las mujeres solo, que en fin de engendrar cariño	
----------	---	--

¹²⁵ *Rota*: Derrota militar (*DRAE*).

en ellas, pretenden todos
 valor, ingenio, artificio.
 Pues si tú, aunque valeroso, 695
 si vosotros, aunque altivos,
 en medio de hazañas tantas,
 de tantos hechos invictos,
 tenéis todos de cobardes
 opinión a un tiempo mismo, 700
 vosotros, con vuestras damas,
 tú, Coriolano, conmigo,
 inútil es el valor,
 poco provechoso, el brío,
 la resolución, sin logro, 705
 y sin aplauso, el peligro.
 Y si valientes, decid,
 decid:¿ cómo habéis sufrido
 derogar de las mujeres
 los privilegios antiguos? 710
 Dejo aparte lo que toca
 a los trajes y al aliño,
 que es natural sentimiento,
 aunque también es preciso.
 ¿Qué nación bárbara, donde 715
 nunca llegar ha podido
 natural el uso en leyes
 o aprendido el arte en libros?
 ¿Qué bárbaro inculto, a quien
 tostó, ardiente erizo¹²⁶ altivo, 720
 el Sol la tez en ardores,
 y el aire la greña en rizos,
 por ley hubiera mandado,
 por decreto hubiera dicho,
 que a las mujeres excluyan, 725
 de todo honroso ejercicio,

¹²⁶ Poética metáfora en la que el Sol se identifica con un erizo, siendo sus rayos las púas del animal.

que su estimación se abata,
 que ultrajado y abatido
 su nombre en los labios sea,
 como infame en este siglo? 730
 Y, en fin, hasta hacer que necios,
 groseros, descomedidos,
 nos nieguen la urbanidad,
 uso tan introducido,
 que, ya como natural, 735
 no ha de cesar a pródigos,
 esta estimación nativa,
 este aplauso repetido,
 esta costumbre heredada,
 y este estilo sucesivo 740
 de estimar a las mujeres,
 o voluntario, o preciso.
 Si es preciso, ¿cómo, osados,
 rompiendo leyes y ritos,
 nos derogáis lo que darnos 745
 naturaleza ha querido?
 Y si es voluntario, ¿cómo
 avaros, necios, indignos,
 lo que ya una vez nos distes,¹²⁷
 nos quitáis? Que siempre ha sido 750
 gran bajeza arrepentirse
 de haber hecho un beneficio.
 Porque viven los soldados,
 de cobardes o remisos,
 al vicio, al ocio entregados, 755
 muerto el valor, o dormido,
 para infamar las mujeres
 tomáis injustos motivos.
 Antes siempre, las mujeres
 grandes ocasiones dimos 760

¹²⁷ Forma verbal sincopada de “distéis, habitual en la lengua del Siglo de Oro.

de valor, ¿quién tan cobarde,
que al soborno apetecido
de los ojos de su dama,
del amor clarines vivos,
por andar valiente entonces 765
no saca de madre el brío?
No bastaba que envidiosos
hayáis siempre procedido,
que inhábiles las mujeres
al militar ejercicio 770
y a los estudios sutiles,
porque siempre os excedimos,
ya doctas y ya valientes,
nos usurpáis atrevidos
en el ruido de las armas, 775
y en el ocio de los libros,
manchado el laurel de Marte,
y el laurel de Palas¹²⁸ limpio.
Las mujeres, a quien deben
primer albergue nativo 780
los hombres, y a quien¹²⁹ los hombres
de dos maneras han sido
tan costosos, al nacer,
y al criarse tan prolijos,
y en fin, aquellas que, cuando 785
de temprano está impedido,

¹²⁸ Palas es un epíteto ritual de la diosa griega Atenea, a la que frecuentemente se denomina como Palas Atenea. Se trata de una diosa guerrera, cuyos atributos son la lanza, el casco y la égida (una especie de coraza de piel de cabra). No obstante, además de con el espíritu bélico, Atenea es una divinidad vinculada a la Razón, el ingenio, las artes y, muy especialmente, a la Filosofía. En este sentido, Atenea no es el equivalente femenino de Marte, o del Ares griego pues este, como espíritu de la batalla y la fuerza bruta, se regodea en la matanza y en la sangre sin importarle la justicia de la causa defendida por los guerreros. Es por ello que en la mitología griega Ares es con frecuencia derrotado por la prudencia y el sentido de justicia de Atenea. Así, la oposición que establece Veturia entre hombres y mujeres, asociándolos a Marte y Atenea, persigue poner de manifiesto el carácter violento e irracional de los varones frente a la virtud de unas féminas que, lejos de presentarse como seres débiles e indefensos, no dudan en batallar para lograr los que consideran sus derechos legítimos.

¹²⁹ En el siglo XVII se mantiene el uso del pronombre relativo *quien* con antecedente plural, como en este caso.

el uso de las acciones
 para alimento preciso
 en la sangre disfrazado,
 el primer regalo dimos, 790
 hemos de ser despreciadas,
 ¡oh, víbora¹³⁰, que en el mismo
 vientre, que a vivir le saca
 estrena el primer delito!
 Esto sufres siendo osado, 795
 esto sufres siendo altivo,
 no eres noble: eres infame.
 Y, si osado y bien nacido,
 descubre aquí tus quilates¹³¹,
 que si oro, bronco¹³² te miro, 800
 ya líquido te examina
 el cristal del llanto mío.
 Que yo en nombre de las otras,
 a ti, cielo donde vivo,
 a ti gloria, adonde anhelo, 805
 a ti centro¹³³, adonde aspiro,
 quejosa, ofendida y ciega,
 despreciado el artificio,
 la lengua anegada en quejas,
 la voz ardiendo en suspiros, 810
 ajado y triste el semblante,
 muerto el color, o perdido,

¹³⁰ Las comedias españolas muestran con frecuencia el motivo emblemático de los viboreznos que, ingratos, matan a su madre al nacer desgarrando su vientre. Un estudio completo de este motivo puede estudiarse en John T. Cull, “Calderón’s snakes emblems. Lore and Imagery”, *MILFC Review*, 3, 1993, pp. 97 – 110. En este caso, la alusión no es casual, pues sirve como prefiguración de futuro levantamiento de Coriolano contra Roma, su madre patria.

¹³¹ *Quilates*: Grado de perfección en cualquier cosa no material (*DRAE*). El dramaturgo aprovecha la polisemia de esta palabra, que también hace referencia a cada una de las veinticuatroavos partes de oro puro que contiene una aleación de este metal, para establecer un juego léxico, al mencionar precisamente el oro en el verso siguiente.

¹³² *Bronco*: Dicho de un metal: vidrioso, quebradizo, poco dúctil y sin elasticidad (*DRAE*).

¹³³ *Centro*: Fin u objeto principal a que se aspira o del que se siente atracción (*DRAE*).

brotado el aliento en rayos,
 destilado el llanto en hilos,
 sin puntualidad la gala, 815
 sin preceptos el aliño,
 sin ley vagando el cabello,
 sin orden puesto el vestido.
 te empeño, te pido y ruego,
 te propongo y te suplico, 820
 que por galán, por osado,
 por cortés, por entendido,
 o por hombre solamente,
 que harto al empeño te obligo,
 que aquesta infamia derogues, 825
 haciendo que aqueste arbitrio
 se borre de la memoria,
 y se escriba en el olvido.
 Y si acaso a tanta hazaña
 de cobarde o de remiso, 830
 no te dispone el halago,
 no te soborna el cariño,
 yo de mi parte a ti solo,
 y a vosotros, advertidlo,
 de parte de las demás, 835
 os digo, os juro y intimo¹³⁴,
 por esa antorcha del día
 que con afán repetido,
 se apaga al morir en ondas,
 se enciende al nacer en visos, 840
 que ha de ser siempre en nosotras
 si no hacéis esto que os digo,
 el agasajo forzado,
 poco seguro el cariño,
 el favor poco constante, 845

¹³⁴ *Intimar*: Requerir, exigir el cumplimiento de algo, especialmente con autoridad o fuerza para obligar a hacerlo (*DRAE*).

el despego siempre fijo,
 desabrido y triste el lecho,
 el gusto forzado y tibio,
 con melindres la fineza,
 y el halago con retiros, 850
 la voluntad mal dispuesta,
 y el engaño mal fingido,
 siempre el enojo rebelde,
 nunca seguro el alivio.
 Y cuando aquesto no baste, 855
 monstruos somos vengativos,
 temed que el desabrimiento
 quizá se pase a peligro:
 que en manos de las mujeres
 también con violentos bríos 860
 saben herir los puñales
 y cortar sabe el cuchillo.

CORIOLANO. ¡Aguarda, señora, espera!
 VETURIA. ¿Qué dices? ¿Qué quieres?
 CORIOLANO. Digo...
 AURELIO. ¿Qué pretendes, Coriolano? 865
 CORIOLANO. Pretendo...
 VETURIA. ¿Qué? Acaba, dilo.
 AURELIO. ¡Contradices a las leyes!
 VETURIA. Ablándete el ruego mío...
 AURELIO. Eres, hijo, el más ingrato.
 VETURIA. Eres amante mal fino. 870
 AURELIO. ¿Qué callas?
 VETURIA. ¿Qué te enmudeces?
 CORIOLANO. ¡Ay amor! ¡Ay patria! Digo...
 VETURIA. Mira bien lo que respondes...
 AURELIO. Advierte primero, hijo...
 VETURIA. ...que en sola una voz me pierdes. 875
 AURELIO. ...que en una voz te has perdido.
 VETURIA. No faltes a mi fineza.

AURELIO.	No te faltes a ti mismo.	
VETURIA.	Mi amor está en tu elección.	
AURELIO.	Y mi honor está en tu arbitrio.	880
VETURIA.	A mi fe favores debes.	
AURELIO.	Honras a Roma has debido.	
CORIOLOANO.	¿Qué haré, patria? ¿Qué haré, amor? En esto me determino.	
AURELIO.	Contradices al Senado.	885
VETURIA.	No intentas lo que te pido.	
AURELIO.	Eres traidor con tu patria.	
VETURIA.	Eres ingrato conmigo.	
AURELIO.	Pues anégüenme mis quejas.	
VETURIA.	Pues mátenme mis suspiros.	890
AURELIO.	Honras te ofrece el Senado.	
VETURIA.	Finezas el amor mío.	
AURELIO.	Mas yo me voy ¹³⁵ .	
VETURIA.	Ya te dejo.	
AURELIO.	Ya te olvido.	
CORIOLOANO.	Más pesa aquesta balanza... ¡Amor!; Amor ha vencido!	895
AURELIO.	¿Qué dices, hijo traidor?	
CORIOLOANO.	Que pudo más este hechizo y que a fuerza del amor he de hacer romper, altivo, la injusta ley del Senado.	900
VETURIA.	Es justicia.	
AURELIO.	Es desvarío.	
CORIOLOANO.	Es fineza, por lo menos. Ea, soldados invictos, ¡vivan las mujeres, vivan! Entremos en Roma, amigos, que contra el mundo he de hacer derogar el necio arbitrio en favor de las mujeres.	905

¹³⁵ Verso hipométrico, quizá debido a un error de transmisión.

VETURIA. Ahora sí que te estimo. 910
CORIOLANO. ¿Ya me quieres?
VETURIA. Ya te quiero.
CORIOLANO. Pues piérdase el honor mío
a truco de que me quieras,
que poderoso y antiguo
de la mujer el imperio 915
siempre con el hombre ha sido.

Dase fin a esta jornada, tocando y diciendo:

¡Vivan las mujeres! ¡Las mujeres vivan!

SEGUNDA JORNADA

Sale Aurelio

AURELIO.	Esta decrepitud, línea postrera,	[<i>Silva</i>]	
	adonde el tiempo para su carrera,		
	esta edad que, buscando la salida,		920
	crepúsculo segundo es de la vida		
	donde anohecen mis prolijos años,		
	cansados de contar tantos engaños.		
	Aqueste tronco, a quien por sumos males,		
	mis canas son sus ramas naturales,		925
	obra en el alma para darme enojos,		
	y sale a florecer junto a los ojos ¹³⁶ .		
	Un hijo tuve solo, que he criado,		
	un hijo dije, llamóle un cuidado		
	y, un cuidado solo, es muy prolijo,		930
	que siempre hay muchos males, si hay un hijo.		
	Coriolano es la sangre de mis venas,		
	mas también es la causa de mis penas,		
	porque se hace corpóreo un mal llorado.		
	Preso está en esta torre y aherrojado ¹³⁷		935
	por romper del Senado los decretos,		
	mas cuando los valientes son discretos...		
	Volver por las mujeres ha intentado		
	y la romana plebe convocado,		

¹³⁶ Referencia a las lágrimas.

¹³⁷ *Aherrojar*: Poner a alguien prisiones de hierro (*DRAE*).

mató dos senadores, 940
 y con iras, incendios y rigores,
 sin mirar en el riesgo de su muerte,
 por su defensa tanto coral vierte,
 que en sangre humana, belicosa Roma
 tan nuevo coral toma, 945
 que las calles son ríos desatados,
 donde tantos claveles deshojados,
 si a ser raudal anhelan,
 cuando se paran, es porque se hielan.
 Que a un hijo, siendo mío, 950
 suspender no le pueda el albedrío,
 y aquella mata en líquidos amores
 recoja las entrañas de las flores,
 y, si el viento sus hojas amenaza,
 las vence y las abriga y las abraza, 955
 y la obedecen al mirarse altivas,
 por ser hijas, con ser insensitivas,
 y esta razón, hasta las plantas cuadre
 y un tronco racional niegue a su padre...
 El Senado me envía la sentencia, 960
 que se debe a su yerro y inobediencia,
 y, en tan penoso abismo,
 padre y juez he de ser a un tiempo mismo.
 Su amigo en nombre de la plebe viene,
 que voto en este caso también tiene, 965
 de suerte (¡oh, cielos!) que ha de ser juzgado
 de la plebe, los nobles y el Senado
 y solo en un consuelo el mal mitigo,
 que son votos un padre y un amigo:
 más libre se verá si he de juzgarle, 970
 y su amigo también ha de ayudarle.
 ¡Ah, canas, llenas de esperanzas vanas¹³⁸!
 No los años: los hijos son las canas.

¹³⁸ El propio Aurelio prefigura lo vano de la esperanza de libertad para su hijo.

Sale Enio.

ENIO.	Aurelio, senador, siempre el primero, que tiñó en la campaña el limpio acero y a un mismo tiempo tu nobleza encierra el consejo en la paz, la espada en guerra, hoy que te has de ayudar de valor tanto, te vistes de piedad, bañas de llanto, no destiles la sangre en esta calma, que por las venas alambica el alma, porque en la enfermedad de tus enojos, no está tu edad para sangrar tus ojos.	975 980
AURELIO.	Oh, Enio, aquí estás tú.	
ENIO.	Sí, que he venido a ser contra tu hijo y he sentido, ser voto por la plebe, que me envía. Mas, si consiste en la sentencia mía, su libertad de mi cuidado espera: que soy su juez y amigo considera.	985 990
AURELIO.	Tente, Enio, ¿tú no eres a quien llama portento de valor la heroica fama?	
ENIO.	Soy quién por mis hazañas ha llegado a ocupar un asiento en el Senado, siendo tribuno y, por mayor grandeza, de la plebe también soy la cabeza.	995
AURELIO.	¿No sabes que es traición y que es malicia no ayudar la sentencia a la justicia?	
ENIO.	Es verdad.	
AURELIO.	No eres juez.	
ENIO.	A serlo llego.	
AURELIO.	¿No debe el juez ser recto?	
ENIO.	No lo niego.	1000
AURELIO.	¿No deben ser las leyes preferidas a las honras, haciendas y a las vidas?	

ENIO. Dices bien.

AURELIO. Pues supuesto lo que digo,
no mires, Enio, no, que eres su amigo,
pues porque más a mi entereza cuadre, 1005
no pienso mirar yo que soy su padre.

ENIO. El perdonar justicia siempre ha sido.

AURELIO. Eso es al ofensor, no al ofendido.

ENIO. Pues, ¿no es ley la piedad y es preferida
a la ley del castigo instituida? 1010

AURELIO. Eso es si no hay traición.

ENIO. ¿Y aquí la ha habido?

AURELIO. Dícelo el pueblo todo.

ENIO. ¡Engaño ha sido!
Yo juzgaré como quién vio el suceso.

AURELIO. Yo conforme lo escrito en el proceso,
que es de las culpas y delitos llave, 1015
que el juez no ha de juzgar por lo que sabe.

ENIO. Es rigor.

AURELIO. Es justicia al fiel amigo.

ENIO. Esta opinión, por ser piadosa, sigo.

AURELIO. ¡Qué yerro!

ENIO. ¡Qué crueldad!

AURELIO. De temor lleno,
lo mismo que procuro, le condeno. 1020

DENTRO. ¡Muera, pues, Coriolano!

AURELIO. Mas, ¿qué escucho?
Con mis desdichas y mis penas lucho.

Sale Morfodio.

MORFODIO. Si quieres ver a Roma alborotada,
la nobleza también amotinada,
porque mi relación no cause mengua 1025
dalde¹³⁹ vos cuatro oídos a mi lengua.

¹³⁹ Metátesis que remeda el habla popular, propia del personaje del gracioso.

Ya sabes que tu hijo, el que más quieres,
la plebe alborotó por las mujeres,
como grande menguado,
porque prohíbe en ellas el Senado 1030
los vestidos, afeites y las mudas,
(siendo mejores cuanto más desnudas...).

Ayer, pues, sin ayuda de doctores¹⁴⁰,
tu hijo despachó dos senadores.
Prendieron a tu hijo y los culpados; 1035
hoy, pues, los nobles todos, conjurados,
a voces dicen que tu hijo muera.
Pero, en esta refriega, los barberos¹⁴¹
les tiran las guitarras, los tableros,
los herreros también soplan las fraguas, 1040
pero los taberneros tiran agua¹⁴²,
y el zapatero busca, cuando empieza,
la horma, no del pie, de la cabeza¹⁴³.
Los pasteleros, por defensa cierta,
sueltan todas las moscas¹⁴⁴ por la puerta, 1045

¹⁴⁰ Broma acerca del mal hacer de los médicos muy característica de Rojas Zorrilla.

¹⁴¹ Rojas Zorrilla desarrolla a continuación una serie de bromas tópicas acerca de distintas profesiones. Los barberos, gremio comúnmente formado por moriscos y judíoconversos, eran despreciados en la sociedad del Siglo de Oro puesto que, a menudo, ejercían labores médicas con desastrosos resultados. A los barberos se les achaca además, desde el siglo XVI, una desmedida afición por tocar la guitarra y jugar a las damas, circunstancia a la que alude este y otros muchos textos áureos. En efecto, parece que la profesión de barbero se vinculó en el Siglo de Oro con la figura del jaque o valentón, propia de los ambientes germanescos: un canalla ocioso dedicado al juego y a la fiesta. En este ambiente popular la guitarra comenzó a popularizarse en el siglo XVI, desplazando a la vihuela, más propia de los ambientes refinados. Así, los ambientes ligados a los antiguos barberos fueron uno de los focos de origen de la música y la cultura flamenca. A propósito de esta cuestión resulta muy ilustrativo el estudio de Alberto del Campo y Rafael Cáceres: *Historia cultural del flamenco. El barbero y la guitarra*.

¹⁴² Chiste tópico acerca de la afición de los taberneros a rebajar el vino con agua por lo que, en realidad, venden agua, que es lo que tiran en la refriega.

¹⁴³ La horma es el molde empleado, en efecto, no solo por los zapateros, sino también por los sombrereros. El doble sentido de la palabra se emplea para sugerir que, durante el tumulto, los zapateros atizan con sus hormas en la cabeza.

¹⁴⁴ Otra broma tópica: dado el mal estado de los productos que se vendían en ellas, las pastelerías estaban llenas de moscas. En efecto, numerosos textos áureos hablan del mal estado de la carne empleada en pasteles y empanadas. Quevedo llega a bromear en el *Buscón* diciendo que algunos se elaboraban con carne de difunto.

y el escribano al darles la disculpa¹⁴⁵,
 decía: “yo doy fe, que en mí no hay culpa”¹⁴⁶.
 Récipes¹⁴⁷ los doctores les tiraban,
 los boticarios, de temor, se armaban
 de recetas y deudas que tenían 1050
 de aquellos propios que los ofendían
 y ellos, cuando atrevidos se indignaban,
 por no mirar la cuenta, los dejaban.
 Pero, en efeto, airados,
 atrevidos, soberbios, y arrojados, 1055
 a Flavio, hijo del senador¹⁴⁸ muerto,
 de negra veste¹⁴⁹ y lúbrego¹⁵⁰ cubierto,
 que le traen al Senado un hombre dijo,
 por que vote en la muerte de tu hijo,
 pues de su padre el voto le han dejado, 1060
 dicen, que hijo sentido y lastimado,
 frente a la injuria de su padre muerto.
 Mas era rico el padre, ¿no es muy cierto...?¹⁵¹
 ¡Harto le¹⁵² he defendido,
 como criado, al fin, que le ha servido! 1065
 Y les dije: “Romanos homicidas,

¹⁴⁵ Referencia a las indulgencias atestiguadas por los escribanos en la época.

¹⁴⁶ Rojas Zorrilla ridiculiza la proverbial falsedad de los escribanos a los que la literatura áurea satiriza constantemente criticando su venalidad. Para más información a este respecto, resulta muy útil el volumen coordinado por Enrique Villalba Pérez y Emilio Torné: *El nervio de la república: el oficio de escribano en el Siglo de Oro*.

¹⁴⁷ El dramaturgo juega con el doble sentido de la palabra que, por un lado, hace referencia a las recetas de medicamentos y, por otro, significa “desazón, disgusto o mala noticia” (*DRAE*).

¹⁴⁸ Anteriormente se mencionó que Coriolano asesinó a dos senadores; ahora a uno solo. Esta incoherencia argumental se mantiene durante toda la comedia.

¹⁴⁹ Forma poética de “vestido”.

¹⁵⁰ La forma normativamente correcta es “lóbrego” (*DRAE*). Puede que se haya querido dar una pátina arcaizante al vocablo, asimilándolo a su étimo *lubricus*, en consonancia con la palabra “veste” anterior.

¹⁵¹ Referencia irónica a que quizás Flavio se haya visto beneficiado por la muerte de su padre.

¹⁵² Abruptamente Morfodio pasa a referirse a Coriolano. Es posible que haya algún error de transmisión y falte algún verso.

a Coriolano le debéis las vidas,
 y por daros contentos y placeres,
 les robó a los sabinos las mujeres.”
 Pero dijo un romano: “No lo creas, 1070
 que, para ser robadas, son muy feas.”
 Esto, en fin, ha pasado,
 y ya traen al Senado
 al joven Flavio a ser tu compañero,
 y en nombre de su pueblo es el primero, 1075
 que con los dos ha de ofrecer su voto.
 Pero yo, siempre, firme, frágil, roto,
 o gallina, o valiente,
 por la espada y la daga o por el diente,
 he de ser un criado tan honrado, 1080
 que sirvo a mi señor como criado,
 que como¹⁵³ yo no riña sus pendencias,
 como me sufra mis impertinencias,
 como no ose quitarme la comida,
 ni aventurar el arca¹⁵⁴ de la vida, 1085
 no deje de sisar lo que alcanzare,
 y no haga nada que se me mandare,
 (que este es de un buen criado el ejercicio¹⁵⁵),
 estaré eternamente a su servicio.

AURELIO. Salgamos a recibir [Romance á-e] 1090
 a Flavio ahora, pesares.
 Tú, Enio, a esta torre entra
 por Coriolano: estas llaves
 son de la prisión.

ENIO. Yo voy.

¹⁵³ La conjunción “como” adquiere en este contexto un significado condicional, similar a “mientras”.

¹⁵⁴ Morfodio bromea con la expresión coloquial “el arca del pan”, que se refiere al vientre, dando a entender que lo más importante de su vida es comer. La glotonería es un rasgo típico del gracioso áureo.

¹⁵⁵ Rojas Zorrilla acumula tópicos acerca del criado teatral presentándolo como un personaje humilde, conarde, glotón, ladronzuelo...

Vase y sale Flavio.

FLAVIO.	No llegue conmigo nadie. ¡Aurelio! Ya estáis aquí...		1095
AURELIO.	Adelánteme a esperarte y a pedirte que perdones, si en ti sangre noble arde, a Coriolano, señor, pues cuando su error te agravie, porque des muerte a mi hijo, no restauras a tu padre.		1100
DENTRO.	¡Muera Coriolano!		
AURELIO.	(¡Cielos,	<i>Aparte</i>	
	si no acabáis de matarme, sin duda me conserváis para desdichas más grandes!) Señor, vos sois ofendido y. aunque la ofensa es tan grave, la piedad en gran delito sube a mayores quilates.		1105 1110
FLAVIO.	Aurelio, estas vestiduras y ornamentos funerales lástima son de mi llanto, no venganza de mi sangre. De mi padre tengo el voto por la muerte de mi padre, si el ser yo parte es el todo, yo os perdono como parte.		1115
AURELIO.	El tiempo en tu edad florida ¹⁵⁶ , oh, noble joven, descanse, y tu edad en verdes años cuenten por eternidades. (¿Quién puede ser el que entienda de mi amor tantos disfraces?	<i>Aparte.</i>	1120 1125

¹⁵⁶ Manera tópica de referirse a la juventud.

A este le pido perdón,
 y a aquel justicia, en mi sangre.
 A este que me honre pido,
 y a aquel ruego que me ultraje.
 Y es que como aqueste es noble, 1130
 y aquel es de baja sangre,
 aquel no hará lo que pido
 y este hará lo que rogare.
 Mi hijo sale a la sentencia,
 ¡llorad acá dentro, males! 1135
 ¡Penas, llorad hacia dentro!
 Y no todos los pesares,
 salgan a los ojos luego,
 que es crueldad sobre desaire,
 que tenga el alma la culpa, 1140
 y que los ojos lo paguen.)
 MORFODIO. Luego, ¿hubiera una mujer,
 que hiciera este disparate,
 por los hombres? Coriolano
 ha sido grande salvaje 1145
 y lo vendrá a ser mayor
 el que no le condenare.

Siéntanse los tres en sillas y sale Coriolano con cadena.

AURELIO. Tomad los dos vuestro asiento.
 MORFODIO. Ya empiezan a empicotarle.¹⁵⁷ *Aparte.*
 ENIO. ¡Ay, amigo de mi vida, *Aparte.* 1150
 déjeme el cielo librate!
 CORIOLANO. Mi padre es juez de mi causa, *Aparte.*
 y mi amigo ha de juzgarme,
 mi enemigo es bien nacido,
 los tres son votos iguales: 1155
 segura tengo la vida,
 (¡quiera el cielo no me engañe!).

¹⁵⁷ *Empicotar*: Poner a alguien en la picota (*DRAE*).

FLAVIO.	El tribuno de la plebe, este delito relate.	
	<i>Saca Enio unos papeles y dice.</i>	
ENIO.	¡Atención, pueblo romano! ¡Senadores, escuchadme! Coriolano, capitán, llegando a Roma triunfante de los sabinos, sabiendo la ley dispuesta a los trajes de las mujeres, airado, violó los decretos reales ¹⁵⁸ y, conjurando los suyos, se arguye que quiso alzarse con el Imperio de Roma ¹⁵⁹ y, atrevido y arrogante, dio muerte a dos senadores, hiriendo a la mayor parte de la nobleza romana. Este cargo se le hace y el Senado le remite a que tres votos iguales, un senador, un tribuno, y un noble, el pleito sustancien. ¿No ha dado descargo el reo?	1160 1165 1170 1175 1180
CORIANO.	Pues escuchad .	
MORFODIO.	El romance ¹⁶⁰	

¹⁵⁸ El hecho de que los decretos sean “reales” es una contradicción pues, supuestamente, Roma es una República. Parece que el dramaturgo no puede evitar aludir a las leyes suntuarias de la España del siglo XVII, las cuales sí se promulgaron bajo la autoridad real.

¹⁵⁹ Nótese que la acusación fundamental que se le hace a Coriolano es querer hacerse con el poder en Roma, muy similar a la causa que provocó la muerte de Julio César. El delito de haber matado a uno o dos senadores aparece como secundario.

¹⁶⁰ Referencia metateatral característica del personaje del gracioso que busca provocar la hilaridad y la *captatio benevolentiae* del público.

no se ha podido excusar,
los obligados le amporen.

CORIOLANO. Yo soy aquel capitán
cuyo nombre impreso yace 1185
sobre mármoles y bronce,
con buriles de diamantes.
Aquel soy que en la sabina
arboló tanto estandarte,
a ser asombro a sus huestes 1190
y ser una gloria al aire.
El que nunca fue vencido,
el que en las lides campales
contra los fuertes sabinos,
de su púrpura cobarde 1195
tanta corriente en claveles,
tanto diluvio en corales,
derramó sobre los prados,
que del humor¹⁶¹ que renace
a quejarse exhalación 1200
entre las nieblas errantes,
las nubes al recogerle,
fueron cuerpos racionales¹⁶².
Tal ejército junté
que, a veces, mis tafetanes,¹⁶³ 1205
arbolados para ofrenda
de Palas, Belona¹⁶⁴ y Marte,

¹⁶¹ Según las teorías médicas más extendidas durante el Siglo de Oro, el cuerpo humano estaba conformado por distintas sustancias líquidas o humores. En este caso, se refiere a la sangre que ha sido derramada.

¹⁶² La metáfora es un tanto complicada: Coriolano había derramado tanta sangre sobre el campo de batalla que, al evaporarse esta y formar nubes, estas fueron cuerpos racionales que continuaban lamentándose.

¹⁶³ *Tafetanes*: Banderas. Telas empleadas como enseñas (*DRAE*).

¹⁶⁴ Diosa romana de la guerra que terminó por identificarse con la divinidad griega Enio: la madre, hermana o hija del temible Ares, según diversas versiones. En Roma en ocasiones se la representa como la esposa de Marte, con rasgos terribles, ensangrentada, conduciendo un carro de combate y empuñando una antorcha, una espada o una lanza.

dejaron al Sol confuso,
 que por mirarlos triunfantes
 entre las rojas¹⁶⁵ banderas, 1210
 sombras de su luz variables,
 hizo, como entre las nubes,
 reflexiones¹⁶⁶ de celajes¹⁶⁷.
 Venci¹⁶⁸, llegué a Roma ufano,
 y del clarín y del parche, 1215
 el marcial estruendo siempre
 me fue aclamando triunfante.
 Llegué (¡oh, nunca yo llegara!),
 miro a Veturia, que sale
 desmayando la hermosura 1220
 con varoniles disfraces¹⁶⁹.
 Recíbeme descompuesta,
 y, atrevida y arrogante,
 vuestras leyes me refiere
 derramando dos raudales 1225
 de aljófara¹⁷⁰, ya derretido,
 que, por el suelo, su margen
 le entregaron a la boca,
 que era el mar de sus corales¹⁷¹.
 “Coriolano”, me dijeron, 1230

¹⁶⁵ El rojo fue el principal color textil, pictórico y decorativo del Imperio romano. Parece que la importancia de este color en Roma procede de las tradiciones italiota y etrusca.

¹⁶⁶ *Reflexiones* en el sentido de “acciones y efectos de reflejar” el Sol (*DRAE*). En este contexto, el Sol se refleja para alcanzar a mirar los tafetanes del ejército romano.

¹⁶⁷ *Celajes*: Aspecto que presenta el cielo cuando hay nubes tenues y de varios matices (*DRAE*).

¹⁶⁸ Esta expresión recuerda en cierta manera a la famosa “*Veni, vidi, vici*” de Julio César tras su victoria en la Batalla de Zela (47 a. C.).

¹⁶⁹ Esta alusión a que Veturia se hallaba vestida de hombre parece un tanto incongruente pues, a causa de la nueva ley, tendría que estar en todo caso desaliñada, como aparece en *Las armas de la hermosura*, pero no necesariamente disfrazada de varón.

¹⁷⁰ *Aljófara*: Perla de forma irregular y, comúnmente, pequeña (*DRAE*). En este contexto se usa como metáfora de las lágrimas de Veturia.

¹⁷¹ Metáfora tópica para referirse a los labios rojos de la mujer.

“tú a los nuestros nos robaste.
 ¿Y después que los romanos
 nos fuerzan las voluntades,
 rompen nuestros privilegios?
 ¡Restaura agravios tan grandes, 1235
 deroga tan viles leyes,
 y estatutos tan infames!”
 Yo, arrojado, valeroso,
 indignado, noble amante,
 por las mujeres me indigno, 1240
 al mismo tiempo que salen
 los populares ministros,
 no discretos , a obligarme
 con las armas, sí, a ofenderme
 con el valor, a irritarme. 1245
 Pruebo el enojo en su esfuerzo,
 arde Roma en ira y arden,
 de mi venganza celosas,
 las llamas accidentales.
 Muere un senador¹⁷², prendéisme, 1250
 y esto es en cuanto a esta parte.
 El suceso ha sido este,
 la razón falta, escuchadme,
 pregunto a vuestro rigor:
 ¿cómo admitís, inconstantes, 1255
 que se agravie la hermosura,
 que la belleza se ultraje?
 La mujer, que es el descanso,
 el alivio de los males,
 la parte de los cuidados 1260
 y de las penas la parte,
 la que siente, la que llora,
 la que cuida, la que sabe

¹⁷² De nuevo hay contradicciones acerca de si Coriolano mata a un senador o a dos.

hacer los males menores
 con alivios amigables... 1265
 La que enojada, está hermosa,
 la que está divina, afable,
 si está llorosa, está fina,
 si está celosa, está amante,
 el objeto de los ojos, 1270
 el recelo de la sangre...
 Sin ella, ¿qué vale el oro?
 Sin ella, el alma, ¿qué vale?
 Y sin ella las potencias¹⁷³
 no tienen en qué ocuparse. 1275
 Y, si no, acórdaos, romanos,
 sin ellas lo que llorásteis,
 y cuando estábades¹⁷⁴ solos
 era la gala, desaire,
 era el adorno, accidente, 1280
 el valor, poco estimable,
 y, por su dama, el valiente
 se arroja a riesgos más grandes,
 se conservan las riquezas
 como hay más en que se gasten, 1285
 se aprende la gentileza,
 se purifica el donaire,
 de suerte que, las mujeres
 son de nuestros bienes parte,
 y el que no las reverencia, 1290
 el que no las estimare,
 si no fuere irracional
 podrá llamarse inorante.
 Volvamos, pues, a la culpa:
 si yo os conquisté ciudades, 1295

¹⁷³ Alusión a las tres potencias del alma (memoria, entendimiento y voluntad) y, en un sentido más amplio a todas las capacidades del hombre.

¹⁷⁴ Forma antigua de *estabais*. En el siglo XVII resulta ya arcaica.

si os he dilatado Imperios,
 si del Tíber los cristales
 de mis vitorias y triunfos
 trujeron la nueva en sangre,
 si os he coronado a Roma 1300
 de banderas y estandartes,
 si os he poblado el Imperio¹⁷⁵,
 ¿cómo queréis que se manche
 de mi sangre valerosa,
 purpúreo el acero infame? 1305
 Temed que, indignado, el cielo,
 las montañas desenchaje
 y en vez de cristal copioso,
 cometas granice Marte,
 que cruja el eje¹⁷⁶ que carga 1310
 el coche del dios de Dafne¹⁷⁷
 y de racionales muertes
 esas campañas se escarchen.
 Y, si no, dadme la muerte:
 veréis correr tantos mares 1315
 de la púrpura romana...
 ¿Que será, si se arrojaren,
 por que la noche los hiele,
 o por que el alba los cuaje?
 Vuestros enemigos todos 1320
 os vencerán arrogantes,

¹⁷⁵ Anacronismo. Roma no se considera Imperio hasta el reinado de Augusto, a partir del 27 a. C.

¹⁷⁶ Pese a que Copérnico había publicado en 1543 *De revolutionibus orbium caelestium libri*, en la mayoría de los textos literarios del Siglo de Oro se mantiene una concepción tolemaica del universo, considerando la existencia de once esferas que giran alrededor de la Tierra. La cuarta esfera es la correspondiente al Sol, sustentada en su propio eje.

¹⁷⁷ Mediante este circunloquio, el dramaturgo se refiere al Sol. En efecto, el dios de Dafne es Apolo pues, según la leyenda Apolo, encaprichado de la ninfa Dafne, la persigue para violarla. Ella, mientras corre, implora a su padre, el río Peneo, para que la salve y él la transforma en laurel. En este contexto, Apolo se identifica además con el dios griego Helios que, según la leyenda, portaba como corona la brillante aureola del Sol y era transportado por el cielo cada día, circundado la Tierra hasta hundirse en el mar por las noches. El carro de Apolo era arrastrado bien por toros solares, según Homero, o bien por corceles que arrojaban fuego, tal y como relata Píndaro. Estos caballos recibieron nombres acordes con su vinculación con el Sol: Flegonte (“ardiente”), Aetón (“resplandeciente”), Piroís (“ígneo”) y Éeo (“amanecer”).

	y de vuestros corazones harán alimento fácil. Ea, subid al cadalso, porque, aunque queráis culparme yo haré trono de la infamia, y de la desdicha esmalte. Ea, el ministro villano de mi garganta derrame la sustancia que, por mía, tendrá tan nobles quilates. Si la enfermedad de Roma cesa porque yo me sangre ¹⁷⁸ , ¡médicos de la justicia, curad las enfermedades!		1325
	Yo vuelvo por las mujeres, y, cuando queráis juzgarme, la envidia es quién me sentencia, mi valor es quién lo hace, mi esfuerzo, quién lo ocasiona, quién lo ejecuta, mi padre, mi enemigo es quién lo quiere, mi amigo, el que ha de ayudarles. Dénme su favor los Cielos, que cuando todos me falten; de padre, pueblo y envidia, de amigo, de plebe es fácil que me venguen, justicieros, puesto que son celestiales.		1330
			1345
ENIO.	Ahora os toca señor dar primero la sentencia.	<i>[Redondilla]</i>	1350
AURELIO.	Mucho más que mi prudencia, he menester mi valor:		

¹⁷⁸ *Sangrar*: Abrir o punzar una vena y dejar salir determinada cantidad de sangre (*DRAE*). Sangrar al enfermo constituía el remedio médico más habitual en el Siglo de Oro. Los usos metafóricos de este procedimiento, del oficio del médico y de la noción de enfermedad constituyen un tópico en el teatro áureo; piénsese, por ejemplo, en *El médico de su honra*, de Calderón.

	dadme la pluma.		
ENIO.	Tomad	.	
AURELIO.	(¡Apartad! Mi pena irrito,	<i>Aparte.</i>	1355
	darle perdón es delito,		
	darle la muerte es crueldad....		
	Aquí, a pesar de mi fama,		
	me está templando el dolor,		
	y, en esta mano, el rigor		1360
	a un mismo tiempo me llama...		
	Por ver cuál más pesara		
	mis manos balanzas son...		
	En esta se ve el perdón,		
	y en esta el castigo está.		1365
	No hay en el pecho malicia,		
	que a mis extremos dispuse,		
	pues porque la pluma puse		
	ha cargado la malicia,		
	A mis penas esta vez		1370
	no habrá consuelo que cuadre,		
	pues trueco el amor de padre		
	por la fineza de juez.		
	Cuando el dolor apercibo		
	en tan sangrientos despojos,		1375
	al llanto de mis enojos,		
	no quiero ver lo que escribo.		
	En “muera” o en “viva” estriba		
	mi sentencia o mi poder:		
	el “muera” quiero poner,		1380
	no quiero poner el “viva”...		
	Ya como noble he juzgado,		
	ya la ley he obedecido,		
	lo que habrá el papel sentido,		
	lo que la pluma ha llorado;		1385
	pero más siente el papel		
	entre el recelo y temor,		

	pues ella deja el dolor, y este se queda con él. La hoja quiero volver, a sentencia tan ajena, que, si un padre le condena, ¿qué hará quién no le dio el ser? Darles ejemplos no es bueno: cuando a la piedad me mudo, yo con los demás le ayudo, y conmigo le condeno.)		1390
CORIOLANO.	Hoy mi desdicha ha crédito en la sentencia que ves.		
MORFODIO.	Recúsalos todos tres, y harás el pleito infinito. Y también he imaginado que, cuando las causas ven, a las mujeres también les han de dar su recado. Y este viejo, en quien me fundo, las ha de echar a perder, que él no las ha menester para cosa de este mundo...		1400
FLAVIO.	Mi padre murió y yo vengo a ser quién su muerte sigo: la venganza y el castigo juntos en la pluma tengo; de misericordia espero ser ejemplo misterioso, no quiero ser riguroso, mas quiero ser justiciero. Y así, en sus extremos digo, cuando mi piedad abono, que la ofensa le perdono, el delito le castigo.	<i>Aparte.</i>	1410 1415 1420

MORFODIO.	Ya escampa, mirad si afloja ¹⁷⁹ .		
AURELIO.	Mi pena el cielo mitigue.	<i>Aparte.</i>	
MORFODIO.	Tu amigo ahora se sigue: cese, señor, tu congoja. ¹⁸⁰		1425
	Y, aunque tú mejor lo alcanzas, en un consejo, bien digo: “no hay amigo para amigo, las cañas se vuelven lanzas.” ¹⁸¹		
ENIO.	(Yo soy juez de este rigor, y ejemplo de esta amistad: castigarle es deslealtad, y darle perdón error. Si sentenció contra él, me han de llamar inconstante, y juez también ignorante, si a su amistad soy fiel. Y en tales ejemplos digo, perdone amor esta vez, que más quiero ser mal juez, que a su amistad mal amigo. Ya escribo mi parecer.)	<i>Aparte</i>	1430
			1435
			1440
AURELIO.	Los tres votos relatad, y por el vuestro empezad. (Hoy, hijo, te he de perder.)	<i>Aparte</i>	1445
ENIO.	Que debe un mes estar preso,		

¹⁷⁹ Expresión coloquial con la que Morfodio manifiesta su deseo de que la situación sea favorable para Coriolano.

¹⁸⁰ A continuación P30 y S2 incluyen un verso, “plega a Dios que sea amigo”, que omitimos por razones métricas, puesto que altera la estructura de la redondilla.

¹⁸¹ Morfodio emplea este conocido refrán, para manifestar sus dudas acerca de la lealtad de Enio. El origen de esta sentencia se remonta a un romance de mediados del siglo XVI, *Las guerras civiles de Granada*, obra de Ginés Pérez de Hita. El refrán aduce que “No hay amigo para amigo” en una expresión muy pesimista que cuestiona la existencia real de la amistad, para luego añadir que “Las cañas se vuelven lanzas”, advirtiendo del peligro de aquello que parece inofensivo a primera vista. Parece que el origen de esta última admonición se remonta a las justas de caballería medievales, en las que los contendientes peleaban con cañas en lugar de usar las lanzas propias de la batalla. Para este pasaje Rojas Zorrilla pudo inspirarse, no obstante, en el *Quijote*, obra en la que encontramos esta misma expresión en el capítulo XII de la Segunda Parte, cuando don Quijote se enfrenta al Caballero de los Espejos, cuando Cervantes contraponen la falsedad de la amistad humana a la relación de lealtad entre el rucio de Sancho y Rocinante.

	mientras Roma se sosiega de la pasada refriega, he firmado en el proceso. Flavio ahora ha sentenciado:	1450
	“Ya no habrá piedad humana, que, a la costumbre romana, merece ser desterrado.” Su padre...	
AURELIO. 1455	(Ahora, ¡allegad, penas!)	<i>Aparte</i>
ENIO.	...por su voto dijo ¹⁸² que está sin culpa su hijo y merece libertad.	
AURELIO.	¿Qué dices?	
ENIO.	Que esto es así.	
AURELIO.	¿Yo en su favor he firmado?	
ENIO.	Aquesto habéis sentenciado.	1460
AURELIO.	¿Eso he sentenciado?	
ENIO.	Sí.	
AURELIO.	¿Cómo puede ser?	
ENIO.	Mirad cómo la verdad os digo, yo cumplo con ser su amigo.	
AURELIO.	Yo lo he firmado, es verdad. Sin duda con la pasión, Y, entre terrores y miedos, al firmarlo, por los dedos se ha bajado al corazón. Y como no quise ver	1465 1470
ENIO.	la sentencia que escribía, escribí lo que quería, y no lo que quise hacer. Los tres han diferenciado el modo de castigar	1475

¹⁸² Verso hipométrico. Podría enmendarse iniciándose con “el que” o “el cual”.

y así los ha de ajustar
la otra sala del Senado.

AURELIO. Pues llevad los votos vos,
a que den su parecer.

FLAVIO De los tres, uno ha de ser. 1480
Aurelio, adiós.

Vase.

AURELIO. Id con Dios.

ENIO. (Ya han cesado mis enojos, *Aparte*
ya no hay temor que lo impida.)

AURELIO. (De contento de su vida, *Aparte*
se sale el alma a los ojos.) 1485

CORIOLANO. Los dos, ¿cómo os vais así?
¿Quién tantas crueldades vio?
Estoy sentenciado.

AURELIO. No.

CORIOLANO. ¿Estoy condenado?

ENIO. Sí.

CORIOLANO. ¿Pues sin sentencia hay ya muerte? 1490

AURELIO. No te puedo responder.

CORIOLANO. ¿Puede esto ser?

ENIO. Puede ser.

CORIOLANO. ¿De qué razón? ¿De qué suerte?

AURELIO. Tú lo verás.

ENIO. No lo sé.

CORIOLANO. Esta injuria es rigor. 1495

AURELIO. No es sino sobra de amor.

ENIO. Que no me obligue esa fe.

AURELIO. Responderé... pero no.

ENIO. Quiérole hablar, mas no puedo.

CORIOLANO. ¿Qué es esto?

AURELIO. Un honroso miedo. 1500

CORIOLANO. ¿Quién causa ese miedo?

ENIO.		Yo.	
CORIOLOANO.	¿Os vais?		
AURELIO.		Eso pretendemos.	
CORIOLOANO.	¿Me dejáis?		
ENIO.		Eso intentamos.	
AURELIO.	¡Oh, qué crueles estamos!		
CORIOLOANO.	¿No respondéis?		
LOS DOS.		No podemos.	1505

Vanse.

CORIOLOANO. Cielo hermoso, ahora digo
que, o causáis mi muerte vos,
o es preciso que estos dos,
ni uno es padre, ni otro amigo.

Vanse y salen Astrea y el rey.

SABINO.	Valerosa matrona,	<i>[Silva]</i>	1510
	esta es Roma, del mundo la corona ¹⁸³ ,		
	de la Europa amenaza,		
	la que dos elementos embaraza,		
	la que sus tres regiones ¹⁸⁴ atropella,		
	y a los cielos compite, estrella a estrella.		1515
	A vengar esta sangre otra vez vengo,		
	mi ejército de aquí a dos leguas tengo,		
	y en tanto que descansa Coriolano,		
	disfrazado en el traje de romano,		
	vengo a mirar si mi discurso ¹⁸⁵ halla		1520
	por dónde asaltar pueda esta muralla.		
	Que antes que el Sol, contrario de la noche,		

¹⁸³ Nuevamente se hace referencia de modo anacrónico al futuro esplendor del Imperio romano.

¹⁸⁴ Se refiere a los tres continentes conocidos en época romana: Europa, África y Asia.

¹⁸⁵ *Discurso*: Carrera, curso, camino que se hace por varias partes. (*DRAE*)

- en el mar cristalino busque el coche¹⁸⁶,
y de sus cuerdas arrastrando el tiro,
salgan a nado Flegetonte y Piro¹⁸⁷, 1525
mis ínclitos¹⁸⁸ soberbios estandartes,
he de arbolar sobre sus baluartes¹⁸⁹
y, aunque el valor Romano me lo impida,
a Coriolano he de quitar la vida.
- ASTREA. Pues yo, en varonil traje disfrazada¹⁹⁰, 1530
ceñida al lado la valiente espada,
revestida en tu enojo,
a ser airada en mi valor me enojo,
en esta margen verde¹⁹¹.
- ¡Quién cobre en sangre lo que en sangre pierde! 1535
- SABINO. La muralla miremos.
- ASTREA. Aquellos dos extremos,
ductores¹⁹², atalayas¹⁹³ del Aurora,
a quien primero el sol ardiente dora;
con ser torres y ser artificiales, 1540
dos montañas parecen naturales.

¹⁸⁶ Nueva referencia al carro de Helios o Apolo.

¹⁸⁷ Parece haber un error, pues lo esperable es que el dramaturgo aludiera en este pasaje a los caballos ígneos que, según la leyenda, arrastran el carro del Sol, esto es, Flegonte, Pirois, Aetón y Éeo, concretamente, a los dos primeros. Parece, sin embargo, que, en este caso, los nombres de Flegonte y Pirois se entremezclan con el del río de fuego del Hades: Flegetonte (que también es conocido como Piriflegonte, de ahí el posible origen del error). Este río mitológico que transcurre a través del inframundo es hijo de Cocito, el río formado por las lágrimas de los pecadores y desemboca en el Aqueronte, el río de la congoja, insalubre y desolado.

¹⁸⁸ *Íncrito*: Ilustre, esclarecido, afamado (*DRAE*).

¹⁸⁹ *Baluarte*: Obra de fortificación que sobresale en el encuentro de dos cortinas o lienzos de muralla y se compone de dos caras que forman ángulo saliente, dos flancos que las unen al muro y una gola de entrada (*DRAE*).

¹⁹⁰ El que una mujer se vistiera de hombre era un recurso muy recurrente y celebrado en el teatro áureo.

¹⁹¹ Verso un tanto ambiguo del que no hemos encontrado otras variantes. Parece referirse al hecho de encontrarse en la ribera del Tíber en la que se hallaba Roma.

¹⁹² *Ductor*: Guía o caudillo (*DRAE*). Se trata de un término muy cercano a su étimo latino que ayuda a situar la acción en Roma.

¹⁹³ *Atalaya*: Torre hecha comúnmente en lugar alto, para registrar desde ella el campo o el mar y dar aviso de lo que se descubre (*DRAE*).

- SABINO. Todo este lienzo¹⁹⁴ entero es sillería¹⁹⁵,
 todo aquel torreón mampostería,¹⁹⁶
 y ese castillo que a los cielos toca,
 descansa en el cimiento de una roca. 1545
- ASTREA. Aunque en su traje estamos,
 habla quedo, no vean que miramos.
 Por asalto es dudosa aquesta gloria...
- SABINO. En lo grande se acendra¹⁹⁷ la vitoria.
- ASTREA. ¿No ves que al riesgo están más advertidos? 1550
- SABINO. Siempre son los cobardes prevenidos,
 Mas, si bien los miramos, a esta parte...

Tocan cajas dentro.

- ¡Para! La insinia del furioso Marte,
 ronca y confusa, con acentos graves,
 asombrando la escuadra de las aves, 1555
 por las campañas de los vientos cruza.
- ASTREA. Palpita el pecho, el pelo se espeluzna
 de oír este instrumento.
- SABINO. Otra vez me provoca a estar atento.

Salen a la muralla Veturia y Tisbe.

- VETURIA. No me detengas, Tisbe. ¡Ay, desdichada! 1560
 ¿No miras la nobleza alborotada,
 no escuchas hacer fúnebres clamores,
 roncadas cajas, confusos atambores?
 Si es mi esposo que es muerto...

¹⁹⁴ *Lienzo*: Porción de muralla que corre en línea recta de baluarte a baluarte o de cubo a cubo (*DRAE*).

¹⁹⁵ *Sillería*: Fábrica hecha de sillares asentados unos sobre otros en hileras (*DRAE*).

¹⁹⁶ *Mampostería*: Obra hecha con mampuestos colocados y ajustados unos con otros sin sujeción a determinado orden de hiladas o tamaños (*DRAE*).

¹⁹⁷ *Acendrar*: Depurar, purificar, limpiar, dejar sin mancha ni defecto.

TISBE. No señora.

VETURIA. ¡Lágrimas aquí! ¡Aquí llegad ahora, 1565
no guardéis las corrientes tan avaras!
¿La turba de la gente no reparas,
y que un pregón la confusión divierte?
Atiende bien: él es pregón de muerte.
Mi esposo por mi causa ha estado preso, 1570
yo he causado este mal, este suceso,
y, en fin, de todo yo la causa he sido,
siempre es el yerro tarde conocido...

Tocan otra vez.

SABINO. Ronca, otra vez, la trompa se dilata.
ASTEIA. Pues, señor, ardidoso,¹⁹⁸ te recata¹⁹⁹ 1575
en este laberinto de retamas,
sagrado²⁰⁰ nuestro sean estas ramas,
no sea que nos hayan conocido,
y al pueblo llamen con secreto ruido.
SABINO. Dices, Astrea, bien. El riesgo huyamos, 1580
sígueme a esta espesura, Astrea.
ASTREA. Vamos.

Vanse.

VETURIA. No más (¡ay de mí!) que, alborotada,
sigue toda la plebe convocada
a un hombre maniatado y ofendido.
Más perseguido es siempre el perseguido, 1585
que es para ejemplo este rigor contemplo.

¹⁹⁸ *Ardidoso*: Mañoso, astuto (*DRAE*).

¹⁹⁹ *Recatar*: Encubrir u ocultar lo que no se quiere que se vea o se sepa (*DRAE*). En este caso Astrea insta a Sabino a esconderse.

²⁰⁰ *Sagrado*: Lugar que, por privilegio, podía servir de refugios a los perseguidos por la justicia (*DRAE*). Astrea lo emplea figuradamente con el significado de “lugar seguro”.

TISBE. ¡Ay de aquel que ha nacido a ser ejemplo!
 Señora, aunque está preso Coriolano,
 es tu temor y tu recelo en vano.
 Noagas la presunción de ciertos males, 1590
 que no cabe la afrenta en hombres tales.
 Espera ahora, siente, sufre y calla,
 y, pues estás agora en la muralla,
 contra²⁰¹ el pregón, con tan imposible daño,
 desde ella podrás ver el desengaño. 1595
 VETURIA. Un temor, Tisbe mía, el alma hiela:
 no tiene buen amor quién no recela.

Sale Morfodio.

MORFODIO. Sigiéndolos por las calles, [*Romance í-o*]
 poco a poco me he venido,
 viendo al noble Coriolano 1600
 de la plebe perseguido.
 Fuera de Roma le sacan,
 porque la sentencia ha sido
 que le arrojen de sus puertas
 los dos que más le han querido. 1605
 Su padre le va siguiendo,
 sin le hablar, triste, afligido,
 y, en vez secar los ojos,
 le es el lienzo²⁰² un cebollino²⁰³.
 El pregonero, (¡no es nada 1610
 lo que va diciendo a gritos!),
 porque ha alborotado a Roma,
 y también porque ha querido

²⁰¹ *Contra*: En dirección a (*DRAE*).

²⁰² *Lienzo*: Pañuelo de lienzo, algodón o hiladillo que sirve para limpiar las narices y el sudor (*DRAE*). En este caso, Aurelio intenta secarse las lágrimas con él.

²⁰³ Sementero de cebollas; es decir, en lugar de secarle las lágrimas, el pañuelo le sirve para llorar más.

	alzarse con el Imperio,	
	le hacen este sacrificio,	1615
	y porque causó dos muertes,	
	dicen también, ¡mas no dijo	
	por defensor de mujeres,	
	con ser el mayor delito...!	
	Quién tal hace, que tal pague,	1620
	qué grande tonto, yo digo,	
	que no entenderá a mi amo	
	la madre que le ha parido,	
	¿un hombre que es italiano ²⁰⁴	
	de mujeres tan amigo?	1625
	Quién tal hace, que tal pague.	
	¡Pero en las murallas miro	
	dos mujeres! ¡Por Dios,	
	que la que ahora diviso	
	es Veturia!	
VETURIA.	¡Ah, caballero!	1630
	Si por mujer os obligo...	
MORFODIO.	No, señora.	
VETURIA.	Me decid	
	quién el desterrado ha sido.	
MORFODIO.	Es un menguado de atar,	
	salvaje desde <i>ab initio</i> ²⁰⁵ ,	1635
	bobo de veinteidoseno ²⁰⁶	
	y tan tonto como él mismo.	
	Por cierta Veturia, dicen,	
	que hizo dos mil desatinos,	
	porque le ofreció ocasión	1640

²⁰⁴ Morfodio hace una broma empleando el tópico áureo que consideraba Italia tierra de homosexuales.

²⁰⁵ *Ab initio*: Locución latina. Desde tiempo inmemorial o muy remoto (*DRAE*).

²⁰⁶ Referencia a la capa, saya o velarte, que es de segunda clase, puesto que está elaborado con un paño cuya urdimbre consta de veintidós centenares de hilos. Con este insulto, Morfodio lo llama pobre y vinculado a ambientes canallescós, como el de las tunas estudiantiles, cuyos miembros usaban este tipo de tejidos humildes.

para hacerla un Veturico²⁰⁷
y hoy le han sacado de Roma
para darle este castigo;
por hablarle, me suspendo
y por verle, me apaciguo. 1645

Tocan cajas y salga por una puerta grande Coriolano, con una venda en los ojos y un bastón en las dos manos y atadas, un laurel en la cabeza y ceñida la espada y salgan con el Flavio y Aurelio y Enio.

AURELIO. (Ya de las leyes romanas *Aparte*
los preceptos se han cumplido,
ahora a la ejecución,
faltan los postreros ritos.
Él no sabe con quién viene, 1650
pues cubierto le han traído,
de mi patria potestad,
por las leyes, le anticipo,
que siendo natural padre,
haya de ser el ministro²⁰⁸ 1655
de su injuria, en mi injusticia,
de mi amor en el suplicio...
Y que esto el Senado mande...
¡oh, para cuándo han querido
guardarse todos los males! 1660
Son traidores, imagino,
que para obrar a su salvo,
nunca llegan divididos.)

ENIO. (No me bastaba la pena *Aparte*
de haber perdido un amigo, 1665
sino ser la ejecución,
yo propio, de este castigo...

²⁰⁷ Broma con claras connotaciones sexuales.

²⁰⁸ *Ministro*: Persona que administra algo (DRAE), en este caso, la justicia, ejerciendo un castigo contra Coriolano.

	Pero siempre la Fortuna para un hombre perseguido, obró con lo más dañoso.		1670
	¿Por qué le parece indigno, si puede con lo contrario castigar con lo propicio?)		
FLAVIO.	(La piedad no me aprovecha, confuso estoy, y corrido ²⁰⁹ , el Senado me ha mandado que ejecute este castigo. Y aunque yo tengo piedad, como no la significo, pensarán que me he vengado, como me ven ofendido.)	<i>Aparte</i>	1675
AURELIO.	(Por que no escuche el pregón, que vaya delante he dicho.) La banda quiero quitarle, estas ligaduras quito.	<i>Aparte</i>	1680
CORIOLANO.	Padre, Flavio, amigo Enio, todos tres a un tiempo amigos, ¿Qué es esto? ¿Yo, con bastón? ¿Yo la ardiente espada ciño? ¿Yo el laurel guardo en mis sienes? ¿Yo os hallo a todos conmigo? Sin duda, estoy perdonado, que estas insignias que miro más que son de morir penas, son de mi perdón indicios. ¿Con el llanto respondéis? ¿Qué es esto, padre? Decidlo.		1685
AURELIO.	Coriolano, si no bastan para lengua mis suspiros, gastar pienso mis finezas y mis pesares contigo.		1690
			1695
			1700

²⁰⁹ *Corrido*: Avergonzado, confundido (DRAE).

	Y agradéceme el decirlas, que estoy tal, que he presumido, que no me quedan palabras, si las que pienso te digo.	1705
	El Senado te destierra, airado, a un tiempo, y benigno, airado por la deshonra, y, por tu vida, propicio.	
ENIO.	Manda que arrojado seas, como inobediente hijo que contra tu propia patria, vibraste el acero limpio.	1710
FLAVIO.	Que nadie pueda ampararte, ni desde aqueste castillo ninguno escuche tus quejas, ni airado, ni compasivo.	1715
AURELIO.	Que nadie te dé el sustento, y quede destituido de ser hijo natural por estatutos divinos.	1720
ENIO.	¡A los culpados perdonan y a ti, que los has movido ²¹⁰ , te dan castigo por todos!	
FLAVIO.	Busca en los montes abrigo.	1725
AURELIO.	Busca en las sierras amparo.	
ENIO.	Mueve a quejas esos riscos, que son puntales ²¹¹ del cielo o empinados obeliscos.	
AURELIO.	Desde hoy no he de ser tu padre.	1730
FLAVIO.	Ni yo puedo ser tu amigo.	
ENIO.	Ni yo te puedo ayudar.	
AURELIO.	Otro eres ya del que has sido.	

²¹⁰ *Mover*: Alterar, conmover (*DRAE*).

²¹¹ *Puntal*: Madero hincado en firme para sostener la pared que está desplomada o el edificio o parte de él que amenaza ruina.

CORIOLOANO. Pues si otro soy, esta espada...

Saca la espada.

AURELIO. ¡Tente, soberbio, atrevido, 1735
que mientras no te he arrojado,
aún te dura el ser mi hijo!

Otra ceremonia falta
que, entre los tres que aquí has visto,
te hemos de quitar el grado 1740
de general²¹² que has tenido.

(Que esto consientan los cielos...) *Aparte*

AURELIO. Esta espada te descño,
que en mi mano ha de ser
instrumento vengativo. 1745

Quítale la espada.

si otra vez a pisar vuelves
los romanos edificios.

FLAVIO. Yo te quito hoy esta insignia,
del regio laurel invicto,
que en tus alevosas²¹³ sienes 1750
estuvo constituido.

Quítale el laurel.

y en las mías la transpaso
porque así el cielo ha querido
dar venganza a una traición
y dar premio al valor mío. 1755

ENIO. Y yo este bastón también,

²¹² Durante la obra Coriolano recibe el grado de capitán y el de general indistantemente. Obviamente, se trata de un error de coherencia en la construcción de la comedia.

²¹³ *Alevosas*: Traidoras, pérfidas.

no te le quito, le pido.
CORIOLANO. Tómale,
porque en mi mano,
como vos decís, ministro
de justicia, que hoy el cielo 1760
trocar su instrumento quiso
en ofensa. Adiós, te queda.

AURELIO. Flavio.

FLAVIO. Señor.

AURELIO. Ven conmigo.

Morfodio, sigue mis pasos.

Tú, cierra esos dos postigos. 1765

Adiós, señor Coriolano.

Vánse.

CORIOLANO. ¿Tú, padre, tan vengativo?

¿Tú, señor, tan indignado?

¡Qué de pasiones reprimo,
padre!

AURELIO. No me llames padre, 1770
porque ya no eres mi hijo.

Vase.

ENIO. Yo bien lo quisiera ser,
mas no puedo ser tu amigo.

Vase.

CORIOLANO. Enio, ¿tú te vas también?

Amigo, oye mis suspiros. 1775

Pues que todos me faltáis,

¿cómo el cielo enternecido,

cómo esos montes de nieve,

	cómo esos cristales limpios ni me escuchan favorables, ni me ayudan compasivos? ¿No hay quién escucha mis quejas?	1780
VETURIA.	Aquí estoy yo, esposo mío, que las lloraré por todos, pues por todos lo he sentido.	1785
CORIOLANO.	¡Ahí estás, esposa amada!	
VETURIA.	Aquí, Coriolano, he visto la ingratitud de tu patria y aquí mis ojos han sido dos arroyos desangrados, desde el alma al Tíber frío.	1790
CORIOLANO.	¡Ay, esposa de mi vida! Así paga los servicios Roma de esta heroica espada.	
VETURIA.	A no ser porque imagino que te ha de causar la muerte, si arrojarme solicito de esta muralla... ¡Ay, Dios, con qué afecto te lo digo! Precipitada y propia fuera mi escarmiento mismo.	1795
DENTRO.	¡Subid aquella muralla y mueran los que han rompido ²¹⁴ del Senado los decretos!	
CORIOLANO.	Señora, si no has oído el rigor que te amenaza, huye el cercano peligro, que a darte la muerte suben, solo porque hablas conmigo.	1805
VETURIA.	Pues, ¿qué mayor dicha quiero? Muera yo, pues por ti vivo.	1810

²¹⁴ Se usa una forma incorrecta del participio para forzar la rima.

CORIOLOANO. ¡Vete, por Dios!
VETURIA Ya me voy,
pues tan infeliz he sido.

Vase.

CORIOLOANO. ¿Qué aguardo que no me arrojo
entre estos cristales rizados²¹⁵ 1815
de aquí?

Vase a arrojar, sale el rey Sabino y tiénele.

SABINO. ¡Tente, Coriolano!
CORIOLOANO. ¿Quién eres?
SABINO. El rey Sabino.
CORIOLOANO. Si has venido a darme muerte,
a tan buen tiempo has venido 1820
que iban a nadar al Tíber
las lágrimas que destilo
y será mejor blasón
de este pecho no vencido,

que en lugar de los cristales
me arroje a tu acero invicto. 1825

SABINO. Dime, ¿tú no me venciste?
CORIOLOANO. Confieso que te he vencido.

SABINO. No me diste libertad.

CORIOLOANO. Es verdad.

SABINO. Dime: ¿no has sido
quién mi ejército rompió? 1830

CORIOLOANO. Aquel monte fue testigo.
¡Ea, dame ya la muerte!

SABINO. Ahora estaba escondido
y he visto lo que ha pasado,
y tus injurias he visto. 1835

²¹⁵ Metáfora que se refiere a las aguas del Tíber.

CORIOLOANO. No me detengas la vida.

SABINO. ¿Tu patria no te ha ofendido?

CORIOLOANO. El laurel quitó a mis sienes.
¿Qué dices? ¡Acaba!

SABINO. Digo

que, pues ingrata tu patria, 1840

tu valor no ha conocido

y yo conozco tu brazo,

en mi Imperio te recibo,

que un enemigo valiente,

sabr  ser valiente amigo. 1845

Por el laurel que te quitan,

mi corona te apercibo,

por la bengala²¹⁶, mi cetro,

y por la espada, me obligo,

ce irte la que a mi lado 1850

fue honor del campo sabino.

Astrea me est  esperando,

mi ejército prevenido

a mis órdenes aguarda,

en la falda de aquel risco. 1855

Rige mi escuadrón valiente,

venga este agravio atrevido,

Roma sus yerros conozca,

porque a ayudarte me inclino,

por infeliz, por valiente, 1860

y, como te ofrezco el mío,

²¹⁶ *Bengala*: Insignia antigua de mando militar a modo de cetro o bastón.

	te diera los dos Imperios del Antártico ²¹⁷ y Calixto ²¹⁸ .	
CORIOLOANO.	Pues señor, ¡al arma toca!	
	¡Los parches castigue el pino!	1865
SABINO.	¡El clarín fuego publique!	
CORIOLOANO.	¡Refiéralo el viento a silbos!	
SABINO.	¡Sepa Roma...!	
CORIOLOANO.	¡El mundo sepa...!	
SABINO.	...que a fuego y sangre publico...	
CORIOLOANO.	...la venganza de mi agravio.	1870
SABINO.	...la ofensa del honor mío.	
CORIOLOANO.	¡Tema el haberte enojado!	
SABINO.	¡Llore el haberte ofendido!	
	Voyme, toma tú esa senda, por que vamos divididos.	1875
	Yo voy a llamar a Astrea a este ameno laberinto ²¹⁹ , a quien el Tíber argenta de diamantes y zafiros ²²⁰	
	Allá nos encontraremos.	1880

²¹⁷ Es bastante probable que este verso contenga errores de transmisión aunque los testimonios conservados no ofrecen otras variantes. El imperio Antártico parece una referencia al imperio Atlántico, esto es, las colonias africanas y, especialmente, americanas que las potencias europeas, sobre todo, España, estaban creando en su expansión territorial desde el Renacimiento. Obviamente, la referencia resulta anacrónica.

²¹⁸ Esta alusión a Calixto puede referirse al papa Calixto III, perteneciente a la familia Borgia, que intentó, a mediados del siglo XVII, organizar una cruzada en la que colaboraran los grandes reinos europeos con el objetivo de reconquistar Constantinopla, que había sido ocupada por los otomanos. De nuevo, nos hallamos ante un anacronismo, aunque el sentido del verso transmitiría el deseo de Sabino de entregar a Coriolano, los dos grandes imperios de su época, el occidental y el oriental.

²¹⁹ Referencia poética a la espesura de la vegetación.

²²⁰ Poética referencia a los colores de las aguas del río: plateado, transparente y azul como la plata, el diamante y el zafiro, respectivamente.

CORIOLOANO. Yo me voy.

SABINO. Y yo te sigo.

CORIOLOANO. ¡Hoy has de ver, patria ingrata, *Aparte*
lo que en mi brazo has perdido!

SABINO. Hoy con este capitán...

CORIOLOANO. ...y con aqueste caudillo... 1885

SABINO. ...tus levantadas murallas...

CORIOLOANO. ...tus elevados castillos...

SABINO. ...frágil defensa serán.

CORIOLOANO. ...serán defensa de vidrio.

SABINO. Adiós, valor de romanos. 1890

CORIOLOANO. Adiós, honor de sabinos.

Vanse.

JORNADA TERCERA

Tocan cajas y clarines y sale Coriolano.

CORIOLANO.	Ingrata patria mía,	[Silva]	
	llegó el fatal, llegó el funesto día,		
	que ha sido en mi esperanza,		
	línea de todo castigo, mi venganza.		1895
	Hoy la esfera eminente,		
	que al sol empina su elevada frente		
	y sobre siete montes ²²¹ ,		
	cada sol dividió en siete horizontes,		
	por fin de glorias tantas,		1900
	siete cervices rendirá a mis plantas,		
	hoy el rebelde muro,		
	bárbaro atlante ²²² de zafir más puro.		
	Un hijo despechado,		
	de su paterno amor desheredado,		1905
	es hoy el que te aflige,		
	siendo su agravio quien su espada rige.		
	Piedad de mí no esperes,		
	sepa mi ofensa a que mi ofensa mueres.		

Sale[n] Sabino y Astrea.

²²¹ Nueva referencia a las siete colinas sobre las que se asienta Roma.

²²² Referencia al titán griego Atlas o Atlante, al que Zeus condenó a cargar sobre sus hombros el pilar que separa la Tierra de los Cielos como castigo por haber dirigido la revuelta de los titanes, la Titanomaquia contra los dioses del Olimpo. En este verso, la ciudad de Roma se identifica con un atlante que sujetara el cielo azul, el “zafir más puro”. La alusión no es gratuita dado, según la leyenda, que Astrea, la diosa de la justicia, se unió a Zeus para luchar contra los titanes. De este modo, comparan la Titanomaquia con la guerra entre sabinos y romanos, identificando a Atlas con Roma y, por otra parte, a Astrea con la diosa homónima y a Sabino con el propio Zeus.

SABINO.	Invicto Coriolano, noble sabino ya, que no romano, ¿qué novedad ha sido la que al arma tocó, cuyo ruido me saca de mi tienda?	1910
CORIOLANO.	Nada, señor, que a tu honor ofenda.	1915
ASTREA.	Dinos qué ha sido y lo que fuere, sea.	
CORIOLANO.	Sabino Marte y celestial ²²³ Astrea, una salida hicieron de la ciudad algunos que quisieron, ya las vidas perdidas, a precio del valor, rendir las vidas. Mas nosotros, entonces, retirados de los muros que fuera están labrados, burlamos sus deseos. Pues sin llegar al fin de sus trofeos ²²⁴ , como solos se hallaron, a su muro otra vez se retiraron.	1920 1925
SABINO.	Pues, ¿embestirlos – di-mejor no fuera y poco a poco adelgazando fuera del número la muerte de los contrarios?	1930
CORIOLANO.	No, la causa advierte: sí, tú, señor, vinieras a hacer guerra sin mí a Roma, que sé lo que en sí encierra y lo que dentro pasa, como ladrón de casa, en tus gentes fiado ya hubieras a sus muros arrimado castillos ²²⁵ arrogantes,	1935

²²³ La referencia al carácter celestial de Astrea no es baladí pues está titánide terminó por transformarse en la constelación de Virgo.

²²⁴ Aquí *trofeos* significa algo así como “propósitos” o “intentos”, pero probablemente haya algún error de transmisión.

²²⁵ Referencia a las construcciones militares de madera mediante las que se sitiaba una ciudad asediada.

	movidos sobre espaldas de elefantes ²²⁶ , ya hubieras desarmado los arneses ²²⁷ y los muros corrieses ²²⁸ en sus puertas y, luego, diluvios de metal, orbes ²²⁹ de fuego, hubieras, nuevo Júpiter ²³⁰ , llovido, en cuya lid trabada, hubiera sido dudosa la fortuna, llena y menguante imagen de la luna ²³¹ . Y cuando los vencieras, que no hicieras, a costa de tu sangre los vencieras.	1940 1945 1950
SABINO.	Bien de tu esfuerzo y de tu ingenio fío mi Imperio, mi corona y mi albedrío. Dame, dame los brazos, cuyos valientes nudos, cuyos lazos, podrá con golpe fuerte romperlos, desatarlos no, la muerte.	 1955
ASTREA.	Y yo, sabino nuevo, con más razón darte mis brazos debo pues infelice eres por valer el amor de las mujeres	 1960

²²⁶ Esta referencia a los elefantes parece remitir a la Segunda Guerra Púnica (218 – 201 a.C.), cuando Aníbal atravesó los Pirineos y los Alpes con un ejército en el que se incluían elefantes de guerra. Una vez en la península itálica, el general cartaginés logró grandes victorias frente al ejército romano, como la del río Trebia, el lago Trasimeno y, sobre todo, la de Cannas, y consiguió alcanzar prácticamente las puertas de la ciudad eterna (*Hannibal ad portas*) que, sin embargo, no llegó a asediar por razones que continúan hoy en día siendo desconocidas.

²²⁷ *Arnés*: Conjunto de armas que se acomodaban al cuerpo, asegurándolas con correas y hebillas (*DRAE*). “Desarmar los arneses” es, entonces, prepararse para entrar en batalla.

²²⁸ *Correr*: Recorrer en son de guerra territorio enemigo (*DRAE*).

²²⁹ *Orbe*: Esfera, mundo (*DRAE*).

²³⁰ Júpiter es la principal divinidad de la mitología romana, si bien asimiló gran parte de los atributos del dios griego Zeus. Júpiter es, además, entre otras cosas, dios del clima, de la lluvia y del rayo, circunstancias a las que alude el texto. Su identificación con Sabino resulta además muy adecuada puesto que el culto a esta divinidad procede precisamente de Sabinia.

²³¹ Comparación entre la mudabilidad de la fortuna y los cambios que experimenta la Luna durante su ciclo. Posee una amplia presencia en la tradición occidental y aparece, por ejemplo, en un himno goliardo tan conocido como *O Fortuna*.

cuya noble venganza
 por Sabino, por ti y por mí alcanza.
 CORIOLANO. Con tan grande favor, con honras tantas,
 al cielo desde el suelo me levantas.

Sale un soldado y trae a Morfodio.

SOLDADOS.	De la gente que este día	[Redondilla]	1965
	de la muralla salió,		
	en el campo se quedó		
	este por perdida espía.		
MORFODIO.	Ha dicho entre bien y mal,		1970
	pues hoy he de ser y fui,		
	espía no, pérdida sí.		
	Y siendo y no siendo tal,		
	la triste persona mía,		
	mirándome en tal estado ²³² ,		
	si no es pía en lo alentado ²³³ ,		1975
	en lo remendado ²³⁴ es pía.		
	Y si hay espía humano,		
	con quien su piedad ²³⁵ expía ²³⁶ ,		
	y piadosamente ²³⁷ gano,		

²³² En este verso puede intuirse una alusión burlesca al famoso *Soneto I* de Garcilaso, en el que el poeta también se detiene a contemplar su estado tras vagar perdido por culpa del sufrimiento amoroso:

Cuando me paro a contemplar mi estado
 y a ver los pasos por dó me ha traído,
 hallo, según por dó anduve perdido,
 que a mayor mal pudiera haber llegado,

mas cuando del camino estoy olvidado,
 a tanto mal no sé por dó he venido:
 sé que me acabo y más he yo sentido
 ver acabar conmigo mi cuidado...

²³³ *Alentado*: Descansado. Alusión a la descansada actividad de los miembros de órdenes religiosas.

²³⁴ Las religiosas del Siglo de Oro vestían con humildad, circunstancia que el gracioso compara con los remiendos de su atavío.

²³⁵ *Piedad*: Lástima, misericordia, conmiseración.

²³⁶ *Expiar*: Borrar las culpas, purificarse.

	por lo que mi campo pía ²³⁸ ,	1980
	en invierno y en verano,	
	ya de noche, ya de día,	
	entre sentidos es llano,	
	que espía, es pía y espía,	
	la copla parecería	1985
	de poeta valenciano ²³⁹ ...	
CORIOLANO.	¡Morfodio!	
MORFODIO.	Dueño y señor	
	de aqueste humano episodio,	
	¡venga este agravio atrevido	
	de mis fortunas!	
	Morfodio,	1990
	apelando a tu favor	
	se arroja triste a tus pies:	
	no con chismes vengo aquí,	
	expulso de Roma, sí,	
	como tú. Porque después	1995
	que tú veniste a ofendella	
	y está en tan mísero estado,	
	el hambre, que no el Senado,	
	a mí me ha arrojado de ella.	
	Con esta gente salí,	2000
	en tus campos me quedé,	
	por matar el hambre fue,	
	no otra cosa, porque así	
	me persigue noche y día,	
	y me apura y me enflaquece,	2005
	y me acaba, que parece	
	que te sirvo todavía.	
CORIOLANO.	Este es un loco, señor,	

²³⁷ *Piadosamente*: virtuosamente.

²³⁸ *Piar*: Quejarse, clamar. En este caso, Morfodio se refiere a la comida de cuya falta se lamentan los romanos en el campo contrario.

²³⁹ Posible alusión burlesca a los dramaturgos valencianos.

	que ha sido criado mío, y de su lealtad confío	2010
	que merece algún favor, aunque es de nación romano.	
SABINO.	Si en mis ejércitos eres general, cuanto quisieres puedes hacer, Coriolano.	2015
	Yo solo, en este lugar, un soldado tuyo soy, que a tus órdenes estoy: la vida le puedes dar.	
	Pero en dejar que le trata, como triste y afligido, compre su vida. ²⁴⁰	2020
MORFODIO.	En mi vida compré cosa tan barata. Hoy de hambre Roma está, señor, en tan grande estrecho,	2025
	que un hora apenas sospecho que resistirse podrá, porque el bastimento ²⁴¹ todo seis días ha que ha faltado, y que nos hemos pasado	2030
	bostezando ²⁴² así, de modo que el más glotón, más hambriento, no hay padre que le socorra, antes ²⁴³ son tripas de borra ²⁴⁴ , las tripas que son del viento ²⁴⁵ .	2035

²⁴⁰ Alusión a la costumbre romana de manumitir esclavos mediante el pago de una cierta cantidad de dinero.

²⁴¹ *Bastimento*: Provisión para el sustento de una ciudad, ejército etc. (*DRAE*).

²⁴² Broma en la que Morfodio compara el hecho de abrir la boca por el hambre con el bostezo.

²⁴³ “Antes” adquiere en este contexto un valor causal.

²⁴⁴ *Ser de borra*: Ser inútil, sin propósito alguno.

	Coléricos los soldados, viendo la muerte que esperan, morir matando quisieran, fieros y determinados.	
	Mas las damas afiligidas, que son todas, imagino, damas de hijo de vecino, muertas de hambre y mal vestidas.	2040
	Y como a todos alcanza esta pena, este dolor, ellas alaban tu honor y ellos culpan tu venganza.	2045
ASTREA.	Pues la venganza no ha sido sombra de lo que ha de ser.	
SABINO.	¡Por Júpiter ²⁴⁶ , que has de ver, Roma, tu muro rendido a mi orgullo, a mi ardimiento! Cuando postrada te veas, tanto que tú misma seas de ti misma monumento ²⁴⁷ .	2050 2055
CORIOLANO.	Solo contigo he quedado, y aunque repetir quisiera esta grande, esta severa instancia de mi cuidado, no puedo que, en pena tal a todas lleva la palma, porque aquel ardor del alma ²⁴⁸ , fue carácter inmortal, ¿cómo está aquella primera ocasión de mi fortuna	2060 2065

²⁴⁵ Metáfora que expresa que las tripas están vacías.

²⁴⁶ Juramento muy habitual entre los romanos. Aparece a menudo, por ejemplo, en las comedias de Plauto (254 – 184), que reflejan, en cierta medida, el habla coloquial de Roma.

²⁴⁷ *Monumento*: Obra en la que se sepulta un cadáver (*DRAE*).

²⁴⁸ Se refiere a su amor por Veturia.

	tan bella, como ninguna, y tan, como todas, fiera? Que aunque mi fama inmortal su condición atropella, quiero, en desventura tal,	2070
MORFODIO.	Desde el día que saliste de Roma, nadie la vio el rostro y solo vistió de luto funesto y triste su familia y su persona, y, en ceremonia y vestido, se ha conservado y vivido como una viuda matrona.	2075 2080
CORIOLANO.	Perdona, hermosa mujer, perdona, leal amigo, perdona, padre enemigo, que no puedo detener en tu ira y mi castigo, el curso de mis enojos, ya crueles, ya inhumanos, y lavaré en tus despojos, (¡ay!) la sangre de las manos con el agua de mis ojos.	2085 2090
MORFODIO.	Con todo eso no he de ser tan necio yo, ¿qué he de hacer? Buscar asado o cocido, porque , ¿para qué he venido, si no tengo de comer?	2095
DENTRO.	Aclamemos libertad.	
CORIOLANO.	Más que míseros acentos repetidos de los vientos se escuchan de la ciudad: para informarme mejor,	2100

	llegar al muro procuro.		
MORFODIO	¿Sin temor de los del muro?		
	Mira, señor, que es error...		
CORIOLANO.	¡Déjame, cobarde!		
MORFODIO.	Advierde		
	que buscas la muerte...		
CORIOLANO.	No		2105
	me asombra su golpe fuerte,		
	porque si la busco yo,		
	¿cómo ha de hallarme la muerte?		
	<i>Vase.</i>		
DENTRO.	¡Entréguese la ciudad!	<i>[Romance ú-e]</i>	
	¡No más las miserias duren!		2110
	¡En nosotros, este día,		
	sabinos de Roma triunfen!		
	<i>Salen Aurelio y Flavio y Enio.</i>		
AURELIO.	Invicta ciudad de Roma,		
	si es que de eterna ²⁴⁹ presumes,		
	cuando tu fama inmortal		2115
	a par de los cielos luce,		
	no a la Fortuna te postres		
	que a este trance te reduce,		
	que es fácil ²⁵⁰ deidad, y es fuerza,		
	que en un estado, no dure.		2120
FLAVIO.	En vano es, Aurelio, en vano,		
	que de reducir procures		
	a esperanzas las desdichas.		
AURELIO.	Sin valor que nos ayude,		

²⁴⁹ Alusión a la conocida denominación de Roma como “ciudad eterna”.

²⁵⁰ *Fácil*: Dicho de una persona, que con ligereza se deja llevar del parecer de otra. Era usado en sentido peyorativo (*DRAE*). Aplicado a la fortuna, da idea, en este caso, de su fácil mudabilidad.

	sin socorro que nos valga,	2125
	y sin suerte que se mude,	
	estamos hoy aún no hallando,	
	en tan graves inquietudes,	
	ni un acero que nos mate	
	ni un campo que nos sepulte.	2130
	Solo, solo Coriolano	
	está. Inventada costumbre,	
	de vencer, aún la paciencia	
	quiere el hado que se apure...	
	Él al sabino aconseja	2135
	y él es el que nos destruye,	
	y aunque le culpe, forzoso,	
	forzoso es que le disculpes	
	por que la patria al que es noble	
	infamemente no injurie,	2140
	porque es flecha que se vuelve	
	contra el mismo que la induce.	
	¡Oye las míseras voces,	
	que al cielo vuelan y suben,	
	con repetidos lamentos,	2145
	que en sí mismas se confunden!	
DENTRO.	¡Entréguese la ciudad!	
	¡Sabinos de Roma triunfen!	
	¡Libertad, libertad!	
AURELIO.	¡Cielos!; Haced que un rayo apresure	2150
	el término de mi vida	
	por que estas voces no escuche!	
	 <i>Sale Veturia con luto.</i>	
VETURIA.	Noble Senado de Roma,	
	no te admire, no te turbe	
	verme arrastrar por tus calles	2155
	este luto que me cubre.	

Veturia soy, que, otra vez,
 con las quejas que dispuse,
 con los extremos que hice,
 tu hijo y mi amante ilustre 2160
 se puso en arma, moviendo
 a civiles inquietudes
 los corazones que hoy
 a más quietud restituye.
 No te espante que esa voz 2165
 con que aconsejarte pude
 entonces iras y muertes,
 paces y vidas pronuncie.
 Y como aquellas seguistes²⁵¹,
 cuando aquellas os propuse, 2170
 seguid estas cuando estas
 os propongo: no os acuse
 la malicia cuando diga
 que daño y remedio truje,
 que persuadir pude al daño, 2175
 y que al remedio no pude.
 Y pues, ya nuestras desdichas
 claramente nos arguyen
 que donde la industria²⁵² vence,
 es todo el valor inútil, 2180
 a la piedad apelemos.
 Sabino es rey tan ilustre,
 tan magnánimo varón,
 tan piadoso, que no dudes
 que, si a sus plantas te postras, 2185
 tantas vidas asegures.
 Que el capitán, generoso,
 cuando de serlo presume,

²⁵¹ Forma verbal sincopada de segunda persona del plural, *seguiste(i)s*. Se trataba de una variante habitual en el Siglo de Oro.

²⁵² Alusión a la astuta estrategia de asedio llevada a cabo por Coriolano para granjearse la victoria sin arriesgarse a perder combatiendo.

	se contenta con que el golpe señale, sin que ejecute.	2190
	Rindámonos a partido, que las vidas aseguren porque, entrando a sangre y fuego sus huestes, sin que los culpe el rigor de nuestra sangre	2195
	con tiranas inquietudes: disculparán sus hazañas, si el hambre que nos consume, sangre no deja en las venas, que sus aceros deslustre.	2200
FLAVIO.	Sabina soy de nación, experiencia de ellos tuve, que jamás en el rendido usaron de ingratitudes. Dices bien, lance es forzoso de la guerra que se excuse la muerte de tantas vidas, pues no infame se presume el que del hado a la fuerza se rinde.	2205
AURELIO.	Por que no acuses que no tomo tu consejo alguna vez, ahora surgen, blancas señales de paz sobre aquellos baluartes. Yo mismo, porque no es bien que ningún riesgo rehúse, de parte iré del Senado, a ver si a paz se reduce el sabino.	2210 2215

Vase Aurelio.

VETURIA.	Yo, entretanto, el tumulto que confunde a voces el aire, haré que aguarde lo que resulte.	2220
ENIO.	¡Raras, raras, oh, mujeres! ¡Cuántas, cuántas prontitudes ²⁵³ ! ¡Vuestra voz a nuestros pechos el bien y el mal introduce!	2225
VETURIA.	Bellas matronas de Roma, gran plebe, noble e ilustre, esperanza hay de las vidas. No os aflija ni os angustie la necesidad de hoy, pues, rendidos, no se dude que los sabinos son nobles, y de las piedades usen.	2230
DENTRO.	Esperemos la respuesta.	2235
VETURIA.	Y si a la piedad no acuden, entreguémonos, por que sabinos de Roma triunfen.	

Vanse y tocan cajas y sale[n] Coriolano y Sabino y soldados.

CORIOLANO.	Entre las voces que oí, repetidas de los vientos, cuyos míseros lamentos, llegar pudieron aquí, solo tu nombre entendí, a quien vitorioso aclama, la fama que se derrama por sus esferas veloz, y aún para ti es poca voz todo el clarín de la fama.	<i>[Décima]</i> 2240 2245
------------	---	---

²⁵³ *Prontitud*: Viveza de ingenio o de imaginación (DRAE).

SABINO. No es mucho, no, que mi altiva
gloria así volar presumas, 2250
si tú le has dado las plumas,
con que vuele y con que escriba.
En ti la opinión estriba,
nueva gloria mi esperanza
de mi triunfo de ti alcanza; 2255
sea con un albedrío
el agravio tuyo y mío,
mía y tuya la venganza.

SOLDADOS. De ese gran muro romano,
en señal de paz, abierta, 2260
oh, rey invicto, una puerta,
salió un venerable anciano:
besar pretende tu mano.

SABINO. ¿Qué será aquesto?
VETURIA. Embajada,
de que la ciudad sitiada 2265
se aplica a dar partido²⁵⁴.
Licencia, señor, te pido
para no mirar postrada
tanto a mi patria.

SABINO. Eso no,
tu honor mi mano desea 2270
y quiero que Roma vea,
que más que ella te quitó,
he sabido darte yo.
Recibe al romano aquí
porque pretendo que a ti 2275
hoy la embajada te den,
que a ti, Coriolano, es bien
que te hablen por ti y por mí.
Recíbela tú y, fiel

²⁵⁴ *Darse alguien a partido*: Ceder de su empeño u opinión (DRAE). En este caso, rendirse.

	con los dos, cumple este día,	2280
	pues la causa es tuya y mía,	
	sé piadoso y sé cruel,	
	toma mi cetro y laurel,	
	toma mi anillo y testigo	
	sea Roma que, contigo,	2285
	parto mi Imperio y mi trono,	
	que quién perdonas, perdono,	
	y a quién castigas, castigo.	
CORIOLOANO.	Menos consuelo así arguya	
	Roma, pues puedo este día	2290
	remitir la ofensa mía,	
	y ya no podré la tuya,	
	que no es bien que se concluya	
	en que usé mal de honras tantas.	

Vase Sabino y sale[n] Aurelio y un soldado.

SOLDADOS.	Allí está. Habla.	
AURELIO.	Dame tus plantas.	2295
	Pero, ¿qué es esto? ¿Qué miro?	
CORIOLOANO.	(Mi padre es, que bien me admiro.)	<i>Aparte</i>
	¿De qué te turbas y espantas,	
	romano?	
AURELIO.	De verte así	
	ha sido en mí suspensión.	2300
CORIOLOANO.	Mudanzas del tiempo son:	
	a lo que has venido, di.	
AURELIO.	No a hablarte he venido a ti:	
	al sabino vengo a hablar.	
CORIOLOANO.	Pues yo estoy en su lugar,	2305
	sombra de sus rayos ²⁵⁵ soy,	
	por él en su trono estoy.	

²⁵⁵ Tópica referencia al monarca como Sol. Procede de la tradición emblemática y es característica del estilo calderoniano.

AURELIO.

Pues escucha mi pesar.

Roma, fénix²⁵⁶ sin segundo,
que hoy pobre y mísera yace, 2310
y de sus servicios²⁵⁷ nace

a ser cabeza del mundo,
Roma, de cuyo fecundo
seno que ha nacido, advierte,
fuerte horror, desdicha fuerte, 2315

el hijo que ha asolado,
y cual víbora²⁵⁸ ha engendrado
en las entrañas su muerte,
salud , Sabino, te envía,
y dice que, pues mayor 2320

aplausos del vencedor
es no usar de tiranía,
que des, piadoso, este día
favor a sus desconsuelos,
des alivio a sus desvelos, 2325

pues sin que padezca más,
victorioso, obligarás
hoy a Roma y a los cielos.
Menos triunfo no ha de ser
este, pues en las memorias 2330

no está el vencer las victorias,
sino el poderlas vencer;
que ella te quiere ofrecer
feudo.

CORIOLOANO.

¿Qué escucho? ¡Ay de mí!

²⁵⁶ El fénix es un ave mítica extremadamente bella pues en su plumaje se entremezclan múltiples colores: rojo, azul, púrpura, y oro. El fénix es incapaz de reproducirse porque es único en su especie. Por ello, cuando siente que su vida se acaba se construye un nido con plantas y esencias aromáticas en el que, según distintas versiones, o bien se prende fuego o bien fenece impregnándolo con su semen. Como resultado de su muerte surge un segundo fénix que recoge el cadáver de su antecesor y lo lleva hasta la ciudad egipcia de Heliópolis, donde lo deposita en un altar dedicado al culto del Sol. En el texto, al comparar a Roma con un fénix, Aurelio ensalza su belleza a la vez que señala que carece de segundo, esto es, de sucesor; de modo que, si es destruida, desaparecerá para siempre.

²⁵⁷ Servicio se entiende aquí como “méritos o virtudes”.

²⁵⁸ Nueva referencia al tópico emblemático de que las crías de víbora matan a su madre al nacer.

AURELIO.	¿Haste enternecido?	
CORIOLOANO.	Sí.	2335
	Pero sus penas y enojos, si hallan piedad en mis ojos, no la hallan, romano, en mí, y así a Roma le dirás que hoy tan afligida muere,	2340
	que piedad ninguna espere de aqueste brazo, jamás. Pues tú mismo la verás asolada pero no perdonada: así obligo	2345
	a mi piedad peregrina ²⁵⁹ , cuando yo sea su ruina, lloraré su ruina yo.	
AURELIO.	¿Esta respuesta me has dado?	
CORIOLOANO.	Esto responde mi honor.	2350
AURELIO.	¿Quién te dio tanto rigor?	
CORIOLOANO.	El padre que me ha engendrado, padre y juez, en un estrado, fue juez y padre no. Solo a ser padre faltó	2355
	por ser juez. Aquesta vez, ¿qué mucho por ser juez, que falte a ser hijo yo?	
AURELIO.	Él procedió cuerdo y sabio, pues ejerció la justicia, castigando una malicia.	2360
CORIOLOANO.	Yo, castigando un agravio.	
AURELIO.	Él, con la pluma y el labio, que lavó un delito piensa.	
CORIOLOANO.	Yo vengo una injuria inmensa.	2365
AURELIO.	Él, con valor y disculpa,	

²⁵⁹ La piedad es “peregrina” puesto que se dirige a Roma como tantos devotos en el Siglo de Oro. Se trata, lógicamente, de un anacronismo.

satisfizo así una culpa.

CORIOLOANO. Yo satisfago una ofensa.

AURELIO. ¿Quién te ha dicho que es valor
el ser uno vengativo? 2370

CORIOLOANO. Yo, que hasta vengarme vivo
sin aplauso y sin honor.

AURELIO. Eso es engaño, es error;
que, si a vengarte te ofreces,
hoy dos baldones²⁶⁰ padeces,

2375

pues tu honor, el cielo es juez,
por restaurarle una vez,
le habrás perdido dos veces.

CORIOLOANO. De mi acero despojado,
de mi honor destituido, 2380
seco el laurel adquirido,
y roto el bastón ganado.
Laurel, cetro, espada he hallado
a quién de mi parte está,
mira si justo será 2385
en quién honor solicita,
por dárselo a quién lo quita,
quitárselo a quién lo da.

AURELIO. Ya que así te persuades,
mira que es Roma tu madre, 2390
mira que soy yo tu padre.

CORIOLOANO. Tú has dicho que tal no eres.
Si te creo, ¿qué más quieres?

AURELIO. Advierte.

CORIOLOANO. Ya lloras tarde.

AURELIO. ¿No hay remedio?

CORIOLOANO. Ni se aguarde. 2395

AURELIO. Mira, oh joven imprudente,
que ser de enojo valiente,

²⁶⁰ *Baldón*: Oprobio, injuria o palabra afrentosa (*DRAE*).

no es dejar de ser cobarde.

Vase Aurelio y sale[n] Astrea y Sabino.

ASTREA.	No he visto valor igual.	
SABINO.	A mí me han enternecido lágrimas que no han podido vencer hoy tu natural.	2400
CORIOLOANO.	Por ser contigo leal, ingrato tengo de ser con mi patria y la has de ver, con dolor y espanto sumo, envuelta en ceniza y humo, antes del amanecer.	2405

Tocan cajas.

MORFODIO.	Pero, ¿qué rumor es este? Si deja determinarse ²⁶¹ , despeñado allí un soldado desde el muro al campo cae.	<i>[Romance á-e]</i> 2410
CORIOLOANO.	Aqueste es Enio, un amigo. ¡Valedme cielos, que es grande desdicha escuchar desdichas a un amigo tras de un padre!	2415

Sale Enio.

ENIO.	¿Está Coriolano aquí?	
CORIOLOANO.	Sí, aquí me tienes delante.	
ENIO.	Pues escucha a lo que vengo. Habiendo, en desdichas tales, visto lo que respondiste al senador que, de parte	2420

²⁶¹ “Determinarse” se refiere aquí a “distinguirse”.

de la nobleza de Roma,
te vino a hablar esta tarde,
yo, cabeza de la plebe, 2425
por toda ella vengo a hablarte,
tan ciego y desesperado,
que, viendo que no me abren
las puertas a tiempo, quise
de los muros arrojarne 2430
por llegar antes, señor,
a tus pies por llegar antes,
con lástimas a moverte²⁶²,
con desdichas a obligarte.
Roma, tu madre infeliz, 2435
humilde a tus plantas yace,
o por instantes viviendo,
o muriendo por instantes.
¿Ves ese soberbio muro,
que intrépido y arrogante, 2440
con la frente abolla el cielo,
con el bulto estrecha el aire?
¿Ves ese Olimpo²⁶³ de piedras,
ese monstruo²⁶⁴ de piedades²⁶⁵,
esa columna de acero, 2445
ese Cáucaso²⁶⁶ de jaspe²⁶⁷?

²⁶² *Mover*: Alterar o conmover (*DRAE*).

²⁶³ El monte Olimpo era considerada la residencia de los dioses, en particular de Zeus, desde la época de los poemas homéricos. Varios montes recibían el nombre de Olimpo en la Grecia antigua; el más célebre de todos estaba situado en los confines de Macedonia y Tesalia. Mediante esta metáfora, el dramaturgo atribuye un carácter cuasi divino a la ciudad eterna.

²⁶⁴ *Monstruo*: Cosa excesivamente grande o extraordinaria en cualquier línea (*DRAE*).

²⁶⁵ Alusión a la multitud de templos (e iglesias, ya en el Siglo de Oro) que se erigen en Roma.

²⁶⁶ La cordillera del Cáucaso, en el límite sudeste de Europa, fue bautizada por Zeus con el nombre de un pastor escita asesinado por el titán Cronos. Hasta entonces se había llamado la montaña de Bóreas. Según la mitología griega, esta cadena montañosa era, uno de los pilares que sustentaba el mundo y Zeus encadenó a ella al rebelde Prometeo. En este verso, la grandeza de Roma se compara con la cordillera.

²⁶⁷ *Jaspe*: Mármol veteado (*DRAE*). Con esta metáfora se alude a la grandeza y riqueza de los edificios romanos.

	Pues no muro, pues no Olimpo, no columna ni gigante ²⁶⁸ , es ya. Monumento, sí, que, entre sus cenizas, yace,	2450
	pues son de los hijos suyos, sepulcro todas las calles. Si eres noble, si no son tus entrañas de diamante ²⁶⁹ , pues dicen que está en tu mano,	2455
	que perdones o que mates, muévante tantas desdichas, muévante tantos pesares, y, cuando ofendido, quieras de la nobleza vengarte,	2460
	¿qué culpa tuvo la plebe, que se puso de tu parte, que te ayudó en tus fortunas y lloró después tus males?	
CORIOLANO.	Enio, si al embajador respondí severo y grave, fue, porque a la pretensión, el rey no estaba delante y, así, pude yo, en su ausencia, castigarle o perdonarle.	2465 2470
	Pero estando el rey aquí, no soy para nada parte, porque en presencia del Sol ²⁷⁰ ,	

²⁶⁸ En la mitología griega, los gigantes son seres enormes, de gran fuerza y terrorífica apariencia, de largos cabellos, barbas hisurtas y cuerpos de serpientes en lugar de piernas. Los gigantes son hijos de Gea (la Tierra) y de la sangre que manaba de la herida de Urano tras ser mutilado por Crono. La leyenda de los gigantes relata cómo estos se rebelan contra los dioses para vengar a los Titanes aprisionados en el Tártaro. Esta guerra, la Gigantomaquia, con sus sangrientos enfrentamientos contra Zeus y Atenea y la derrota final de los monstruos, ha sido el tema central de numerosas obras artísticas y literarias. En este pasaje Roma se identifica con un gigante por su grandeza.

²⁶⁹ El diamante es el más duro de todos los minerales.

²⁷⁰ Reiteración en la representación emblemática del rey como Sol (V. estudio introductorio).

luz de una estrella no arde.
 SABINO. Pues, ya que lucero mío 2475
 eres, porque no te falte
 luz jamás, me ausentaré
 de ti, solo por mostrarte
 cuánto estimo que tú luzcas.
 Aunque, pues si solo has de quedarte, 2480
 mis rayos quedan contigo
 y así, en confusiones tales,
 de mis rayos son efetos,
 o ya alumbres, o ya abrasas.

Vase.

MORFODIO. Sin duda que de esta vez 2485
 Roma ha de quedar triunfante²⁷¹. *Aparte.*
 ENIO. Ya, señor, que de mi vida
 eres dueño, no me falten
 las esperanzas que truje,
 fiadas de amistad grande. 2490
 CORIOLANO. Enio, yo soy de tu vida,
 a pesar de mis piedades,
 árbitro. Saben los cielos,
 y aun mis desventuras saben,
 que soy tu amigo y que aquí 2495
 quisiera, hecho dos mitades,
 partir mi vida contigo,
 (¡ay, Enio!), para mostrarte
 que, siendo una parte mía,
 no perdonaba esa parte. 2500
 Dile a Roma que, aunque el rey
 tan grandes finezas hace,
 que me fía los rigores,

²⁷¹ El gracioso del teatro áureo actúa en ocasiones como el coro de la tragedia clásica, anticipando al público determinadas circunstancias de la acción.

no me fía sus piedades,
pues que, con ellas, me obliga 2505
a que yo con Roma acabe.
Que mi agravio le perdono,
ya con las iras afable,
pero que el del rey no puedo;
porque fuera error notable, 2510
que de los agravios suyos
alumbre y no abraze.
Y dile a Roma, en efeto...
Pero de decir no trates
más ya, que, llorando, Enio, 2515
me ausento por no mirarte:
que si ella sabe que lloro,
ya por lo que lloro sabe...

Vase.

ENIO. Oye, escucha, espera, advierte,
que son rigores notables, 2520
ya que agrados no merezco,
que no merezca crueldades.
Miserable patria mía,
las puertas a un hijo abre,
que viene a morir en ti, 2525
antes infelice, antes
que fuera de tus entrañas,
el sentimiento le mate.

Dice dentro Aurelio.

AURELIO. ¡Albricias Roma! Sin duda,
Enio buenas nuevas trae, 2530
pues con tanta priesa llega
a pedirnos en tal trance

que le abran la puerta.
 ENIO. ¡Oh, cuánto
 hoy el deseo persuade,
 porque, a nuestro parecer, 2535
 cualquiera ventura es fácil!

Abren la puerta y salen Veturia, Aurelio y todos.

AURELIO. Enio, seas bienvenido.
 VETURIA. Enio, ¿qué nuevas nos traes?
 ¿Estamos ya perdonados?
 AURELIO. ¿Posible es que no nos hables? 2540
 VETURIA. ¿Hay piedades?
 ENIO. No, hay rigores.
 Mirad, ¿cómo habrá piedades?
 Ese prodigio, ese monstruo,
 esa víbora, ese áspid²⁷²,
 que nació para romper 2545
 las entrañas de su madre,
 desconsolado me envía
 diciendo que no es él parte
 a remitir las ofensas
 de los sabinos infames: 2550
 moriremos, en fin.
 VETURIA. ¡Tente,
 no pases más adelante!
 ¡Y, si habemos de morir,
 no nos vendamos de balde!
 ¿Cuál es la tienda que encierra 2555
 la causa de tantos males?
 ENIO. Esta que miras.
 VETURIA. Pues todos

²⁷² *Áspid*: Víbora que apenas se diferencia de la culebra común más que en tener las escamas de la cabeza iguales a las del resto del cuerpo. Es muy venenosa y se encuentra en los Pirineos y en casi todo el centro y el norte de Europa.

os retirad y escuchadme:

Romano aborrecido, *[Silva]*
sabino desdichado, 2560
que de tu patria echado
y en la ajena admitido,
con varios pareceres,
ni eres romano, ni sabino eres.
Hijo, en efeto, ingrato, 2565
falso amante y amigo,
que, haciendo al Sol testigo,
amante, hijo y amigo en un instante,
ni eres amigo, ni hijo, ni amante.
¡Monstruo de la fortuna, 2570
prodigio de la guerra,
asombro de la tierra,
imagen de la Luna²⁷³,
espanto de la fama!

Sale Coriolano.

CORIOLANO. Aquestas son mis señas, 2575
¿quién me llama?

VETURIA. Yo soy la que te llamo,
la que tu nombre infamo,
la que, de ti ofendida,
vengo a tus ojos a pedir la vida. 2580
¿Tú eres noble, tú eres
quién fue por mil renombres
el honor de los hombres,
la paz de las mujeres,
la gloria de la fama? 2585
¡Miente mil veces quién así te llama,
pues hoy...!

²⁷³ De nuevo la Luna se erige en símbolo de la mudabilidad.

CORIOLANO.	Tan vengativo con mi patria peleo, pues sus ruinas deseo, pues su fin apercibo ²⁷⁴ ...	2590
VETURIA.	... cuando olvidarme tu valor debiera...	
CORIOLANO.	¡No me lo digas tú! ¡Deténte, espera!	
VETURIAde ese agravio pasado... ¡Déjame hablar!	
CORIOLANO.	No puedo, que tengo a tu voz miedo y quiero, despechado, la furia o el desdén que te provoca, escuchar en mi boca, no en tu boca.	2595
VETURIA.	A más penas me obligas, pues me obligas, matándome, a que calle.	2600
CORIOLANO.	Mi agravio no rehusó yo escuchalle pero que tú lo digas...	
VETURIA.	¡Pues de mí has de oírle!	
CORIOLANO.	Ya será en vano.	
VETURIA.	Traidor sabino, no leal romano son estos los blasones, que debo a la injuria, ¿qué, de mi amor...?	2605
CORIOLANO.	Veturia, acortemos razones, ¿qué pretendes?	
VETURIA.	Que viva Roma altiva.	2610
CORIOLANO.	¿Eso pretendes?	
VETURIA.	Sí.	
CORIOLANO.	Pues Roma viva, porque no es hombre honrado, noble, ni bien nacido, valiente y entendido,	

²⁷⁴ *Apercibir*: Prevenir, disponer, preparar lo necesario para algo (*DRAE*).

	ni docto, ni soldado,	2615
	el que grosero niega	
	a una mujer cuando llorando ruega;	
	que lástimas y enojos,	
	siempre veneno han sido,	
	con voz, para el oído,	2620
	llanto, para sus ojos,	
	y a su voz y a su llanto	
	¿quién podrá resistir veneno tanto?	
	Viva Roma triunfante	
	pues su vida codicias.	2625
VETURIA.	Dame, gran Roma, albricias:	
	firme quede, y triunfante,	
	nuestra gran fama altiva.	
DENTRO.	¡Roma viva!	
AURELIO.	Y todos a tus plantas...	2630
ENIO.	...postrados...	
AURELIO.	Detenéos,	
	que de tantos trofeos,	
	que de victorias tantas,	
	como la fama en láminas escriba,	
	Veturia es la ocasión.	2635
TODOS.	¡Pues Roma viva!	
 <i>Salen el rey Sabino y todos los de la comedia.</i>		
SABINO.	¡Qué horribles, qué extrañas voces, [Romance é-e]	
	el aire hermoso suspenden	
	y, llegando a mis oídos,	
	o me turban o me ofenden!	2640
	¿Qué ha sido Coriolano que	
	todo el ejército mueve,	
	diciendo que Roma viva?	
CORIOLANO.	Usando de los poderes	
	que me has dado, la piedad	2645

que con tus rayos me ofreces,
me ha obligado, señor,
que hoy por ti alumbre, y no queme.

SABINO. No prosigas, Coriolano.
¿Qué dices? ¡Espera, tente! 2650
¿No me dijiste que habías,
vengativo, altivo y fuerte,
por mi ofensa, cuando no,
por la tuya, viva siempre,
negado la libertad 2655
a tu nobleza y la plebe
de Roma viniendo a hablarte
tu padre y tu amigo?

CORIOLOANO. Advierte
que nunca dije que había
negádola tan rebelde 2660
a mi dama; porque un hombre
negar puede justamente
lo que le pidió, si es noble,
a sus padres, a sus parientes,
a sus amigos y hijos, 2665
pero a su dama, no puede.

MORFODIO. Es verdad, que, aunque son feas,
les basta que son mujeres.

CORIOLOANO. Veturia me lo ha pedido,
si de mirarme te ofendes, 2670
liberal pague mi vida,
lo que mi vida te debe.
Mas, antes que muera, quiero,
porque a mi opinión ofendes,
decirte las condiciones 2675
con que Roma a tus pies viene:
las mujeres que robadas
tuvieren tiranamente,
puestas en su libertad

	se han de ver libres, pues este	2680
	es pretexto de la guerra	
	que haces a Roma.	
SABINO.	Détente,	
	que, aunque yo vine a vengarme,	
	de aquella traición aleve,	
	no a cobrar vine y llevar,	2685
	Coriolano, las mujeres;	
	pues no los sabinos son	
	tan villanos que pretenden	
	sacarlas de ajenos brazos,	
	para sí, que es indecente	2690
	venir uno en los agravios,	
	ni sé que haya hombre que llegue	
	a recibir con caricias	
	a mujer de quien no puede	
	darse a presumir siquiera,	2695
	que de ajenos brazos viene.	
	Yo estoy vengado, con que	
	Roma viva, a mis mercedes ²⁷⁵ ,	
	pues, el poderme vengar	
	me basta, aunque no me vengue.	2700
VETURIA.	Ni nosotras, aunque estamos	
	cautivas (¡ay, triste muerte!),	
	volveremos con vosotros,	
	sea el argumento este:	
	O nos admitas o no,	2705
	¿habrá tan necias mujeres	
	que quieran ver que los hombres	
	las baldonen y desprecien?	
	Y si al fin nos admitís,	
	¿qué mujeres, qué mujeres	2710
	harán caso de unos hombres	

²⁷⁵ Esto es, como premio o beneficio obtenido de su victoria.

tan infames, que no pueden
darse a presumir que ignoran
agravios en que ellos vienen?
Pues lo que esperan por ello, 2715
es decir que los consienten.
En Roma hemos de quedarnos,
a morir o vivir siempre.

CORIOLANO. Pues eso ha de ser con todos
los privilegios siguientes, 2720
que estos quiero que se guarden.

VETURIA. La fama tu gloria cuente.

CORIOLANO. Que os han de restituir
las joyas, que os enriquecen,
las galas, que os hermocean 2725
púrpura²⁷⁶ vertiendo alegres,
los cabellos desprendidos²⁷⁷
con mil lazos diferentes²⁷⁸,
que rayos del sol parezcan,
entre rosas y claveles. 2730
Que el hombre que a una mujer,
dondequiera que la viere,
no la hiciera cortesía,
por necio y grosero quede.
Y que podáis, si ofendidas 2735
de vuestros maridos fuéreis,
castigar, como los hombres,
su adulterio con la muerte.²⁷⁹
Y por mayor privilegio,
más grave y más eminente, 2740

²⁷⁶ Las mujeres podrán vestir de un color tan llamativo como el púrpura y no siempre de negro, como pretendían algunos moralistas del Siglo de Oro.

²⁷⁷ Los cabellos sueltos de las mujeres también se consideraban un elemento poderosamente atractivo para los hombres.

²⁷⁸ Alusión a la moda de la época de adornar el cabello con múltiples lazos de colores.

²⁷⁹ Privilegio especialmente subversivo que será suprimido por Calderón en *Las armas de la hermosura*.

pues yo, por una mujer,
 sin honra me vi, se entregue
 todo el honor de los hombres
 al poder de las mujeres,
 y que ellas puedan, sin él, 2745
 matarle, atarle y prenderle²⁸⁰,
 porque han de ser absolutos
 dueños de la honra siempre.
 Y con estas condiciones,
 que Roma ufana concede, 2750
 esté aquesto instituido,
 el campo sabino²⁸¹ es este.
 Yo quedo triunfante en él
 de ti, y de él triunfante quedes.
 Ella queda agradecida, 2755
 él parte confuso, alegre,
 porque entre los dos partimos
 aplauso tan excelente,
 mirando restituidas,
 ufanas, y honrando siempre 2760
 a los heroicos y grandes
 privilegios, las mujeres,
 para que de ellas merezca
 el perdón, si es que no hubiesen
 servido los tres oficios²⁸², 2765
 como la beldad merece.

FIN

²⁸⁰ Alusión a todos los castigos que la mujer podrá infligir a su marido si le halla culpable de adulterio.

²⁸¹ Como resultado de la contienda, Roma queda bajo el dominio sabino.

²⁸² Referencia a los tres dramaturgos que redactan la comedia de consuno.

La gran comedia

Las Armas de la

Hermosura

de

Don Pedro Calderón

de la Barca

Personas que hablan en ella¹:

Coriolano.

Enio.

Lelio.

Flavio.

Sabino.

Veturia.

Livia.

Astrea.

Constancio.²

Pasquín.

Soldados romanos.

Cuatro mujeres.

Aurelio, viejo.

Emilio, soldado.

¹ Tomamos el reparto correspondiente al testimonio de *Escogidas*, que hemos tomado como texto base para nuestra edición de la obra.

² Pese a mencionarse en la lista de *dramatis personae*, el personaje de Constancio no aparece como tal a lo largo de la comedia por lo que Hartzenbusch considera que este pudo ser el nombre que Calderón quiso dar al relator.

JORNADA PRIMERA

Córrese la cortina, y vense todos los bastidores del teatro trasmutados en aparadores de piezas de plata, y en medio una mesa llena de vasos y viandas, y sentados a ella hombres y mujeres, y en su principal asiento Coriolano y Veturia, y los músicos detrás, arrimados al foro, y Pasquín y otros sirviendo la mesa.

- CORO 1. *No puede amor³
hacer mi dicha mayor.*
- CORO 2. *Ni mi deseo
pasar del bien que poseo.*
- CORIOLOANO. Sin duda, Veturia bella, *[quintilla]* 5
esta canción se escribió
por mí, pues solo fui yo
feliz influjo de aquella
de Venus⁴ brillante estrella;
pues benigna en mi favor... 10
- CORIOLOANO
Y CORO 1. *no puede amor
hacer mi dicha mayor.*
- VETURIA. Mejor debo yo entender
su benévolo influir;
pues, dándome que sentir, 15
me deja que agradecer;

³ Canción popular en el momento de redacción de obra. Al iniciar la comedia con una canción, Calderón consigue, simultáneamente, acallar al auditorio y lograr su *captatio benevolentiae*.

⁴ *Venus*: Divinidad latina muy antigua, protectora de los huertos, que terminó por asimilarse a la diosa griega Afrodita. Afrodita es la diosa del amor por antonomasia y, por ello, en este caso, el influjo del planeta Venus provocó el amor entre Veturia y Coriolano.

	y más el día que a ser llegue la ventura mía tu esposa, pues ese día no podrán mi fe, mi empleo...	20
VETURIA Y CORO 2.	<i>ni mi deseo pasar del bien que poseo.</i>	
HOMBRE 1.	A tanta solemnidad desde ahora será bien que todos en parabién brindemos.	25
HOMBRE 2.	A que su edad viva eterna.	
	<i>Beben.</i>	
HOMBRE 3.	Y su beldad en fecunda sucesión a Roma ilustre.	
PASQUÍN.	Estos son convidados que me placen, que a un tiempo la razón hacen y deshacen la razón. ⁵	30
MÚSICOS.	<i>No puede amor hacer mi dicha mayor, ni mi deseo pasar del bien que poseo.</i>	35
MUJER 1.	Todas, ya que la Fortuna ⁶	

⁵ Broma del gracioso acerca del brindis pues este, por un lado, hace la razón, esto es, apoya y celebra el amor entre Veturia y Coriolano pero, simultáneamente, deshace la razón, pues provoca ebriedad.

trocó el pesar en placer,
 esa salva hemos de hacer.

LIVIA. ¿Cómo se podrá ninguna 40
 excusar, si cada una,
 de cuantas hoy Roma encierra,
 feliz el susto destierra
 de aquel pasado temor?
Y no puede amor.. 45

MUJERES

Y MÚSICOS. *No puede amor
 hacer mi dicha mayor...*

VOCES (dentro). ¡Arma, guerra! *[romance é-a]*

Cajas⁷ y trompetas; alborótanse todos y sale Aurelio, viejo venerable, y Enio, soldado.

HOMBRE. ¡Qué asombro!
 MUJER. ¡Qué confusión!
 CORIOLANO. ¿Qué novedad será ésta, 50
 que dentro de Roma forman
 voces, cajas y trompetas?
 TODOS. ¿Quién causa este estruendo?

Salen Aurelio y Enio, de soldado.

AURELIO. Yo.
 CORIOLANO. ¿Tú, señor?
 AURELIO. Sí.
 CORIOLANO. Pues ¿qué intentas?

⁶ Fortuna es la divinidad romana que adquiere los atributos de la Tique griega, un personaje alegórico que no constituye un mito en sí misma. Es representada con el cuerno de la abundancia, con un timón con el que dirige los destinos de los hombres y, casi siempre ciega. Muy vinculada a la representación de Fortuna está la de Ocasión, una mujer calva o con un mechón de pelo muy pequeño, pues resulta muy difícil de atrapar. Ambas figuras aparecen con frecuencia entremezcladas en la tradición.

⁷ *Caja*: Tambor. Los Tercios españoles estaban siempre acompañados por un grupo de músicos que, tocando sus cajas y trompetas, les infundían valor para el combate.

AURELIO. Despertar tu torpe olvido, 55
 porque, al ver que en mi hijo empieza
 la reprehensión, sepan todos
 que, anticipada la queja,
 antes que a mí su pregunta,
 llegó a ellos mi respuesta. 60
 ¡Quitad, romped, arrojad
 aparadores y mesas,

Vanse los aparadores.

 nocivos faustos⁸ de Flora⁹
 y Baco¹⁰, cuando es bien sean
 pompas¹¹ de Marte¹² y Belona¹³! 65

⁸ *Fausto*: Grande ornato y pompa exterior, lujo extraordinario (*DRAE*).

⁹ Flora es la divinidad que rige la floración de las plantas. Según la leyenda, se trata de una diosa de origen sabino (por lo que su presencia en el texto no es baladí), a la que este pueblo consagraba todo un mes de su calendario en fechas primaverales. Su culto fue introducido en Roma por Tito Tacio y en su honor se celebraban unos juegos, los *Floralia*, en los que las cortesanas tenían una participación destacada. De este modo, su mención en este verso alude al ambiente de degeneración de Roma criticado por Aurelio con idénticos argumentos a los empleados por los moralistas áureos que trataban de reformar las costumbres impúdicas de la sociedad española del siglo XVII.

Conocemos a Flora gracias a Ovidio, quien construyó su leyenda relacionándola con la ninfa griega Cloris, esposa de Céfito, el dios del viento. Según el mito, Cloris trajo a los hombres las semillas de todas las plantas y la miel y ayudó a Juno a engendrar al dios Marte.

¹⁰ Baco o Dioniso es, fundamentalmente, la divinidad griega ligada al vino y la vendimia. Se le asocia, además con el éxtasis, la locura ritual y la liberación que provoca el alcohol y, por ello, además de protector de la agricultura, lo es también del teatro puesto que el espectáculo provoca la catarsis o liberación de los sentimientos de los espectadores. En honor de Baco, se celebraban las famosas bacanales, organizadas por las sacerdotisas bacantes y en las que se desarrollaban ritos orgiásticos y se bebía descontroladamente. Este tipo de fiestas se introdujo en Roma en torno al 200 a.C. y, aunque en un principio, participaban en ellas únicamente mujeres, pronto los hombres se incorporaron a las celebraciones que llegaban a repetirse hasta cinco veces cada mes. Finalmente, las bacanales fueron prohibidas por el Senado en el 186 a. C., pues se sospechaba que eran foco de conspiraciones e intrigas políticas, pero siguieron organizándose en secreto, especialmente en el sur de Italia. Las bacanales se consideran el origen de la actual celebración del Carnaval. Al aludir a Flora y a Baco, Aurelio presenta a la juventud romana como sumida en un ambiente de degeneración moral, entregada a los vicios del vino y el sexo.

¹¹ *Pompa*: Lujo y ornato (*DRAE*) con el que, en este caso, se honraría culto a una divinidad.

¹² Divinidad romana de la guerra que terminó por asimilarse a su homólogo griego, el dios Ares. Marte es, además, un dios vinculado a la vegetación y a la primavera, por ser esta la estación del año en la que comenzaban las campañas guerreras. Asimismo, se le relaciona con la juventud, la edad propia del guerrero. Curiosamente, en lo que respecta al tema de nuestra comedia, Marte era el dios protector de los jóvenes sabinos que, cada primavera, emigraban a la conquista de nuevas ciudades para expandir sus dominios territoriales. A propósito de su asimilación de los atributos de Ares, hay que destacar que Marte

Vanse los aparadores.

Y por que la causa sepan,
Enio, dile a Coriolano
y a cuantos con él celebran,
bastardos hijos del ocio,
cultos al Amor¹⁴, las nuevas

70

Córrense las mesas y bastidores.

VETURIA.	que traes de Sabinia... (¡Cielos! ¿Qué nuevas pueden ser éstas?)	<i>Aparte</i>
LIVIA.	(Oye y disimula.)	<i>A Veturia</i>
AURELIO.	...en tanto que a toda Roma las cuentan públicos edictos que, para freno y para rienda de tan locos devaneos, dispone el Senado.	75
ENIO.	Fuerza, como a primer senador ¹⁵ ,	

se presenta en los relatos legendarios como un dios extremadamente violento y sanguinario, que disfruta sobremanera con el derramamiento de sangre y la guerra, independientemente de que las causas que los motiven sean o no legítimas. En este sentido se opone a otras divinidades guerreas, como Atenea, que defienden únicamente las causas justas.

¹³ Belona es la diosa de la guerra en la mitología romana pero terminó adquiriendo asimilándose a la divinidad griega Enio (madre, hija o hermana de Ares, según las versiones). Es representada como un ser feroz y horripilante, armada con una antorcha, una espada y una lanza, ensagrentada y guiando un carro de combate. En algunas variante de su leyenda se la consideraba la esposa de Marte. Tanto Marte como Belona representan el impulso humano hacia la guerra y la violencia como medio para conseguir un determinado objetivo, actitud que será repudiada por Calderón.

¹⁴ Amor es Cupido, el dios del deseo amoroso, fruto de la unión de Marte y Venus y que, habitualmente, se representa como un niño alado con los ojos vendados que lanza flechas a los amantes para provocar su pasión. En la poesía latina, a Cupido se le llamaba simplemente *Amor*, como hace Calderón en este verso.

¹⁵ El primer senador o *princeps senatus* era el senador que encabezaba la lista de senadores elaborada por los censores. Los censores fueron, desde la promulgación de la Ley Ovinia, en el año 312 a. C., los encargados de la elección de los miembros del Senado entre los magistrados más prestigiosos de la República. Con anterioridad estos eran escogidos por los propios cónsules.

	es, señor, que te obedezca,	80
	y fuerza es también que haya,	
	para que mejor se entiendan,	
	de enlazar con su principio ¹⁶	
	el nuevo motivo.	
AURELIO.	Sea,	
	no como quien le refiere ¹⁷ ,	85
	sino como quien le acuerda.	
ENIO.	Sabino, rey de Sabinia,	
	mal ofendido de aquella	
	fingida amistad con que	
	Rómulo, atento a que fuera	90
	eterna la población	
	de su gran fábrica ¹⁸ inmensa	
	que, emula ¹⁹ a Jerusalén,	
	también en montes se asienta ²⁰ ,	
	y que no pudiera serlo,	95
	sin que de su descendencia	
	la sucesión se propague,	
	viendo cuánto para ella	
	buscar consortes debía,	
	convidó para unas fiestas ²¹	100

¹⁶ El principio es el origen de las disputas entre sabinos y romanos, esto es, el relato mítico del rapto de las sabinas que se refiere sucintamente a continuación.

¹⁷ Aurelio insta a Enio, dado que el dramaturgo supone que la leyenda del rapto de las sabinas es conocida para gran parte del público, a no referirla ("narrarla con detalle"), sino simplemente a acordarla, esto es, a traerla a la memoria de los espectadores relándola por encima.

¹⁸ Referido a Roma, este término pone de manifiesto el carácter grandioso y artificial de la ciudad.

¹⁹ Roma emula a Jerusalén, esto es la imita intentando aventajarla, no solo por su accidentada orografía sino también por el hecho de ser una ciudad santa, centro de peregrinación católica. Esta comparación entre ambas ciudades resulta, por ello, un tanto anacrónica dado el tiempo en el que se desarrolla la acción de la pieza.

²⁰ En efecto, Jerusalén fue construida sobre los montes de Judea y Roma se asienta sobre las famosas siete colinas (Aventino, Capitolino, Celio, Esquilino, Palatino, Quirinal y Viminal).

²¹ Según la leyenda, Rómulo convidó a sus vecinos sabinos a unas carreras de caballos celebradas el 21 de agosto, el día de la fiesta del cónsul. Roma había sido fundada el 21 de abril del año 752 a.C.

	los comarcanos sabinos con sus familias, en muestra de firmar con ellos paces.		
AURELIO.	Si lo fueron o no, deja al silencio esas memorias, pues nadie hay que no las sepa, según en su gran teatro ²² al mundo las representan el tiempo en veloces plumas, la fama en no tardas lenguas. Y así, dejando asentada aquella parte primera de <i>El robo de las sabinas</i> ²³ , ve a la segunda.	105	
VETURIA.	(¡Oh, inmensas deidades! ¿Qué nuevas pueden ser que de pesar no sean?)		<i>Aparte</i> 115
ENIO.	Sabino, rey de Sabinia, mal ofendido de aquella fingida amistad, trató hacer a Rómulo guerra ²⁴ , y Rómulo resistirla, careando ²⁵ injuria y ofensa, el uno por castigarla, y el otro por mantenerla, persuadido el uno a que	120	125

²² Referencia metateatral muy propia del estilo calderoniano.

²³ Referencia a la comedia en colaboración de el mismo título, la cual Calderón conocía bien, tal y como hemos evidenciado en nuestro estudio inductorio.

²⁴ Según la leyenda, el rey de Sabinia, Tito Tacio, organizó a sus tropas para vengar la afrenta de los romanos. Gracias a la traición de Tarpeya logró y atacar a parte del ejército romano por la espalda y penetrar por sorpresa en Roma. La derrota de Rómulo y sus hombres era inminente pero, entonces, la acción del dios Júpiter les hizo recuperar la ventaja en una batalla de la que salieron, finalmente, victoriosos. Tras el combate, sabinos y romanos firmaron una alianza que unificó a ambos pueblos. Algunas versiones de la leyenda relatan además cómo las sabinas se interpusieron entre los dos bandos en la batalla clamando por la paz entre sabinos y romanos.

²⁵ *Carear*: Poner frente a frente, enfrentar (*DRAE*).

satisface el que se venga
 y el otro a que nunca tuvo
 lo no bien hecho otra enmienda
 del arrojó que lo obró,
 que el valor que lo sustenta. 130
 Dos veces²⁶, pues, el sabino
 a Roma asaltó, y ella
 dos veces le obligó a que,
 rechazada su soberbia,
 levantase el sitio, dando 135
 asedio a la dominante estrella
 de Rómulo por vencida
 de la suya la influencia.
 En este intermedio Roma,
 ufana, alegre y contenta, 140
 vencedora de sus armas,
 vencida de sus bellezas,
 procurando reducir
 a cariño la violencia,
 toda era festines, toda 145
 agasajos y finezas,
 bien como toda Sabinia
 llantos, suspiros y quejas;
 que entre ofensor y ofendido
 tan neutral vive la ofensa 150
 que a uno el gozo se la olvida
 y a otro el dolor se la acuerda.
 En esta desigualdad,
 ambas fortunas suspensas,
 viendo Sabino que, muerto 155
 Rómulo²⁷, la suya adversa

²⁶ La historiografía latina contradice, como se ha señalado, esta versión.

²⁷ Calderón se desvía constantemente de las fuentes latinas para construir su comedia. Según estas, el rey sabino Tito Tacio murió poco después de firmar la alianza con Roma, lo que, *de facto*, sirvió a Rómulo para convertirse en el momarca de ambos pueblos, ya fusionados. El primer rey romano moriría más tarde, a la edad de 54 años, mientras pasaba revista a sus tropas junto al pantano de la Cabra, en el campo

sin dominante enemigo
 quedaba y que a Numa²⁸, que era
 a quien nombrado dejó
 por su sucesor, resuelta 160
 en ser República Roma,
 no solo no le dio obediencia,
 pero echándole de sí,
 eligió en plebe y nobleza
 senadores²⁹ y tribunos³⁰, 165
 que en libertad la mantengan.
 Sabino, pues, (porque el hilo
 en la digresión no pierda),
 procurando aprovechar
 aquella vulgar sentencia 170
 de ser sin cabeza un pueblo³¹
 monstruo de muchas cabezas³²,

de Marte. Según la leyenda, en ese momento se levantó una tempestad terrible, acompañada de un eclipse de Sol. Cuando la tormenta cesó, los romanos hallaron a su rey muerto. Algunos historiadores consideran, sin embargo, que esta fantástica historia encubre el regicidio de Rómulo.

²⁸ Numa Pompilio fue, de hecho, el segundo rey de Roma según la tradición historiográfica latina. De origen sabino y supuestamente dotado de poderes sobrenaturales, durante su reinado se centró fundamentalmente en cuestiones religiosas, fundando numerosos templos, como el de Jano, e instaurando el culto a nuevas divinidades. Numa Pompilio reinó hasta su muerte, dejando como sucesor a Tulo Hostilio. El fin de la monarquía romana llegará mucho después, en el año 509 a.C., cuando, gracias a una rebelión encabezada por Junio Bruto, el último rey romano, Tarquinio el Soberbio fue desterrado de la ciudad. Su exilio estuvo causado por su gobierno tiránico y despótico, su desprecio del Senado y la violación de Lucrecia por parte de su hijo Sexto Tarquinio. Roma comenzaría entonces un largo periodo republicano que se prolongaría hasta el año 27 a.C., cuando Augusto instauró su régimen imperial.

²⁹ El Senado refleja el poder aristocrático dentro de la República romana. Mientras las magistraturas se renuevan anualmente, el Senado representa una autoridad estable y permanente, un órgano consultivo que desempeña también funciones legislativas. Entre sus atribuciones destacan el control de las finanzas públicas, de los valores de la religión nacional, de la política exterior, el gobierno de las provincias y las operaciones militares. Los miembros del senado son designados por los censores entre todos aquellos que han ocupado magistraturas, por orden de escalafón y edad.

³⁰ El tribuno de la plebe es un magistrado romano que debía ser por fuerza plebeyo, pues su función esencial era defender los intereses de los plebeyos frente a los abusos de los patricios. Aunque los tribunos de la plebe carecían de *imperium*, esto es, de poder ejecutivo dentro de la República, de autoridad sobre el ejército y solo ostentaban su cargo dentro de los límites de la ciudad, poseían inviolabilidad sacrosanta y eran los únicos capaces de convocar comicios y asambleas, por lo que su función política dentro de la Roma republicana llegó a ser muy importante. Esta magistratura se creó en el año 493 a.C., con bastante posterioridad a la época en la que se sitúa la acción de la comedia.

³¹ Probable referencia a la inestable situación política que se vivía en la España áurea, en parte debido a la falta de un poder fuerte y centralizado.

en una parte y en otra
 viendo también cuán ajena
 Roma de sus altos triunfos, 175
 deleitosamente, deja
 de ser campaña de Marte
 por ser de Cupido selva,
 a repetidas instancias
 de la soberana Astrea 180
 (que, celtíbera española³³,
 desde el día que, deshechas
 sus gentes, volvió su esposo,
 ni él ni nadie llegó a verla
 o sin lágrimas los ojos 185
 o el semblante sin tristeza),
 secretas levas³⁴ dispuso.
 Pero como esto de levas
 es mina³⁵ que por el más

³² En la mitología clásica existen numerosos monstruos de muchas cabezas. Entre ellos destacaremos a Cerbero, el perro de tres cabezas que guardaba las puertas del Hades, a la terrible criada de la diosa Hera, Hidra de Lerna, que contaba con nueve cabezas de serpiente que escupían veneno o a Escila, un monstruo marino con cabezas de perro de afilados dientes alrededor de su cintura.

³³ En *Las armas de la hermosura* el personaje de Astrea se presenta como española, denominación que es un anacronismo, ya que en la época de la fundación de Roma todavía no existía esta nación como tal. Calderón, consciente de ello, trata de solventar el error refiriéndose a la heroína como celtíbera, lo que resulta cronológicamente más adecuado. En efecto, el término "celtíberos" designa de modo genérico al conjunto de pueblos que habitó la Península Ibérica desde la Edad de Bronce (s. XIII a. C.) hasta la romanización de Hispania, entre los siglos II y I a. C. Bajo esta denominación se incluye usualmente no únicamente al pueblo celtíbero propiamente dicho (que habitaba el territorio que hoy corresponde a la provincia de Soria y sus alrededores, esto es, aproximadamente el área del Sistema Ibérico), sino también a otros pueblos prerromanos tales como los vetones, vacceos, lusitanos, carpetanos o célticos. Los romanos los bautizaron con el nombre de celtíberos porque consideraron que su origen se hallaba en la mezcla entre los otros dos grandes pueblos peninsulares, los celtas de la Meseta y los íberos, habitantes de la costa. Una de las ciudades más importantes de Celtiberia fue Numancia (situada en los alrededores de la actual Soria) cuya férrea resistencia al asedio de los romanos (en el año 133 a. C.) mereció incluso la admiración de sus propios enemigos. En efecto, los numantinos prefirieron prender fuego a la ciudad sitiada durante trece largos meses antes que entregarla al general Escipión y sus tropas. Esta hazaña bélica se convirtió en proverbial y otorgó a los celtíberos fama de aguerridos luchadores, la cual Calderón transfiere a Astrea calificándola con este epíteto. Por otro lado, el dramaturgo capta la benevolencia de su auditorio presentando a una de las principales protagonistas de su comedia como española.

³⁴ *Leva*: reclutamiento de tropas (*DRAE*).

³⁵ *Mina*: Galería subterránea que se abre en los sitios de las plazas, poniendo al fin de ella una cámara llena de pólvora u otro explosivo para que, dándole fuego, arruine las fortificaciones de la plaza (*DRAE*). La mención de esta estrategia militar es un anacronismo puesto que el primer explosivo con fines militares, el llamado "fuego griego" no se inventó hasta, por lo menos, el siglo IV a. C.

breve resquicio revienta,	190
al Senado sus vislumbres ³⁶	
llegaron en humo envueltas;	
de suerte que, al inquirirse,	
si eran ciertas o no ciertas,	
a mí, que por más servicios	195
nombró en la elección primera	
del pueblo primer tribuno,	
me dio orden de que fuera	
a informarme, disfrazado	
en nombre, en traje y en lengua,	200
del estado y del designio;	
conque a poca diligencia	
pudo informarme mejor	
la vista que la cautela,	
que enmudecen los ardides	205
dónde hablan las evidencias.	
A toda Sabinia hallé,	
sin recato de que sea	
contra Roma la jornada,	
no tan solo en arma puesta,	210
pero en marcha, a cuyo efecto	
estaban pasando muestra	
de militares pertrechos ³⁷	
todas las campañas llenas.	
Numerosas huestes son	215
las que alistadas se asientan,	
según supe, voluntarias;	
porque (como dije) Astrea,	
que adquirir de vengadora	
de las mujeres intenta	220

³⁶ *Vislumbres*: Conjeturas, sospechas, indicios (*DRAE*).

³⁷ *Pertrechos*: Municiones, armas y demás instrumentos , máquinas etc., necesarios para el uso de los soldados y defensa de las fortificaciones o de los buques de guerra (*DRAE*).

el alto nombre, en persona
 las conduce y las alienta
 con tan gran jactancia, que
 sus tremoladas banderas,
 jeroglíficos del aire, 225
 componen en cuatro letras
 el vanaglorioso enigma
 de ser su victoria cierta.
 Una S, una P, una Q
 y una R³⁸ son, cuya empresa³⁹ 230
 descifrada decir quiere
 (según todos interpretan).
 «Al Sabino Pueblo, ¿Quién
 Resistirá?» Y con tal priesa,
 a lento paso la marcha 235
 disponen, que me fue fuerza,
 según su vecina línea⁴⁰
 confinante es de la nuestra,
 por llegar antes, valerme
 de toda la diligencia 240
 que pude. Pero por más
 que lo intenté, la sospecha
 o nota de desmandado
 me detuvo y, así, llegan
 a ser de mis voces ecos 245

³⁸ Calderón juega a inventar aquí un nuevo origen para el conocido lema de Roma, *SPQR* (*Senatus PopulusQue Romanus*, literalmente "Senado y pueblo romano"), convirtiéndolo en siglas castellanas a las que cada uno de los bandos enfrentados da un significado acorde con su causa. Históricamente, las siglas *SPQR* surgieron en época republicana, pues dan a entender que el poder del estado romano reside por igual tanto en el senado como en el pueblo romano. Los primeros testimonios de *SPQR* datan del año 80 a.C. (en fechas muy posteriores a las de la acción de esta comedia) pues, con anterioridad, los romanos se referían a su nación simplemente como *Roma*. No obstante, la nueva designación gozó de gran fortuna y se convirtió en el nombre oficial de la República y el Imperio Romano. Su uso, entonces, se extendió a todos los ámbitos: monumentos, monedas, textos legales, políticos y literarios. Actualmente se mantiene en el escudo de la ciudad de Roma.

³⁹ *Empresa*: Símbolo o figura que alude a lo que se intenta conseguir o denota alguna prenda de la que se hace alarde, acompañada frecuentemente de una palabra o mote (*DRAE*).

⁴⁰ *Línea*: Término, límite, frontera (*DRAE*).

sus cajas y sus trompetas,
cuando de lejos repiten
al cierzo⁴¹, que se las lleva,
y al aire, que nos las trae.

Cajas y voces a lo lejos.

VOCES (dentro).	¡Arma, arma! ¡Guerra, guerra!	250
VETURIA.	(Bien temí que había de ser segunda desdicha nuestra.)	<i>Aparte</i>
AURELIO.	Mira, con estas noticias, si ha sido prevención cuerda que otras trompetas y cajas ⁴² despertador tuyo sean, y de cuántos hoy en Roma, divertidos, no se acuerdan de aquellos primeros héroes, que de apagadas pavesas ⁴³ fueron incendio de Europa, hasta coronarla reina del orbe ⁴⁴ . Y, dejando aparte abandonadas proezas, que en África ⁴⁵ y en España ⁴⁶	255 260 265

⁴¹ *Cierzo*: Viento de componente Noroeste. En Aragón, la Ribera navarra y La Rioja es un viento fresco y seco que se forma en el Valle del Ebro por la diferencia de presión entre el mar Mediterráneo y el mar Cantábrico en los casos en los que se origina una borrasca en el primero y en el segundo se produce un anticiclón (DRAE).

⁴² Referencia anacrónica a los instrumentos que acompañaban a los Tercios españoles en el Siglo de Oro.

⁴³ *Pavesa*: Partecilla ligera que salta de una materia inflamada y acaba por convertirse en ceniza (DRAE).

⁴⁴ Aurelio se refiere a un pasado dominio romano del mundo que, dado el momento en que se sitúa la acción de la comedia, se produciría en realidad muchos años después. Parece como si el personaje adoptara la perspectiva de los espectadores que asisten a la comedia y para quienes la historia de Roma pertenece al pasado.

⁴⁵ Roma, en efecto, extendió sus dominios por tierras africanas, aunque con mucha posterioridad a la época en la que, supuestamente, vive Aurelio: entre la derrota de Cartago (146 a.C.) y la conquista de estos territorios por los musulmanes (s. VII). Entre las grandes gestas romanas en tierras africanas destaca la victoria definitiva sobre Cartago, a cargo de Escipión, el Africano, la derrota del nómada Yugurta por parte de Quinto Cecilio Metelo y Cayo Mario, la conquista de la Cirenaica por Quinto Cecilio Metelo Cético o la conocida victoria de Octavio Augusto sobre Marco Antonio y Cleopatra en Egipto.

Rómulo dejó dispuestas⁴⁷,
y hoy yacen en el infame
sepulcro de la pereza,
¿a qué más puede llegar
el baldón⁴⁸ de la honra nuestra 270
que a pensar el enemigo
que ya Roma no es la que era,
pues se promete en sus timbres⁴⁹
que no ha de hallar resistencia?
Demás de esto, ¿es bien que yo 275
a un noble ofendido tenga
y no tenga mira a que
es desproporción muy ciega
que él desvelado maquine
y yo descuidado duerma, 280
mayormente al blando⁵⁰ sueño
de tan contrarias sirenas⁵¹
que, si otras cantando matan,
ellas llorando⁵² deleitan?

⁴⁶ La conquista romana de Hispania se produjo en fechas muy posteriores a aquellas en las que se desarrolla la comedia; concretamente entre el 218 a.C. (fecha del desembarco romano en Ampurias) y el 19 a.C. Durante estos doscientos años de conquista de la Península, llenos de enfrentamientos bélicos fueron muchos los héroes romanos a los que se refiere Aurelio. Entre ellos, destacaremos a los hermanos Cneo y Publio Escipión y el hijo del segundo, también llamado Publio Escipión, que dirigieron la conquista en sus primeros tiempos y combatieron incansablemente a los cartagineses asentados en la Península, a Marco Catón, que redujo a los íberos e ilergetes, a Lucio Emilio Paulo y Cayo Calpurnio, que controlaron Lusitania, a Quinto Fabio Flacco, que conquistó la región celtíbera, y a Publio Cornelio Escipión Emiliano que acabó con Numancia, el último bastión de resistencia celtíbera.

⁴⁷ Por todo lo señalado anteriormente, Calderón incurre en un anacronismo pues Rómulo no dirigió ninguna campaña en Hispania o África.

⁴⁸ *Baldón*: Oprobio, injuria o palabra afrentosa (*DRAE*).

⁴⁹ *Timbre*: Insignia que se coloca encima del escudo de armas (*DRAE*).

⁵⁰ *Blando*: Perezoso, cobarde (*DRAE*).

⁵¹ Identificación de las mujeres sabinas con las sirenas. En la mitología griega, las sirenas aparecen como genios marinos, mitad mujer, mitad ave. Es a partir del siglo IX, con la difusión de un conocido bestiario, el *Liber Monstruorum*, cuando se las comienza a representar como mujeres con cola de pez. La primera referencia a las sirenas aparece en la *Odisea* homérica en las que se las describe como unas terribles criaturas que habitan una isla del Mediterráneo, frente a la isla de Sorrento. Con sus dulces cantos atraen a los barcos hasta las costas de la isla para que zozobren y, así, poder devorar los cuerpos de los marineros.

	¡Oh, nunca hubierais...!	
CORIOLANO.	Perdona,	285
	señor, y dame licencia	
	para suplicarte que,	
	no enojado las ofendas,	
	ni a ellas ni a cuantos conmigo	
	a mi ruego las festejan;	290
	y más en este jardín ⁵³ ,	
	donde Veturia se alberga,	
	noble matrona ⁵⁴ , a quien todas	
	reconocen preeminencia	
	por su real ⁵⁵ sangre; que no	295
	es culpa suya ni nuestra	
	el que en ellas sea agasajo	
	lo que en nosotros es deuda.	
	La culpa fue del primero	
	que, robadas, las violenta,	300
	no de los que, ya robadas,	
	procuran que estén contentas	
	que, para tenerlas tristes,	
	mejor fuera no tenerlas.	
	Si hacerlas nuestras quisimos,	305
	¿cómo habían de ser nuestras	
	si, en nuestro poder quejosas,	
	siempre quedaban ajenas?	
	Que desde el odio al cariño	
	no es fácil de hallar la senda	310

⁵² Prefiguración acerca del poder femenino de las lágrimas.

⁵³ El jardín es un espacio tradicionalmente vinculado al amor y la belleza (ligado en la mitología a la diosa Venus) que, en este caso, se contrapone a la violencia de la guerra (V. estudio introductorio).

⁵⁴ En realidad, Veturia, al ser una doncella, nunca habría recibido en la Antigua Roma el calificativo *matrona* pues este se aplicaba a las madres de familia especialmente virtuosas.

⁵⁵ Alusión a una supuesta ascendencia regia de Veturia que no vuelve a mencionarse en toda la obra y que las fuentes latinas no atribuyen ni a la madre ni a la esposa de Coriolano. Esta vinculación con la realeza, sin embargo, ensalzaba al personaje de Veturia a ojos del auditorio palaciego que asistía a la representación de la comedia en la época en la que se escribió.

si no es que la facilite
 la caricia, la fineza,
 el obsequio, el rendimiento,
 la atención y la asistencia,
 que son las que solo saben 315
 hacer voluntad la fuerza.
 Decir que esto del valor
 nos ha olvidado, es propuesta
 tan vana, que el mismo Marte
 el primero es que la niega, 320
 puesto que, amante de Venus⁵⁶,
 al mundo puso en sospecha
 de que él y Cupido habían
 trocado dardos⁵⁷ y flechas;
 viendo cuánto ventajoso, 325
 porque su dama lo sepa,
 pelea el soldado que
 con armas de amor pelea⁵⁸,
 pensando que son de Marte.
 Y para que mejor veas 330
 que ser galán en la paz
 no es ser cobarde en la guerra,
 el primero seré yo

⁵⁶ En la mitología romana, Marte y Venus mantienen una relación amorosa ilegítima que no es sino la transposición de la historia de las divinidades griegas, Ares y Afrodita. En efecto, Afrodita estaba casada con Hefesto (Vulcano en la mitología latina), el dios cojo de Lemnos, de apariencia desagradable, pero amaba en secreto a Ares. Los dos amantes fueron descubiertos por el Sol y este reveló a Hefesto la traición de su esposa. En venganza, Hefesto capturó a los dos amantes en una red mágica mientras se hallaban en el lecho de Afrodita y los expuso ante el resto de los dioses del Olimpo para su escarnio. Una vez liberados y profundamente avergonzados, Afrodita huyó a Chipre y Ares a Tracia. No obstante, de sus amores nació una amplia descendencia: Eros y Anteros, Deimo y Fobos, Harmonía y Príapo.

⁵⁷ *Dardo*: Arma arrojadiza, semejante a una lanza pequeña y delgada, que se tira con la mano (*DRAE9*).

⁵⁸ Referencia al conocido tópico de la *militia amoris*, de amplia tradición en la poesía latina y, posteriormente, en la poesía amorosa de todas las épocas, en la que el amor se expresa en términos bélicos. Por otra parte, como consecuencia directa de su amor, el soldado se vuelve más aguerrido en la batalla, pues trata de lograr hazañas en combate para brindárselas a su amada. Esta circunstancia se constituye en un tópico dentro del código del amor cortés y en la poesía de raigambre petrarquista. Así, amor y guerra, elementos aparentemente antagónicos aparecen indisolublemente unidos en la literatura de todas las épocas.

	que, de la patria en defensa, al opósito ⁵⁹ le salga.	335
	Y así, para disponerla, iré por plazas y calles, diciendo en voces diversas.	
UNOS (dentro).	¡Viva Coriolano!	
OTROS (dent.).	¡Viva!	
AURELIO.	Oye, hasta averiguar éstas.	340
<i>Salen Flavio, viejo, Lelio y soldados.</i>		
FLAVIO.	Yo lo diré, que en tu busca vengo, para que lo sepas. Proponiéndole al tumulto de la plebe y la nobleza cuánto conviene salir	345
	a impedir el paso de esa no impensada invasión, antes que pise la línea nuestra, ocupando los estrechos pasos y las eminencias,	350
	a fin de que, ya que entren, entren peleando, en que es fuerza que pierdan gente, y quizá que gente y jactancia pierdan, dije que presto el Senado	355
	nombraría a quien convenga que vaya por general, a que dieron por respuesta, reduciéndose a una voz, de varias voces compuesta....	360
UNOS (dentro).	¡Viva Coriolano!	
OTROS (dentro).	¡Viva!	
FLAVIO.	De suerte que, antes que sea	

⁵⁹ *Al opósito*: Por contraposición u oposición, en contra, contra (*DRAE*).

	consulta, la aclamación común quiere que cabeza suya sea Coriolano,	365
	de que vengo a darte cuenta, por si acepta o no.	
AURELIO.	¿Qué es dudar si acepta o no acepta, siendo mi hijo? Coriolano, ya ves en lo que te empeña la común aclamación del pueblo.	370
CORIOLANO.	La vida hubiera dado en albricias ⁶⁰ , señor, a no importar mantenerla para que, en servicio suyo, en mejor trance la pierda; en cuyo agradecimiento a Flavio las plantas besa mi humildad y a Lelio da los brazos, bien como prendas de quien se obliga a pagar, reconocida la deuda.	375 380
LELIO.	El mérito es quien adquiere este honor. (¡Que también sea hijo yo de senador, ⁶¹ y de mí.... ¡Oh, envidia, deja de afligirme!) Yo el primero seré que irá a tu obediencia por soldado tuyo.	<i>Aparte</i> 385
ENIO.	Yo	

⁶⁰ *Albricias*: Regalo que se da por alguna buena nueva a quien trae la primera noticia de ella (*DRAE*).

⁶¹ Desde el principio Calderón contrapone a Coriolano y Flavio: mientras el primero ha logrado todas sus hazañas por sí mismo, el segundo busca obtener privilegios únicamente por su linaje, por su condición de hijo de senador. De este modo, Calderón contrapone las dos concepciones de honor que existían en la España del siglo XVII: aquella basada en la virtud del individuo frente a la que solo valoraba la limpieza de sangre.

	no te doy la norabuena ⁶² ,		390
	porque me la he dado a mí,		
	en fe de lo que interesa		
	en tus honores mi honor ⁶³ .		
CORIOLOANO.	A entrambos ⁶⁴ os lo agradezca		
	mi amistad ,que con los dos,		395
	tú, Lelio, de la nobleza		
	cabo ⁶⁵ , tú, Enio, de la plebe,		
	¿qué riesgo habrá que no emprenda?		
TODOS.	¿Ni quién que a ti no te siga?		
PASQUÍN.	(Yo, porque allí Livia señas	<i>Aparte</i>	400
	me hace de que allá no vaya.) ⁶⁶		
AURELIO.	Pues porque tiempo no pierda,		
	retiraos todas vosotras,		
	cada una a su vivienda,		
	de donde ninguna salga,		405
	mientras se pasa la muestra		
	de la gente que se alista,		
	porque, si acaso la pesa		
	el ver ir contra su patria,		
	no impida al que complacerla		410
	intente.		
VETURIA.	Ninguna habrá		
	tan livianamente necia		
	que ya no desee que Roma		
	contra los sabinos venza;		
	que las materias de honor		415
	son tan vidriosas materias		

⁶² *Norabuena*: Enhorabuena (*DRAE*).

⁶³ Enio, pese a su condición de plebeyo, posee concepción de su propio honor, basado en sus logros personales y en cultivo de la virtud.

⁶⁴ *Entrambos*: Ambos (*DRAE*).

⁶⁵ *Cabo*: Caudillo, capitán, jefe (*DRAE*).

⁶⁶ Pasquín presenta la característica sumisión a la mujer propia del personaje del gracioso.

	que con el más leve soplo se empañan, si no se quiebran. Y, siendo así que estuvimos todas a morir resueltas,	420
	antes de admitir a quien con fe y palabra no fuera de esposo, con todo eso, el empacho ⁶⁷ y la vergüenza de no volver a ser propias	425
	de quien ya fuimos ajenas nos obligará a que todas, si nos diéradés licencia, saliéramos a campaña. Y yo fuera la primera	430
	que, el arnés trezado ⁶⁸ , el fresno ⁶⁹ blandiendo en la mano diestra, en la siniestra el escudo, y con el tiento en la rienda, montado el corcel bridón ⁷⁰ ,	435
	la diera a entender a Astrea cómo ya de su venganza no necesita la nuestra.	
CORIOLANO.	¿Quién pudo desempeñarse ni más noble ni más cuerda?	440
TODAS.	Lo mismo todas decimos.	
AURELIO.	No es la resolución ésa que queremos de vosotras.	

⁶⁷ *Empacho*: Cortedad, vergüenza, turbación (DRAE).

⁶⁸ *Arnés tranzado*: El compuesto de diversas piezas con sus junturas, para que el hombre armado con él pudiera hacer fácilmente todos los movimientos del cuerpo (DRAE).

⁶⁹ Metonimia que hace referencia a la pica, una especie de lanza larga (de 20 o 26 palmos de longitud), compuesta de un asta con hierro pequeño y agudo en el extremo superior. Fue especialmente empleada por los soldados de infantería de los Tercios españoles, sobre todo para hacer frente a los ataques de la caballería. Solía elaborarse con maderas muy duras como, por ejemplo, la de fresno. La referencia a esta arma áurea constituye un nuevo anacronismo.

⁷⁰ *Bridón*: Caballo brioso y arrogante (DRAE).

FLAVIO. No, que otra habrá, en que se vea
que las mujeres no son 445
tan dueños nuestros que puedan
en descrédito poner
de Roma el valor.

AURELIO. Ni esa
tampoco es para aquí. Agora *A Coriolano*
ven, pues, adónde te ofrezca, 450
con pública aclamación,
de todo el pueblo en presencia,
el Senado la bengala⁷¹,
estoque⁷², toga⁷³ y diadema
de general de sus armas. 455

CORIOLANO. Más me ha de dar.

AURELIO Y FLAVIO. ¿Qué es?

CORIOLANO. Licencia
de que responda al sabino,
y al mote⁷⁴ de sus banderas,
poniendo yo en las de Roma
el mismo.

TODOS. ¿De qué manera? 460

CORIOLANO. S, P, Q, y R son
cuatro letras que interpretan.
"¿Al Sabino Pueblo Quién
Resistirá?". Y con las mismas,
a su arrogante pregunta, 465
han de responder las nuestras,
para que conozca el mundo
cuán en un caso⁷⁵ concuerdan

⁷¹ *Bengala*. Insignia antigua de mando militar a modo de cetro o bastón (*DRAE*).

⁷² *Estoque*: Espada estrecha, que por lo regular suele ser más larga de lo normal, y con la cual solo se puede herir de punta.

⁷³ *Toga*: Prenda principal exterior del traje nacional romano, que se ponía sobre la túnica.

⁷⁴ *Mote*: Sentencia que llevaban como empresa los antiguos caballeros.

gramáticas militares,
la pregunta y la respuesta, 470
pues si S, P, Q y R
"¿Quién piensa hacer resistencia
al sabino pueblo?" dicen,
también dirán, a quien lea
en nuestro favor el mote, 475
de sus mismas cuatro letras:
"Senado y Pueblo Romano
es Quien Resistirle piensa".⁷⁶
FLAVIO. Bien lo has pensado.

Dentro, cajas y voces a lo lejos.

UNOS (dentro). ¡Arma, arma!
FLAVIO. Y, pues se oyen de más cerca 480
ya sus cajas, responded
a su salva.
OTROS (dentro). ¡Guerra, guerra!
AURELIO. Y por si acaso llegaron,
según a mi oído suenan,
acá sus voces, diciendo... 485
UNOS (dentro). ¿Quién ha de hacer resistencia
al sabino pueblo?
AURELIO. Digan
al mismo compás las nuestras...
TODOS. ¡Senado y pueblo romano!
UNOS (dentro). ¡Vivan Sabino y Astrea! 490
TODOS. ¡Coriolano y Roma vivan!
CORIOLANO. (Perdona, Veturia bella, *Aparte*
que, si voy contra tu patria,
también voy en tu defensa.)

⁷⁵ *Caso*: Marca flexiva que, en muchas lenguas, sirve para expresar diferentes relaciones sintácticas y, tradicionalmente, la función expresada mediante esas marcas (*DRAE*).

⁷⁶ Calderón inventa así el origen del lema *SPQR* romano.

Vase.

TODOS. ¡Arma, arma! ¡Guerra, guerra! 495

Vanse y salen marchando soldados y uno trae una bandera con las letras que han dicho los versos y detrás, Sabino y Astrea, con espada, plumas y bengala.

SABINO. En la cumbre eminente *[silva]*
del Esquilino⁷⁷ monte
que, atalaya⁷⁸ de todo el horizonte,
empina al orbe de zafir la frente,
alto haga nuestra gente 500
hasta reconocer si tiene acaso
Roma ocupada de su estrecho paso
la entrada que, otra vez, padrastró⁷⁹ mío,
favoreció la vecindad del río.
Y así, hasta que los batidores⁸⁰ vuelvan, 505
y informados resuelvan
por dónde menos fuerte sendas abra,
alto haced.

UNOS. Alto, y pase la palabra.

Repítenlo otros.

SABINO. Ya, soberana Astrea,
pisas la raya en que la luz febea⁸¹ 510

⁷⁷ El Esquilino es una de las siete colinas que rodea Roma, cuyas tres cimas se llaman Cispio, Fagutal y Opio. Se sitúa al este de la primitiva ciudad de Roma.

⁷⁸ *Atalaya*: Eminencia o altura desde donde se descubre mucho espacio de tierra o mar (*DRAE*).

⁷⁹ *Padrastró*: Obstáculo, impedimento o inconveniente que estorba o hace daño en una materia (*DRAE*).

⁸⁰ *Batidor*: Explorador que descubre y reconoce el campo o el camino para ver si está libre de enemigos (*DRAE*).

⁸¹ *Febeo*: Relativo a Febo. Febo significa "brillante" y es el epíteto que usualmente se aplica al dios Apolo, una de las principales divinidades de la mitología grecorromana. Usualmente es representado como un hombre joven y fuerte, a veces cubierto con un manto, armado con arco y flechas o tocando la

del Sol entre Sabinia y Roma parte
 jurisdicciones, pues que no sin arte
 interpuso por valla
 el bastión⁸² de esa rústica muralla,
 que a una y otra divida, 515
 bien que en vano una de otra defendida,
 el día que hacerlas enemigas quiso
 su trato infiel.

ASTREA. Ya desde aquí diviso,
 aunque no bien⁸³, aquélla
 que, ayer vil choza y hoy fábrica bella⁸⁴, 520
 tan elevada sube,
 que empieza en muro y se remata en nube.
 ¡Oh, tú, de la Fortuna
 trasmutado teatro,⁸⁵ cuya escena,
 no sé si diga, de piedades llena 525
 o llena de crueldades,
 (que, tal vez, son crueles las piedades)!
 En yerto⁸⁶ albergue dio primera cuna
 a aquellos⁸⁷ que, arrojados
 de ignoradas entrañas, 530

lira. Apolo es el dios del Sol y, por ende, de la luz, la verdad y la razón. Era, además, considerado el causante de la inspiración, tanto profética como artística y por ello, su figura tenía gran relevancia en los ámbitos religioso y adivinatorio pero también en el del arte, siendo considerado el como el líder de las musas y la divinidad de la Belleza, la Armonía y la Perfección. En su vertiente negativa, Apolo se asociaba con las plagas y determinadas enfermedades. Desde que Augusto convirtiera a Apolo en símbolo del poder profano e imperial, el dios y su atributo, el Sol se identificaron tópicamente con la autoridad de los monarcas y dirigentes políticos de todas las épocas. Esta simbología, de amplia tradición emblemática, aparece recurrentemente en esta comedia.

⁸² *Bastión*: Amparo y defensa (*DRAE*).

⁸³ Para los personajes calderonianos la percepción de la realidad a través de los sentidos siempre resulta confusa (*V. estudio introductorio*).

⁸⁴ Nuevo anacronismo: con el poco tiempo transcurrido desde su fundación parece poco probable que Roma sea ya una fábrica bella.

⁸⁵ Alusión a varios elementos temáticos tópicos dentro del teatro calderoniano: la mudabilidad de la Fortuna, la vida como teatro y la metateatralidad (*V. estudio introductorio*).

⁸⁶ *Yerto*: Tieso, rígido, áspero (*DRAE*).

⁸⁷ Comienza aquí el relato de la leyenda de Rómulo y Remo.

hambrienta loba⁸⁸ halló, que, en sus montañas,
 recién nacidos, ya que no abortados,
 eran espurios hijos de los hados.⁸⁹
 ¡Oh tú, que en lo voraz de su fiereza,
 mudando especie la naturaleza, 535
 viste, en vez de ser ellos de su hambriento
 furor destrozo, en cándido⁹⁰ alimento
 trocar la saña, haciendo que ellos fuesen
 los que de ella, al revés, se mantuviesen!
 Si a sus pechos criados, 540
 si a su calor dormidos,
 si de roncoshélitos⁹¹ gorjeados⁹²
 crecieron, arrullados a gemidos,
 ¿qué mucho que, bandidos,
 sañudamente fieros, 545
 se juntasen con otros bandoleros
 para vivir, sin Dios, sin fe, sin culto,
 del homicidio, el robo y el insulto? ⁹³
 De esta, pues, compañía
 Rómulo capitán, temiendo el día 550
 de tu mudanza, a fin de resguardarse,
 trató fortificarse,

⁸⁸ Algunos mitógrafos consideran que esta loba no era sino Aca Larentia, la esposa del pastor real Faústulo, la cual había merecido el sobrenombre de *lupa*, que, en Roma significaba, además de "loba", "prostituta", por su conducta moralmente reprobable.

⁸⁹ Según la leyenda romana, Rómulo y Remo fueron hijos del dios Marte, divinidad guerrera, y de una sacerdotisa de Vesta, Rea Silvia. Esta, como todas las vestales, había contraído un voto de castidad en su labor de servicio a Vesta, una divinidad romana muy arcaica que presidía el fuego del hogar doméstico. Es por ello que existen diversas versiones acerca de cómo Marte consiguió seducir a Rea Silvia. Según algunas, la conquistó en el bosque donde la doncella acudía a buscar agua para los sacrificios a la diosa mientras que, según otras variantes, la violó mientras dormía. Al haber transgredido el voto de castidad fue obligada a abandonar a sus hijos, Rómulo y Remo, al nacer.

⁹⁰ *Cándido*: Blanco (*DRAE*). El "cándido alimento" es la leche con la que la loba cría a Rómulo y Remo.

⁹¹ *Anhélito*: Respiración, principalmente corta y fatigosa(*DRAE*).

⁹² *Gorjear*: Dicho de una persona o de un pájaro: Hacer quiebros con la voz en la garganta (*DRAE*).

⁹³ Para poblar la recién fundada ciudad de Roma, Rómulo acogerá en su seno a esclavos fugitivos, deudores, desterrados, asesinos...

para cuyo seguro
 el surco de un arado lineó muro,
 con ley tan inviolable que, su extremo 555
 asaltarle costó la vida a Remo.⁹⁴
 Este fue (¡oh tú, otra vez, varia Fortuna,
 condicional imagen de la luna!⁹⁵)
 el origen que altiva te conserva
 crecida, a imitación de mala yerba. 560
 Pero ya tu castigo
 llega, pues llega mi valor conmigo.
 Y así, Sabino, antes que se prevengan
 (vengan los batidores o no vengan),
 entremos en sus lindes desde luego, 565
 publicando la guerra a sangre y fuego.
 SABINO. La espera, Astrea, en muchas ocasiones
 consiguió altos blasones.
 ASTREA. También la espera los perdió otras tantas,
 y quizá más.

Sale un soldado, Emilio.

EMILIO. Dame, señor, tus plantas. 570
 SABINO. ¿Qué hay, Emilio, de nuevo? [*romance é-o*]
 EMILIO. Apenas a contártelo me atrevo,
 por no decirte que, apenas
 de aquestos riscos soberbios
 con una avanzada escuadra⁹⁶ 575

⁹⁴ El relato del asesinato de Remo a manos de su hermano aparece aquí un tanto simplificado. Según la leyenda, los dos hermanos, una vez decididos a fundar la ciudad, deciden situarla en el lugar que indiquen los presagios de la naturaleza. Estos señalan el lugar que había elegido Rómulo: sobre el monte Palatino. Para trazar los límites de la nueva urbe Rómulo abre un foso con un arado arrastrado por dos bueyes. Remo, un tanto molesto, se burla de él considerando esta defensa totalmente inútil y, riéndose, atraviesa el foso, penetrando en el recinto de la nueva Roma. Rómulo, profundamente ofendido por este sacrilegio, asesina a su hermano con su propia espada.

⁹⁵ Identificación tópica entre la mudabilidad de la Fortuna y la Luna, cuya forma es cambiante en cada fase.

⁹⁶ *Escuadra*: Corto número de soldados a las órdenes de un cabo. Es la unidad menor en las fuerzas militares (*DRAE*).

vencí el arrugado ceño⁹⁷,
cuando, desde la eminencia,
vi todo el valle cubierto
de romanos escuadrones,
que, en buena marcha dispuestos, 580
como iban llegando, iban
tomando, unos los estrechos
pasos, otros desmontando
los troncos, para con ellos
atrincherarse, y otros 585
doblándose⁹⁸, porque a tiempos,
donde importe, el retén⁹⁹ pueda
ir reclutando¹⁰⁰ los puestos.

ASTREA.
¿Eso excusabas decirnos?
Pues toma en albricias de eso 590
esta sortija, que yo
a tener que vencer vengo.
Manda, Sabino, que al arma
toque el ejército nuestro,
antes que se fortifiquen. 595

SABINO.
Con ese español¹⁰¹ aliento,
¿quién no ha de animarse? Vayan
por los costados, cubriendo
en las quiebras¹⁰² y surtidas¹⁰³

⁹⁷ Metáfora característica del estilo calderoniano en la que la escarpada cima de los riscos se compara con un ceño fruncido.

⁹⁸ *Doblarse*: Distribuirse.

⁹⁹ *Retén*: Tropa que en más o menos número se pone sobre las armas, cuando las circunstancias lo requieren, para reforzar, especialmente de noche, uno o más puestos militares (*DRAE*).

¹⁰⁰ *Reclutar*: Posicionarse las tropas para un propósito determinado (*DRAE*).

¹⁰¹ Calderón hace un guiño a su auditorio aludiendo a la proverbial valentía (e, incluso, bravuconería) atribuida a los españoles.

¹⁰² *Quiebra*: Hendidura del terreno (*DRAE*).

¹⁰³ *Surtida*: Salida o paso oculto por donde puede aparecer de improviso el enemigo.

	coseletes ¹⁰⁴ y flecheros ¹⁰⁵	600
	a la caballería, y ella, deshilada ¹⁰⁶ en buen concierto, procure cobrar el llano, donde, trocados los riesgos, cubra ella a la infantería,	605
	dándose las manos, puesto que las dos son los dos brazos de todo militar cuerpo. Toca a embestir, y un caballo me dad.	
ASTREA.	Y a mí otro, que tengo	610
	de ser la primera yo que, complacido mi esfuerzo, vea la cara al enemigo, la caballería rigiendo.	
SABINO.	Pues porque la infantería	615
	no vaya en el desconsuelo de ir sin ti y sin mí, seré yo quien gobierne sus Tercios ¹⁰⁷ .	
ASTREA.	Pues, ¡al arma!	
SABINO.	Pues, ¡al arma!	
SOLDADOS.	¿Quién no ha de seguir su ejemplo?	620
TODOS.	¡Vivan Sabino y Astrea!	

Vanse, tocan cajas y, entrándose por una parte, salen por otra Coriolano, Lelio, Enio y dos soldados con banderas, una roja y otra blanca, con las mismas letras.

CORIOLANO. Pues el sabino resuelto,
para no darnos lugar

¹⁰⁴ *Coselete*: Soldado de infantería que llevaba coselete, una coraza ligera de cuero y, como arma ofensiva, pica o alabarda, y formaba parte de las compañías de arcabuceros (*DRAE*).

¹⁰⁵ *Flecheros*: Arqueros (*DRAE*).

¹⁰⁶ Esto es, marchando en orden y formación.

¹⁰⁷ Alusión totalmente anacrónica a las tropas españolas del siglo de Oro.

a que nos fortifiquemos,
 baja, avanzando sus tropas. 625
 Fuerza es salirle al encuentro,
 para no darle nosotros
 lugar a él a que, viniendo
 como viene, desfilado,
 pueda, vencido lo estrecho, 630
 doblarse en lo llano. Ea,
 generoso invicto Lelio,
 pues, cabo de la nobleza,
 la vanguardia¹⁰⁸ en el derecho
 costado te toca, ocupa 635
 tu lugar.

LELIO.

En él ofrezco
 morir (que una cosa es *Aparte.*
 callar yo mis sentimientos
 y otra, que mi honor no diga
 que no es mío). Tremole el viento 640
 la siempre roja¹⁰⁹ bandera
 del Senado, con el nuevo
 jeroglífico, a quien sigan
 todos mis parciales¹¹⁰.

Vase

CORIOLANO.

Enio,
 tú en el siniestro¹¹¹ costado 645
 tu lugar toma que, en medio
 del cuerpo de la batalla,
 quedo yo, distribuyendo

¹⁰⁸ *Vanguardia*: Parte de una fuerza armada, que va delante del cuerpo principal (*DRAE*).

¹⁰⁹ Lelio porta una bandera roja, que simboliza su carácter ambicioso y violento y su pasión por el poder.

¹¹⁰ *Parcial*: Partidario, seguidor; en este caso, los miembros de la nobleza romana.

¹¹¹ *Siniestro*: Izquierdo.

los órdenes, porque acuda
donde convenga el refuerzo. 650

ENIO. Despliegue también al aire
su blanca¹¹² bandera el pueblo,
que no es el que menos sabe
dar victorias a sus reinos.

Vase. *Vase. La caja y dentro, ruido de armas*

UNOS (dentro). ¡Arma, arma!

OTROS (dentro). ¡Guerra, guerra! 655

UNOS (dentro). ¡Fuertes sabinos, a ellos!

OTROS (dentro). ¡A ellos, valientes romanos!

CORIOLANO. Ya los unos descendiendo,
y ya subiendo los otros,
en el más fragoso¹¹³ seno 660
del monte, a medir las armas
llegan entrambos encuentros.

Cajas y ruido de armas.

Disputada, la batalla
crece, conque al sol cubriendo
nubes de pluma las flechas, 665
tempestad parece, siendo
del eclipse de sus rayos
cajas y trompetas truenos,
de quien relámpagos son
las chispas de los aceros.¹¹⁴ 670
Todo es horror, todo es grima,

¹¹² Enio lleva una bandera blanca, símbolo de su pureza y su carácter prudente, leal y justo.

¹¹³ *Fragoso*: Áspero, intrincado, lleno de quiebras, malezas y breñas (*DRAE*).

¹¹⁴ Poética metáfora, muy propia del estilo calderoniano, en la que el dramaturgo identifica la oscuridad y el fragor de la batalla con los de una tempestad.

UNOS (dentro). todo asombro, todo incendio.
¡Avanza, caballería,
antes que en nuestro terreno
llegue a doblarse la suya! 675

OTROS (dent.). ¡A ellos, sabinos!

TODOS. ¡A ellos!
La caja.

CORIOLANO. ¿Qué es aquello? ¡Ay, infelice¹¹⁵!
Que a lo que desde aquí veo,
parece que, recargados¹¹⁶,
vuelven a perder los nuestros 680
los puestos que habían ganado.
¡Ea, Fortuna, ya es tiempo
de que todo lo perdamos
o que todo lo ganemos!
Sígueme todas las tropas 685
en batallones¹¹⁷ y tercios¹¹⁸,
pues no hay más órdenes ya
que dar, que morir resueltos.
¡Volved, soldados, volved,
que ya voy a socorremos! 690
¡Piérdase la vida, y no
la fama!

Cajas y ruido y sale Astrea como despeñada.

ASTREA. ¡Valedme, cielos!
Que, desbocado el caballo¹¹⁹,

¹¹⁵ *Infelice*: Infeliz (uso poético) (DRAE).

¹¹⁶ *Recargados*: Tras volver a sufrir una nueva carga enemiga.

¹¹⁷ *Batallón*: Antigüamente, escuadrón de caballería (DRAE).

¹¹⁸ *Tercio*: Regimiento de infantería española de los siglos XVI y XVII (DRAE).

con no matarme, me ha muerto,
 si hay quién piense que el salir 695
 de la batalla fue huyendo.
 Y no fue, sino que el hado¹²⁰
 o tarde o nunca el contento
 cumplido dio, bien que en vano
 hoy de su rigor me quejo, 700
 pues tampoco dio cumplida
 la desdicha el día que, habiendo
 vencido la cumbre al monte,
 al descender de su centro,
 corriendo por intrincados 705
 riscos el bruto¹²¹ soberbio,
 no me echó de sí, hasta que
 trocó de un tronco el tropiezo¹²²
 al golpe de la caída
 la amenaza del despeño.¹²³ 710
 Conque, aunque rendida, aunque
 fatigada, en un desierto
 triste y sola me hallo, a causa
 de que los que me siguieron
 y no alcanzaron, perdida 715
 de vista, sin mí habrán vuelto.
 Con todo eso, el quedar viva

¹¹⁹ La caída del caballo es un tópico habitual en la dramaturgia calderoniana, cargado de valores simbólicos. En este caso, Astrea experimentará un profundo cambio en su concepción existencial (V. estudio introductorio).

¹²⁰ *Hado*: Fuerza desconocida que, según algunos, obra irresistiblemente sobre los dioses, los hombres y los sucesos. La palabra "hado" procede de la idea latina de *fatum*, el dios del Destino que, con sus decisiones irrevocables determina el destino de los hombres. Por influencia de la cultura griega, el primitivo *fatum* latino terminó por asimilarse con distintas divinidades helenas relacionadas con el destino tales como las Moiras, las Parcas o las Sibilas.

¹²¹ *Bruto*: Referencia poética al caballo.

¹²² Nótese el poético uso de la armonía imitativa en este verso para emular el sonido de los cascos del caballo.

¹²³ Complicado circunloquio con el que se expresa que el caballo, en lugar de hacer que se despeñara, provocó su caída al tropezar con un tronco.

es tan natural consuelo
que, siendo el vivir lo más,
todo lo demás es menos. 720

Cajas a lo lejos.

Y así, a pesar del cansancio,
pues para elegir no hay medios,
procure hallar senda que
me vuelva a mi gente, puesto
que, para servir de norte¹²⁴, 725

me basta el confuso estruendo
que, sin decirme en qué estado
la batalla está, a lo lejos
me está diciendo que dura,
en mal pronunciados ecos. 730

Por esta parte parece
que el enmarañado seno
da menos fragoso paso,
seguir su vereda¹²⁵ quiero. 735

No en vano pues, a lo inculto
quitado el impedimento,
ya descubro la campaña
y en ella, o miente el deseo,
o son nuestras las banderas
que miro. Sin duda, cielos, 740

la victoria consiguió
Sabino, puesto que veo
en su rotulado enigma
tremolar el blasón¹²⁶ nuestro

¹²⁴ *Norte*: Guía, punto de referencia., por alusión a la Estrella Polar, que sirve de guía a los navegantes (*DRAE*).

¹²⁵ *Vereda*: Camino angosto, formado comúnmente por el tránsito de peatones y ganados (*DRAE*).

¹²⁶ *Blasón*: Escudo de armas (*DRAE*).

destotra¹²⁷ parte del monte. 745
 Pues ¿qué aguardo? Pues ¿qué espero?
 ¡Oh, si fuera verdad que
 tiene alas el pensamiento,
 para llegar a los brazos
 de Sabino y darle, en ellos, 750
 de mi vida y su victoria,
 dos parabienes a un tiempo!

Vase Astrea, y salen Coriolano y todos con las banderas.

TODOS. ¡Victoria por el invicto,
 heroico caudillo¹²⁸ nuestro!

LELIO. No sé qué gracias te deba 755
 dar nuestro agradecimiento
 pues cuando, casi perdidos
 nos hallábamos, tu esfuerzo
 bastó a que el sabino vuelva
 desbaratado y deshecho. 760

ENIO. ¿Qué gracias podemos dar
 que sean bastante aprecio
 a quien supo disponer
 el socorro a tan buen tiempo
 que, derrotado el contrario, 765
 quedase el campo por nuestro?

CORIOLANO. Vuestro fue el valor y mía
 la dicha de llegar presto.
 Y por partirla contigo,
 a llevar las nuevas, Lelio, 770
 de esta victoria al Senado
 ve, en tanto que yo prevengo
 que las fortificaciones,

¹²⁷ *Destotra*: De esta otra.

¹²⁸ *Caudillo*: Hombre que, como cabeza, guía y manda la gente de guerra (*DRAE*).

para que antes no hubo tiempo,
prosigan, por si otra vez, 775
reforzándose de nuevo,
vuelve, no desprevenidos
nos halle.

LELIO. Tus manos beso
por ese honor y, no tanto
por las albricias le acepto, 780
cuanto porque se prevenga
el aparatoso obsequio
del triunfo¹²⁹ que debe hacer
Roma a tu recibimiento.

Vase.

TODOS. ¡Victoria por el invicto, 785
heroico caudillo nuestro!

Sale Astrea.

ASTREA. (¿Victoria por el invicto, *Aparte*
heroico caudillo nuestro?
¿Quién duda que por mi esposo
es la aclamación, supuesto 790
que son tuyas las banderas
que ya de más cerca veo?

¹²⁹ En la antigua Roma, los generales victoriosos eran recibidos con una espectacular ceremonia, el triunfo romano. La celebración consistía en un desfile militar que, desde el Campo de Marte, entraba en la ciudad a través de la Porta Triumphalis y recorría el centro de Roma hasta el templo de Júpiter. Durante todo el recorrido, el *triumphator* estaba acompañado en su cuadriga por un esclavo que, mientras sostenía una corona de laurel sobre sus sienes, repetía "*Respice post te, hominem te esse memento*" ("Mira hacia atrás y recuerda que solo eres un hombre"). Cuando el general llegaba al templo de Júpiter, acompañado de sus lictores, ofrecía los laureles de su triunfo al dios. Para terminar, el vencedor costeaba una gran fiesta para toda la ciudad.

En época republicana, ser recibido con una ceremonia de triunfo romano era un gran honor y, para lograrlo había que cumplir ciertos requisitos. Así, el general debía haber ganado una *Bellum Iustum* (esto es, proclamada conforme al rito fecial) en la que hubiera derrotado a un enemigo extranjero matando al menos a 5.000 enemigos y haber regresado con las tropas a Roma. Además, tenía que ser un magistrado electo con *imperium* y necesitaba la aprobación del Senado. En época imperial, el rito del triunfo romano quedó reservado al emperador y su familia.

	Pues, ¿qué aguardo?); Generosos sabinos, a cuyos hechos faltan a la fama bronce ¹³⁰ ,	795
	faltan láminas ¹³¹ al tiempo, mil veces en hora buena ¹³² sea el alto vencimiento de esos alevos romanos, y guíadme dónde de ellos	800
CORIOLOANO.	vitorioso vea a mi esposo! Hermoso prodigio ¹³³ bello, cuyo revesado ¹³⁴ enigma ni le alcanzo ni le entiendo, ¿cómo a los romanos llamas	805
	sabinos? Y, ¿cómo, luego, dando a quien no te oye el lauro ¹³⁵ , das a quien te oye el desprecio?	
ASTREA.	Luego, ¿estos timbres no son de Sabino?	
CORIOLOANO.	No, que huyendo,	810
	segunda vez derrotado, a Roma la espalda ha vuelto.	
ASTREA.	Luego, ¿esas banderas son ganadas?	
CORIOLOANO.	Tampoco es eso, sino que, pues preguntaron	815
	las tuyas que quién al pueblo	

¹³⁰ Alusión a la costumbre romana de grabar y exponer públicamente en tablillas de bronce o madera los triunfos militares.

¹³¹ Se refiere a las láminas de metal aludidas en el verso anterior.

¹³² *En hora buena*: Locución adverbial que significa "con bien", "con felicidad". Es distinta de su lexicalización, "enhorabuena", que se emplea como felicitación.

¹³³ Tópica referencia calderoniana a sus heroínas, siempre de una increíble belleza.

¹³⁴ *Revesado*: Enrevesado. Difícil, intrincado, oscuro o que con dificultad se puede entender (*DRAE*).

¹³⁵ *Lauro*: Gloria, alabanza, triunfo (*DRAE*).

sabino resistiría,
con sus caracteres¹³⁶ mismos
"Senado y pueblo romano"¹³⁷
las nuestras les respondieron. 820

ASTREA. ¡Ay, infelice de mí!
Que el equívoco me ha muerto.

CORIOLANO. Quizá te ha dado la vida,
puesto que has llegado a puerto
donde las mujeres tienen, 825
con franca escala¹³⁸ el respeto,
cortesanos¹³⁹ pasaportes¹⁴⁰
de inviolables privilegios¹⁴¹.
¿Quién eres, pues, y qué causa
engañada te trae?

ASTREA. (¡Cielos, *Aparte.* 830
perdida estoy, si se sabe
quién soy! ¡Válgame el ingenio!)
Astrea, española Palas¹⁴²,
añadiendo al sentimiento¹⁴³

¹³⁶ *Carácter*: Signo de escritura o de imprenta (DRAE).

¹³⁷ Frente al significado inventado anteriormente, ahora Calderón traduce al castellano el significado de la sentencia latina *SPQR*.

¹³⁸ *Escala franca*: Puerto libre y franco donde los buques de todas las naciones pueden llegar con seguridad para comerciar (DRAE).

¹³⁹ *Cortesano*: Atento, comedido, afable, urbano (DRAE).

¹⁴⁰ *Pasaporte*: Licencia que se da a los militares, con itinerario para que en los lugares se les asista con alojamiento y bagajes (DRAE).

¹⁴¹ A lo largo de la obra encontramos numerosas anticipaciones de este tipo, como la alusión a los privilegios de las mujeres romanas, que constituirá, inmediatamente después, el desencadenante del conflicto dramático.

¹⁴² Palas es un epíteto ritual de la diosa griega Atenea, a la que frecuentemente se denomina como Palas Atena. Se trata de una divinidad guerrera, cuyos atributos son la lanza, el casco y la égida (una coraza de piel de cabra). Atenea está además vinculada a la Razón, al ingenio, a las artes y, muy especialmente, a la Filosofía. Así, a pesar de ser una diosa guerrera, Atenea lucha por causa justificadas y legítimas, haciendo gala siempre de la virtud de la Prudencia. Al compararse con Atenea, Astrea no solo se presenta como una gran guerrera, sino que presenta como legítimo su ataque contra los romanos.

¹⁴³ *Sentimiento*: Estado del ánimo afligido por un suceso triste o doloroso (DRAE).

	del robo de sus matronas	835
	el de levantar el cerco	
	que puso a Roma en venganza	
	suya su esposo, hizo extremos	
	tales que, hasta persuadirle	
	a que volviese de nuevo	840
	a sitiarla, no dejó	
	de instarle, valida a tiempos	
	de la maña del cariño	
	u de la fuerza del ceño.	
	No en esto solo paró	845
	su generoso ardimiento ¹⁴⁴ ,	
	sino que en persona había	
	ella de venir, a efecto	
	de que agravio de mujeres	
	a mujer le toca el duelo.	850
	Entre las damas que trajo	
	en su servicio...	
CORIOLANO.	El acento ¹⁴⁵	
	suspende, detén la voz.	
ASTREA.	Pues, ¿por qué?	
CORIOLANO.	Porque no quiero	
	saber más de que eres dama	855
	de Astrea.	
ASTREA.	(Sin duda hoy muero,	<i>Aparte</i>
	vengándose de ella en mí. ¹⁴⁶)	
CORIOLANO.	¡Enio!	
ENIO.	¿Señor?	
CORIOLANO.	¡Al momento!	
	Manda poner el caballo	
	mejor que en mi estala ¹⁴⁷ tengo,	860

¹⁴⁴ *Ardimiento*: Valor, intrepidez, denuedo (*DRAE*).

¹⁴⁵ *Acento*: Sonido que se emite al hablar o cantar (*DRAE*).

¹⁴⁶ Expresión un tanto paradójica, teniendo en cuenta que ella misma es Astrea.

	monta en otro, y nombra una escolta de hasta otros ciento, con un trompeta, que vaya contigo.		
ASTREA.	(¡Ay de mí, que esto mira ¹⁴⁸ a enviarme prisionera a Roma!)	<i>Aparte</i>	865
SOLDADO 1.	Por si entre ellos nos nombra, vamos tras él.		
SOLDADO 2.	Vamos, y sea diciendo...		
TODOS.	¡Victoria por el invicto, heroico caudillo nuestro!		870
ASTREA.	(¡Ay, Sabino! Si esto vieras, ¿cuál fuera tu sentimiento?)	<i>Aparte</i>	
CORIOLANO.	(¡Ay, Veturia! ¿Cuál sería tu gozo si vieras esto?)	<i>Aparte</i>	
ASTREA.	(Mas no me dé por vencida: prosiga, hasta ver si puedo moverle a lástima.) Astrea, en quien vasallaje y deudo en mi fortuna afianzaron, repetido, el valimiento ¹⁴⁹ , entre las damas que trajo, vuelvo a decir...	<i>Aparte</i>	875
CORIOLANO.	También vuelvo a decir yo que suspendas acento y voz.		
ASTREA.	Pues, ¿no tengo de decir...?		
CORIOLANO.	Nada me digas.		885

¹⁴⁷ *Estala*: Establo o caballeriza (*DRAE*).

¹⁴⁸ *Mirar a*: Tener un objetivo o un fin al ejecutar algo (*DRAE*).

¹⁴⁹ *Valimiento*: Privanza o aceptación particular que alguien tiene con otra persona, especialmente si es príncipe o superior (*DRAE*).

ASTREA. ¿...que entrando ella...?

CORIOLANO. Es vano intento.

ASTREA. ¿...en la lid...?

CORIOLANO. Porfías¹⁵⁰ en balde.

ASTREA. ¿...yo...?

CORIOLANO. No más.

ASTREA. ¿...en seguimiento
suyo...?

CORIOLANO. Basta.

ASTREA. ¿...mi caballo,
roto el alacrán¹⁵¹ del freno,...? 890

CORIOLANO. No te canses.

ASTREA. ¿...me arrojó
adónde...?

CORIOLANO. ¿De qué provecho
es que quieras tú decirlo,
si yo no quiero saberlo?

ASTREA. (¡Oh, qué clara mi desdicha *Aparte* 895
dice su desabrimiento!)

Sale Enio.

ENIO. Ya está todo prevenido.

CORIOLANO. Ahora verás que no tengo
más que saber que saber
que vienes, bello portento, 900
en el servicio de Astrea.
Ponte a caballo. Y tú, Enio,
de convoy¹⁵² la retaguardia

¹⁵⁰ *Porfiar*: Continuar insistentemente una acción para el logro de un intento en que se halla resistencia (DRAE).

¹⁵¹ *Alacrán*: Pieza del freno de los caballos, a manera de gancho retorcido, que sirve para sujetar la barbada al bocado (DRAE).

¹⁵² *Convoy*: Escolta o guardia que se destina para llevar con seguridad y resguardo algo por mar o por tierra (DRAE).

	de su ejército siguiendo	
	ve, hasta que haya, recobrado	905
	alto, o tome alojamiento;	
	y en dándole vista, haz	
	alto tú también, haciendo	
	seña de paz y llamada.	
	Conque es fuerza que, viniendo	910
	algún cabo principal	
	a parlamentar tu intento,	
	sepa, que es ir convoyando	
	a esta dama. Conque, en viendo	
	que ella conoce a su gente	915
	y que quedando con ellos,	
	queda a su satisfacción,	
	en seguro salvamento,	
	sin más esperar, la rienda	
	vuelve ¹⁵³ . Y mira que te advierto	920
	que ni a ella ni a ellos les digas	
	quién soy.	
ASTREA.	¿Qué es lo que oigo, cielos?	
	¿A mi patria me envías?	
CORIOLANO.	Sí;	
	que los generosos pechos	
	lidiamos porque lidiamos,	925
	mas no nos aborrecemos	
	para las cortesánías ¹⁵⁴ .	
ASTREA.	Deja, que a tus pies...	
CORIOLANO.	No extremos	
	hagas; que no hay que estimarme	
	lo que hago yo por mí mismo.	930
	Parte, pues, y dile a Astrea	
	que un romano caballero	

¹⁵³ *Volver la rienda* (un jinete): Volver atrás (DRAE).

¹⁵⁴ *Cortesanía*: Atención, agrado, urbanidad, comedimiento (DRAE).

	apenas oyó su nombre en tus labios cuando, atento a la estimación, al culto,	935
	al decoro ¹⁵⁵ y al respeto que debe a la majestad ¹⁵⁶ de tan generoso dueño ¹⁵⁷ ,	
	te estimó por prenda ¹⁵⁸ suya, principalmente sabiendo	940
	que vienes en su servicio. Y porque un punto ¹⁵⁹ , un momento no faltes de él, te remite a excusar el sentimiento	
	de echarte menos, que eres	945
	tú muy para echada menos. Y perdóname no ser yo el que te vaya sirviendo, porque no puedo faltar de aquí.	
ASTREA.	Ya que te merezco	950
	tan gran fineza, merezca saber a quién se la debo.	
CORIOLANO.	Eso no; que has de ir deudora, aun, del agradecimiento.	
ASTREA.	Ya que tú no me lo digas,	955
	Pues no le pierdas agora, si le habrás menester luego. Parte, pues.	

¹⁵⁵ *Decoro*: Honor, respeto, reverencia que se debe a una persona por su nacimiento o dignidad (*DRAE*).

¹⁵⁶ *Majestad*: Grandeza, superioridad y autoridad sobre otros (*DRAE*).

¹⁵⁷ *Dueño* (referido a Astrea): Hombre que tiene dominio o señorío sobre alguien o algo. En la lírica amorosa solía llamarse así también a la mujer (*DRAE*). En efecto, en esta escena Coriolano se comporta como un perfecto caballero con Astrea, según todas las convenciones del código del amor cortés, incluso las relativas al léxico.

¹⁵⁸ *Prenda*: Persona a la que se ama intensamente (*DRAE*).

¹⁵⁹ *Punto*: Instante, momento, porción pequeñísima de tiempo (*DRAE*).

ENIO. Ya allí el caballo
te espera.

ASTREA. Sí haré, supuesto 960
que el don del liberal¹⁶⁰, cuando
le recibo, le agradezco.

CORIOLANO. Pues, adiós, hermosa dama.

ASTREA. Adiós, cortés caballero.
Y cree de mí...

CORIOLANO. Y cree de mí. 965
Vete en paz.

ASTREA. Guárdete el cielo.

Vanse los dos y salen Lelio y Pasquín.

LELIO. Pasquín, pues que ya al Senado [redondillas]
cuenta di de la victoria
y, atento a tan alta gloria,
a Coriolano ha enviado 970
orden de que, al punto¹⁶¹, venga
para, liberal con él,
ceñirle el sacro laurel¹⁶²,
que es bien que por premio tenga.

Dime, ya que tú no fuiste 975
al campo, ¿qué novedad
en su ausencia en la ciudad
ha habido y en qué consiste
que a ninguna mujer veo
en calle, puerta o ventana? 980

¹⁶⁰ *Liberal*: Generoso, que actúa con liberalidad (*DRAE*).

¹⁶¹ *Al punto*: Inmediatamente.

¹⁶² El laurel es el símbolo romano de la victoria. Según la leyenda, cuando el dios Apolo perseguía a la ninfa Dafne para violarla, esta rogó a su padre, el río Peneo, que la salvará y, para ello, su progenitor la transformó en un árbol de laurel. Entonces, Apolo, apesadumbrado, decidió convertir el laurel en su árbol predilecto y símbolo de la victoria. Para ello, cortó dos ramas y las trenzó para fabricar una corona. Esta es la lauréola que fue desde entonces fue empleada como símbolo de triunfo entre los generales y emperadores romanos victoriosos.

PASQUÍN.	Consiste en no tener gana de ser vistas sin aseo ¹⁶³ .	
LELIO.	¿Sin aseo? Eso no entiendo.	
PASQUÍN.	Pues fácil es de entender que no quiere una mujer parecer, no pareciendo. ¹⁶⁴	985
LELIO.	¿Enigmas hablas conmigo?	
PASQUÍN.	¡Pluguiera a Dios que lo fueran! Que ellas te lo agradecieran, y a mí el que no te las digo.	990
LELIO.	Pues hásmelo de decir.	
PASQUÍN.	Sí haré, mas con calidad de que creas que es verdad cuanto te he de referir, y no ficción. ¹⁶⁵	
LELIO.	Sí creeré.	995
PASQUÍN.	Pues, con eso, va de historia. Aquí, apuntador ¹⁶⁶ , memoria tu anacardina ¹⁶⁷ me dé. Viendo el Senado que había el siempre absoluto imperio ¹⁶⁸ de las mujeres ganado tanto en Roma los afectos, que dio causa al enemigo para olvidarse, soberbio,	[romance é-o] 1000

¹⁶³ En la comedia, la noción de "aseo" no se relaciona tanto con la higiene en sí misma como con el adorno y el arreglo del cuerpo y el traje.

¹⁶⁴ Pasquín emplea a menudo un humor basado en recursos conceptistas como este juego de palabras con dos posibles acepciones del verbo "parecer", "dejarse ver" y "presentar buen aspecto".

¹⁶⁵ Nueva ironía calderoniana en la que se transgreden los límites entre realidad y ficción. En realidad, aquello podía parecer inverosímil a Lelio dentro de la acción dramática, estaba ocurriendo en la España del Siglo de Oro.

¹⁶⁶ El gracioso transgrede el pacto ficcional del teatro al aludir directamente al apuntador, encargado de susurrar el texto a los intérpretes en caso de que se les olvidara desde un lugar oculto del escenario.

¹⁶⁷ *Anacardina*: Compuesto que se hacía con anacardos, y a la cual se atribuía la virtud de restituir la memoria (*DRAE*).

¹⁶⁸ *Imperio*: autoridad. Nótese la ironía en muchas de las expresiones misóginas de Pasquín.

con nuestro presente ocio, 1005
 de su pasado escarmiento,
 y que no solo era el daño,
 divertido en los festejos,
 estragar de la milicia
 el antiguo valor nuestro, 1010
 mas también de los haberes¹⁶⁹
 el caudal¹⁷⁰, por los excesos
 de sus galas¹⁷¹, de que ellas
 usaban tan sin acuerdo¹⁷²
 que, de bizarros¹⁷³, sus trajes 1015
 se pasaban a no honestos.
 Y viendo cuán principal
 parte es, en fe¹⁷⁴ del aseo,
 para ser imán del alma,
 el artificio del cuerpo, 1020
 pues la no hermosa con él
 disimula sus defectos
 y la hermosa con aliño
 da a su perfección aumento,
 una ley ha publicado 1025
 en que manda, lo primero,
 que no sean admitidas
 a los militares puestos
 ni políticos, negadas
 a cuanto es valor e ingenio; 1030

¹⁶⁹ *Haber*: Hacienda, caudal, conjunto de bienes y derechos pertenecientes a una persona natural o jurídica (DRAE).

¹⁷⁰ Una de las críticas más habituales de los pensadores misóginos contra las mujeres era su naturaleza despilfarradora.

¹⁷¹ *Galas*: Trajes, joyas y demás artículos de lujo que se poseen y ostentan (DRAE).

¹⁷² *Sin acuerdo*: sin sentido común, sin prudencia ni moderación (DRAE).

¹⁷³ *Bizarro*: Generoso, lucido, espléndido (DRAE).

¹⁷⁴ *En fe*: En seguridad, en fuerza (DRAE).

que ninguna mujer pueda
 del hábito¹⁷⁵ que hoy trae puesto
 mudar la forma, inventando
 por instantes usos nuevos,
 y que, para renovarlos, 1035
 haya de ser con precepto
 de que sean propias telas,
 sin géneros extranjeros¹⁷⁶,
 oropel¹⁷⁷ del gusto, mucho
 brillante y poco provecho, 1040
 y éstas sin oro y sin plata¹⁷⁸,
 ni usar tampoco de pelo
 que propio no sea, de afeites,
 baños, perfumes ni ungüentos.
 Y que, pues hidalgas son, 1045
 no solo no nos den pechos¹⁷⁹,
 pero ni pechos ni espaldas¹⁸⁰,
 y, en fin, lo que más sintieron
 fue, que no salgan en coches
 a los públicos paseos¹⁸¹, 1050

¹⁷⁵ *Hábito*: Vestido o traje que cada persona usa según su estado, ministerio o nación, y especialmente el que usan los religiosos y religiosas. (*DRAE*). El uso de la palabra "hábito" en este contexto no es azaroso pues, tanto en el Siglo de Oro como en nuestros días, esta palabra se usaba principalmente para referirse a la vestimenta de los religiosos, quienes buscan simplemente cubrirse con la ropa pero, en ningún caso, adornarse o usarla para ensalzar su belleza. En la época de Calderón había también otro colectivo que empleaba el hábito con asiduidad: los penitentes. Así, con este vocablo, el dramaturgo transmite la idea de la penitencia, el castigo, que sufren las mujeres para expiar un pecado que, en realidad, no han cometido.

¹⁷⁶ Algunos pensadores áureos consideraban que la importación excesiva de tejidos extranjeros estaba perjudicando la economía española por lo que trataban de impedirla.

¹⁷⁷ *Oropel*: Cosa de poco valor y mucha apariencia (*DRAE*).

¹⁷⁸ Referencia a la moda entre las damas más adineradas de decorar sus ropajes con bordados de hilos de oro y plata, piedras preciosas y joyas.

¹⁷⁹ Nueva broma conceptista de Pasquín basada en un juego con el doble significado de las palabras. En este caso, la palabra "pechos" hace referencia, por un lado, a los senos de la mujer y, por otro, a los impuestos que los hidalgos estaban exentos de pagar.

¹⁸⁰ Crítica a la moda de las mujeres del siglo XVII de vestir con amplios escotes hasta los hombros, los cuales dejaban al descubierto parte del escote y la espalda, la cual fue ferozmente atacada en la época por moralistas y predicadores.

ni permitan en sus casas
banquetes¹⁸², bailes¹⁸³ ni juegos¹⁸⁴;
conque no quedó mujer
que no confesase luego
al potro¹⁸⁵ del desengaño 1055
las culpas del embeleco¹⁸⁶.
Las flacas, que a puras naguas¹⁸⁷

¹⁸¹ Parece ser que los paseos en coche por la ciudad daban ocasión para el flirteo amoroso, por lo que eran criticados por los pensadores más reaccionarios, partidarios de encerrar a las mujeres en casa.

¹⁸² Los opíparos banquetes constituían en el Siglo de Oro una forma de reunión y celebración, pero también de cierta ostentación, entre los miembros de las capas más acomodadas de la sociedad. Usualmente el anfitrión agasajaba a sus convidados con gran número y variedad de viandas y nunca faltaban grandes cantidades de vino. Se cuidaban, además, todos los detalles en el servicio, que debían ser lo más refinados y lujosos posible (la mantelería y las servilletas, la vajilla, los músicos que amenizaban la comida...). No es de extrañar que la burla contra los excesos de estas reuniones culinarias se convirtiera en un tópico del teatro aurisecular.

¹⁸³ Las danzas y bailes en el Siglo de Oro constituían, además de un entretenimiento, un ritual de importante significado social, tanto en los ambientes cortesanos como en los populares, como lo demuestra la proliferación de tratados áureos acerca de esta disciplina. Por otra parte, hay que precisar que, mientras que la palabra "danza" hacía referencia a los bailes perfectamente codificados practicados por nobles y cortesanos, el término "baile" se vinculaba con ambientes populares y festivos. Entre las "danzas" más practicadas en la época encontramos la *pavana*, un baile lento de movimientos elegantes y la *gallarda*, danza genuinamente castellana de movimientos mucho más ágiles y animados. En los ambientes populares, en cambio, se practicaban una gran cantidad y variedad de bailes caracterizados por una coreografía desenfadada, de movimientos rápidos y un acompañamiento musical en el que destacaban los instrumentos de percusión. Algunos de los más populares del momento fueron el *canario*, de movimientos exóticos, la *folía*, de veloz ritmo ternario, la *zarabanda*, también de carácter alegre y desenfrenado, el *villanico*, o el reiteradamente condenado por inmoral, *polvico*. Finalmente, danza y baile terminaron por fusionarse a lo largo del siglo XVII y los otrora considerados populares zarabanda, canario, folía y chacona terminaron por ser adoptados en los ambientes cortesanos sometándose, eso sí, a ciertas transformaciones en su estructura y ejecución.

¹⁸⁴ Alusión a algunas de las diversiones más habituales entre los miembros de alto rango de la sociedad española del Siglo de Oro. Los "juegos" aquí aludidos consistían en auténticas competiciones para el lucimiento personal de los nobles, quienes mostraban sus habilidades y detrezas y su valentía mediante entretenimientos tales como el juego de la sortija, el juego de cañas o las corridas de toros. En el primero de ellos, por ejemplo, los jinetes hacían gala de su puntería ensartando una argolla en una lanza mientras galopaban sobre sus caballos. Los juegos de cañas, por su parte, emulaban, en cierta manera, las antiguas justas medievales y en ellos los participantes se enfrentaban con cañas inofensivas. Las corridas de toros, precedentes de la actuales, constaban de diversos juegos con el animal y se erigían como una auténtica exhibición ritual de valor, en la que los nobles se presentaban acompañados de una numerosa comitiva y ricamente engalanados. Entre los juegos practicados en espacios interiores pueden destacarse las cartas, fuertemente criticadas por los moralistas por su carácter esencialmente pecaminoso, el ajedrez, las damas y otros juegos de tablero, el juego de los trucos o carambola, parecido al billar, los bolos o el juego de las argollas.

¹⁸⁵ *Potro*: Aparato de madera en el cual sentaban a los procesados para obligarles a declarar por medio del tormento (*DRAE*).

¹⁸⁶ *Embeleco*: Artificio, falsa apariencia que provoca el engaño.

¹⁸⁷ *Enagua*: Prenda interior femenina similar a una falda y que se lleva debajo de esta (*DRAE*).

sacaban para sus huesos
cuanta carne ellas querían
de en casa de los roperos, 1060
volvían a ser buidas¹⁸⁸,
las gordas, que atribuyeron
a sobras de lo abrigado
las faltas de lo cenceño¹⁸⁹,
se volvieron a ser cubas, 1065
y sin tinte en los cabellos
las viejas a ser palomas,
las morenas a ser cuervos.
Ya todas la verdad dicen,
ya son todas las que vemos, 1070
porque la gala, afufón¹⁹⁰,
el artificio lo mismo,
el arrebol¹⁹¹, ni por lumbre¹⁹²,
el solimán¹⁹³, ni por pienso¹⁹⁴,
los islanes¹⁹⁵, abrenuncio¹⁹⁶, 1075

¹⁸⁸ *Buida*: Estrecha en extremo.

¹⁸⁹ *Cenceño*: Delgado, enjuto.

¹⁹⁰ *Afufón*: Acción de huir (*DRAE*).

¹⁹¹ *Arrebol*: Cosmético de tonos rojizos que las mujeres se aplicaban en las mejillas para parecer más saludables. Su uso era similar al del colorete actual.

¹⁹² Calderón mejora el verso de *Los privilegios de las mujeres* introduciendo en su reescritura un juego de palabras que aprovecha la doble significación de "lumbre". Así, por un lado, "ni por lumbre" era una expresión lexicalizada que significaba "de ningún modo" y por otro, "lumbre" se refiere al fuego encendido del hogar. Así, en su segunda acepción, la palabra "lumbre" del verso significa que se prohibía a las mujeres incluso arrebolarse sus mejillas acercando el rostro a la lumbre, al fuego.

¹⁹³ *Solimán*: Preparado a base de mercurio que era usado por las mujeres para blanquear su rostro y acercarse al ideal de belleza de la época. Según el *Tesoro* de Covarrubias es "el argento vivo sublimado" y el *Diccionario de Autoridades* lo define como el "azogue sublimado", puesto que parece que se fabricaba sometiendo el mercurio al proceso químico de la sublimación.

¹⁹⁴ *Ni por pienso*: Locución adverbial usada para ponderar que algo ha estado tan lejos de suceder o ejecutarse, que ni aun se ha ofrecido en el pensamiento (*DRAE*).

¹⁹⁵ *Islán*: Cierta especie de velo, guarnecido de encajes, con que se cubrían las cabezas las mujeres cuando no llevaban manto (*Dicc. Aut.*)

¹⁹⁶ *Abrenuncio*: Interjección coloquial usada para dar a entender que se rechazaba algo (*DRAE*).

los sacristanes¹⁹⁷, arredro¹⁹⁸,
 los alcanfores¹⁹⁹ son chanza,
 las blandurillas²⁰⁰ son cuento,
 la clara de huevo²⁰¹, tate²⁰²,
 el resplandor²⁰³, quedo²⁰⁴, quedo, 1080
 el albayalde²⁰⁵, *exi foras*²⁰⁶,
 la neguilla²⁰⁷, *vade retro*²⁰⁸.

¹⁹⁷ *Sacristán*: Se llamaba antiguamente una ropa interior que usaban las mujeres con unos aros de hierro pendientes de unas cintas que se ataban a la cintura; estos venían en aumento hacia abajo, a fin de ahuecar las basquiñas o vestidos que ponían sobre ellos (*Dicc. Aut.*). También recibe el nombre de tontillo.

¹⁹⁸ *Arredro*: Atrás, detrás o hacia atrás (*DRAE*).

¹⁹⁹ *Alcanfor*: Producto sólido, cristalino, blanco, urente y de olor penetrante característico que se obtiene del alcanforero tratando las ramas con una corriente de vapor de agua y se utiliza principalmente en la fabricación del celuloide y de la pólvora sin humos y, en medicina, como estimulante cardíaco (*DRAE*). El alcanfor era muy empleado en cosmética en el Siglo de Oro por sus propiedades estimulantes.

²⁰⁰ *Blandurilla*: Afeite usado por las mujeres para parecer más blancas fabricada a partir de manteca de cerdo batida aromatizada con esencias de espliego y otras plantas aromáticas(*DRAE*).

²⁰¹ La clara de huevo era un componente muy habitual de los afeites femeninos en el Siglo de Oro.

²⁰² *Tate*: Interjección que advierte frente a un peligro.

²⁰³ *Resplandor*: Se llama así mismo una composición de albayalde y otras cosas, con que se afeitan las mujeres (*Dicc. Aut.*).

²⁰⁴ *Quedo*: Interjección para contener a alguien (*DRAE*).

²⁰⁵ *Albayalde*: La sustancia del plomo que, metido en vinagre fuerte, se disuelve y evapora en polvo a manera de cal, blanquísimo, que se queda pegado a la superficie de la plancha o lámina infundida en el vinagre y, raído o raspado, se coge para varios usos (*Dicc. Aut.*)

Otro género de afeite es el albayalde, de color blanco, que los latinos llaman *cerusa*, y el que se le pone no es con menos daño que el que causa el alcohol, pues le come el color natural y gasta la dentadura, por hacerse de polvos deshechos en vinagre fuerte (*Afeites*; 16).

El albayalde era un cosmético empleado por las mujeres del Siglo de Oro para parecer más pálida. Su principal constituyente era el carbonato básico de plomo, sólido y de color blanco.

²⁰⁶ *Exi foras*: (Literalmente: "sal fuera"). Dentro del ritual del exorcismo, existía una oración en la que se repetía constantemente la palabra *exi* para instar al demonio a abandonar el cuerpo del poseído:

*Exi ergo,
 exi scelerate,
 exi cum omnia falacia tua,
 quia hominem templum suum esse voluit Deus...*

²⁰⁷ *Neguilla (aceite de)*: Aceite para el cuidado del rostro procedente de la semilla de la neguilla.

²⁰⁸ *Vade retro*: (Literalmente. "ve atrás", "apártate") Es parte de la expresión latina *Vade retro, Satana* que se emplea en una famosa oración medieval católica usada en los exorcismos:

Crux sacra sit mihi lux

Y, en fin, para no cansarte,
paso entre paso²⁰⁹ se fueron
los escotados²¹⁰ al rollo²¹¹ 1085
y los jaques²¹² al infierno,
conque, para no ser vistas,
unas y otras se escondieron,
desengañadas de que
para más no las habemos 1090
menester que para hilar,
coser y echar un remiendo.
LELIO. No sé, Pasquín, qué te diga
de cuanto...

Cajas y atabalillos.

Mas ¿qué es aquello?

TODOS Y MÚSICOS. *¡Victoria por el invicto* 1095
heroico caudillo nuestro!
PASQUÍN. Es que el Senado ha salido *[redondillas]*
de la ciudad a las puertas,
para Coriolano abiertas,

non draco sit mihi dux.

Vade retro, Satana

nunquam suade mihi vana

sunt mala quae libas

ipse venena bibas.

Todas estas referencias a expresiones relacionadas con el ritual del exorcismo proceden de *Los privilegios de las mujeres*, obra en la que el gracioso se refiere a los afeites como demonios que han poseído a las mujeres.

²⁰⁹ *Paso entre paso*: Lentamente, poco a poco (DRAE).

²¹⁰ *Escotado*: Usado como sustantivo se toma por el traje que usaron las mujeres, cercenando tanto el jubón por la parte que ciñe los hombros, que los traían descubiertos y, consiguientemente, los pechos (Dicc. Aut.).

²¹¹ *Rollo*: Picota o columna de fábrica que había a la entrada de algunos lugares, donde se exponían públicamente las cabezas de los ajusticiados o a los reos. (DRAE).

²¹² *Jaque*: Se llamaba a una especie de peinado liso que estilaban las mujeres antiguamente, con que cubrían la mitad de la frente, partiendo el cabello y dejando una raya, por la que se descubría el casco (Dicc. Aut.)

	donde esperarle ha querido,		1100
	para que en ostentación		
	del aplauso que han ganado		
	las insignias que el Senado		
	le dio por aclamación,		
	con ellas quieren llevarle		1105
	de Roma al gran Capitolio ²¹³ ,		
	en cuyo eminente solio ²¹⁴		
	el sacro lauro han de darle		
	que a la victoria campal ²¹⁵		
	pertenece.		
LELIO.	(Fuerza es	<i>Aparte</i>	1110
	acompañarle yo, pues,		
	aunque otra lid desigual		
	lucha en mí, no es tiempo ya		
	de ella, pues contrapesó		
	el socorro que me dio		1115
	a la envidia que me da.		
	Conque en uno y otro muestro		
	que ni uno ni otro permito.)		
TODOS Y MÚSICOS.	<i>Victoria por el invicto</i>		
	<i>heroico caudillo nuestro!</i>		1120

Las chirimías²¹⁶ y atabalillos²¹⁷ y salen todos los soldados que puedan con las banderas; uno, con un laurel en una fuente, otro, con bastoncillo en otra, otro con un estoque en medio, desnudo, al hombro, detrás, Aurelio y Flavio y, en medio, Coriolano.

²¹³ El Capitolio, en el monte Capitolino, uno de los enclaves más importantes de la Roma republicana. Orientados hacia el Foro, los romanos construyeron en esta colina el templo dedicado a Júpiter Optimus Maximus, el más importante y grandioso de la Antigua Roma, además del destinado al culto de Juno, el de Veiove, de origen etrusco y el dedicado a la tríada de divinidades capitolinas, Júpiter, Saturno y Minerva. Junto a las construcciones religiosas, en esta área de la ciudad también se edificaron la Casa de la Moneda y el Archivo de la República romana o Tabularium. El Senado, sin embargo, solía celebrar sus sesiones en la Curia Iulia, un edificio situado en el Foro romano. Sin embargo, no resulta extraño que Calderón sitúe en el Capitolio el Senado romano pues, en el Renacimiento se había construido allí el conocido como Palacio del Senado, sede del Ayuntamiento de Roma.

²¹⁴ *Solio*: Trono.

²¹⁵ *Victoria campal*: Victoria definitiva y decisiva sobre el enemigo.

AURELIO.	<p>En hora dichosa vean (¡ay, hijo del alma mía!) mis canas el fausto²¹⁸ día de tu aplauso, y en él sean del fénix²¹⁹ mis regocijos, de hoy en su edad desengaños, pues la hoguera de los años es la virtud de los hijos.</p>	1125
FLAVIO.	<p>En hora dichosa vengas, valeroso Coriolano, dónde del pueblo romano el merecido don tengas que tal victoria merece.</p>	1130
CORIOLANO.	<p>A uno y otro doy los brazos, por ser prisiones sus lazos que mi humildad os ofrece. (En fin, no has de dar, Fortuna, cumplido ningún deseo, pues a Veturia no veo, ni aun otra mujer alguna, por calles y plazas.)</p>	1135
	<i>Aparte</i>	
AURELIO.	<p style="text-align: center;">Ven</p> <p>dónde honrado entre nosotros el pueblo te vea.</p>	1140

²¹⁶ *Chirimía*: Instrumento musical de viento, hecho de madera, a modo de clarinete, de unos siete decímetros de largo, con diez agujeros y boquilla con lengüeta de caña (*DRAE*). Se trata de un instrumento muy popular en la España del siglo XVII.

²¹⁷ *Atabalillo*: Tambor pequeño que, colgado del brazo, se toca con un solo palillo o baqueta, y, acompañando generalmente al pito, se usa en algunas danzas populares (*DRAE*). Se trataba también de un instrumento popular de uso habitual en la fiesta teatral áurea.

²¹⁸ *Fausto*: Feliz, afortunado (*DRAE*).

²¹⁹ *Fénix*: El fénix es un ave mítica extremadamente bella pues en su plumaje se entremezclan múltiples colores: rojo, azul, púrpura y oro. El fénix es incapaz de reproducirse porque es único en su especie. Por ello, cuando siente que su vida se acaba, se construye un nido con plantas y esencias aromáticas en el que, según distintas versiones, o bien se prende fuego, o bien fenece, impregnándolo con su semen. Como resultado de su muerte surge un segundo fénix que recoge el cadáver de su antecesor y lo lleva hasta la ciudad egipcia de Heliópolis, donde lo deposita en un altar dedicado al culto del Sol. En este pasaje, Aurelio expresa el deseo que su regocijo renazca, como el fénix.

FLAVIO. Vosotros
repetid el parabién.

TODOS Y MÚSICOS. ¡Victoria...!

Sale Veturia.

VETURIA. No prosigáis *[romance í-o]* 1145
en decir "por el invicto
heroico caudillo nuestro",
que no es de ese nombre digno.

TODOS. ¿Qué es esto, Veturia?

VETURIA. Es
que en público el valor mío 1150
se atreve a hablar, pues habló
en público vuestro edicto.
Que no es digno de ese honor
Coriolano, otra vez digo,
ni en vosotros para dado, 1155
ni en él para recibido;
porque siendo las mujeres
el espejo cristalino
del honor del hombre, ¿cómo
puede, estando a un tiempo mismo 1160
en nosotras empañado,
estar en vosotros limpio?
No blasonéis²²⁰, pues, soldados,
en la rota²²¹ del sabino,
de que venís con honor, 1165
que si valientes y altivos
allá le dejáis ganado,
acá le hallaréis perdido.
Inútil os fue el valor,

²²⁰ *Blasonar*: Hacer ostentación de alguna cosa con alabanza propia (DRAE).

²²¹ *Rota*: Derrota (DRAE).

poco provechoso el brío, 1170
 la resolución sin logro
 y sin efecto el peligro,
 pues, no habiendo de lograrle,
 ya de nosotras mal vistos,
 que si, en fe²²² de apetecidas, 1175
 vuestro agasajo nos hizo
 que descansase la queja
 a la sombra del cariño,
 ¿qué mucho que, despreciadas,
 al contrario, el albedrío 1180
 que fue dócil al halago,
 sea rebelde al desvío?
 Como esposas nos tratasteis,
 nobles, corteses y finos;
 pues ¿cómo ya como esclavas 1185
 nos tratáis, con tal dominio
 que en mujeriles adornos
 aun no nos dejáis arbitrio?
 No lo sentimos por ellos,
 que por lo que lo sentimos 1190
 es la desestimación,
 el desdén, el descariño,
 el ultraje, el ajamiento;
 que si el mundo en su principio
 nos privó (quizá de miedo) 1195
 del uso de armas y libros,
 no del uso nos privó
 de aquel aplicado aliño²²³
 con que la naturaleza
 se vale del artificio. 1200
 Pues ¿cómo, siendo heredados,

²²² *En fe*: En seguridad, en fuerza (DRAE).

²²³ *Aliño*: Aseo, buen orden en la limpieza de cosas y lugares y en el atuendo de las personas (DRAE).

contra el natural estilo
 canceláis de las mujeres
 los privilegios antiguos?
 ¿Qué bruta nación, adonde 1205
 nunca llegar han podido
 ni la *Política*²²⁴ en leyes,
 ni la *República*²²⁵ en juicios?
 ¿Qué adusto²²⁶ bárbaro, a quien
 tostó, ardiente erizo esquivo²²⁷, 1210
 el sol la tez en ardores
 y el aire la greña en rizos,
 les negó la adoración
 del humano sacrificio
 de ser ellas las rogadas 1215
 y ser ellos los rendidos?
 ¿Cuánto más la urbanidad
 de los comercios que, dignos,
 sin deslizarse a indecentes,
 se mantienen en festivos²²⁸? 1220
 Las mujeres, a quien deben
 primer albergue nativo
 los hombres y a quien²²⁹ los hombres
 en dos maneras han sido

²²⁴ Referencia a la obra en la que Aristóteles expuso su pensamiento político en el s. IV a. C. En su obra Aristóteles insiste en que la Política se deriva de la ética y que la finalidad de un buen gobierno debe ser el logro de la felicidad para sus ciudadanos. Ambas ideas, aparecen reflejadas por Calderón en la visión del poder que ofrece en *Las armas de la hermosura*.

²²⁵ Alusión a *La República* (s. IV a. C.), uno de los más famosos diálogos platónicos en los que el filósofo expone sus teorías políticas para la creación de una ciudad-estado ideal. De este modo, Veturia hace referencia a los dos tratados de filosofía política más importantes de la Antigüedad.

²²⁶ Calderón juega con la polisemia la palabra "adusto" que, por un lado significa "quemado, tostado" pero, además, también "huraño, desabrido".

²²⁷ Poética metáfora en la que el Sol se compara con un erizo, cuyos rayos son las púas del animal.

²²⁸ En la época eran habituales las críticas de moralistas y predicadores contra aquellos comerciantes que contravenían tercer mandamiento, actitud que, además, solía considerarse indicio de ascendencia judía. La acusación de Veturia es, por tanto, muy grave, dada la mentalidad áurea.

²²⁹ El uso del pronombre relativo "quien" con antecedente plural seguía siendo habitual en el siglo XVII.

tan costosos al nacer, 1225
 y al criarse tan prolijos,
 ¿han de vivir abatidas
 a vista de quien las quiso
 (o lo dijo, por lo menos,
 pues basta ver que lo dijo) 1230
 para ver cuán desairados
 estar todos es preciso,
 vosotros con vuestras damas,
 y Coriolano conmigo?
 Y así yo, en nombre de todas, 1235
 en ira envuelto el sentido,
 la lengua anegada en quejas,
 la voz ardiente en suspiros,
 brotando el aliento en rayos,
 destilando el llanto en hilos, 1240
 sin puntualidad la gala,
 sin preceptos el aliño,
 sin ley vagando el cabello,
 sin orden puesto el vestido²³⁰,
 vuelvo a que, en nombre de todas, 1245
 digo a todos lo que a él digo.
 Por noble, pues, Coriolano,
 por galán, por entendido²³¹,
 por cortesano en la paz,
 en la guerra por invicto, 1250
 o por hombre solamente
 (que hartos con esto te obligo),
 si como dama te ruego
 y como esclava te pido
 que aquesta infamia derogues, 1255
 haciendo que su disignio²³²

²³⁰ Como consecuencia del nuevo edicto y también a causa de su indignación, Veturia aparece en público totalmente desaliñada.

²³¹ *Entendido*: Sabio, docto (*DRAE*).

se borre de la memoria
 y se escriba en el olvido.
 Y si acaso a esta fineza,
 de cobarde o de remiso, 1260
 no te dispone lo amante,
 no te resuelve lo fino,
 yo de mi parte a ti solo
 y a todos os lo repito
 de parte de las demás; 1265
 protesto, juro y afirmo
 (por esa antorcha del día
 que con afán repetido
 se apaga al morir en ondas,
 se enciende al nacer en visos²³³) 1270
 que ha de ser siempre en nosotras,
 si no hacéis lo que os pedimos,
 el agasajo forzado,
 poco seguro el cariño,
 el favor poco constante, 1275
 el desabrimiento fijo,
 triste y escabroso el lecho,
 el gusto forzado y tibio,
 con melindres la fineza,
 el halago con retiros, 1280
 siempre el enojo rebelde,
 nunca seguro el alivio.
 Y cuando aquesto no baste,
 monstruos somos vengativos.
 Temed, pues, temed que el odio 1285
 quizá se pase a peligro;
 que en manos de las mujeres
 también, con violentos bríos,

²³² Designio. La variación del timbre de las vocales átonas es características de la lengua española del siglo XVII.

²³³ *Viso*: Onda de resplandor que hacen algunas cosas heridas por la luz (*DRAE*).

saben herir los puñales,
saben cortar los cuchillos. 1290
Y cuando no, ser sus ojos,
viendo el adagio²³⁴ cumplido,
de que las mujeres somos
milagros y basiliscos²³⁵.

Vase.

CORIOLANO. Oye, espera.
FLAVIO Y AURELIO. ¿Dónde vas? 1295
CORIOLANO. Tras el imán que, atractivo
móvil del alma, arrastrados
lleva todos mis sentidos.
AURELIO. Si a efecto es de castigar
los oprobios²³⁶ que te ha dicho, 1300
eso, al Senado le toca.
CORIOLANO. Tan contrario es el motivo,
que es a poner en sus sienes
el laurel que he merecido,
porque en ella, presentados 1305
como propios mis servicios,
en fe de ellos, se derogue
tan escandaloso edicto.
FLAVIO. Nunca el Senado deroga

²³⁴ *Adagio*: Sentencia breve, comúnmente recibida y, la mayoría de las veces, moral (*DRAE*).

²³⁵ Según la mitología griega, el basilisco era una pequeña serpiente muy venenosa y capaz de matar simplemente con una mirada. Plinio el Viejo señala en su *Historia Naturalis* que este terrible reptil procedía de Cirene y poseía una marca blanca en la cabeza, a la manera de una diadema. También añade que, además de poder matar con la mirada, el basilisco poseía un aliento tan venenoso que marchitaba toda la vegetación y las piedras a su alrededor. Los únicos medios para vencerlo eran aterrorizarlo con el canto de un gallo o atacarlo con una comadreja, el único animal capaz de matarlo. Posteriormente, a lo largo de la Edad Media, los bestiarios enriquecen el mito del basilisco, considerándolo surgido de un huevo de gallo empollado por un sapo. En la literatura áurea, la comparación entre el basilisco y la mujer es un tópico recurrente, para insistir en el poder destructivo de su mirada. Por otra parte, la relación entre la mujer y la serpiente, símbolo del mal, es un tópico en la tradición misógina occidental por influencia del relato bíblico del Génesis.

²³⁶ *Oprobio*: Ignominia, afrenta, deshonra (*DRAE*).

la ley que ya una vez hizo. 1310

CORIOLOANO. Pues derogaréla yo,
publicando en otra a gritos
que obedecida no sea.

AURELIO. Hijo, mira...

CORIOLOANO. ¡Nada miro!

AURELIO. Que eso es perderte...

CORIOLOANO. Perdida 1315

Veturia, ¿qué más perdido?
Quien fuere de mi sentir,
en que no se vea ofendido
el honor de las mujeres,
me siga.

Vase.

UNOS. Ya te seguimos 1320
a ti por caudillo nuestro,
y a ellas por nosotros mismos.

FLAVIO. Ciudadanos, a impedir
su arrojo, venid conmigo.

Vase.

LELIO. (No es mala ocasión, envidia, *Aparte* 1325
de acriminar²³⁷ su delito.)
¡Romanos, viva el Senado!

UNOS. ¡Romanos, viva el Senado!

LELIO. ¡Y muera quien a su edicto
se opone!

Repetición.

²³⁷ *Acriminar*: Exagerar o abultar un delito, culpa o defecto, presentándolo como crimen (*DRAE*)

CORIOLANO. ¡De las mujeres
(dentro) vivan los fueros antiguos! 1330
AURELIO. Dividida en bandos toda
Roma está. ¿Quién en conflicto
igual se vio, de una parte
mi cargo, de otra mi hijo?
¡Oh, apetecidos venenos! 1335
¡Oh, familiares hechizos!
¡Oh, dulce encanto! ¡Oh, mujeres,
nunca acá hubierais venido!

SEGUNDA JORNADA

Múdase el teatro en palacio y salen Veturia y Enio

ENIO.	Apenas, Veturia bella, en Roma puse las plantas cuando, llamado de ti, vengo a saber qué me mandas.	<i>[Romance á-a]</i>	1340
VETURIA.	En cerrando aquesta puerta, por que ni aún una criada pueda oírnos, sabrás que hacer de ti confianza, que de otro ninguno hiciera, en fe ²³⁸ de estar informada de cuán fino amigo eres de Coriolano.		1345
ENIO.	Aunque es tanta de su persona a la mía la no medida distancia ²³⁹ , con ese nombre me honró su benignidad, a causa de habernos visto servir en aquellas dos pasadas invasiones ²⁴⁰ de Sabino		1350 1355

²³⁸ *En fe*: En seguridad, en fuerza (DRAE).

²³⁹ Referencia a la diferencia de estamento que separa al noble Coriolano del plebeyo Enio.

	y en ésta aun con más instancia, por ocupar mejor puesto.	
	Conque a ninguno le alcanza mayor parte en las deshechas fortunas en que hoy se halla la corta ausencia de haber ido en convoy de una dama, de orden suya, hasta ponerla en salvo en su misma patria.	1360 1365
VETURIA.	Según eso, no sabrás por extenso lo que pasa.	
ENIO.	Sé el decreto del Senado, sé que, ofendida y airada, diste en público la queja, sé que tomó la demanda en favor de las mujeres. Desde aquí, señora, hasta hallarle preso, no sé de cierto las circunstancias, porque nuevas de camino siempre se cuentan tan varias, que el deseo de saberlas se hace razón de dudarlas.	1370 1375 1380
VETURIA.	Pues si hasta aquí sabes, oye desde aquí lo que te falta. Resuelto, pues, Coriolano en volver por nuestra fama, toda la milicia suya tomó la voz, empeñada en que igual ley el Senado había de revocarla. Él, empeñado también, en que, una vez promulgada,	1385 1390

²⁴⁰ Según las fuentes latinas, tan solo hubo un enfrentamiento entre sabinos y romanos, tal como se ha señalado con anterioridad.

había de mantener
 inviolable su observancia,
 dando nombre de traidor
 motín a la repugnancia,
 echó bando de que, pena 1395
 de serlo, ninguno osara
 a seguir a Coriolano,
 dejando desamparada
 de favor a la justicia;
 conque la nota de infamia, 1400
 arrastrando tras sí al pueblo,
 puso a toda Roma en arma.
 En vano será decirte
 que no hubo calle ni plaza
 que no fuese lastimoso 1405
 teatro²⁴¹ de mortales ansias.
 Entre todas la mayor
 (que hay desgracia de desgracias)
 fue que, en el ciego, el confuso
 tumulto, una desmandada 1410
 punta (áspid debió de ser,
 quizá aborto de mi rabia²⁴²)
 el pecho de Flavio hirió
 con tan venenosa saña,
 que no hubo tiempo entre herirle 1415
 el cuerpo y faltarle el alma.
 Muerto el senador, el pueblo,
 con el pavor y a la instancia
 de su hijo en vengar su muerte,
 tanto el número adelanta 1420
 que, embestido Coriolano

²⁴¹ Nueva referencia metateatral característica del estilo calderoniano.

²⁴² En este verso Veturia da cabida a la posibilidad de ser la asesina del senador. La referencia al áspid como metáfora del arma homicida también apunta hacia ello pues la mujer y su maldad solían asociarse tópicamente a la de la serpiente, capaz de seducir a Eva en el Paraíso.

de tan superior ventaja,
fuera fuerza que matando
muriera, si no llegara,
intrépidamente osado, 1425
sobre el furor de las armas
su padre a arrojarse en medio,
repitiendo en voces altas.
"Muera, que no es hijo mío
quien es traidor a su patria, 1430
pero muera", prosiguió,
"de suerte que satisfaga
su muerte al cielo y al mundo,
siendo ejemplo, y no venganza.
Esta causa es del Senado, 1435
a mí me toca esta causa,
como a primer senador²⁴³
que el ser padre no embaraza
al ser juez porque, aunque son
dos acciones tan contrarias, 1440
mi sangre y mi obligación
sabrán cumplir con entrambas²⁴⁴,
dijo, y llegando a su hijo,
que al verle se echó a sus plantas,
le arrancó el laurel con una 1445
mano y con otra la espada.
Conque el furor suspendido
al valor de su constancia,
y al decoro de su puesto,
y al respeto de sus canas 1450
quedó, mayormente al ver
que, entregado a dos escuadras²⁴⁵

²⁴³ Tal y como se ha indicado con anterioridad, el poder judicial no se hallaba en manos de los miembros del Senado, sino de los cuestores.

²⁴⁴ *Entrambas*: ambas.

de la nobleza y la plebe,
llevarle a la torre manda
del alto homenaje²⁴⁶, donde, 1455
sin ver del sol la luz clara,
preso le tiene, cargado
de cadenas y de guardas.
¡Oh, quién aquí hacer pudiera
exclamación de cuán varia 1460
la Fortuna²⁴⁷ en un instante
tan de extremo a extremo pasa,
como del triunfo a la ruina
y del alborozo al ansia²⁴⁸!
La culpa tuve, y así, 1465
solicitando enmendarla,
oye lo que ignoras, ya
que sabes lo que ignorabas.
Temiendo yo que su vida
a todo trance²⁴⁹ restada 1470
está, no tanto porque
su padre, por la jactancia,
más que de padre, de juez,
tan grandes extremos haga,
cuanto porque lo restante 1475
del Senado es fuerza que haya
de tomar satisfacción,
y dar a Lelio venganza,

²⁴⁵ *Escuadra*: Corto número de soldados a las órdenes de un cabo. Es la unidad menor en las fuerzas militares (*DRAE*).

²⁴⁶ Calderón incurre en un nuevo anacronismo al hacer referencia a la torre del homenaje, la torre más alta y protegida de los castillos medievales que podía aislarse del resto de la fortaleza y en la que, generalmente, residía el señor feudal y se encontraban los almacenes de armamento y provisiones. La torre del homenaje recibía este nombre porque en ella se llevaba a cabo la ceremonia del "homenaje" a través de la cual el vasallo recibía un feudo a cambio de proporcionar *auxilium et consilium* a su señor.

²⁴⁷ Referencia al tópico de la mudabilidad de la Fortuna, un tema recurrente del teatro calderoniano.

²⁴⁸ *Ansia*: Angustia o aflicción del ánimo (*DRAE*).

²⁴⁹ *A todo trance*: Resueltamente, sin reparar en riesgos (*DRAE*).

discurriendo en varios medios,
 modos, ardidés y trazas 1480
 de ponerle en libertad,
 precios²⁵⁰ ofrecí, fiada
 en que la llave del oro
 es maestra²⁵¹ de todas guardas.
 Un bandido a mí ha venido 1485
 (¿quién duda que ella le traiga?)
 diciéndome cómo él sabe
 que el cubo²⁵² de la muralla
 de la torre, entre otras rejas,
 conserva una que, limada 1490
 a otro fin, no surtió efecto
 y así quedó, no sin maña,
 desmentido lo limado
 con no sé qué negra pasta;
 que él la abrirá, y él pondrá 1495
 de noche en ella una escala,
 al pie de ella, una cuadrilla,
 que le guarde las espaldas,
 hasta sacarle de Roma.
 Pero que es fuerza que haya 1500
 quien de la parte de adentro
 de aquesto le avise, para
 cuyo efecto este papel,
 lo primero, le señala
 la reja, luego, hora, noche 1505
 y seña con que le aguarda.
 A que en su mano le pongas

²⁵⁰ *Precio*: Contraprestación dineraria (*DRAE*).

²⁵¹ En este verso se comparan la metáfora y la elipsis, al sugerir que el oro es una llave maestra, capaz de sortear todas las guardas que vigilan a Coriolano.

²⁵² En este caso, Calderón parece referirse al pequeño espacio cuadrado o semicircular que, adosado a uno de los muros de la torre del homenaje se empleaba como puesto de guardia o defensivo. Habitualmente, contaba con unas pequeñas saeteras desde las que se lanzaban proyectiles a los enemigos.

y con él esta acerada²⁵³
 sorda²⁵⁴ lima a sus prisiones
 es para lo que se ampara 1510
 de ti mi amor y, pues tienes,
 por tribuno, puerta franca
 a la prisión, sin sospecha
 de que en ella entres y salgas,
 dale uno y otro, y ¡adiós!, 1515
 que no quiero mi tardanza
 despierte alguna malicia,
 ni que tú me des las gracias
 de lo que en esto me debes,
 puesto que no sé que haya, 1520
 para un espíritu altivo
 de quien se hace confianza,
 ocasión más generosa,
 más airosa, más bizarra²⁵⁵,
 más heroica, más ilustre, 1525
 más noble ni más hidalga,
 que dar la vida a un amigo
 en servicio de su dama.

Vase.

ENIO. ¡Espera, escucha! (La puerta *Aparte*
 cerró, entrándose a otra cuadra²⁵⁶, 1530
 donde no puedo seguirla.
 Preciso es que de esta salga
 cuanto antes, para no dar
 cuenta a criado o criada,

²⁵³ *Acerada*: De acero o fuerte y resistente como este metal (*DRAE*).

²⁵⁴ *Sorda*: Silenciosa, callada (*DRAE*), pues logrará que Coriolano se fugue sin alertar a sus guardas.

²⁵⁵ *Bizarra*: Valiente y generosa (*DRAE*).

²⁵⁶ *Cuadra*: Sala o pieza espaciosa (*DRAE*).

	si preguntan a quién busco.	1535
	Ya de este empeño me saca hallarme en la calle. ¡Cielos! ¿Quién se ha visto en más extraña confusión? Ministro ²⁵⁷ soy, por tribuno, en la real ²⁵⁸ sala	1540
	de justicia, por amigo, lo soy con vida y con alma de Coriolano, obligado de Veturia me hallo, a causa de haberse de mí valido.	1545
	¿Quién vio fiel de tres balanzas tan iguales como cargo, amistad y confianza? Divertido ²⁵⁹ en lo que hacer debo, he llegado al alcázar ²⁶⁰	1550
	del homenaje, en que está Coriolano. Antes que haga entero juicio, he de verle: quizá alguna circunstancia me advertirá lo mejor	1555
	aunque, a mi ver, mucho carga la de dar vida a un amigo en servicio de una dama.)	
PASQUÍN.	¿Quién viene allá?	
ENIO.	¿Qué es aquesto, Pasquín?	
PASQUÍN.	Ser guarda, y no guarda-	1560

²⁵⁷ *Ministro*: Juez que se empleaba en la administración de justicia (*DRAE*).

²⁵⁸ Esta referencia a la real sala de justicia constituye un anacronismo, puesto que Calderón se refiere al sistema jurídico de la España barroca y no al de la antigua Roma.

²⁵⁹ *Divertido*: Calderón emplea esta palabra en su sentido etimológico por lo que Enio se refiere a que se halla ensimismado en sus pensamientos, alejado de la realidad y reflexionando acerca del problema de su amigo.

²⁶⁰ *Alcázar*: Fortaleza (*DRAE*). El uso un término de origen árabe para hacer referencia a una fortificación romana resulta en cierta manera un anacronismo.

infante²⁶¹, ni guardapolvo²⁶²,
guardapiés²⁶³, ni guardadamas²⁶⁴,
sino guardadiablo²⁶⁵, pues
guardo a Coriolano.

- ENIO. Basta
de locura²⁶⁶ y dime ¿cuál: 1565
es de su prisión la estancia?
- PASQUÍN. Aqueste obscuro retrete²⁶⁷.
- ENIO. Abre, ya que están cerradas,
de sus troneras²⁶⁸ alguna.
- PASQUÍN. Eso es decir que me abra 1570
la cabeza; que aquí no hay
más tronera²⁶⁹ que mi calva.

Abre una puerta y véase Coriolano sentado, con cadena al pie.

- ENIO. Salte allá fuera, que importa
que, como ministro, haga
con él una diligencia. 1575

²⁶¹ *Guardainfante*: Especie de tontillo redondo, muy hueco, hecho de alambres con cintas, que se ponían las mujeres en la cintura debajo de la basquiña (*DRAE*).

²⁶² *Guardapolvo*: Protección de tela, tablas u otra materia, que se pone encima de algo para preservarlo del polvo (*DRAE*).

²⁶³ *Guardapiés*: Vestido de seda o tela rica que usaban las mujeres (*DRAE*).

²⁶⁴ *Guardadamas*: Empleo de la casa real, cuyo principal ministerio era ir a caballo al estribo del coche de las damas para que nadie llegase a hablarles, y después se limitó al cargo de despejar la sala del cuarto de la reina en las funciones públicas (*DRAE*).

²⁶⁵ Neologismo inventado por Pasquín, el personaje de la obra que más emplea recursos conceptistas con finalidad humorística.

²⁶⁶ La asociación entre el gracioso y el loco, personajes capaces de expresarse con relativa libertad, es constante en el teatro barroco (*V. estudio introductorio*).

²⁶⁷ *Retrete*: Cuarto pequeño en la casa o habitación, destinado para retirarse (*DRAE*). En época barroca, esta palabra carecía del significado actual de "aseo".

²⁶⁸ *Tronera*: Ventana pequeña y angosta por donde entra escasamente la luz (*DRAE*).

²⁶⁹ Con esta nueva broma conceptista, Pasquín insiste en identificarse como un loco, alguien que, diríamos hoy coloquialmente, "está tronado".

Y avisa si alguno trata
de entrar o salir.

PASQUÍN. Sí haré.

CORIOLANO. Gente he sentido. ¿Quién anda
aquí?

ENIO. Quien por verte viene
y, por no verte, trocara 1580
la amistad con que te busca
al dolor con que te hallas.

CORIOLANO. ¿Enio?

ENIO. Sí.

CORIOLANO. Si, como juez,
vienes a hacer en mi causa
algún instrumento²⁷⁰, di 1585
cuál es, que nada me espanta.

ENIO. (Perdone el puesto que añade *Aparte*
mucho peso a su balanza,
con la lástima de verle,
amistad y confianza.) 1590
Tan otro es a lo que vengo,
que es de parte de una dama...

CORIOLANO. ¿La que convoyaste?

ENIO. No,
que ésa ya quedó en su raya²⁷¹,
segura.

CORIOLANO. ¿Qué dama puede 1595
ser la que a verme te traiga
de parte suya?

ENIO. Veturia.

CORIOLANO. ¿De mí se acuerda?

ENIO. Y con tanta
fineza...

²⁷⁰ *Instrumento*: En Derecho, Escritura, papel o documento con que se justifica o prueba algo (*DRAE*).

²⁷¹ Dentro de los límites de los territorios sabinos.

CORIOLOANO.	Di.	
ENIO.	...que es en orden	
	a que de esta prisión salgas.	1600
CORIOLOANO.	¿Qué dices? ¡Oh, quién pudiera	
	darto de albricias mil almas,	
	más porque fina se acuerda	
	que porque preso me valga ²⁷² !	
	Vuelve, pues, vuelve a decirme	1605
	si es verdad que ella, obligada	
	de lo que pasó por ella,	
	te envía y cómo, (¡ay, Enio!), traza	
	mi libertad.	
ENIO.	Como hay quién	
	una de esas rejas abra,	1610
	quien ponga una escala ²⁷³ en ella,	
	y te guarde las espaldas,	
	hasta sacarte de Roma.	
CORIOLOANO.	¿Y eso es verdad?	
ENIO.	Esta carta	
	y esta lima te lo digan;	1615
	bien que para leerla falta	
	la luz, porque viene en ella	
	el que estéis conformes, para	
	saber la noche ²⁷⁴ , y abrir	
	la reja, y poner la escala.	1620
CORIOLOANO.	Muestra, que no falta luz,	
	que esta cadena se alarga	
	hasta aquella puerta que	
	tiene enfrente una ventana	
	que, aunque participa poca,	1625
	lo que es para leerla basta.	

²⁷² *Valer*: servir de ayuda.

²⁷³ *Escala*: Escalera de mano, hecha de madera, de cuerda o de ambas cosas (*DRAE*).

²⁷⁴ En este punto, el texto presenta una pequeña incoherencia pues, supuestamente, la carta indicaba la hora en la que Coriolano tenía que estar listo para escapar.

[Lee] "Señor y dueño mío: Quien estima vuestra vida más que la suya ha solicitado medios para que salgáis de esa prisión. La reja que hallaréis abierta y la que tendrá puesta la escala es la primera del cubo de la torre. Avisad en teniendo limadas las prisiones, para que esa noche os espere quien ha de acompañaros, que quien lleva este traerá la respuesta. Dios os guarde."

Deja que una y muchas veces,
no a los brazos, a las plantas
te pague el porte de aquesta
ventura que no esperaba. 1630

ENIO. Pues sin esperarla viene,
no hay que esperar a lograrla,
que yo he de ser el primero
que acompañándote vaya.
¿Qué noche vendrán?

CORIOLOANO. Acciones 1635

que tocan en temerarias
no hay que pensarlas, que solo
se arriesgan en lo que tardan.
Y pues solamente aquí
limar las prisiones falta,
de aquí a la noche habrá tiempo.

1640

ENIO. Según eso, esta señalas.

CORIOLOANO. Sí.

ENIO. Adiós, pues.

CORIOLOANO. Adiós.

Sale Pasquín.

PASQUÍN. Tu padre

viene, entrando hacia esta sala.

ENIO. No digas que yo le he visto. 1645

Tú, retírate a tu estancia,
que de hallarme aquí yo tengo
disculpa que dar.

CORIOLANO.	Tirana	
	Fortuna, duélete un día siquiera de mis desgracias.	1650
	<i>Vase, cerrando la prisión y sale Aurelio.</i>	
AURELIO.	Bien dijo quien dijo que era en las pasiones humanas muchos cuidados ²⁷⁵ un hijo. Dígalo yo, a quien arrastran, con ley de juez que acrimina ²⁷⁶ , dolor de padre que ama.	1655
	Y así, entre las dos pasiones, haciendo una sola de ambas, le prendo ²⁷⁷ y le guardo a un tiempo, por que, preso, satisfaga a la justicia, y también porque, preso, asegurada su persona esté, que es cierto que, a no estarlo, le mataran Lelio y sus deudos; de suerte	1660
	que, justiciera la mañana, para todos le castiga cuando para mí le guarda. Y así a ver vengo... ¿Enio, aquí?	
ENIO.	Llegando de la campaña y informándome, señor, de cuánto en mi ausencia pasa, cumpliendo mi obligación y considerando cuánta de Coriolano es la culpa,	1670
		1675

²⁷⁵ *Cuidado*: Recelo, preocupación, temor (DRAE).

²⁷⁶ *Acriminar*: Incriminar. Imputar a alguien un delito o falta grave (DRAE).

²⁷⁷ *Prender*: Asegurar a una persona privándola de la libertad, y principalmente, ponerla en la cárcel por delito cometido u otra causa (DRAE).

	quise saber con qué guardas y prisiones su persona está. Que nunca yo entrara a verle preso, si no fuera para asegurarlas.		1680
AURELIO.	De ti lo creo. (¡ Al caído, oh, amistad, qué presto faltas!)	<i>Aparte</i>	
CORIOLANO.	(Entreabriendo aquesta puerta, puedo escuchar lo que habla.)	<i>Aparte</i>	
AURELIO.	A lo mismo venía yo y pues que tu vigilancia debe, por su obligación, aliviarme de la carga de cuidar que su persona segura esté, que es el ansia que más me aflige, respecto de que es preciso que caiga, si él faltase, sobre mí la sospecha, que me valga de ti es preciso también, pues de nadie con más causa fiarme puedo, que de quien le toca lo que le encargan. Y así, pues que desde aquí mi desvelo en ti descansa, por el Senado te nombro guarda mayor de sus guardas. Tú le has de dar cuenta de él y, desde hoy, con más instancia, porque, queriendo con Lelio de su padre la desgracia en parte suplir, en él se ha proveído la plaza de segundo senador ²⁷⁸ ,		1685 1690 1695 1700 1705

²⁷⁸ Calderón inventa este cargo que, frente al de primer senador, no existía en la antigua Roma.

de que tomará en la sala 1710
de justicia posesión.
Mira si habrá quién te haga,
el día que te le fío,
el cargo a ti de su falta.
Vésle ahí, que no quiero verle 1715
yo. (Lástima es, que no saña.) *Aparte.*
Entrégate de él y teme
que el cuchillo que amenaza²⁷⁹
su garganta no ejecute
los filos en tu garganta. 1720

Vase.

ENIO. ¿Háslo oído?
CORIOLANO. Sí.
ENIO. Pues oye
también que no me acobarda
su despecho para que
libre esta noche no salgas.
En ella te espero. Adiós. 1725
CORIOLANO. ¡Oye! Y ¿será buena paga
que vengas tú a darme vida
y yo a darte muerte vaya?
ENIO. Un medio término puede
medir esas dos distancias.²⁸⁰ 1730
CORIOLANO. ¿Qué medio término?
ENIO. Yo,
hasta salir de la raya,
contigo he de ir. Con quedarme

²⁷⁹ Nuevo anacronismo. En la antigua Roma, los ciudadanos romanos nunca podían ser condenados a la pena capital.

²⁸⁰ Es decir, existe un punto medio, una posibilidad intermedia que hará que Coriolano sobreviva sin que Enio tenga que morir.

	contigo y, en buena o mala fortuna, seguir la tuya:	1735
	resguardado, te resguardas.	
CORIOLOANO.	Eso es, porque no se pierda uno, perderse dos. Basta que a mí, como delincuente, por forajido ²⁸¹ la patria me dé, sin que por traidor, yendo contra lo que manda, te dé a ti. Mira el desdoro que hay de una fuga a una infamia.	1740
ENIO.	Eso salva el dar la vida a un amigo.	1745
CORIOLOANO.	Mas no salva al amigo que le pone en que pierda honor y fama.	
ENIO.	Yo cumplo con esperar.	
CORIOLOANO.	Yo con no salir.	
ENIO.	Repara.	1750
CORIOLOANO.	No hay que reparar.	
ENIO.	Advierte.	
CORIOLOANO.	No hay que advertir.	
ENIO.	Mira.	
CORIOLOANO.	Nada he de mirar. Y porque tan desconfiado vayas, que no esperes mi salida, daré al aire tu esperanza.	1755
ENIO.	¿Qué has hecho?	
CORIOLOANO.	Arrojar la lima, que si ella es la llave falsa de mis prisiones, sin ella verás que en vano me aguardas.	
ENIO.	¡Eso es desesperación!	1760

²⁸¹ *Forajido*: Delincuente que anda fuera de poblado, huyendo de la justicia (*DRAE*).

CORIOLOANO. ¡Esto es honra!

ENIO. Es temeraria
resolución.

CORIOLOANO. Es piadosa.

ENIO. Es cruel despecho.

CORIOLOANO. Es constancia.

ENIO. Es furor.

CORIOLOANO. Es honor.

ENIO. Es
ira.

CORIOLOANO. Es valor.

ENIO. Es ingrata 1765
fe con Veturia.

CORIOLOANO. Veturia
me querrá (que es noble dama)
más con alabanza muerto
que vivo sin alabanza.

ENIO. No quiero apurar ahora 1770
despeños a tu arrogancia.
Mañana quizá estarás
de otro parecer, si pasa
noche por este.

CORIOLOANO. Aunque pasen
siglos, no habrá en mí mudanza. 1775

ENIO. Con todo, mañana espero
ver que valen mis instancias.

CORIOLOANO. Pues, hasta mañana, adiós.

ENIO. Pues adiós, hasta mañana.

Vánse y salen algunos poniendo un bufete²⁸² con recado²⁸³ de escribir y sillas, y Aurelio y un relator²⁸⁴, viejo venerable.

²⁸² *Bufete*: Mesa de escribir con cajones (DRAE).

²⁸³ *Recado*: Conjunto de objetos necesarios para hacer ciertas cosas (DRAE).

²⁸⁴ *Relator*: En los tribunales superiores, letrado cuyo oficio es hacer relación de los autos o expedientes (DRAE). El relator era un funcionario habitual en los tribunales de justicia de la España barroca. En

AURELIO. ¿Está todo prevenido? *[redondillas]* 1780

RELATOR. SÍ, señor, y acompañado
de la nobleza ha llegado
Lelio ya.

AURELIO. (Pierdo el sentido *Aparte*
al ver que la posesión
he de dar²⁸⁵ contra mi hijo 1785
a quien tan claro colijo²⁸⁶
ser justa su indignación.
Pero ¿qué puedo yo hacer,
cuando corre tan deshecha
la suerte, que a mi sospecha 1790
es fácil de convencer?
Conque no hay razón que impida
ser su juez, cuando advierto
que, si él es hijo del muerto,
yo padre del homicida. 1795
Y es tan grande del Senado
la autoridad y el honor
que el que eligió senador
no puede ser recusado,
dando a entender que ha de ser 1800
tan recto en la ejecución
que interés, sangre o pasión
no ha de poderle vencer.
Ya llega. Forzoso es
que, a costa del ansia mía, 1805
obre ahora la cortesía
y la Fortuna después.)

general, el juicio que aparece en la comedia se parece mucho más a un juicio español del siglo XVII que a uno de la antigua Roma.

²⁸⁵ En este contexto, dar la posesión significa "juzgar", pues Aurelio se verá obligado a decidir en el tribunal sobre la inocencia o culpabilidad de su propio hijo.

²⁸⁶ *Colegir*: Inferir, deducir.

Lelio con acompañamiento y vestido de luto.

- AURELIO. Vos seáis muy bienvenido,
señor, a suplir la ausencia,
con vuestra heroica presencia, 1810
del que hemos todos perdido.
Digo todos, porque
padre de la patria²⁸⁷ era,
cuya desdicha, si fuera
capaz de tenerse, en fe 1815
de ser vos quien lo suplís,
solo afianzará el consuelo.
- LELIO. Aurelio, guárdeos el cielo.
- AURELIO. Sentaos, pues a eso venís.
No es ése vuestro lugar, 1820
estotro²⁸⁸ es el que se os debe,
que el tribuno de la plebe
el izquierdo ha de ocupar.
Llamadle.
- RELATOR. Ya viene allí.

Enio con acompañamiento.

- ENIO. Perdonadme, si he tardado, 1825
que en vuestro servicio he estado.
- AURELIO. ¿Queda bien seguro?
- ENIO. Sí.
(Y tanto, que no quisiera *Aparte*)

²⁸⁷ En la antigua Roma republicana, el Senado entregaba el título de *Pater patriae* a los ciudadanos más ilustres. Marco Furio Camilo, artífice de la derrota de los galos que asediaban Roma, fue el primero en lograr esta distinción en el siglo IV a. C.. A él le siguieron personalidades tan conocidas como Cicerón o Julio César y tras conseguirla el propio Augusto, pasó a ser habitual entre los emperadores. Así, fue ostentada por Nerva, Tiberio, Nerón o Adriano, entre otros. Cuando estos personajes eran representados en monedas o monumentos, se añadían junto a su nombre las siglas *PP*.

²⁸⁸ *Estotro*: este otro.

yo que lo quedara tanto...)

Siéntanse los tres en tres sillas y, en un taburete, el relator.

AURELIO.	(¡Quién disimulara el llanto!) La ceremonia primera es que pleito sentenciéis, porque, con vuestro decreto, la posesión y su efecto ²⁸⁹ conste. ¿Cuál es el que tenéis más visto o más a mano?	<i>Aparte</i>	1830 1835
RELATOR.	El que más visto, después de ser el más grave, es, señor, el de Coriolano.		
AURELIO.	Leed sus cargos. ²⁹⁰		1840
RELATOR.	"Habiéndose publicado un edicto del Senado, a derogarle dispuesto, dijo que él publicaría otro en contra, en que mandase que ninguno le observase, dando a entender que podía leyes quitar y poner, a cuyo efecto movió la milicia, en que mostró, no sin ambición, querer, el día que su furor contra el Senado armas toma, levantándose con Roma, coronarse emperador ²⁹¹ .		1845 1850 1855

²⁸⁹ La posesión y su efecto se refiere, en terminología actual, al juicio, la sentencia, y la condena.

²⁹⁰ Verso hipométrico que, en realidad, funciona como una didascalía.

²⁹¹ La acusación de querer instaurar un régimen monárquico o imperial mediante un golpe de estado era gravísima en la República romana. De hecho, la sospecha de que Julio César pretendía hacerse con el poder fue lo que provocó su asesinato. Paradójicamente, sería el aparentemente inofensivo Octavio quien, con el sobrenombre de Augusto, terminaría por transformar Roma en un Imperio. En la comedia este es el

Testigo hay que afirma ser
suya, y de otro alguno no,
la espada que a Flavio hirió."

AURELIO. ¿Qué alega en descargo?

RELATOR. "Haber
siempre constante y leal 1860
servido a la patria, que,
siguiendo a Rómulo fue
el cabo²⁹² más principal,
que a los etruscos²⁹³ venció,
muerto su rey a sus manos, 1865
que a los lavinos²⁹⁴ y albanos²⁹⁵
al Imperio²⁹⁶ sujetó,
que al sabino fue su brío

cargo principal que se imputa a Coriolano, refiriéndose el relator en segundo lugar a la cuestión del asesinato de Flavio.

²⁹² A lo largo de la comedia, Coriolano ostenta diversos cargos militares, correspondientes, en realidad, a la jerarquía militar de los Tercios barrocos. El término cabo se emplea aquí con un sentido general de caudillo o capitán.

²⁹³ Antiguo pueblo itálico asentado en la zona central de la península, concretamente, en la actual región de la Toscana. Llegaron a dominar un territorio relativamente extenso, en el centro y norte de Italia y constituyeron una importante flota naval que controló el área del Mediterráneo occidental. Su periodo de mayor esplendor abarca desde el siglo VIII a. C. hasta el surgimiento de Roma, civilización por la que los etruscos fueron finalmente absorbidos, integrándose en ella de un modo singular. De hecho, los romanos tuvieron algunos reyes de linaje etrusco, como Tarquinio Prisco, Servio Tulio y Tarquinio, el Soberbio y heredaron algunos elementos de la cultura, religión y tradiciones de este pueblo. Entre ellos destaca la influencia que la lengua de Etruria, no indoeuropea tuvo en el desarrollo del latín.

²⁹⁴ Calderón parece referirse a los habitantes de Lavinio, una antigua ciudad costera del Lacio situada a unos 50 kilómetros al sur de Roma. Según la leyenda, Lavinio fue fundada por el propio Eneas que, tras huir de Troya, arribó a las costas del Lacio y derrotó a los rútilos. Tras su victoria, Eneas fundó Lavinio en homenaje a su esposa Lavinia, hija del rey Latino y de la reina Amata, convirtiéndola además en el centro de la Liga Latina. De este modo, la mitología relaciona la civilización romana con el linaje del héroe Eneas. Esta leyenda constituye asimismo uno de los episodios centrales de la *Eneida* de Virgilio.

²⁹⁵ Habitantes de Alba Longa, una ciudad situada en los montes Albanos, que fue fundadora y líder de la Liga Latina. Según la leyenda, Alba Longa había sido fundada por Ascanio, hijo de Eneas en torno al siglo XII a. C. Su principal monumento era un templo consagrado a Júpiter Latiaris. En honor de este dios, todos los pueblos de la Liga Latina viajaban a Alba Longa durante las *Feriae Latinae* y sacrificaban un toro blanco. Sin embargo, durante el reinado de Tulo Hostilio (s. VII a. C.), el auge de Roma hizo que se produjera una batalla entre la nueva potencia y Alba Longa que enfrentó a los tres Horacios latinos contra los tres Curiacios albanos. Roma terminó finalmente derrotando a Alba Longa y sus habitantes fueron admitidos en la ciudad, situándose sus viviendas en el monte Celio.

²⁹⁶ Nueva incoherencia argumental puesto que con anterioridad se había situado (también anacrónicamente) la acción en época republicana.

	el que resistió valiente el paso una vez del puente, y otra el esguazo ²⁹⁷ del río sin la tercera, en que entró triunfante en Roma ²⁹⁸ . Esto alega y en cuanto a ser suya, niega, la espada que a Flavio hirió, concluyendo con que osado no se opuso su fortuna al Senado, sino a una no justa ley del Senado."	1870	
AURELIO.	Ya, nobleza y plebe, habéis el cargo y descargo oído. Para votar siempre ha sido estilo que despejéis, mientras nuestro sentimiento, desavenido en nosotros, no apele para vosotros en general parlamento ²⁹⁹ .	1880	
UNOS.	Así es, nuestra esperanza...		
OTRO.	¡Lo que dijiste te advierto!		
AURELIO.	¿Qué dije yo?		
TODOS.	Que su muerte sería ejemplo, y no venganza.	1890	
AURELIO.	¿Que su muerte sería ejemplo y no venganza? Yo lo dije. (¿Habrá quien crea que una voz, que a darle vida fue allá causa, repetida aquí, a darle muerte sea?	1895	<i>Aparte.</i>

²⁹⁷ *Esguazo*: Vado de un río (*DRAE*).

²⁹⁸ Curiosamente Calderón hace referencia a varias gestas romanas de época primitiva pero omite la gran hazaña del Coriolano histórico-legendario (s. V a.C.), la conquista de la ciudad volsca de Corioli, la cual le valió su sobrenombre.

²⁹⁹ Aurelio invita a salir a los espectadores de la sala del tribunal para que no hablen entre ellos durante la votación.

¿Ni quién creará en mi quebranto
 que, siendo lo más veloz
 una pluma y una voz, 1900
 voz y pluma pesen tanto
 que en vano su gravedad³⁰⁰
 sustentarla solicito?
 Darle perdón es delito;
 darle castigo es crueldad. 1905
 Aquí, a pesar de mi fama,
 me está llamando el amor;
 aquí, a pesar del dolor,
 la justicia es quien me llama.
 A un tiempo sin mí y conmigo 1910
 balanzas³⁰¹ mis manos son:
 en ésta pongo el perdón,
 en ésta pongo el castigo.
 Ya no puede haber malicia
 en el peso que dispuse, 1915
 pues dónde la pluma puse
 ha cargado la justicia.
 A mi dolor esta vez
 no habrá consuelo que cuadre,
 pues, más que la voz de padre, 1920
 pesó la pluma de juez.

Escribe.

¿Qué mucho si, en el cruel
 dolor de mi sentimiento,
 centro es de la voz el viento,
 y de la pluma el papel? 1925
 La hoja al voto he de volver.

³⁰⁰ *Gravedad*: Peso.

³⁰¹ La metáfora resulta especialmente adecuada en este contexto puesto que la balanza es un símbolo tópico de la justicia.

No haga el ejemplar³⁰² mi pena;
que, si un padre le condena,
un contrario, ¿qué ha de hacer?)
Ahora votad vos.

LELIO. (Que añade *Aparte.* 1930
dolor a dolor es suma
fuerza y que empuñe la pluma,
cuando debiera la espada.
Entre cólera y templanza
yo me enfreno y yo me irrito, 1935
que vengarme por escrito
venganza es, mas ruin venganza.
¿Y será acción más distinta,
aunque Roma sea mi madre,
que vierta sangre mi padre, 1940
y yo la lave con tinta?
Y así perdone esta vez,
que entre juez y caballero,
para conmigo, primero
fui caballero que juez.) 1945

Escribe.

AURELIO. Ya firmé y volví la hoja.
Votad vos agora³⁰³, Enio.
ENIO. (¡Qué poco tendrá mi ingenio *Aparte*
que pensar en tal congoja!
Pues si ausentarle³⁰⁴ consigo 1950
con mi voto, es cierto que
como juez conseguiré
lo que intenté como amigo.)

³⁰² Es decir, Aurelio desea que su acto no sirva como ejemplo a los demás jueces.

³⁰³ *Agora*: Ahora.

³⁰⁴ Se refiere a lograr el destierro para su amigo en lugar de la temible pena capital.

Escribe.

AURELIO. También yo he firmado. Pues
por si alguno se mejora, 1955
conferido³⁰⁵, leed ahora
los votos de todos tres.

Lee.

RELATOR. "Habiendo considerado
de Coriolano la fiera
culpa, mi voto es que muera. 1960
Aurelio, por el Senado."

Lee.

"Atento a la gran proeza
de Coriolano y su altiva
fama, mi voto que viva
es. Lelio, por la nobleza." 1965

Lee.

"Por que pague lo que a él debe
la patria y no perdonado
quede, de ella desterrado
salga. Enio, por la plebe."
Los tres habéis discordado. 1970
LELIO. Mi voto no hay que confiera
en que viva.

AURELIO. Yo en que muera.

ENIO. Yo en que vaya desterrado.

³⁰⁵ *Conferir*: Cotejar y comparar una cosa con otra (*DRAE*).

Levántanse.

- LELIO. Que muera es mucho rigor.
AURELIO. Que viva es mucha piedad. 1975
ENIO. Luego entre amor y crueldad
no será crueldad ni amor,
el destierro.
- LELIO. Sí hará tal,
que mejor, a cuantos ven,
será perdonarle bien 1980
que no castigarle mal.
Un destierro a tal delito
ni es castigo ni es perdón.
- RELATOR. Yo cumplo mi obligación,
si los tres votos remito 1985
al general estamento³⁰⁶
de la nobleza y la plebe,
que es el que, en discordia, debe
dar al uno el cumplimiento.

Vase.

- AURELIO. (Mi esperanza en eso estriba, *Aparte.* 1990
que al ver tan sin ejemplar
mi voto, es fuerza ganar
afectos para que viva.)

Vase.

- LELIO. (No mal de su juicio *Aparte.*
espera mi voto lograrse, pues 1995
sabr  la nobleza que es

³⁰⁶ Alusi3n a una instituci3n jurídica inexistente en la antigua Roma.

que viva para que muera.)

Vase.

ENIO. (El pueblo sabrá, *Aparte.*
informado de mí, que para cumplir
con no morir ni vivir, 2000
elegí el ir desterrado.
Conque después iré a dar
cuenta a Veturia de que,
ya que lo uno no logré,
dispuse el otro.)

Vase por una puerta y salen Veturia y Livia con algunos disfraces y velos en los rostros.

VETURIA. El pesar 2005
de un amante corazón,
que de los hados se queja,
pocas veces, Livia, deja
quietar la imaginación.
Una grave diligencia³⁰⁷ 2010
a Enio encargué, no he sabido
el efecto que ha tenido
y como es de la paciencia
cualquier tardanza enemiga,
me he atrevido, disfrazada³⁰⁸ 2015
y de este velo tapada,
a buscarle y que me diga,
ya que sus ocupaciones
lugar aquí no le han dado,
lo que de ella ha resultado. 2020

LIVIA. A poco riesgo te pones
de ser conocida, pues

³⁰⁷ *Diligencia*: Negocio, dependencia, solicitud (DRAE).

³⁰⁸ La dama tapada es un tópico teatral muy del gusto de los espectadores barrocos.

en este traje y tapada,
no tienes que temer nada.
Y para hallarle esta es 2025
la mejor hora, supuesto
que es la que sale el Senado,
en que es fuerza que haya estado.

Dentro chirimías y atabalillos.

VETURIA. Espera. ¿Qué será aquesto
de hacer salva³⁰⁹ y concurrir 2030
tanta gente a sus umbrales?

LIVIA. De gran novedad señales
son. No me atrevo a inferir
qué será. Pero allí viene
Pasquín y él me lo dirá. 2035

VETURIA. ¡Tente! Que por ti podrá
conocerme, y no conviene
que sepa quién soy...

LIVIA. Diré
que eres una amiga mía
que viene en mi compañía 2040
en busca suya. Conque,
no hablando tú, ¿cómo puede
conocerte?

VETURIA. Dices bien.

Chirimías y sale Pasquín.

PASQUÍN. Gracias al gran Baco³¹⁰ den
mis ansias, pues me concede 2045
no ser guarda, a cuyo fin

³⁰⁹ *Salva*: Serie de cañonazos consecutivos y sin bala disparados en señal de honores o saludos (*DRAE*). En época romana no existía, lógicamente, esta costumbre.

³¹⁰ *Baco*: Irónicamente, Pasquín se muestra como devoto del dios del vino y los vicios.

	visitarle solicita mi sed, en cualquier ermita ³¹¹ que encuentre suya.	
LIVIA.	¡Pasquín!	
PASQUÍN.	Livia, por quien cierto hombre dijo, en frase no muy vana, "Livia, que ya de liviana ³¹² tienes la mitad del nombre...", ¿qué es aquesto?	2050
LIVIA.	¿Qué ha de ser? Que, viendo que no me vías ³¹³ en tantísimos de días, de ti procuré saber. Y, diciéndome esa amiga que te había visto aquí, que viniese la pedí, conmigo.	2055 2060
PASQUÍN.	No sé si diga que mientes, porque es en vano persuadirme a que ignoraba nadie que nombrado estaba por guarda de Coriolano.	2065
LIVIA.	¿De Coriolano?	
PASQUÍN.	Sí.	
LIVIA.	Pues ¿cómo la guarda has dejado?	
PASQUÍN.	¿Cómo...? ¡Habiéndole sacado de la prisión, fuerza que sobren las guardas!	
VETURIA.	(¡Cielos! <i>Aparte.</i> ¿Qué oigo? ¿Sacado le han	2070

³¹¹ Una ermita consagrada a Baco no será otra cosa que una taberna.

³¹² *Liviana*: Dicho de una mujer: Informal y ligera en su relación con los hombres (*DRAE*). Pasquín desarrolla una broma metalingüística muy conceptista.

³¹³ *Vías*: veías. La forma sincopada es característica del habla popular, propia de la graciosa.

	de la prisión? Que serán -¿quién lo duda?- mis desvelos pues sacarle a él de prisión y no verme Enio, su fiel amigo, de irse con él bastantes indicios son. Sin duda, él la diligencia hizo.) Pregúntale más.		2075
LIVIA.	Ya que disculpa me das de faltar de mi presencia, dime: ¿cómo lo han sacado, cuándo, quién, cómo y qué fiesta, porque a él le saquen, es ésta que hoy hace todo el Senado?		2080
PASQUÍN.	¡Qué fiesta, quién, cómo y cuándo preguntas, sin reparar que ése es mucho preguntar! Y más para mí, que ando, con la falta del dormir, muy frágil hoy de memoria, y es muy larga aquesa historia...		2085
LIVIA.	¡Tente! Que no te has de ir sin que a las cuatro razones cuenta des.		2090
PASQUÍN.	¿Es fuerza?		
LIVIA.	Sí.		2095
PASQUÍN.	(Señores, ¿quién me hizo a mí contador de relaciones? ³¹⁴) Desde el parlamento ³¹⁵ alto, Livia, al bajo parlamento, como si fuera bayeta, bajó remitido el pleito.	<i>Aparte.</i> <i>[romance é-o]</i>	2100

³¹⁴ Pasquín rompe el pacto ficcional aludiendo directamente al público para quejarse de que Calderón acostumbra a poner en su boca largas relaciones de sucesos en romance.

³¹⁵ Referencia a dos instituciones (alto y bajo parlamento) inexistentes en Roma.

Lo que allá se confirió
 no lo sé muy por extenso,
 mas sé que fue su resulta
 que, de dónde estaba preso, 2105
 a Coriolano sacasen,
 y al son de los instrumentos
 le restituyesen cuantos
 honoríficos aprestos³¹⁶
 prevenidos le tenían 2110
 para su recibimiento
 el día que en Roma entró
 coronado de trofeos.
 ¿Quién le sacó? Fue la guarda.
 ¿Cuándo? En el instante mismo³¹⁷. 2115
 ¿Cómo? De laurel ceñido.
 ¿Dónde? Al trono más excelso.
 De modo que, de la misma
 suerte que le recibieron
 triunfante, se vuelve a ver 2120
 de la prisión libre, en medio
 del senador propietario³¹⁸
 y el sustituto³¹⁹ del muerto,
 haciendo hoy las ceremonias
 que entonces se hubieran hecho, 2125
 si aquella mala mujer
 de Veturia, con extremos
 tan duelistas, no le hubiera
 en tanta desdicha puesto.
 Hasta aquí sé, desde aquí 2130

³¹⁶ *Aprestos*: En este contexto hace referencia a los honores, galas y galardones propios de la ceremonia del triunfo romano.

³¹⁷ *Mesmo*: mismo.

³¹⁸ *Proprietario*: propietario. Calderón emplea la forma más cercana al étimo latino.

³¹⁹ *Sustituto*: Sustituto. La alteración del timbre de las vocales átonas es un rasgo característico del español áureo.

busca otro majadero
que te diga lo demás,
si no te basta oír al pueblo.

Las chirimías y atabalillos.

- TODOS (dent.). ¡Viva Senado que sabe
dar a las victorias premio! 2135
- VETURIA. ¿Quién creará que hay caso en que
oír baldones³²⁰ agradezco?
Livia, dime, si es verdad
lo que escucho y lo que veo,
porque ser dicha y ser mía, 2140
ser gozo y no ser ajeno,
implica contradicción.
¿Libre Coriolano, cielos?
¿Libre y con nuevos honores,
restituido a sus puestos? 2145
Desengáñame tú, dime
si es cierto, Livia.
- LIVIA. Y tan cierto
que, sin ser la enamorada
yo, desde aquí lo estoy viendo,
pues, para que lo vean todos, 2150
el Capitolio³²¹ han abierto.
Sosiégate, que no es bien
te descubran tus afectos...
Y más cuando todo el vulgo,
con el general contento 2155
de su perdón, trae en tropas
mujeres y hombres diciendo...
- TODOS. ¡ Viva Senado que sabe

³²⁰ *Baldón*: Injurias, oprobio. Se refiere a las palabras ofensivas contra ella que ha proferido Pasquín.

³²¹ Suponemos que Calderón se refiere al Palacio del Senado, situado en el Capitolio en el siglo XVII, pero no en la antigua Roma.

dar a las victorias premio!

Con esta repetición, las chirimías y atabalillos, salen todas las mujeres y hombres y se abre todo el Foro³²² y, en un trono, Coriolano con laurel, manto y bastón y, a sus lados, Aurelio, Lelio, Enio y Relator.

CORIOLANO.	(Fortuna, si por asunto	<i>Aparte.</i>	2160
	de tus variados sucesos,		
	me ha elegido lo inconstante		
	de tu condición, a efecto		
	de que se acrisole ³²³ en mí ³²⁴		
	ser verdad aquel proverbio		2165
	de que es un sueño la vida ³²⁵ ,		
	pasándome tus extremos		
	a preso de victorioso,		
	y a victorioso de preso.		
	Suspéndete en este engaño,		2170
	siquiera por un momento,		
	y conténtate con darme		
	al partido ³²⁶ de que sueño		
	la felicidad con que,		
	a verme triunfante vuelvo.)		2175
AURELIO.	Publicad, para que conste		
	a toda Roma, el decreto		
	que en su remisión ³²⁷ ha dado		

³²² *Foro*: El Foro era la plaza central de Roma, centro de reunión de los ciudadanos en el que se situaban las instituciones políticas, religiosas y mercantiles. En el Foro se situaba la Curia, el lugar de reunión del Senado romano. Estaba situado entre el monte Capitolino y el Coliseo.

³²³ *Acrisolar*: Aclarar o apurar algo por medio de testimonios o pruebas, como la verdad, la virtud (DRAE).

³²⁴ El propio personaje se siente como un símbolo, como un ejemplo de comedia, más que como una persona de carne y hueso, dado lo mudable de su condición. Calderón hace uso aquí de una incisiva ironía metaliteraria.

³²⁵ Alusión a la comedia *La vida es sueño*. Este tipo de autorreferencias a obras propias son muy comunes en el teatro calderoniano. Asimismo, el dramaturgo retoma aquí uno de los grandes temas de su teatro: la inconsistencia de la realidad y la imposibilidad del hombre de conocerla.

³²⁶ *Darse a partido*: Ceder de su empeño u opinión (DRAE).

³²⁷ *Remisión*: En este contexto, perdón.

sirvan a otros de escarmiento,
 no dejando sin castigo 2210
 el osado atrevimiento
 de haber alterado a Roma,
 de haberse al Senado opuesto,
 convocado la milicia
 y, sobre un senador muerto, 2215
 despertado las sospechas
 de quererla hacer Imperio.
 Y así, determinan que
 suceda al triunfo el destierro,
 arrojándole de sí, 2220
 de los honores depuesto,
 pues si mereció ganarlos,
 ya le ha pagado con ellos,
 y debe cobrarlos pues
 también mereció perderlos; 2225
 conquie, emancipado hijo
 de la patria y de sus fueros³³¹,
 hoy desnaturalizado,
 establecen que al momento
 que vea el pueblo que a deberle 2230
 nada le queda a su acuerdo,
 degradado del laurel,
 bengala³³² y estoque, siendo
 el pregón de sus delitos
 los pavorosos acentos 2235
 de destempladas sordinas³³³
 y roncós parches funestos,
 le saquen de los distritos

³³¹ Mención anacrónica a las leyes de los distintos reinos peninsulares.

³³² *Bengala*: Insignia antigua de mando militar a modo de cetro o bastón (*DRAE*).

³³³ *Sordina*: La sordina es un mecanismo empleado para reducir el volumen o modificar el timbre de un instrumento, generalmente de viento o de cuerda (*DRAE*). En este contexto, parece que se alude a una trompeta con sordina que adquiriría entonces un timbre mucho más grave.

	de toda Roma; y expuesto		
	al arbitrio de los hados,		2240
	le dejen en los desiertos		
	montes, fuera de su raya.		
	Y para que, en todo tiempo,		
	por dondequiera que fuere,		
	lleve las señas de reo,		2245
	los hierros de la prisión		
	sean testigos de sus yerros ³³⁴ ,		
	diciendo premio y castigo,		
	sin venganza ³³⁵ y con ejemplo,		
	pena de ser sospechoso		2250
	el que no diga con ellos...		
	¡ Viva Senado que sabe		
	unir castigos y premios!		
TODOS.	¡ Viva Senado que sabe		
	unir castigos y premios!		2255
VETURIA.	¡Ay, Livia! Bien temí yo		
	ser mi dicha devaneo ³³⁶ ...		
CORIOLANO.	(¡Ay, fortuna! Bien temí	<i>Aparte</i>	
	que era mi ventura sueño.)		
AURELIO.	Yo, aborrecido hijo... (Mal dije	<i>Aparte</i>	2260
	que, en deshonor puesto,		
	no debe llamarte hijo		
	ni aún el aborrecimiento)		
	Yo, Coriolano, te puse el laurel		
	que en otro riesgo te quité,		2265
	por darte vida y, ahora,		
	a quitártele vuelvo		
	por que me mate el dolor,		

³³⁴ Calderón aprovecha con gran maestría la homofonía de "hierros" y "yerros" en unos versos que, como todo el teatro calderoniano, se escriben con la clara intención de que sean recitados sobre un escenario.

³³⁵ En estos versos puede intuirse una alusión velada a la obra de Lope, *El castigo sin venganza*.

³³⁶ *Devaneo*: Delirio, desatino, desconcierto (*DRAE*).

que, para mi sentimiento,
 más que verte degradado de él, 2270
 verte quisiera muerto.

LELIO. Mi padre te dio el estoque
 que, osado, contra su pecho
 esgrimiste y, aunque a mí
 quitártele toca, quiero 2275
 trocarle al bastón, porque
 no se piense que es a afecto
 de dejarte desarmado
 para mi venganza puesto
 que, dondequiera que fueres, 2280
 seguirte y matarte tengo³³⁷.

Quítasele.

ENIO. Yo, Coriolano, la espada,
 por la obligación del puesto,
 te quito.

Quítasela.

Pero entendido
 ten que con ella me quedo 2285
 para emplearla en tu favor,
 siempre que se ofrezca hacerlo.

CORIOLANO. ¡Cielos! ¿Qué dolor que iguale
 a mi dolor habrá?

VETURIA. ¡Cielos!
 ¿Qué tormento habrá que pueda 2290
 medirse con mi tormento?

RELATOR. Ahora, escuadras, que nombradas

³³⁷ Es decir, "tengo que" o "he de seguirte y matarte".

estáis para el cumplimiento
de la justicia, pues yo,
como fiscal, os le entrego 2295
desposeído del trono,
de las insignias depuesto...

Cajas y sordinas.

....al son, como antes os dije,
de fúnebres instrumentos.
Llevadle, hasta quedar fuera 2300
de todos los lindes nuestros.
Y para seguridad
de que no conmueva al pueblo,
sobre afianzadas prisiones,
grillos³³⁸ y cadenas bien sujetos, 2305
llevadle, el rostro cubierto,
que, para saber quién es,
basta que vais repitiendo...

RELATOR Y TODOS. ¡ Viva Senado que sabe
unir castigos y premios. 2310

Vase y las cajas.

MUJER 1 . ¡Qué lástima!

Vase.

MUJER 2. ¡Qué desdicha!

Vase.

MUJER 3. ¡Qué pena!

³³⁸ *Grillos*: Conjunto de dos grilletes con un perno común, que se colocaban en los pies de los presos para impedirles andar (*DRAE*).

Vase.

MUJER 4. ¡Qué desconsuelo!

Vase.

LELIO. Retírome, no se piense
que en su castigo me vengo.

Vase.

ENIO. ¡Quién, por no oírle, ensordeciera! 2315

AURELIO. ¡Quién cegara, por no verlo!

Vanse.

SOLDADO. Ven, y a lo que ejecutamos
disculpe el que obedecemos.

Las cajas y sordinas

CORIOLANO. En fin, hijo aborrecido,
patria, ¿me arroja tu centro³³⁹, 2320
como bruto³⁴⁰, a las montañas,
como fiera, a los desiertos?
Pues teme que, como fiera
rabiosa, que, como fiero
bruto irritado, algún día 2325
me vuelva contra mi dueño.

Llévanle, cubierto el rostro

³³⁹ *Centro*: Según el pensamiento de la época, lugar natural para el individuo.

³⁴⁰ *Bruto*: En el teatro calderoniano, caballo.

TODOS.	¡Viva Senado que sabe unir castigos y premios!	
VETURIA.	¡Oíd, esperad!	
LIVIA.	No, señora, des con segundo despeño ³⁴¹ a toda Roma segundo escándalo.	2330
VETURIA.	¿Cómo puedo dejar de darle, cumplido el número ³⁴² al sufrimiento? Déjame, Livia, que vaya a morir con él.	2335
LIVIA.	Todo eso es querer que contra ti vuelva el rigor.	
VETURIA.	¿Qué más vuelto, si, perdido Coriolano, esposo, alma y vida pierdo? ¡Oh, Júpiter ³⁴³ ! ¿Para cuándo, ya que me asustan los truenos	2340

³⁴¹ *Despeño*: Acto impulsivo de desgraciadas consecuencias.

³⁴² Es decir, habiendo alcanzado el sufrimiento su punto máximo.

³⁴³ Júpiter es el dios supremo en la mitología romana y muchos de sus atributos y cualidades se corresponden con los de Zeus. De este modo, Júpiter es también un dios relacionado con los fenómenos meteorológicos, el cielo, la luz, el rayo, el trueno y los ciclos agrarios y, al igual que Zeus, es portador del rayo destructor. Júpiter se vincula también con los atributos ideales del Estado romano, del cual es el principal protector, con la justicia, el derecho y la autoridad de la ley. Así, en el periodo republicano, los cónsules dirigen sus oraciones a Júpiter al comenzar su mandato y lo convierten en garante de la fidelidad de los tratados pues preside las relaciones internacionales por mediación del colegio de los Feciales. Durante el Imperio, los emperadores acostumbraron a ponerse bajo protección directa de Júpiter y Calígula, incluso, llegó a presentarse ante Roma como una encarnación del dios. En *Las armas de la hermosura* no resulta casual que Veturia, mujer de origen sabino, implore a Júpiter pues parece que el culto a esta divinidad es una costumbre heredada de los sabinos y fue introducido en Roma por Numa Pompilio aunque, posteriormente, su concepción fuera muy influenciada por ideas religiosas etruscas y griegas.

de esas cajas y esas trompas³⁴⁴,
guardan tus rayos su incendio?
¿Oh, para cuándo, Fortuna, 2345
es el igualar los tiempos?
¿Siempre a más la edad del llanto?
¿Siempre la del gozo a menos³⁴⁵?
Dígalo yo, pues apenas
vi brujuleado³⁴⁶ el contento, 2350
cuando vi patente el daño,
uno instante y otro eterno;
pues siempre durará en mí
de su ausencia el desconsuelo,
de su desdoro el dolor 2355
y de su patria el desprecio.
Si ya no es que, cuando sepa
dónde haya tomado puerto
su derrotada Fortuna,
mi amor en su seguimiento 2360
vaya a quebrarla los ojos,
porque, aunque sé que son ciegos³⁴⁷,
si no sintiere su falta,
sentirá mi sentimiento,
cuando, a pesar de su ira 2365
y a oposición de su ceño,
oiga que sin ella pude
labrarme mi dicha, siendo

³⁴⁴ *Trompa*: Instrumento musical de viento, que consiste en un tubo de latón enroscado circularmente y que va ensanchándose desde la boquilla al pabellón, donde se introduce más o menos la mano derecha para producir la diversidad de sonidos. También hay trompas en que la diversidad de sonidos se obtiene por medio de pistones (*DRAE*).

³⁴⁵ Esto es, el equilibrar sufrimiento y felicidad.

³⁴⁶ *Brujulear*: Buscar con diligencia y por varios caminos el logro de una pretensión (*DRAE*). En este caso, lo ansiado, buscado y apenas vislumbrado se contrapone a lo patente, lo manifiestamente perceptible.

³⁴⁷ Referencia a la proverbial ceguera de la diosa Fortuna, cuyas características hemos descrito con anterioridad.

	mi suma felicidad	
	solo el ver que a verle vuelvo.	2370
	Y hasta entonces, altos dioses,	
	sol, luna, estrellas, luceros,	
	planetas, signos ³⁴⁸ y nubes,	
	constelaciones del zodíaco	
	aire, agua, tierra y fuego ³⁴⁹ ,	2375
	aves, peces, brutos, fieras,	
	montes, troncos, golfos, puertos,	
	con lástima suya y mía,	
	repetid con mis lamentos.	
	¡Cielos, u dadle venganza,	2380
	u dadle paciencia, cielos!	
LIVIA.	¡Oye, aguarda, escucha, espera...!	
	Tras ella iré, por si puedo	
	excusar su precipicio ³⁵⁰ .	
	 <i>Vanse y salen Astrea y Sabino.</i>	
SABINO.	¿Dónde, Astrea, vas?	
ASTREA.	Siguiendo	2385
	tus huellas voy.	
SABINO.	Pues aquí	
	me espera, que al punto ³⁵¹ vuelvo.	
ASTREA.	Detente, que no has de dar	
	paso sin mí, que no quiero	
	que me suceda otra vez	2390
	el accidente o el riesgo	
	de hallarme sin ti en poder	
	de los que, apenas me vieron	

³⁴⁸ Signos zodiacales.

³⁴⁹ Enumeración referida a los cuatro elementos característica del estilo calderoniano.

³⁵⁰ *Precipicio*: Ruina espiritual (*DRAE*).

³⁵¹ *Al punto*: en un instante.

	ir precipitada, cuando,	
	desesperados, volvieron	2395
	a que pasase la voz	
	de dejarme en un desierto,	
	perdida de vista. Y pues,	
	a no permitir el cielo	
	que hubiera dado en las manos	2400
	del romano caballero	
	que te conté, prisionera,	
	no hubiera a tus ojos vuelto.	
	No será justo que tanto	
	de la fortuna fiemos,	2405
	que otra vez nos dividamos,	
	sino que en cualquier suceso	
	corramos una ³⁵² los dos.	
	Y así, donde fueres, tengo	
	de ir contigo.	
SABINO.	Ese fracaso	2410
	que tantas veces habemos	
	conferido ³⁵³ y, cada vez ,	
	se vuelve a quedar entero,	
	fue el desmán que ocasionó	
	caer tan pavoroso hielo	2415
	en todos los corazones	
	que, desmayados, volvieron	
	a abandonar lo ganado,	
	descrecidos ³⁵⁴ los alientos,	
	y, siendo así que, cobrados ³⁵⁵	2420
	hoy, alojados los tengo	
	por todos esos villajes ³⁵⁶ ,	

³⁵² Elipsis. "Una" se refiere a "una misma suerte".

³⁵³ *Conferir*: Dicho de varias personas: Tratar y examinar algún punto o negocio (*DRAE*).

³⁵⁴ *Descrecidos*: menguados (*DRAE*).

³⁵⁵ *Cobrados*: recobrados (*DRAE*).

	hasta incorporar con ellos las nuevas reclutas que de toda Sabinia espero,	2425
	para acabar de una vez, o bien vitorioso o muerto, con aqueso Coriolano que, de la estrella ³⁵⁷ heredero	2430
	de Rómulo, sobre mí tiene dominante imperio ³⁵⁸ . ¿Qué mucho que, arrebatado, Astrea, en este pensamiento, espía yo de mí mismo,	2435
	mandase a los que vinieron conmigo que me dejaran solo, por que, entre lo espeso, más disimulado pueda reconocer el terreno, por donde logre mejor	2440
	cobrar el perdido encuentro ³⁵⁹ ?	
ASTREA.	Sí, mas haberte avanzado hasta tocar los extremos que dividen vasallaje ³⁶⁰ entre el romano y el nuestro	2445
	no deja de ser arrojo más temerario que cuerdo. Yo no he de dejarte en él y, así, escoge, porque tengo de llevarte o ir contigo.	2450

³⁵⁶ *Villaje*: Pueblo pequeño (*DRAE*).

³⁵⁷ *Estrella*: sino, hado, destino (*DRAE*).

³⁵⁸ *Imperio*: autoridad, poder (*DRAE*).

³⁵⁹ En este caso, "encuentro" se refiere al enfrentamiento anterior con los romanos.

³⁶⁰ Calderón emplea aquí el término "vasallaje", de origen medieval, que hace referencia a los territorios controlados por un señor feudal. Su uso en el contexto de *Las armas de la hermosura* resulta anacrónico.

SABINO.	En rara duda me has puesto, que irte conmigo es peligro, y ir yo contigo es recelo ³⁶¹ . Y así no sé qué te diga, sino es que decir resuelvo...	2455
VOZ (dentro).	Ya que fuera de la raya, que es el orden que traemos, queda, ¡a retirar, soldados! Que estamos en mucho riesgo, si en sus términos nos sienten los sabinos.	2460
<i>Dentro Coriolano y cadena.</i>		
CORIOLANO.	¡Piedad, cielos!	
UNO (dentro).	Ellos te amparen, pues ves que nosotros no podemos.	
SABINO.	¿Has oído unas lejanas voces que la mía impidieron?	2465
ASTREA.	No tan solo las he oído, mal pronunciadas del eco, mas del ruido acompañadas como de arrastrados hierros de prisión.	
SABINO.	Vuelve a escuchar, por si algo entender podemos.	2470
CORIOLANO. (dentro)	¡ Ay de quien nace a ser trágico ejemplo, que a la fortuna representa el tiempo!	
SABINO.	Quédate aquí, por tu vida, mientras voy a ver qué es esto.	2475
ASTREA.	No soy tan poco curiosa ³⁶² que también no quiera verlo.	

³⁶¹ En este contexto, "recolo" significa "temor" pues supone retirarse de nuevo a sus territorios.

³⁶² La curiosidad es una de las cualidades (o defectos) consustanciales a las mujeres, según el pensamiento del Siglo de Oro.

SABINO. Un hombre, mejor dijera,
un horror, hacia allí veo
que, mal esforzado, ya 2480
tropezando y ya cayendo,
cubierto el rostro, ligadas
las manos y los pies presos,
baja torpe.

Sale Coriolano.

ASTREA. ¿Qué esperamos,
que no le reconocemos? 2485
Hombre infelice, ¿quién eres?

CORIOLOANO. Soy el aborrecimiento,
la ira, la saña, el rencor,
la ojeriza, el odio, el ceño
de aquel réprobo³⁶³ destino 2490
que hizo verdad el concepto
que «teatro del hombre»³⁶⁴ al hombre
llamó, pues, en mi supuesto³⁶⁵, mi persona
midió las distancias que hay
de lo próspero a lo adverso. 2495

¡Ay de quien nace a ser trágico ejemplo,
que a la fortuna representa el tiempo!
ASTREA. ¿Qué aguardo a quitarle al rostro
la venda? ¡Cielos, qué veo!

Descúbrele.

CORIOLOANO. ¡Cielos, qué miro!

³⁶³ *Réprobo*: Malvado (DRAE).

³⁶⁴ Referencia a uno de los tópicos metadramáticos más comunes en la obra calderoniana: la vida, el mundo, es un teatro. Asimismo, la expresión establece un irónico paralelismo con la sentencia latina "*Homo homini lupus*" acuñada por Plauto, uno de los grandes modelos teatrales de Calderón.

³⁶⁵ Es decir, en mi caso.

ASTREA.	¿Si es ilusión?		2500
CORIOLANO.	¿Si es devaneo ³⁶⁶ ?		
SABINO.	¿Quién eres, hombre, me di, sin retóricos rodeos?		
CORIOLANO.	¿Cómo he de decir quién soy, si aun de quién fui no me acuerdo?		2505
ASTREA.	(O es él, o naturaleza de él lo copió.)	<i>Aparte.</i>	
CORIOLANO.	(Sí, ella es.)	<i>Aparte.</i>	
ASTREA.	(Pero ¿cómo es posible ser él, de tal fausto ³⁶⁷ en tal desprecio?)	<i>Aparte.</i>	
CORIOLANO.	(Mas no haberme conocido, según estoy, será cierto.)	<i>Aparte.</i>	2510
SABINO.	En vano te excusas. Di, ¿quién eres?		
	<i>Emilio, soldado, y Pasquín.</i>		
EMILIO.	Llegad.		
SABINO.	¿Qué es eso?		
PASQUÍN.	Estar me moliendo a coces.		
EMILIO.	Que hallado en el monte habemos, desmandado, del camino, desviado, este hombre, y te le traemos, por si es espía.		2515
PASQUÍN.	Te engañan en que desmandado vengo, porque antes vengo mandado. Y es el caso...		2520
SABINO.	Di.		

³⁶⁶ *Devaneo*: Delirio, desatino, desconcierto (*DRAE*).

³⁶⁷ *Fausto*: Feliz, afortunado.

PASQUÍN.	...que habiendo dejado aquí a Coriolano...	
SABINO.	¡Qué oigo!	
ASTREA.	¡Qué escucho!	
PASQUÍN.	...temiendo, como vendado quedó, que no dé en algún despeño, me mandaron que volviese yo a desviarle, hasta que puesto en real camino ³⁶⁸ o segura senda, quede. Si esto es cierto, dígalo él, que, al verle ya entre gente y descubierto, sin riesgo de despeñarse, paso entre paso ³⁶⁹ me vuelvo.	2525 2530
EMILIO.	Tente, que no te has de ir.	2535
PASQUÍN.	A mí me estará bien eso, si, apóstata ³⁷⁰ de soldado, sin nota ³⁷¹ de tornillero ³⁷² entre vustedes ³⁷³ , mogrollo ³⁷⁴ de Coriolano quedo.	2540
SABINO.	¿Tú eres Coriolano?	
CORIOLANO.	Sí.	

³⁶⁸ El camino real era una vía de comunicación especialmente ancha, construida por el Estado y que unía generalmente ciudades importantes. Los caminos reales eran rutas especialmente seguras para el transporte de mercancías y personas pues, al pertenecer directamente al monarca, no podían ser invadidos ni allanados.

³⁶⁹ *Paso entre paso*: Lentamente, poco a poco (*DRAE*).

³⁷⁰ Pasquín es apóstata de soldado porque había evitado acudir como soldado a la batalla, lo cual suponía una terrible deshonra en la época. Se traza así un paralelismo con la también considerada terrible en el Siglo de Oro condición del apóstata, aquel que renuncia voluntariamente a la fe.

³⁷¹ Pasquín no tiene "nota de tornillero", fama de desertor, entre los sabinos.

³⁷² *Tornillero*: Soldado desertor (*DRAE*).

³⁷³ *Vustedes*: ustedes

³⁷⁴ *Mogrollo*: Gorrón, parásito (*DRAE*).

Que uno es que calle el silencio
 y otro que mienta la voz.
 ASTREA. ¿Qué dudo? Pierda el recelo
 de si es o no, que bien cabe 2545
 en los humanos sucesos
 el dejarle allá triunfando
 y hallarle aquí padeciendo.
 SABINO. (¡Aquí hay traición!) ¿Quién, si eres *Aparte.*
 Coriolano, di, te ha puesto 2550
 en tal desdicha?
 CORIOLANO. Es tan noble
 mi delito que no quiero
 dejar a la presunción
 la sospecha de no serlo.
 Una dama fue mi ruina, 2555
 que el verla con sentimiento³⁷⁵
 bastó para que, en favor
 suyo, hiciese tal empeño
 que dio ocasión a que de él,
 unos a otros sucediendo, 2560
 tantos resultasen como
 mirarme por ella preso,
 por ella desposeído
 de mis insignias, depuesto
 de mis honores, echado 2565
 de mi patria y, como ajeno
 hijo emancipado suyo,
 negado a sus privilegios,
 enviándome desterrado,
 con viles señas de reo, 2570
 hasta sacarme de todos
 sus distritos.
 ASTREA. (¿Qué oigo, cielos? *Aparte*
 ¿Por una dama? Sin duda,

³⁷⁵ *Sentimiento*: Pesar, aflicción.

que, quién era yo sabiendo,
no haberme hecho prisionera 2575
son los cargos que le han hecho.)

SABINO. Bien pensarás que yo he estado
escuchándote suspenso,
en orden a que me habrán
compadecido sucesos 2580
tan extraños. ¡Pues no! Que, antes,
me han ofendido, creyendo
que todo aquesto es traición.
(Válgame de este pretexto *Aparte*
para acabar con él, pues 2585
no tiene otro eficaz medio
vencer una opuesta estrella
que destruirla el objeto.³⁷⁶)
Y así, antes que la³⁷⁷ logres,
si introducirte es a intento 2590
de darme muerte, a mis manos
morirás.

ASTREA. ¡Tente!

SABINO. ¿Qué es esto?
¿Tú a mi enemigo defiendes,
Astrea?

ASTREA. Yo le defiendo,
Sabino, porque es a quien 2595
libertad y vida debo.
Sea Coriolano o no,
el romano caballero
es que a mi nombre le tuvo
tan decoroso respeto, 2600
que a mí misma me envió
a mí misma. Y si por esto
padece, como lo muestra

³⁷⁶ Es decir, la única manera de vencer a Coriolano, "la opuesta estrella", es matarlo.

³⁷⁷ Este pronombre remite a la "traición" antes mencionada.

	claro su castigo, puesto dónde él me envió a mí libre, es dónde a él le envían preso, mira si en obligación de defenderle estoy.	2605
SABINO.	Siendo tuyo el respeto, mal puede ser ya mío el sentimiento. ¿Qué esperáis? Llegad, quitadle las prisiones.	2610
CORIOLANO.	(Ya no debo quejarme de ti, Fortuna, pues si una mujer me ha muerto, otra me ha dado la vida.) A tus pies...	<i>Aparte.</i> 2615
SABINO.	Alza del suelo, y ofrécele a Astrea, pues es suyo el agradecimiento.	
CORIOLANO.	Si al nombre de la deidad ³⁷⁸ , postrado, rendí el obsequio, ¿qué haré a la deidad, el día que obra milagro tan nuevo como hacer de un desdichado un dichoso, si no puedo hacer más que haber traído las cadenas ³⁷⁹ a su templo?	2620 2625
ASTREA.	Que el tiempo me diría el tuyo también dije yo, añadiendo que fíes de mí. Y pues ya cumplió su palabra el tiempo, también sabré yo cumplir	2630

³⁷⁸ El personaje de Astrea se asimila en las palabras de Coriolano a la diosa Astrea, una divinidad guerrera de la mitología griega que personifica la justicia (V. estudio introductorio).

³⁷⁹ En el siglo XVII existían numerosas "Casas de Cadenas", en las que los fugitivos entregaban sus cadenas a cambio de protección y asilo. Generalmente, las "casas de cadenas" obtenían este privilegio por haber servido de alojamiento al monarca.

	la mía, restituyendo los puestos y los honores de que, ingrata, te ha depuesto tu patria.	
CORIOLOANO.	Con solo uno, señora, si le merezco, no habré menester tener más honores ni más puestos.	2635
ASTREA.	¿Qué es? Que yo, en fe de su amor, por Sabino, te lo ofrezco.	2640
SABINO.	Yo por ti. ¿Qué es?	
CORIOLOANO.	Que me admitas por tu soldado a tu sueldo y esto por pensar que es más servicio tuyo que premio mío pues si, yo una vez, a mi venganza resuelto, tomo, sabino, las armas contra Roma, me prometo (bien como ladrón de casa, que sé lo que incluye dentro) ponerla a tus plantas, solo con que sepas que es intento vano querer por <i>aproche</i> ³⁸⁰ rendir sus muros soberbios, pues solo pueden rendirla más, domado el ardimiento, que las iras del asalto las paciencias del asedio. Contra ti defendí el puente, que es llave de su comercio, el día que a tus soldados les fue undoso ³⁸¹ monumento ³⁸²	2645 2650 2655 2660

³⁸⁰ *Por aproche*: por asalto. *Aproches* es el conjunto de trabajos que se hacían para atacar una plaza y acercarse a batirla; como las trincheras, paralelas, baterías, minas etc. (*DRAE*).

	el ciego esguace ³⁸³ del Tíber y si, hoy, al contrario, intento invadirle en tu favor,	2665
	cortados los bastimientos ³⁸⁴ , es fuerza darse a partido ³⁸⁵ .	
SABINO.	Si es admitido proverbio que el bueno para enemigo será para amigo bueno,	2670
	no dudo con tu valor el verme de Roma dueño.	
CORIOLOANO.	Pues ¡al arma!	
SABINO.	Pues ¡al arma!	
CORIOLOANO.	Vea el mundo...	
SABINO.	Admire el cielo...	
CORIOLOANO.	...y llore Roma en sus ruinas mi injusto aborrecimiento, cuando de un instante a otro, si antes dije en mis lamentos. "¡Ay de quien nace para ser ejemplo, que la fortuna representa al tiempo!, diré ahora con vuestro amparo...	2675 2680
SABINO.	Todos contigo diremos...	
TODOS.	¡Feliz quien vino a ser glorioso empleo de su venganza y del aplauso nuestro!	

³⁸¹ *Undoso*: Que se mueve haciendo olas (DRAE).

³⁸² *Monumento*: Obra en que se sepulta un cadáver (DRAE).

³⁸³ *Esguace*: La forma normativa es *esguazo*, cuya acepción es Vado de un río (DRAE).

³⁸⁴ *Bastimientos*: Provisiones para el sustento de la ciudad. La forma normativa es *bastimentos* (DRAE).

³⁸⁵ *Darse a partido*: Ceder (DRAE), rendirse la ciudad.

TERCERA JORNADA

Dentro cajas y voces y salen en tropa hombres y mujeres por una parte y Aurelio por otra, como deteniéndolos.

TODOS.	Entréguese la ciudad, y, como nos aseguren capituladas ³⁸⁶ las vidas, sabinos de Roma triunfen.	[romance ú-e]	2685
AURELIO.	Invicto romano pueblo, ya que de heroico presumes, cuando tu fama inmortal a par de los astros luce, no a la Fortuna te rindas, por más que opuesta te injurie, que es fácil ³⁸⁷ deidad y es fuerza que por instantes se mude.		2690 2695

La caja y sale Enio.

ENIO.	En vano es, Aurelio, en vano, el que remitir procures nuestra ruina a la esperanza ³⁸⁸ ,
-------	---

³⁸⁶ En este contexto, "capituladas" quiere decir "perdonadas". *Capitulación*: Convenio en que se estipula la rendición de un ejército, plaza o punto fortificado (DRAE).

³⁸⁷ *Fácil*: Cambiante, mudable.

	que ya en nosotros inútil su consuelo es.	
AURELIO.	¿Cómo?	
ENIO.	¿Cómo?	2700
	Dejo aparte ³⁸⁹ que rehuse (puesto que nadie lo ignora) Sabino vencer la cumbre del monte y embista el puente, dejo ignorar quién ³⁹⁰ descubre	2705
	dónde la flaqueza estaba de sus estribos ³⁹¹ y influye en él, que apenas su gente la espalda del plan ³⁹² ocupe, cuando, empezando a picarlos ³⁹³ ,	2710
	eche voz de que se hunde, dejo que los nuestros, viendo cuánto es fuerza que fluctúen ³⁹⁴ , y los suyos cuánto es fuerza que, ya empeñados, presumen	2715
	tener retirada en vano, unos y otros se confunden, conque, por salvar las vidas, unos lidian y otros huyen. Dejo que, ganado el puente,	2720
	cortándole, nos desune de los vecinos comercios	

³⁸⁸ Es decir, es inútil que intente suscitar o mantener la esperanza de la salvación.

³⁸⁹ Calderón emplea en este pasaje la preterición, un recurso retórico muy adecuado en este contexto que consiste en informar de todo aquello que, supuestamente, no se quiere mencionar.

³⁹⁰ Alusión velada a Coriolano, quien ha indicado a Sabino la conveniencia de atacar el puente de Roma.

³⁹¹ *Estribo*: Apoyo, fundamento (*DRAE*).

³⁹² *Plan*: Altitud o nivel. En este contexto, se trata de una llanura elevada.

³⁹³ Se refiere a los pilares del puente.

³⁹⁴ *Fluctuar*: Vacilar sobre las aguas por el movimiento agitado de ellas (*DRAE*).

que el bastimento conducen
 y voy a que la esperanza
 de que el valor nos ayude 2725
 a resistir sus asaltos
 es preciso que se frustre
 al nuevo, al extraño modo
 de sitiar, pues se reduce,
 sin militar disciplina, 2730
 a victoria tan sin lustre³⁹⁵
 como vencer no peleando.
 Dígalo que, cuando cubren
 nuestras campañas sus huestes³⁹⁶,
 en vez de que nos asusten 2735
 en los muros sus escalas,
 no solo no acuden al asalto,
 pero a lo largo disponen
 sus prontas solicitudes
 que, a oposición de la plaza³⁹⁷, 2740
 otra población se funde,
 fortificándose contra
 la ciudad, sin que procuren
 hacer más hostilidad
 que el hambre que nos consume. 2745
 Yo, por hacer la civil³⁹⁸
 muerte del asedio, ilustre,
 de sitiado a sitiador
 pasando, salir dispuse
 con la mejor gente que 2750
 nombrar por entonces pude,

³⁹⁵ *Sin lustre*: Innoble.

³⁹⁶ *Hueste*: Ejército en campaña (*DRAE*).

³⁹⁷ *Plaza*: Lugar fortificado con muros, reparos, baluartes, etc., para que la gente se pueda defender del enemigo (*DRAE*). En este caso, se refiere a Roma.

³⁹⁸ *Civil*: Grosero, ruin, mezquino, vil (*DRAE*).

a romperle en sus cuarteles,
 cuando las sombras lúgubres
 por las exequias³⁹⁹ del sol
 hacen que el aire se enlute⁴⁰⁰.

2755

Apenas las centinelas
 nos sintieron, cuando acuden
 a las fortificaciones
 para que en ellas se oculten,
 más que a quitarnos las vidas, 2760
 a guardárnoslas. ¿Quién sufre
 gozar la vida a merced
 del mismo que la destruye?
 ¿Quién sufre que a un mismo tiempo
 de tan nuevas armas use 2765
 que procure deshacernos
 y conservarnos procure?
 De suerte que, hasta que el alba,
 en sus primeras vislumbres,
 fue recogiendo las sombras 2770
 y desplegando las luces,
 retándolos de cobardes,
 en esa campaña estuve,
 sin obligarlos a más
 que a que, encerrados, se burle 2775
 su ardid de nuestro valor;
 que, aunque embestirlos propuse,
 en vano fue, pues tan altas
 sus nuevas trincheras suben
 que, a poco espacio⁴⁰¹, han de ser 2780
 sus obras muertas⁴⁰² las nubes.

³⁹⁹ *Exequias*: Honras fúnebres (*DRAE*).

⁴⁰⁰ Es decir, se organiza un ataque nocturno.

⁴⁰¹ *A poco espacio*: dentro de poco tiempo.

	Grande oráculo ⁴⁰³ , sin duda, les inspira, les instruye, en que Roma ser no puede rendida a la servidumbre	2785
	de otras armas que no sean las propensiones ⁴⁰⁴ comunes de humanos fueros ⁴⁰⁵ , que no hay ruina que no disculpen, mayormente no teniendo,	2790
	como ellos pelear repugnen ⁴⁰⁶ , ni socorro que nos venga, ni auxiliar que nos ayude, ni enemigo que nos mate, ni campo que nos sepulte.	2795
TODOS.	Y así ¿qué mucho que el pueblo una y otra vez pronuncie...? ¡Entréguese la ciudad, y como nos aseguren capituladas las vidas,	2800
AURELIO.	sabinos de Roma triunfen! ¡Oh cielos, pues sois piadosos, haced que un rayo apresure los términos de mi vida, porque estas voces no escuche, obligándome a que sea forzoso que capitule en pedírsela a quien sé que la aborrece! ¿Más útil	2805

⁴⁰² Es decir, sus fortificaciones son tan altas como las nubes.

⁴⁰³ *Oráculo*: Persona a quien todos escuchan con respeto y veneración por su mucha sabiduría y doctrina (*DRAE*).

⁴⁰⁴ *Propensión*: Necesidad. En este caso son *comunes* porque son las propias de todos los seres humanos.

⁴⁰⁵ *Fuero*: ley.

⁴⁰⁶ *Repugnar*: Rehusar.

no es perderla, sin pedirla, 2810
que no, cuando me aventure,
pedirla para perderla?
VETURIA. No, Aurelio, ni es bien que dudes
cuán hija de la nobleza
es la piedad, ni te asuste 2815
el ver que soy la que ayer,
a mi voz ,en arma puse
a Roma y que hoy, a mi voz,
en paz ponerla procure,
que no hay víbora⁴⁰⁷, por más 2820
que en flores se disimule,
que no escupa la triaca⁴⁰⁸
contra el veneno que escupe;
ni las mismas flores hay
que no den, rojas o azules, 2825
tósigo⁴⁰⁹ a la araña amargo
y miel a la abeja dulce.
Y, pues, virtudes y vicios
de una causa se producen,
¿qué mucho que de una misma 2830
voz ser la lengua resulte
víbora para los vicios
y flor para las virtudes?
No es desaire del valor,
ni es bien que por tal se juzgue, 2835
ceder a mayor violencia
fortunas que el hado influye.
Y pues ya nuestras desdichas

⁴⁰⁷ Nueva identificación entre la mujer y la víbora.

⁴⁰⁸ Triaca: Antídoto contra un veneno, principalmente el procedente de la mordedura o picadura de un animal. La mayoría de los antídotos contra los venenos de vipéridos contienen una pequeña cantidad del veneno del animal.

⁴⁰⁹ Tósigo: Veneno, ponzoña (*DRAE*). En efecto, algunas flores segregan toxinas que repelen a algunos insectos, como la araña.

	claramente nos arguyen ⁴¹⁰	
	que, donde la industria ⁴¹¹ crece,	2840
	el valor se disminuye,	
	a la piedad apelemos.	
	Sabino es rey tan ilustre,	
	Astrea tan generosa reina,	
	la gran muchedumbre	2845
	de su ejército tan noble,	
	que no dudo que se ajuste ⁴¹²	
	a que las vengue el amago ⁴¹³ ,	
	antes que el golpe ejecuten.	
	Sabina soy de nación,	2850
	experiencia de ellos tuve,	
	que jamás con los rendidos	
	usaron de ingratitudes.	
	Y cuando no sea, ¿qué vamos	
	a perder en que nos dure	2855
	la esperanza lo que tardan	
	los contratos del ajuste?	
	Y vamos a ganar que,	
	oyéndome, no te excuse	
	la malicia, cuando diga	2860
	que daño y remedio truje ⁴¹⁴ ,	
	y persuadir pude el daño	
	y que el remedio no pude.	
TODOS.	¡A precio de que vivamos,	
	Sabinia de Roma triunfe!	2865

Vanse los de la tropa .

⁴¹⁰ *Argüir*: Sacar en claro, deducir como consecuencia natural (*DRAE*).

⁴¹¹ Se refiere a la estrategia del asedio, que resulta especialmente industriosa o ingeniosa.

⁴¹² *Ajustar*: En este contexto, conformarse, satisfacerse.

⁴¹³ *Amago*: Ademán, amenaza, muestra de la intención de realizar algo.

⁴¹⁴ *Truje*: traje.

LELIO. Dicen bien: trance forzoso
es de guerra que se excusen
las muertes de tantas vidas.

AURELIO. Pues para que no me culpen
que no me rendí a consejo 2870
tan de todos, desarruguen
blancas banderas de paz
los más altos balaústres⁴¹⁵,
que yo mismo, pues no es bien
que ningún riesgo rehuse, 2875
de parte iré del Senado
a ver si a paz se reduce
el sabino.

Vase.

LELIO. Yo, entretanto,
el tumulto que confunde
a voces el aire haré 2880
que aguarde lo que resulte.

Vase .

VETURIA. Enio, ¿has tenido noticia?
ENIO. Antes que me lo preguntes,
porque el mío y tu cuidado⁴¹⁶
en el camino se junten, 2885
te digo que, desde el día
de aquella gran pesadumbre
de su infelice⁴¹⁷ destierro,

⁴¹⁵ *Balaústre*: Cada una de las columnas pequeñas que con los barandales forman las barandillas o antepechos de balcones, azoteas, corredores y escaleras (*DRAE*).

⁴¹⁶ *Cuidado*: preocupación.

⁴¹⁷ *Infelice*: infeliz.

	de Coriolano no supe.	
VETURIA.	Ni yo, más de que mi llanto no es posible que se enjuge, hasta que sepa que vive, y que constante le busque en el más remoto clima ⁴¹⁸ .	2890
ENIO.	Forzoso es que disimules, y que también con el pueblo tu voz y la mía divulguen...	2895
VETURIA, ENIO Y TODOS.	¡Entréguese la ciudad, y como nos aseguren capituladas las vidas, ¡Sabinia de Roma triunfe!	2900

Vanse y descúbrese el teatro de muralla y sale Coriolano de soldado.

CORIOLANO.	Ingrata patria mía,	[<i>silva</i>]
	llegó el fatal, llegó el infausto ⁴¹⁹ día que ha sido en mi esperanza línea de tu castigo y mi venganza.	2905
	Hoy, hidra ⁴²⁰ material de siete montes ⁴²¹ , en quien el sol doró siete horizontes, de tus siete gargantas, siete cervices ⁴²² postraré a mis plantas.	

⁴¹⁸ *Clima*: País, región (*DRAE*).

⁴¹⁹ *Infausto*: Desgraciado, infeliz (*DRAE*).

⁴²⁰ La Hidra es un monstruo mitológico de muchas cabezas (tres, cinco, nueve o cien, según distintas fuentes) y aliento venenoso que, según la leyenda griega, vivía en el lago de Lerna, vigilando unas de las entradas al Inframundo. Hidra era hija de Tifón y Equidna y había sido criada por la diosa Hera. Uno de los doce trabajos de Hércules fue, precisamente, matar a Hidra, tarea especialmente difícil pues el monstruo era capaz de regenerar dos cabezas por cada una que le era amputada. Por ello, precisó de la ayuda de su sobrino Yolao que iba cauterizando con fuego cada cabeza que Hércules cortaba al monstruo para evitar que se regenerase. Finalmente, Hidra murió, al perder todas sus cabezas a manos de Hércules y se convirtió en la constelación que lleva su nombre.

⁴²¹ Nueva alusión a las siete colinas de Roma.

Un hijo aborrecido, 2910
de su paterno amor destituido,
un hijo desdichado
de su paterno amor desheredado,
es hoy el que te aflige,
siendo su agravio quien su espada rige. 2915
Y puesto que, rendida,
último parasismo⁴²³ de la vida
es ya cualquier instante,
a instantes esperando que, arrogante,
intrépido y severo 2920
el embotado⁴²⁴ acero
de la sed y la hambre
corte de tantos hilos⁴²⁵ el estambre⁴²⁶.
Piedad de mí no esperes:
sepa mi ofensa que a mi ofensa mueres. 2925

Salen Sabino y Astrea.

SABINO. Invicto Coriolano,
noble sabino ya, que no romano,
¿qué novedad la de esta noche ha sido,
cuyo callado ruido

⁴²² *Cerviz*: Parte dorsal del cuello, que en el hombre y en la mayoría de los mamíferos consta de siete vértebras, de varios músculos y de la piel (*DRAE*).

⁴²³ *Parasismo*: Exaltación extrema de los afectos y pasiones (*DRAE*).

⁴²⁴ *Embotar*: Hacer romos filos y puntas de las armas y otros instrumentos cortantes (*DRAE*). Calderón compara el hambre y la sed con una espada sin filos, embotada, que, aunque sin violencia, mata a los romanos.

⁴²⁵ La identificación entre la vida humana y un hilo es tópica en la tradición occidental y procede del mito de las tres Moiras (en Grecia) o Parcas (en Roma), diosas del destino que controlaban la existencia del ser humano. Así, Cloto o Nona hilaba comenzaba a hilar el hilo en el momento del nacimiento, Láquesis o Décima lo medía con su vara determinando la longitud de la vida y lo enrollaba, controlando además el momento del matrimonio y la más terrible, Átropos o Morta, era la encargada de cortarlo en el momento de la muerte.

⁴²⁶ *Estambre*: Hilo formado por hebras especialmente largas del vellón de lana. Se asimilaba metafóricamente con la vida humana.

me desveló en mi tienda? 2930

CORIOLANO. Nada, señor, que tu opinión ofenda.

ASTREA. Dinos qué ha sido, y lo que fuere, sea.

CORIOLANO. Sabino Marte⁴²⁷ y celestial⁴²⁸ Astrea,
una salida hicieron
de la ciudad algunos que quisieron, 2935
ya las vidas perdidas,
a precio del valor vender las vidas.
Mas nosotros, entonces, retirados
a los muros, que fuera están labrados,
burlamos sus deseos, 2940
pues sin lograr el fin de sus trofeos,
como solos se hallaron,
a la plaza otra vez se retiraron.

SABINO. Pues ¿embestirlos, di, mejor no fuera,
y adelgazando fuera 2945
reduciendo el número la muerte
de los contrarios?

CORIOLANO. No. La causa advierte.
Si tú, señor, vinieras a hacer guerra
sin mí a Roma, que sé lo que en sí encierra,
ya el paso de los montes trascendido 2950
por el puente, y el puente demolido,
en tu copioso ejército fiado,
hubieras a sus muros arrimado
los castillos⁴²⁹ que errantes

⁴²⁷ Coriolano identifica a Sabino con Marte, dios de la guerra, para resaltar su valentía y ardor en la batalla.

⁴²⁸ Nuevamente, Astrea se identifica con la divinidad que da origen a la constelación de Virgo; de ahí que sea "celestial".

⁴²⁹ Referencia a las estructuras de asalto empleadas para trascender las murallas y tomar una ciudad asediada. Entre las máquinas de asedio más comúnmente empleadas en época romana encontramos la torre de asedio, de hasta 20 metros de altura, que contenía arietes, puentes de desembarco y todo tipo de piezas de artillería en su interior y que se acercaba todo lo posible a la plaza asediada, distintas máquinas destinadas a la protección de los sitiadores como los manteletes, las *vineae*, los *plutei* y los músculos y, sobre todo, las tortugas y, también, armas de ataque que trataban de minar las defensas de la plaza enemiga, como las catapultas, los *onager* y, ya en el momento del asalto, los arietes.

se mueven en espaldas de elefantes⁴³⁰, 2955
 los armados copetes⁴³¹,
 ya los fuertes arietes⁴³²
 hubieras a sus puertas dado y, luego,
 diluvios de metal, orbes⁴³³ de fuego
 hubieras, nuevo Júpiter⁴³⁴, llovido, 2960
 en cuya ardiente lid hubiera sido
 árbitro la Fortuna,
 llena y menguante imagen de la luna⁴³⁵,
 y, cuando los vencieras (que no hicieras),
 a gran costa de sangre los vencieras. 2965
 Mas viniendo conmigo,
 que soy, en fin, doméstico enemigo,
 vencer, señor, a menos costa espero.
 Lídielos la paciencia, y no el acero.
 A Roma en ésta, que es su edad primera, 2970
 sin propios bastimentos considera,
 pues dentro no los tienen,
 si de los comarcanos no les vienen,
 luego pueden peleando
 vencernos, y no pueden esperando, 2975
 el día que, sintiendo tus castigos,
 dan menos que temer mis enemigos.

⁴³⁰ Resulta extraño que el ejército sabino contara con elefantes que ayudaran a transportar la maquinaria de asedio. La referencia hace recordar al espectador el ejército más poderoso que asedió Roma: el cartaginés, comandado por Aníbal durante la segunda Guerra Púnica (218-201 a.C.). En efecto, Aníbal condujo un copioso ejército en el que había algunos elefantes de guerra desde Hispania hasta la Península Itálica, llegando en un momento dado hasta las propias puertas de Roma (es entonces cuando se crea la expresión *Anibal ad portas!*).

⁴³¹ *Copete*: Cima, parte más alta. Se refiere a la parte superior de las torres de asedio.

⁴³² *Ariete*: Máquina militar que se empleaba antiguamente para batir murallas, consistente en una viga larga y muy pesada, uno de cuyos extremos estaba reforzado con una pieza de hierro o bronce, labrada, por lo común, en forma de cabeza de carnero (*DRAE*).

⁴³³ *Orbes*: Esferas (*DRAE*). Se refiere a los proyectiles ígneos de las catapultas.

⁴³⁴ Al atacar la ciudad con proyectiles, Sabino se identifica con Júpiter, dios de los rayos y truenos.

⁴³⁵ Nueva comparación tópica entre la mudabilidad de la Fortuna y la Luna, cambiante en cada una de sus fases.

	Y así no los maté, que esta victoria sin sangre ha de escribirla la memoria, y sin dar parte alguna	2980
	a la neutralidad de la Fortuna.	
SABINO.	Bien de tu ingenio y de tu esfuerzo fío mi imperio, mi corona y mi albedrío. Dame, dame los brazos, cuyos estrechos nudos, cuyos lazos	2985
	podrá con golpe fuerte romperlos, desatarlos no, la muerte.	
ASTREA.	Y yo, sabino nuevo, darte con más razón mis brazos debo, que ya he sabido que infelice eres, por valer ⁴³⁶ el honor de las mujeres.	2990
CORIOLANO.	Ese informe mi dicha contradice, pues por ellas he sido tan felice ⁴³⁷ como a tus pies, vencido de mi estrella, el ceño dice. (¡Oh quién, Veturia bella,	<i>Aparte.</i> 2995
	contigo la fortuna en que me veo partir pudiera! O ya que este deseo no es posible, pudiera hacer que la severa parte que de este general castigo	3000
	te alcanza, la partieras tú conmigo. Gozáramos, sintiéramos iguales, el bien que tengo y el pesar que tienes, conque males y bienes en dos fortunas tales	3005
	no vinieran a ser bienes ni males.)	

Clarín.

⁴³⁶ En este contexto, defender.

⁴³⁷ *Felice*: feliz.

SABINO. ¿Qué llamada será ésta *[décima]*
que de la ciudad han hecho?

ASTREA. Bandera de paz sospecho
que, en el homenaje⁴³⁸ puesta, 3010
tremola⁴³⁹.

SABINO. No deis respuesta.

CORIOLANO. Antes sí, señor, te digo,
que el oír al enemigo
nunca inconveniente fue.

SABINO. Responded, pues; sepan que 3015
siempre tus órdenes sigo.

Vuelven a tocar, y sale Pasquín.

PASQUÍN. Sobre ese muro romano
la seña de paz y, abierta
a tu respuesta la puerta,
salió un venerable anciano. 3020
(Que es su padre callo en vano.) *Aparte.*

SABINO. ¿Qué será aquesto?

CORIOLANO. Embajada
en que la ciudad postrada
se quiere dar a partido⁴⁴⁰.

SABINO. Llegue.

Vase Pasquín.

CORIOLANO. Licencia te pido, 3025
por que no me mueva a nada
de piedad oírle.

SABINO. Eso no:
tu honor mi poder desea,

⁴³⁸ Es decir, en la torre del homenaje.

⁴³⁹ *Tremolar*: Enarbolar los pendones, las banderas o los estandartes (*DRAE*).

⁴⁴⁰ En este contexto, rendirse.

	y quiero que Roma vea que, más que ella te quitó, he sabido darte yo.	3030
ASTREA.	Eso es pagarle por mí la vida que le debí.	
SABINO.	A mi tienda y solio ⁴⁴¹ ven, que en ella te vean es bien y el aprecio que de ti hago. Tú constante y fiel con los dos cumple este día, y pues causa es tuya y mía, sé piadoso y sé cruel.	3035 3040
	Estoque, cetro y laurel harán al cielo testigo, y a Roma, de que contigo parto mi imperio y mi trono, que a quien perdonas, perdono, y a quien castigas, castigo.	3045

Con estos versos se entra en la tienda, sin abrirla.

CORIOLANO.	Menos consuelo así arguya Roma, pues antes podía remitir la ofensa mía, y ya no podré la tuya, que no es bien que me concluya el que usé mal de honras tantas.	3050
------------	---	------

Salen Aurelio y Emilio. Córrese la cortina de la tienda y véese sentado Coriolano en el trono con laurel y cetro y estoque y Sabino y Astrea, retirados.

PASQUÍN.	Allí está: llega a sus plantas.	
AURELIO.	Invicto rey... (Mas, ¿qué miro?)	<i>Aparte.</i>
CORIOLANO.	(Disimule lo que admiro.)	<i>Aparte.</i> 3055

⁴⁴¹ *Solio*: trono (DRAE).

AURELIO. Yo...cuando... si...

CORIOLOANO. ¿Qué te espantas
y turbas? Romano, di,
¿a qué has venido?

AURELIO. No sé,
porque todo lo olvidé
en el punto que te vi. 3060

CORIOLOANO. Pues, ¿qué es lo que has visto en mí?

AURELIO. He visto en real teatro⁴⁴² una
farsa⁴⁴³ alegre y importuna,
adonde el discurso advierte 3065
que hizo los versos la suerte
y la traza⁴⁴⁴ la Fortuna.

CORIOLOANO. Pues a admirarte te obligue,
pero a enmudecerte no.

AURELIO. Por eso me admiro yo. 3070

CORIOLOANO. ¿A qué has venido? Prosigue.

AURELIO. No mi intento se consigue
en ti, que al rey vengo a hablar.

CORIOLOANO. Pues yo estoy en su lugar
y con su poder estoy, 3075
que general suyo soy.

AURELIO. Pues escucha, a mi pesar.
Roma, que su⁴⁴⁵ heroica frente
corona la azul esfera,
en su juventud primera 3080
imagen es de una fuente,
cuya apacible corriente
junto al mar empezó a ver
la luz, sin llegar a ser

⁴⁴² Nueva alusión metateatral característica de la dramaturgia calderoniana.

⁴⁴³ En el Siglo de Oro, "farsa" es sinónimo de comedia.

⁴⁴⁴ *Traza*: Argumento (*DRAE*).

⁴⁴⁵ Desde el punto de vista normativo, debería emplearse el pronombre "cuya".

	espejo de su zafir ⁴⁴⁶ ,	3085
	pues acabó de vivir	
	adonde empezó a nacer,	
	salud, Sabino, te envía	
	y dice que, pues mayor	
	aplauso de un vencedor	3090
	es usar de bizarría ⁴⁴⁷ ,	
	que de tus piedades fía	
	la libertad suya, cuando	
	vencedor te está aclamando,	
	pues, en el marcial estruendo,	3095
	más que un ejército hiriendo,	
	vence un héroe perdonando.	
	Y ya que la deidad varia	
	de la gran Fortuna está	
	tan de tu parte, será	3100
	desde hoy tu tributaria ⁴⁴⁸ .	
	Su república contraria,	
	unida desde hoy contigo,	
	dos glorias te da, dos, digo,	
	pues dos serán soberanas,	3105
	si a un tiempo un amigo ganas	
	y pierdes un enemigo.	
CORIOLANO.	Romano, aunque siempre ha sido	
	perdonar acción gloriosa,	
	también acción generosa	3110
	es vengarse el ofendido.	
	Di a Roma que yo he venido	
	a destruirla, y que así	
	no espere piedad de mí,	
	porque no la he de tener	3115
	hasta verla perecer.	

⁴⁴⁶ El zafir es una piedra azul y por ello, metáfora del mar.

⁴⁴⁷ *Bizarría*: generosidad (DRAE).

⁴⁴⁸ Es decir, Roma se compromete a pagar tributos a Sabinia.

AURELIO.	¿Eso me respondes?	
CORIOLANO.	Sí.	
AURELIO.	Bárbaro ⁴⁴⁹ , que ya ha faltado a mi paciencia valor, ¿dónde está tu antiguo honor, de estas canas heredado?	3120
CORIOLANO.	¿Qué sé yo? De él despojado Roma, madrastra cruel, me envió. Si, patricio ⁴⁵⁰ fiel, quieres saber dónde está mi honor, ella lo dirá, pues que se quedó con él.	3125
AURELIO.	Quedóse con la querella, que tendrá de ti mi honor, con la nota de traidor, tomando armas contra ella.	3130
CORIOLANO.	Fácil es satisfacella.	
AURELIO.	¿Y habrá razón que convenga a quien sin honor se venga?	
CORIOLANO.	Sí, pues me la facilita.	
AURELIO.	¿Qué?	3135
CORIOLANO.	Que si ella me le quita, ¿cómo quiere que le tenga? Fuera de que el que he ganado me basta a mí para honor.	
AURELIO.	¿Quién te dio tanto rigor?	3140
CORIOLANO.	El padre que me engendró. Padre y juez en un estado tal vez fue juez, padre no. ¿Qué mucho, pues, si él faltó a ser padre, por ser juez, siendo juez y hijo esta vez,	3145

⁴⁴⁹ "Bárbaro" era la designación con la que los romanos nombraban a los habitantes de las tierras del norte, considerados incivilizados e ignorantes. Se trataba, pues, de un insulto grave entre romanos.

⁴⁵⁰ *Patricio*: Miembro de la nobleza romana.

que falte a ser hijo yo?

AURELIO. Él procedió cuerdo y sabio,
pues ejerció la justicia,
castigando una malicia. 3150

CORIOLANO. Yo castigando un agravio.

AURELIO. Él, con la pluma y el labio,
que lavó una ofensa piensa.

CORIOLANO. Yo lavo una infamia inmensa.

AURELIO. Él, con el extremo que hizo,
una culpa satisfizo. 3155

CORIOLANO. Yo satisfago una ofensa.

AURELIO. ¿Quién te ha dicho que es valor
el ser uno vengativo?

CORIOLANO. Yo, que, hasta cobrarle, vivo 3160
sin aquel perdido honor.

AURELIO. Si te arrojó por traidor
Roma, y vengarte apetece,
doblada infamia padeces,
de que el mismo honor es juez, 3165
pues por lograrle una vez
le habrás perdido dos veces.

CORIOLANO. Del real manto despojado,
el estoque desceñido,
seco el laurel adquirido 3170
y roto el bastón ganado,
todo, romano, lo he hallado
en quien sobre Roma está,
luego la infamia será,
en quien honor solicita, 3175
por dársela a quien la quita,
quitársela a quien la da.
Por la luz, campaña pura,
que a cargo mi causa toma,
que hoy ha de ser la gran Roma 3180
de sus hijos sepultura.

No ha de haber piedra segura
en sus altos muros, no.
Y en viendo que ya acabó
su fábrica⁴⁵¹ peregrina⁴⁵², 3185
por no quedarme otra ruina,
lloraré su ruina yo.

AURELIO. Duélete de sus noblezas.
CORIOLANO. Nada mi agravio les debe.
AURELIO. Pues duélete de la plebe. 3190
CORIOLANO. No se movió a mis tristezas.
AURELIO. Duélete de sus bellezas.
CORIOLANO. A ellas mayor parte alcanza
de que logre mi alabanza.
Y en fin, pues que todos fueron 3195
los que mi desdicha vieron,
lloren todos mi venganza.

AURELIO. ¿Que no hay piedad?
CORIOLANO. No la esperes.
AURELIO. Mira que es Roma tu madre;
mira que yo soy tu padre. 3200
CORIOLANO. Tú has dicho que no lo eres.
Si te creo, ¿qué me quieres?

AURELIO. ¿No hay remedio?
CORIOLANO. Ni se aguarde.
AURELIO. Aunque te aconsejes tarde,
mira, (¡oh, joven imprudente!), 3205
que ser con ira valiente
no es dejar de ser cobarde...

Vase.

PASQUÍN. ¡Muy bien despachado va

⁴⁵¹ *Fábrica*: Fabricación, construcción artificial.

⁴⁵² Roma, como ciudad santa de la cristiandad, es un centro habitual de peregrinación. La referencia es, por tanto, anacrónica.

el romano senador!

Salen Sabino y Astrea.

- SABINO. Jamás vi tanto valor. 3210
Envidia a mis hechos da
ver que una facción, que está
con visos⁴⁵³ de vengativa,
gloriosa a los siglos viva.
- ASTREA. Es digna de que inmortal 3215
en láminas de metal⁴⁵⁴
del tiempo el buril⁴⁵⁵ la escriba.
- CORIOLANO. No te admire, o Palas⁴⁵⁶ nueva,
no te admire, o nuevo Marte⁴⁵⁷,
que, estando yo de tu parte, 3220
a lástima no me mueva,
sin que a perdonar me atreva
de Roma la tiranía,
más por vuestra que por mía.
¡Vive el cielo, que ha de ver 3225
Roma su inmenso poder!

Ruido dentro.

- ENIO (dent.). ¡Hado, ampara al que se fía
de ti!
- SABINO. A otra gran novedad

⁴⁵³ *Visos*: Apariencias.

⁴⁵⁴ Alusión a la costumbre romana de dejar constancia de las grandes hazañas y triunfos romanos en grabados que se exponían públicamente.

⁴⁵⁵ *Buril*: Instrumento de acero, prismático y puntiagudo, que sirve a los grabadores para abrir y hacer líneas en los metales (*DRAE*).

⁴⁵⁶ Nueva identificación entre Astrea y la diosa guerrera Palas Atenea, a la que ya nos hemos referido.

⁴⁵⁷ Igualmente, la identificación entre Sabino y el dios de la guerra Marte resulta recurrente a lo largo de la comedia.

les obliga la congoja.
 ASTREA. Un soldado es que se arroja 3230
 del muro de la ciudad.
 CORIOLANO. ¡Extraña temeridad!
 Sin duda de otro castigo
 huye.

Sale Enio.

ENIO. ¡El cielo sea conmigo!
 ¿Está Coriolano aquí?
 CORIOLANO. Sí. 3235
 ENIO. Pues oye a un tiempo en mí
 a un amigo y enemigo.
 Amigo, pues supe apenas *[romance á-e]*
 de las nuevas que tu padre
 llevó de ti, que Sabino 3240
 contigo su imperio parte,
 cuando, con el alborozo
 de verte honrado y triunfante,
 apelé a que la respuesta
 del Senado nos llevase, 3245
 para hablarte y para verte,
 facilitadas las paces.
 Pero viendo que no solo
 tu enojo las embarace,
 sino que en segunda instancia 3250
 quiere Roma que las trate
 la nobleza, como quien no
 tuvo en tu ruina parte,
 viendo yo que nuestras vistas⁴⁵⁸
 con aquesto se dilaten, 3255
 no me sufrió el corazón

⁴⁵⁸ Es decir, el que nos veamos.

el que a su respuesta aguarde.
 Y así, por que la sospecha
 de que a verte me adelante
 no se vuelva contra mí, 3260
 y el ser tu amigo nos dañe
 alguna ocasión que pueda
 servirnos para adelante,
 quise salir por el muro,
 sin que lo supiese nadie. 3265
 Hasta aquí hablé como amigo,
 y pues solo verte baste
 para complacencia, ahora
 que como enemigo hable
 será forzoso, supuesto 3270
 que de tus felicidades
 resulta el dolor de que
 Roma esté en último trance,
 o por instantes viviendo
 o muriendo por instantes, 3275
 ¿cómo es posible...?

CORIOLANO. Detente,
 no, no pases adelante,
 que ni como amigo puedo
 las gracias que debo darte,
 ni como a enemigo oírte, 3280
 porque estando el rey delante,
 el que hablemos como amigos
 en la urbanidad no cabe,
 ni como enemigos, pues
 si estuve severo o grave 3285
 con el Senado, fue a causa
 de que pude, con sus reales
 insignias y en nombre suyo,
 despedirle o perdonarle,
 pero presente, no puedo, 3290

	que para nada soy parte que, en la presencia del sol, luz ninguna estrella esparce.		
ENIO.	Tu Majestad me perdone el no haber llegado antes a sus pies, que la ignorancia la culpa es más disculpable.		3295
SABINO.	Alzad del suelo. Y tú puedes, Coriolano, a oírle quedarte, y pues soy Sol ⁴⁵⁹ y tú estrella, con quien parto mis celajes ⁴⁶⁰ , usa tú de sus reflejos, o ya alumbres, o ya abrasas.		3300
	<i>Vase.</i>		
ASTREA.	Yo nada te digo, solo te acuerdo ⁴⁶¹ que, a convoyarme, de orden tuya, vino Enio conmigo y, pues hizo iguales, tu obediencia y mi servicio, es justo que se lo pagues.		3305
	<i>Vase.</i>		
PASQUÍN.	(Sin duda que, de esta vez, Roma ha de quedar triunfante.)	<i>Aparte.</i>	3310
CORIOLANO.	Dame mil veces los brazos, Enio, pues tú solo sabes ser amigo en las desdichas.		

⁴⁵⁹ La identificación entre el Sol y el rey es un tópico de la tradición emblemática que aparece con frecuencia en la dramaturgia calderoniana (V. estudio introductorio).

⁴⁶⁰ *Celaje*: Aspecto que presenta el cielo cuando hay nubes tenues y de varios matices (*DRAE*).

⁴⁶¹ *Acordar*: Traer algo a la memoria de otra persona (*DRAE*).

ENIO.	Tente, no a los brazos pases, sin que sepa yo primero si tú en las felicidades lo ⁴⁶² eres, y compadecido.	3315
CORIOLOANO.	Tan presto de eso no trates, que, si amigo y enemigo vienes, no es justo que, antes que a las amistades, demos paso a las enemistades. Tratémonos como amigos, tiempo nos queda bastante a tu queja y mi disculpa. Y así, acudiendo a la parte principal del alma, dime: ¿cómo está Veturia? ¿Qué hace?	3320
ENIO.	¿Qué quieres que haga? Ni, ¿cómo quieres que esté con pesares tan grandes, sino sintiendo comunes penalidades?	3325
CORIOLOANO.	¿Sabes si sabe de mí?	
ENIO.	No lo sé, pero es constante, que habrá corrido la voz. Solo sé que pudo hablarme tal vez, y me dijo...	3330
		3335

Sale Pasquín.

PASQUÍN.	Otra llamada del muro hacen.	
CORIOLOANO.	Y en él la blanca bandera la puerta en fe suya abre.	3340
ENIO.	Si no me engaña la vista, Lelio es el que de ella sale. Adiós, adiós, que no es bien	

⁴⁶² El antecedente del pronombre es "amigo".

ni que contigo me halle 3345
ni que me echen allá menos,
cuando la entrada me es fácil,
estando la puerta abierta,
pues nadie ha de averiguarme
por dónde salí, ni a qué. 3350

CORIOLOANO. Pues ¿cómo quieres dejarme
sin saber lo que te dijo
Veturia?

ENIO. Más importante
es no hacerme sospechoso
en verme aquí y que allá falte. 3355
Adiós; que yo volveré,
y quizá... Mas esto baste.

Vase.

CORIOLOANO. Oye.
PASQUÍN. Mira que ya llega.
CORIOLOANO. ¡Que se fuese sin contarme
lo que le dijo Veturia! 3360

PASQUÍN. ¿Posible es que no lo sabes?
CORIOLOANO. ¿Cómo puedo yo saberlo?
PASQUÍN. Como no lo ignora nadie.
CORIOLOANO. Pues ¿qué fue lo que le dijo?
PASQUÍN. Que estaba hecha...
CORIOLOANO. Di adelante. 3365
PASQUÍN. ...dama de hijo de vecino,
mal vestida y muerta de hambre.
CORIOLOANO. ¡Maldígate el cielo, amén⁴⁶³!

Sale Lelio.

⁴⁶³ Coriolano muestra en este verso la costumbre cristiana (anacrónica en el contexto de la comedia) de pronunciar "amén" como expresión de su deseo de que se cumpla la maldición que acaba de proferir.

LELIO. Con bien, Coriolano, te halle.

CORIOLANO. Seas, Lelio, bienvenido. 3370
Retírate a aquella parte,
Pasquín, y avisa si vieres
que viene hacia aquesta alguien.
Ya estamos solos. La espada
saca, pues que no hay que aguardes. 3375

LELIO. No es eso a lo que he venido.

CORIOLANO. ¿Cómo es posible que falte
a la palabra que tiene
dada un hombre de tu sangre?
¿No dijiste que, en sabiendo 3380
de mí, habías de buscarme
para darme muerte?

LELIO. Sí.

CORIOLANO. Pues ¿qué esperas, si lo sabes?

LELIO. Hay precisas ocasiones
en que conviene que atrase, 3385
por los ajenos, un noble
sus propios particulares.
Por la nobleza de Roma...

CORIOLANO. ¿En Roma hay nobleza?

LELIO. Y grande.

CORIOLANO. Sí será, si es que entre todos 3390
la que yo dejé reparten.

LELIO. Por la nobleza de Roma...

CORIOLANO. Antes que adelante pases,
dejando aparte que empieces
un duelo sin que otro acabes, 3395
lo que vienes a decirme
te he de agradecer con darte
un consejo que te excuse
de un desaire.

LELIO. ¿Qué desaire?

CORIOLANO. Avergonzarte a pedirme 3400

lo que sé que no he de darte.
Vuelve, pues, sin más respuesta,
a la embajada que traes,
que decir a Roma que
ni aun oír la quise.

LELIO. Arrogante 3405
estás.

CORIOLOANO. Harto estuve humilde,
aherrojado⁴⁶⁴ en una cárcel
y arrojado en un desierto.
Y, si de esto ofensa haces,
véngala, pues para eso 3410
la espada que me dejaste
troqué a otra.

LELIO. No es a eso,
como ya dije endenantes⁴⁶⁵,
a lo que hoy vengo.

CORIOLOANO. También 3415
dije yo que no te canses,
que pedir lo que no tengo
de conceder, es en balde.

LELIO. Del enemigo el primero⁴⁶⁶
consejo que ha de tomarse
dice el proverbio. Y así, 3420
quédate, adiós.

CORIOLOANO. Él te guarde.

Vase.

PASQUÍN. Bien despachado va Lelio,

⁴⁶⁴ *Aherrojar*: Poner a alguien prisiones de hierro (*DRAE*).

⁴⁶⁵ *Endenantes*: Antes.

⁴⁶⁶ Curiosamente, Tirso de Molina, un dramaturgo de gran influencia en la concepción teatral calderoniana posee una comedia que se titula *Del enemigo, el primer consejo*, basada en este proverbio.

pues que, por mal que despache
 uno, mal y presto es
 aun mejor que bien y tarde⁴⁶⁷. 3425

Dentro voces.

VOCES (dent.). Salgamos todos a ver
 qué respuesta Lelio trae.

CORIOLANO. Oye, por si algo entendemos
 de una confusión tan grande.

LELIO (dent.). Mejor será no saberla, 3430
 pues no hay piedad que se aguarde.

AURELIO(dent.). Aquí ya no hay más remedio
 de que todo el pueblo clame.

TODOS (dent.) ¡Vaya Enio en nombre suyo!

ENIO (dentro). Sí haré, como él me acompañe, 3435
 que la voz de un pueblo junto
 es la que mejor persuade.

VET. (dentro). Matronas de Roma, hagamos
 nosotras los ejemplares⁴⁶⁸.

TODAS (dent.). Guía, Veturia, que todas 3440
 seguiremos tu dictamen.

CORIOLANO. De tanto confuso estruendo,
 ¿qué has entendido?

PASQUÍN. No es fácil
 entender vulgo⁴⁶⁹ que todo
 es voces y disparates. 3445
 Pero lo que es fácil es
 ver que un gran tumulto sale

⁴⁶⁷ Pasquín emplea un refrán muy conocido en la época que lo caracteriza como un personaje cercano a los sectores populares que, en cierta medida, recuerda al Sancho Panza de Cervantes.

⁴⁶⁸ Es decir, demos ejemplo.

⁴⁶⁹ *Vulgo*: El común de la gente popular (*DRAE*). El desprecio que muestra Pasquín por su propio estamento social sirve a Calderón para burlarse de la actitud de desprecio al pueblo de algunos miembros de la nobleza.

	de la ciudad.	
CORIOLOANO.	¿Si es salida que desesperados hacen?	
PASQUÍN.	No, que también de mujeres se compone. ⁴⁷⁰	3450
	<i>Dentro Enio y sale luego.</i>	
ENIO (dentro).	En esta parte, hasta saber dónde está, espera a que yo te llame.	
CORIOLOANO.	Si soy a quien buscas, Enio, poco tardará el hallarme.	3455
ENIO.	¿A quién puedo buscar yo sino a ti, aunque con distantes motivos? Que si antes vine, como amigo, a consolarme con verte, y como enemigo a reprehender tus crueldades, como tribuno ahora vengo de la plebe, a que...	3460
CORIOLOANO.	No pases a esa plática, hasta que la que pendiente dejaste en lo que dijo Veturia, el día que en mí la hablaste, prosigas.	3465
ENIO.	Ya sabía que esa había de ser la que amante preferir habías y, así, porque nos desembarace para esotra, traje a quien aun mejor que yo lo sabe.	3470
CORIOLOANO.	¿Mejor que tú?	

⁴⁷⁰ Al haber mujeres Pasquín deduce que no se trata de un último ataque bélico desesperado.

ENIO.	Sí.	
CORIOLANO.	¿Quién puede?	
ENIO.	Quien conmigo viene a darte (pues por solo ella introduje el que el pueblo me acompañe) parabién de tu venida. Veturia, ¿qué fue lo que antes a mí me dijiste?	3475
<i>Sale Veturia.</i>		
VETURIA.	Que	3480
	apenas sabría en qué parte de su deshecha fortuna había tomado su ultraje puerto cuando, peregrina ⁴⁷¹ , pobre y sola, iría en su alcance	3485
	a padecerlas con él, si fuese dónde el sol arde, u dónde el sol hiela, siendo, a sus rayos desiguales, Libia ⁴⁷² , en tostadas arenas,	3490
	Belga, en tupidos cristales ⁴⁷³ , o toda hoguera sus montes o carámbanos sus mares. Y, puesto que, a menos costa, quiere el cielo que te halle	3495
	quien te buscara en desdichas, lleno de felicidades ¿qué albricias te podrá dar?	

⁴⁷¹ *Peregrino*: Que anda por tierras extrañas (*DRAE*).

⁴⁷² Veturia nombra dos lugares lejanos y exóticos para los espectadores de la comedia: Libia, paradigma de la región desértica africana, de clima extremadamente cálido y Bélgica que, al estar situada en el norte, aparecía como un paraje extremadamente frío.

⁴⁷³ Metáfora de los hielos y nieves de esta región.

CORIOLOANO. Solo las del verte basten,
pues no puede haber ningunas 3500
que tanto mérito igualen.

ENIO. Pues ya que yo, Coriolano,
he satisfecho la parte
que quedó pendiente tuya,
veamos cómo satisfacés 3505
tú la que también pendiente
quedó mía. Roma yace,
o por instantes viviendo
o muriendo por instantes.
Aquí quedamos.

CORIOLOANO. También 3510
quedamos en que no me hables
en los convenios de Roma,
materia tan intratable
y aborrecible a mi oído,
y más hoy que tú me añades 3515
nueva razón para que
aquesa plática ataje.

ENIO. ¿Yo?

CORIOLOANO. Sí.

ENIO. ¿Qué razón?

CORIOLOANO. Si, cuando
Roma, en sus últimos trances,
a Veturia contenía, 3520
no otorgué el perdón a nadie,
hoy que en mi poder la tengo
(pues conmigo ha de quedarse),
¿cómo quieres que le otorgue
ni aun a ti, que es la más grande 3525
exageración que puede
darse en nuestras amistades?

ENIO. Que ni a Veturia perdonen
ni a mí tus temeridades,

es elección de tu arbitrio 3530
 a que no puedo obligarte,
 pero que contigo quede,
 aunque ella quiera quedarse,
 no es elección, sino fuerza
 de mi honor. ¿Ha de pensarse 3535
 de mí que solo a traerte
 tu dama moví tan grave
 alboroto como que
 todo el pueblo me acompañe?
 Él a la mira⁴⁷⁴ esperando 3540
 está hasta que yo le llame,
 que, porque hablaseis los dos,
 no quise que aquí llegase.
 Mira tú si será bien
 que ahora vuelva a retirarle, 3545
 sin perdón y sin Veturia,
 para que se desengañe
 que, tercero⁴⁷⁵ de tu amor,
 no vine más que a dejarte
 libre a tu dama y volverle 3550
 tan sitiado como antes.

CORIOLANO. Para eso hay medio.
 ENIO. ¿Qué medio
 hay ni puede haber?

CORIOLANO. Quedarte
 tú también, Enio, conmigo.

ENIO. Ésa es plática intratable 3555
 y aborrecible a mi oído.
 ¿El desaire no es bastante
 de no volver perdonado,
 sin que quieras el quedarme

⁴⁷⁴ *A la mira*: Observar con particular cuidado y atención los pasos y lances de alguien, o de un negocio o dependencia (*DRAE*).

⁴⁷⁵ *Tercero*: alcahuete.

	o el ir sin Veturia sea	3560
	desaire sobre desaire,	
	que es lo mismo que poner	
	un áspid sobre otro áspid?	
	Y así persuádetes a que	
	sin ella o sin...	
VETURIA.	No, no trates	3565
	empeñarte, Enio, que yo	
	trataré desempeñarte.	
	Por anticipar el verte,	
	Coriolano, cuanto antes,	
	pedí a Enio en nombre tuyo	3570
	que el pueblo consigo saque.	
	Conque, honestado el pretexto	
	de salir yo, a mi dictamen	
	reduje a algunas matronas	
	que a vueltas de todos clamen.	3575
	Ellas a mi persuasión	
	vienen. Mira si es tratable,	
	volviendo ellas a miserias,	
	quedar yo en felicidades.	
	Y así, asentado el principio	3580
	de que yo no he de quedarme	
	sino ir a morir con ellas,	
	como tú el rigor no aplaques,	
	pasemos del duelo al ruego.	
	¿Es posible, cuando yace	3585
	(aquí quedasteis los dos)	
	Roma en el último trance,	
	o por instantes muriendo	
	o viviendo por instantes,	
	no te conmuevas, al ver	3590
	que esa fábrica admirable,	

ese Cáucaso⁴⁷⁶ de bronce,
 ese obelisco⁴⁷⁷ de jaspe⁴⁷⁸,
 ese penacho⁴⁷⁹ de acero,
 ese muro de diamante⁴⁸⁰ 3595
 que hizo estremecer la tierra,
 que hizo embarazar⁴⁸¹ al aire,
 atemorizado a ruinas
 está titubeando frágil,
 como que, ya panteón⁴⁸² 3600
 de tanto vivo cadáver,
 solo falta resolver
 si se cae o no se cae?
 Si estás quejoso, si estás,
 después de deshonras tales, 3605
 de su Senado ofendido
 y de su nobleza, paguen
 su Senado y su nobleza
 los agravios que ellos hacen.
 Pero el pueblo, que a tu lado 3610
 siguió tus parcialidades,
 lloró tus desdichas preso
 y desterrado tus males,

⁴⁷⁶ La cordillera del Cáucaso, en el límite sudeste de Europa, fue bautizada por Zeus con el nombre de un pastor escita asesinado por el titán Cronos. Hasta entonces se conocía como la montaña de Bóreas. Según la mitología griega, esta cadena montañosa era uno de los pilares que sustentaba el mundo y Zeus encadenó a ella al rebelde Prometeo. En este verso, la grandeza de Roma se compara con la cordillera.

⁴⁷⁷ *Obelisco*: Pilar muy alto, de cuatro caras iguales un poco convergentes y terminado por una punta piramidal muy achatada, que sirve de adorno en lugares públicos (*DRAE*). En este verso, la gran altura de los obeliscos se asimila a la de las construcciones romanas.

⁴⁷⁸ *Jaspe*: Mármol vetado (*DRAE*). Con esta metáfora se alude a la grandeza y riqueza de los edificios romanos.

⁴⁷⁹ *Penacho*: Adorno de plumas que sobresale en los cascos o morriones, en el tocado de las mujeres, en la cabeza de las caballerías engalanadas para fiestas reales u otras solemnidades (*DRAE*). La metáfora insiste en la altura de las construcciones romanas.

⁴⁸⁰ El diamante es mineral más duro; de este modo se ensalza la resistencia de Roma.

⁴⁸¹ La altura de sus construcciones embarazó, perturbó al aire.

⁴⁸² *Panteón*: Monumento funerario (*DRAE*).

hasta que le enmudecieron
 las mordazas de lo infame, 3615
 ¿por qué ha de morir, por qué?
 ¿No es justicia intolerable
 ser el todo en el castigo,
 sin ser en el todo parte?
 Y, supuesto que lo fuese, 3620
 ¿no es, Coriolano, bastante
 satisfacción que te da,
 venir conmigo a postrarse
 a tus pies? ¿Cómo es posible
 que el rencor la línea pase 3625
 del sagrado rendimiento
 los nunca hollados⁴⁸³ umbrales?
 El desagravio del noble
 más escrupuloso y grave
 no estriba en que se vengó, 3630
 sino en que pudo vengarse.
 Tú puedes y también puedes
 dar tan precioso realce
 al acrisolado⁴⁸⁴ oro
 del perdón, que en el semblante 3635
 del rendido luzga⁴⁸⁵ más,
 con el primor de su esmalte,
 lo rojo de la vergüenza
 que lo rojo de la sangre.
 CORIOLANO. Veturia, saben los cielos 3640
 que te adoro y también saben
 que, aunque Sabino me fía
 de su voluntad las llaves,
 no es para que yo use de ellas

⁴⁸³ *Hollar*: Abatir, humillar, despreciar (*DRAE*).

⁴⁸⁴ *Acrisolar*: Depurar, purificar en el crisol por medio del fuego, el oro y otros metales (*DRAE*).

⁴⁸⁵ La forma normativamente correcta es "luzca" (*DRAE*).

	absoluto, sino antes,	3645
	para que más detenido	
	la confianza le pague,	
	no haciendo lo que él no hiciera.	
	Yo sé que desea vengarse,	
	sé que vengarme deseo,	3650
	y es mucho querer que arrastre,	
	contra nuestras dos pasiones,	
	tu ruego ambas voluntades,	
	mayormente cuando pueden	
	una y otra conformarse ⁴⁸⁶ .	3655
VETURIA.	¿Cómo?	
CORIOLANO.	La razón lo diga.	
	Yo te persuado a quedarte,	
	convaleciendo ⁴⁸⁷ fortunas,	
	adonde todo se aplaque,	
	todo consuelos y todo	3660
	placeres. Tú me persuades	
	a que, sin venganza quede,	
	corrido ⁴⁸⁸ de no vengarme,	
	donde todo sea rencores,	
	todo iras, todo pesares.	3665
	Mira tú agora ⁴⁸⁹ quién tiene	
	mayor razón de su parte:	
	yo, que te persuado a dichas,	
	o tú a mí, a penalidades.	
VETURIA.	El valor está obligado	3670
	tanto a bienes como a males.	
CORIOLANO.	No está, si males y bienes	
	le embisten a un tiempo iguales.	

⁴⁸⁶ Es decir, conciliarse.

⁴⁸⁷ *Convalecer*: Dicho de una persona o de una colectividad: Salir del estado de postración o peligro en que se encuentran (*DRAE*).

⁴⁸⁸ *Corrido*: Avergonzado, confundido (*DRAE*).

⁴⁸⁹ *Agora*: Ahora.

VETURIA.	¿Cuándo lo más riguroso no fue su mejor examen?	3675
CORIOLANO.	Cuando estuvo en mi elección el serlo lo más suave.	
VETURIA.	No te canses en razones que nada conmigo valen... Yo he de volver con quien vine; y así, mira...	3700
CORIOLANO.	No te canses tú tampoco, que si has de irte con quien vienes, yo he de estar me con quien me estoy.	
VETURIA.	Vamos, Enio, pues, sin que piedad alcance, me envía a morir Coriolano.	3705
CORIOLANO.	No ese delito me achaques. Tú te vas, yo no te envío.	
ENIO.	Vamos, pues nada hay que ganen mi amistad y tu amor...	
VETURIA.	Ya que a no más verte voy, dame, mi bien, mi señor, mi dueño, en aqueste último "vale" ⁴⁹⁰ , siquiera, por despedida, los brazos con que agradable me será la muerte, al ver que, si con ella complaces a Sabino, de quien gozas tan altas felicidades como a ti te den la vida, ¿qué importa que a mí me maten?	3710 3715 3720
CORIOLANO.	(¡Cielos, que Veturia llora! Quitadme el sentido u dadme	<i>Aparte</i>

⁴⁹⁰ *Vale* era la forma habitual de despedida en latín y continuaba usándose en ciertos contextos cortesanos.

	valor para resistir	
	tan nuevas contrariedades	3725
	como que, siendo las perlas ⁴⁹¹	
	antídoto ⁴⁹² en otros males,	
	sean tósigo ⁴⁹³ en los míos.)	
VETURIA.	A Dios ⁴⁹⁴ otra vez, que guarde tu vida.	
CORIOLOANO.	Espera.	
VETURIA.	¿Qué quieres?	3730
CORIOLOANO.	No sé...Mas... sí sé. Rogarte que no llores: mi dolor me basta sin el que añaden tus lágrimas.	
VETURIA.	¿Que no llore?	
	A Dios otra vez, que guarde tu vida.	3735
CORIOLOANO.	Espera.	
VETURIA.	¿Qué quieres?	
CORIOLOANO.	No sé... Mas.... sí sé. Rogarte que no llores, que tu llanto dolor a dolor añade.	
VETURIA.	Que no llore y detenerme son dos precisas señales de que, por que no me vaya a tu pesar, donde gane eterna fama mi muerte,	3740

⁴⁹¹ Metáfora tópica que identifica las lágrimas con las perlas.

⁴⁹² Se hace referencia a la creencia antigua y medieval de que las perlas poseían propiedades curativas y de que mezcladas con una bebida envenenada, anulaban sus efectos nocivos.

⁴⁹³ *Tósigo*: Veneno, ponzoña (*DRAE*).

⁴⁹⁴ En este verso hemos respetado la grafía etimológica de la interjección "adiós" pues los personajes parecen plenamente conscientes de su doble significación; por un lado, como fórmula de despedida y, por otro, como forma de desear la protección divina para el interlocutor. Se trata, asimismo, de una palabra de claras connotaciones cristianas, cuyo uso en una comedia ambientada en la Roma primitiva resulta anacrónico.

	prenderme intentas.	
CORIOLOANO.	No saques consecuencia tan ajena ⁴⁹⁵ , que no la conceda nadie. ¿Yo a prenderte, esposa y dueño ⁴⁹⁶ ? ¿De qué pudo tu dictamen persuadirte que es prisión?	3745 3750
VETURIA.	De dos indicios tan grandes como, el quitarme las armas ⁴⁹⁷ , ver que del brazo me ases.	
CORIOLOANO.	Pues ¿qué armas te quito?	
VETURIA.	¿Qué más armas quieres quitarme que quitarme que no llore, si contra enemigo amante la mujer no tiene otras que la venguen o la amporen que las lágrimas, que son sus socorros auxiliares?	3755 3760
CORIOLOANO.	Si con ellas ventajosa tu hermosura me combate, ¿qué mucho que por vencidas se den mis penalidades? ¿Qué quieres de mí, Veturia?	 3765
VETURIA.	¡Que viva Roma triunfante!	
CORIOLOANO.	Viva, pues, triunfante Roma, ya que han podido postrarme a sus siempre victoriosas munitiones de cristales ⁴⁹⁸	 3770

⁴⁹⁵ *Ajeno*: Impropio, extraño, no correspondiente (*DRAE*).

⁴⁹⁶ Coriolano emplea en este verso el léxico propio del código amoroso del amor cortés, que acostumbraba a referirse a la amada en masculino, equiparándola a un señor feudal respecto al cual el galán establecía una relación de servicio y vasallaje. Este código, surgido en la lírica trovadoresca provenzal, se introdujo en la literatura castellana a través de la poesía de cancionero y se había mantenido en el Siglo de Oro en la lírica amorosa petrarquista.

⁴⁹⁷ Se desarrolla a continuación, a través de un conjunto de metáforas, el tópico del "amor como guerra", presente en la lírica amorosa occidental desde época clásica.

VETURIA. las armas de la hermosura.
 Enio, estas voces esparce
 al pueblo que nos espera,
 para que del pueblo pasen 3775
 a Roma y concurran todos
 agradecidos a darle
 las gracias a Coriolano.

Vase Enio y salen Sabino, Astrea y otros.

ENIO (dentro). ¡Viva, amigos, Roma, y pase
 la palabra!

TODOS (dentro). ¡Roma viva! 3780

SABINO. ¿Qué confusas novedades
 en el ejército, Astrea,
 habrá habido, que a que cante
 Roma la victoria mueven?

ASTREA. No sé, mas fuerza es me espanten. 3785

SABINO Y ASTREA. ¿Qué ha sido esto, Coriolano?

CORIOLOANO. Nada, señor, que te agravie,
 mucho, soberana Astrea,
 que a ti te ilustre y te ensalce.

SABINO Y ASTREA. Di, pues, lo que ha sucedido. *[romance é-e]* 3790

CORIOLOANO. Que, usando de los poderes
 que, como sabinos astros⁴⁹⁹,
 vuestras piedades me ofrecen,
 me he movido a que sus rayos
 hoy alumbren y no quemen, 3795
 y así, en vuestro nombre, a Roma
 he perdonado.

SABINO. Suspende
 la voz. Pues ¿no me dijiste
 que habías, vengativo y fuerte,

⁴⁹⁸ El cristal, al ser transparente, se convierte en metáfora de las lágrimas.

⁴⁹⁹ Nueva identificación entre la monarquía y los elementos celestes.

	por mi ofensa, cuando no por la tuya, airado siempre, negado la libertad a su nobleza y su plebe, en tu padre, en tu enemigo y en tu más amigo?	3800
CORIOLANO.	Advierte	3805
	que nunca dije que había negádosela rebelde a mi dama. Que el más noble puede negar justamente lo que le pide a su patria, a su padre, a sus parientes, a su amigo y su enemigo, pero a su dama no puede. Y más cuando su hermosura con armas de llanto vence.	3810
	Veturia es, señor, mi esposa; si ser con ella, te ofende, liberal ⁵⁰⁰ , pague mi vida lo que mi vida te debe, que yo moriré contento con que vencedor te deje, pues el que pude vengarte me basta, aunque no te vengue. Esto en cuanto a ti, y en cuanto a Astrea, mi yerro enmienden los privilegios con que han de quedar las mujeres en las capitulaciones ⁵⁰¹ con que a tu piedad se ofrecen, diciendo con toda Roma,	3815
		3820
		3825
		3830

⁵⁰⁰ *Liberal*: Generoso, que obra con liberalidad (DRAE).

⁵⁰¹ *Capitulación*: Convenio en que se estipula la rendición de un ejército, plaza o punto fortificado (DRAE).

que humilde a tus plantas viene...

Salen todos.

TODOS. ¡Viva quien vence;
que es vencer perdonando
vencer dos veces!

AURELIO. A vuestras reales plantas 3835
Roma...

CORIOLANO. Voz y acción suspende,
que hasta saber con qué pactos
y hasta ver que los acepte,
no está perdonada Roma.

TODOS. Dilos, pues.

CORIOLANO. Primeramente, 3840
que las mujeres que hoy
tiranizadas contiene
se pongan en libertad,
y a las que volver quisieren
a Sabinia no se impidan 3845
ni sus personas ni bienes;
que las que quieran quedarse
restituidas se queden
en sus primeros adornos
de galas, joyas y afeites; 3850
que a la que se aplique a estudios
o armas, ninguno la niegue
ni el manejo de los libros
ni el uso de los arneses⁵⁰²,
sino que sean capaces, 3855
o ya lidien o ya aleguen,
en los estrados de togas⁵⁰³,

⁵⁰² *Arnés*: Conjunto de armas que se acomodaban al cuerpo, asegurándolas con correas y hebillas (*DRAE*).

	y en las lides de laureles; que el hombre que a una mujer, dondequiera que la viere,	3860
	no la hiciere cortesía, por no bien nacido quede; y por mayor privilegio, más grave y más eminente,	
	pues por las mujeres yo sin honra me vi, se entregue todo el honor de los hombres a arbitrio de las mujeres.	3865
AURELIO.	Todas esas condiciones es preciso que yo acepte en nombre de Roma.	3870
TODOS.	Y todos, diciendo ufanos y alegres. ¡Viva quien vence; que es vencer perdonando vencer dos veces!	3875
SABINO.	Pues, yo vuelvo victorioso con que Roma se sujete.	
ASTREA.	Yo airosa, con que vengadas todas sus matronas queden.	
ENIO.	Yo gozoso de haber sido tercero ⁵⁰⁴ en sus intereses.	3880
AURELIO.	Yo, vano ⁵⁰⁵ con que a mi hijo es a quien la vida debe.	
LELIO.	Yo, amigo de quien ya sé que no dio a mi padre muerte ⁵⁰⁶ .	3885

⁵⁰³ *Toga*: Traje principal exterior y de ceremonia, que usan los magistrados, letrados, catedráticos, etc., encima del ordinario (*DRAE*). El uso de este término en una pieza ambientada en época romana resulta anacrónico pues, en la antigua Roma, todos los varones vestían toga, no únicamente los magistrados.

⁵⁰⁴ *Tercero*: Intercesor (*DRAE*).

⁵⁰⁵ *Vano*: Orgullosa (*DRAE*).

VETURIA.	Yo, dichosa con saber que Coriolano me quiere.	
CORIOLANO.	Y yo, con que nuestras bodas hoy contigo se celebren, restituyendo más triunfos, más honores, más laureles que tuve, pues sola tú mi honor, triunfo y laurel eres.	3890
PASQUÍN.	Y yo contento, con que sepan todos Vuesarcedes ⁵⁰⁷ que <i>Las armas de hermosura</i> con las feas no se entiende. Digamos todos, pues todos trocamos males a bienes, a las plantas de Sabino, Astrea y Coriolano, alegres.	3895
TODOS.	¡Viva quien vence, que es vencer perdonando vencer dos veces!	3900

FIN DE LA COMEDIA

⁵⁰⁶ Estas palabras finales de Lelio constituyen una incoherencia argumental pues la obra finaliza sin que los espectadores conozcan la identidad del asesino de Flavio.

⁵⁰⁷ Forma antigua de "ustedes".

Aparato crítico de *Los privilegios de las mujeres*

Preliminares

1. Título

S1: LOS PRIVILEGIOS DE LAS MUJERES. / COMEDIA FAMOSA. / LA PRIMERA JORNADA DE DON / Antonio Coello. La segunda de Don Francisco de Roxas. / La tercera de Luis Velez de Guevara.

P30: EL PRIVILEGIO DE LAS MUJERES. / COMEDIA / FAMOSA, / DEL DOCTOR IVAN / Perez de Montalvan.

S2: EL PRIVILEGIO DE LAS MUJERES. / COMEDIA / FAMOSA. / DEL DOCTOR IVAN PEREZ DE MONTALVAN

2. *Dramatis personae*

S1: PERSONAS. / El Rey Sabino. / Coriolano. / Aurelio viejo. // Enio. / Flauio / Morfodio. / Beturia dama. / Astrea dama. / Tisbe.

P30: Hablan en ella las personas siguientes. / El Rey Sabino. / Astrea dama. / Coroliano. / Enio. / Aurelio viejo. // Beturia dama. / Flabio. / Tisbe. / Soldados. / Morfodio gracioso.

S2: Hablan en ella las personas siguientes. / El Rey Sabino. / Astrea dama. / Coroliano. // ENio. / Aurelio viejo. / Beturia dama. // Flabio. / Tisbe. / Morfodio gracioso. / Soldados.

PRIMERA JORNADA

Número

de

Variantes Textuales

verso

1 ac. *Salen Sabino y Astrea y soldados al son de cajas] Sale el rey Sabino, Astrea y soldados S1*

2 que con su falda] que en su falda P30 S2

- 19 porque con furia, armas y saña] porque con furor, armas y saña *P30 S2*
- 20 obliga a recibirme] obliga recibirme *S1*
- 25 quando en tálamo nuevo dulce esposa] quando en tálamo nuevo de una esposa
P30 S2
- 26 detenerte pudiera] de tenerse pudiera *P30 S2*
- 27 que si tu amor] que si mi amor *P30 S2*
- 42 merecerte] merecerle *S2*
- 47 tu Majestad] la Magestad *P30 S2*
- 47 bolar] a bolar *S2*
- 48 aliento] asiento *S1*
- 63 que mueva a furia] que a mueva furia *S1*
- 64 orejas de la injuria] orejas que una injuria *P30*; orejas de una injuria *S2*
- 70 sufren] sufre *P30 S2*
- 75 Rómulo y Remo] Rómulo o Remo *P30 S2*
- 76 oscura] oscuro *S2*
- 77 de Vesta] de bestia *S2*
- 78 sagradas] sagrados *P30 S2*
- 84 su infancia] su infamia *P30 S2*
- 85 en soplos] en soplo *P30 S2*
- 87 Y la irracional tutora] Y la irracional *S2*
- 89 acalla] acallas *P30*
- 96 les] le *P30 S2*
- 103 los que] las que *S1*
- 112 que crió] que hizo *S1*
- 113 primeras infancias] primeras provincias *P30 S2*
- 115 Rómulo] Prómulo *S2*
- 121 saltó el muro, y inviolable] faltó el muro inviolable *P30*; alto el muro
inviolable *S2*
- 124 libre y inculta] libre inculta *P30 S2*
- 130 sustituya] sustituya *S1 S2*
- 142 opulenta] opulento *P30 S2*
- 143 calça] calçe *S1*
- 144 inunda] fecunda *P30 S2*

- 145 guarda] guarde *P30 S1 S2*
- 147 sirviendo tres elementos] sirviendo eran elementos *P30 S2*
- 148 llenaron las] llevaron las *P30 S2*
- 149 y el mar] la mar *P30 S2*
- 153 huviessa lisonja] huviessa soborno *P30 S2*
- 163 nobles] robles *P30 S2*
- 165 sin armas, que siempre el bueno] son armas que siempre el vicio *P30 S2*
- 172 a los cobardes] y a los cobardes *P30 S2*
- 177 quien halla] quien halle *S2*
- 181 hubieran sido] uvieran salido *S1*
- 194 acumula] acomula *S2*
- 197 se eleva] le eleva *P30*
- 199 sola] solo *P30 S2*
- 200 que de estas lisonjas gusta] que destas ojas gusta *S2*
- 203 Que el valor solo dilata] que es valor si lo dilata *P30 S2*
- 204 la] lo *P30 S1 S2*
- 213 a cuestras] aquestas *P30 S2*
- 219 les hice] le hice *P30 S2*
- 227 cobrarle] cobrarlo *S2*
- 231 interregno] este inter Reyno *P30 S2*
- 234 ahora el parche se hunda] *om. P30*
- 235 ahora las pompas giman] *om. P30*
- 239 de sus] de las *P30 S2*
- 244 admite] admire *S1*
- 246 suyas] tuyas *P30*
- 249 pavesas] pabezas *P30 S2*
- 255 bermeja lluvia] bermejas lluvias *P30 S2*
- 266 guardan y aseguran] guarda y asegura *P30 S2*
- 267 ¿Quién lo rige?] ¿Quiémn los rige? *P30 S2*
- Buenos soldados] Vamos soldados *S1*
- 274 *Se trata de dos lecturas equipolentes pero, puesto que la de P30 y S2 contiene un claro matiz de ironía, la hemos seleccionado al considerarla lectio difficilior.*

- 279 a estos montes] a los montes *P30 S2*
- 284 suya] tuya *P30*
- 287 noche] smiche *P30*
- 289 podrá] puede *P30 S2*
- 314 veneno] ceneno *P30*
- 322 sordos, dormidos y muertos] sordos, desnudos y muertos *P30 S2*
- 325 Áspides del ocio blandos] Áspides del ocio blando *S1*
- 326 que de la fama] fue de la fama *S2*
- 328 truxo] traxo *S1*
- 331 con la obligación] con obligación *P30*
- 333 rendido al Amor] rendido de Amor *P30 S2*
- 344 en ocio y amor envueltos] en ocio y en vicio envueltos *P30 S2*
- 345 que aún estos pocos] que aquestos pocos *P30 S2*
- 348 despiertos] dispiertos *S2*
- 352 tan cautivos y tan presos] tan cautivos irán presos *P30*
- 354 infamia] infama *S2*
llevaban] llevaron *S1*
- 355 *Seleccionamos la variante en pretérito imperfecto de indicativo por su mayor coherencia dentro del contexto en el que se inserta.*
- 356 el ronco] al ronco *P30*
- 360 Ya lo supe] Ya los supe *P30*
- 362 tanto] tanta *S1*
sus bríos Marte] sus iras Marte *P30 S2*
- 363 *Brío es una palabra característica del léxico calderoniano.*
- 364 al blando halago de Venus] a los halagos de Venus *P30 S2*
- 366 del ocio y el amor] del ocio y amor *S1*
- 368 tiñeron] ciñeron *P30*
- 370 que del campo] que en el campo *P30 S2*
- 380 su infamia y amor] su infamia, amor *S1*
Enio, el sucesso] Como el sucesso *S1*
- 397 *“Enio” parece, en este caso, una lectio difficilior.*
- 402 casi expirar] casi esperar *P30 S2*
- 410 es haber] es a haber *S1*

- seré si el alado incendio] veré si el elado incendio *S1*
- 416 *Este pasaje presenta dos variantes igualmente complejas que hacen pensar que se ha producido un error en la transmisión del texto. Seleccionamos la que dota de un sentido menos oscuro al texto.*
- 420 grande riesgo] grande aprieto *P30 S2*
- 425 el alivio] el cavallo *P30 S2*
- 428 quando veo] quando vemos *P30 S2*
- 444 de las mugeres] de sus mugeres *P30 S2*
- 447 Por remedio] Por remediar *P30 S2*
- 455 la que es] la que que es *S2*
- 456 sus defetos] sus efetos *S2*
- y la hermosa con aliño *emm. ego]* y a la hermosura el aliño *P30 S2*; y la hermosa con el brío *S1*
- 457 *Enmendamos según el verso que aparece en Las armas de la hermosura, que dota de mayor sentido al texto.*
- 461 por baxar] para ahaar *S1*
- 464 joyas, embeleços] joyas y embeleços *P30 S2*
- 465 del gusto] del gasto *P30 S2*
- 469 cercenándoles] censurándole *P30 S2*
- 471 prohibiéndoles] prohibiéndolas *S1*
- Seleccionamos la variante no laísta.*
- 486 cenceño] senseño *P30 S2*
- 489 ser cubas] ser cuba *S1*
- 492 con tetas un Polifemo] contentas un Polifemo *P30 S2*
- 494 de miembros] de huesos *S1*
- 497 su cara] la cara *P30 S2*
- 498 del Rajá *em. ego]* del baxa *P30 S2*; del baxo *S1*
- 499 ya salieron] salieron ya *S1*
- 511 ya las] y a las *P30 S2*
- 512 ya el] y a el *P30 S2*
- 513 con moños] los moños *P30 S2*
- 517 los alcanfores] los alcandores *P30 S2*
- 518 es cuento] es viento *P30 S2*

- 521 exi foras] eti foras *P30 S2*
- 522 vade retro] va derecho *P30 S2*
y en fin] y al fin *S1*
- 523 *Seleccionamos la variante que aparece después en Las armas de la hermosa.*
tan necios] tan nuevos *S1*
- 524 *Seleccionamos la variante que aparece después en Las armas de la hermosa.*
- 528 jaulillas, espejos] jaulillas y espejos *P30 S2*
- 529 guardainfantes] guardainfante *S2*
- 530 vasijas] botijas *P30*; batijas *S2*
- 533 tocas] rocas *P30*
- 534 sereneros] sereneos *P30 S2*
- 538 holanda, lienço] holanda y lienço *S1*
Tocan caxas, sale Aurelio, Flavio y Soldados.] Salen Aurelio, Flavio, tocando
- 548 ac. *caxas y soldados. P30 S2*
- 552 consigo mismos] consigo mismo *P30 S2*
- 558 ac. *Tocan caxas] om. S1*
- 574 dudoso] dañoso *S1*
Sale marchando Coriolano y soldados.] Tocan caxas, salen Coriolano y
- 575 ac. *soldados. P30 S2*
- 578 a hablar] hablar *P30 S2*
- 586 y yo aliento] y yo me aliento *S1*
- 587 a tus canas] en tus canas *S1*
- 593 sino] fino *P30*
- 597 ¿de qué suerte?] *om. P30*
- 607 formaban el crepúsculo nocturno] *om. S1*
lóbrego coturno *em. ego*] lóbrego noturno *P30*; lóbrego roturno *S2*; *om. S1*
- 608 *Enmiendo para dotar de mayor sentido al texto, basándome en un verso de El robo de las sabinas y en el hecho de que la alusión al coturno es tópica en la obra de Calderón.*
- 609 pisó al hacha ynmortal las rojas huellas] pisó al achayo mortal *P30*; puso a el hacha inmortal *S1*

- 614 Tíber, yo] Tíber y yo *P30 S2*
- 619 como sin experiencia] como sin esperanza *P30 S2*
- 620 furioso] forçoso *P30 S2*
- pretenden esguazar el Tiber] pretenden desaguar el Tíber *P30 S2*; esguazar el
Tibre *S1*
- 622 *Regularizo el topónimo y opto, evidentemente, por la lectio difficilior*
“esguazar”, ratificada además por Las armas de la hermosura.
- el cuello, proa, el viento, las espuelas *emm. ego*] el cuello pone al viento las
espuelas *P30 S2*; el cuello, proa, al viento las espuelas *S1*
- 627 *Enmiendo un locus un tanto oscuro para no romper la sucesión de metáforas*
que constituyen el pasaje, ateniéndome en la medida de lo posible a S1.
- 628 crines] clines *P30 S2*
- 638 de la orilla] de su orilla *P30 S2*
- 639 que hiriendo y matando] que hiriendo, que matando *P30 S2*
- 640 iban llegando] van llegando *P30 S2*
- 644 luego se] todos se *S1*
- 647 repetidas] repitidas *P30 S2*
- 648 de sus vidas] de estas vidas *P30 S2*
- 652 en qué] qué *S1*
- 661 que destas escaparon] que de esta se libraron *S1*
- 662 de la infamia no pienso se libraron] de la infamia a lo menos no escaparon *S1*
- 667 al cielo] el cielo *P30*
- 677 ac. *Sale Veturia] om. P30; dizen dentro S2*
- 678 La voz es] Las voces del *P30*
- 679 ac. *om.] Sale Beturia P30 S2*
- 698 de tantos] en tantos *S1*
- poco provechoso *em. ego*] poco provecho *P30 S2*; poco aprovechado *S1*
- 703 *Enmiendo para mejorar el sentido según la lectura que ofrece Las armas de*
la hermosura.
- 707 valientes] valiente *P30 S2*
- 710 los privilegios] los previlegios *S1*
- 711 lo que toca] lo que sea *P30 S2*
- 712 trages y al aliño] trages, al aliño *S1*

- 713 que es natural sentimiento] que es materia sentimiento *P30 S2*
- 718 o aprendido el arte en libros] o aprendido el artificio *P30 S2*
- 720 ardiente] ardiende *S2*
- 730 infame] infamia *P30 S2*
- 736 no ha de cesar a pródigos] no ha de cesar sin prodigios *P30 S2*
- 740 sucesivo] sucedido *P30 S2*
- 755 al vicio] el vicio *P30 S2*
- 762 apetecido] apecido *S1*
- 766 el brío] el vicio *P30 S2*
- 768 procedido] introducido *S1*
- 773 doctas] doctos *S1*
- 785 Y en fin, aquellas] y sin aquellas *P30 S2*
- en la sangre disfrazado *em. ego]* la disfraçada sangre *P30 S1*; la di fraçada
- 789 sangre *S2*
- Enmiendo para dotar de sentido al verso.*
- 793 a vivir] a beber *P30 S2*
- 800 oro bronco] o no bronco *P30 S2*
- 802 cristal] crisol *P30 S2*
- 805 adonde] adonde *P30 S2*
- 806 adonde] adonde *P30 S2*
- 811 ajado] ossado *S1*
- 815 sin puntualidad] sin parcialidad *P30 S2*
- 825 que] *om. S1*
- 827 de la memoria] de las memorias *P30*; las memorias *S2*
- 830 cobarde o de] cobarde y de *P30 S2*
- advertidlo] advertildo *S1*
- 834 *Preferimos la variante normativa a aquella que presenta metátesis.*
- 836 os digo, os juro] os digo, juro *S1*
- 839 se apaga al morir] se apaga el amor *P30 S2*
- se enciende al nacer en visos *em. ego]* se enciende al nacer en vidrios *S1*; se
- 840 enciende el nacer en visos *S2*; se enciende el nácar en visos *P30*
- Enmiendo según la variante recogida en Las armas de la hermosura.*
- 846 siempre] siembre *P30*

- 857 el desabrimiento] que desabrimiento *P30 S2*
- 860 con violentos] son violentos *P30 S2*
- 861 saben herir] son beneno *P30 S2*
- 868 Ablándete] Ablándate *S1 S2*
- 870 mal] más *P30 S2*
- 875 voz] vez *P30 S2*
- 880 mi honor] tu amor *P30 S2*
- 883 ¿qué haré amor?] ¿qué haré honor? *P30 S2*
- 894 ya te olvido] *om. P30 S2*
- 898 este hechizo] el hechizo *P30 S2*
y antiguo] y altivo *S1*
- 914 *Optamos por esta variante al considerar que cuadra mejor con el significado del verso.*
- 917 ac. *Dase fin a esta jornada tocando y diciendo] Tocan caxas y éntranse diciendo P30 S2*

SEGUNDA JORNADA

- 918 *Sale Aurelio] Sale Aurelio solo S1*
ac.
- 922 años *em. ego] daños P30 S2 S1*
Enmiendo para hacer más claro el sentido del verso.
- 923 cansados de contar tantos] causados de encontrar tantos *P30*; cansados de
encontrat tantos *S2*
- 924 sumos] nuevos *P30 S2*
- 925 canas] sonas *P30 S2*
- 927 y sale] si sale *P30 S2*
- 928 que he criado] que criado *P30 S2*
- 930 cuydado solo] cuydado esto solo *P30 S2*
- 933 causa] sangre *S1*
- 935 aherrojado] aherrejado *S1*
- 948 si a ser] si a su *S1*

- 949 es porque se yelan] es que se yelan *P30 S2*
a *em. ego*] *om. S1 P30 S2*
- 950 *Introduzco la preposición "a" a fin de facilitar la comprensión del verso sin*
alterar, además, su cómputo silábico.
- 954 sus hojas] las hojas *S1*
- 955 las vence y las abriga y las abraza] las ven, las abriga y las abraza *P30 S2*
y la *em. ego*] y las *P30 S2*; las *S1*
- 956 *Enmiendo para respetar la concordancia dentro de la oración.*
- 957 insensitivas] instintivas *P30 S2*
- 958 cuadro] calle *P30 S2*
- 961 que se debe a su yerro y inobediencia] que de debe a su heroica inobediencia
P30; que se debe a su heroica inobediencia *S2*
- 966 o, cielos] o, cielo *P30 S2*
- 967 los nobles] lo noble *P30 S2*; o noble *S1*
- 969 y un amigo] y amigo *S2*
- 970 más libre se verá si he de juzgarle] mas abréle de ver si he de juzgalle *P30 S2*
- 971 ayudarle] ayudarme *P30 S2*
- 972 canas] lunas *S1*
- 973 no los años, los hijos] malos años, los hijos *P30 S2*
- 975 tiñó en la campaña] tiñó la campaña *P30 S2*
- 976 tu nobleza] su nobleza *P30 S2*
- 978 de valor] del valor *S1*
- 982 tus] mis *P30 S2*
- 986 he sentido] tu sentido *P30 S2*
- 993 ha llegado] he llegado *P30 S2*
- 994 asiento] lugar *P30 S2*
- 998 no ayudar la sentencia a la justicia? es verdad.] no ayudar? Es verdad, a la
justicia. *P30 S2*
- 1006 pienso mirar yo] pienso yo mirar *P30 S2*
- 1008 al ofensor, no al ofendido] el ofensor, no el ofendido *S1*
- 1009 preferida] prevenida *S1*
- 1012 dícelo el pueblo todo] engaño ha sido *P30*
- 1017 al] a *S1*

- 1021 Muera, pues, Coriolano] Muera Coriolano. *P30 S2*
Se elige la variante en la que no hay que romper la sinalefa.
- 1025 porque mi relación no cause mengua] porque en mi relación no os calle mengua
P30 S2
- 1026 quatro] los quatro *S1*
El artículo "los" da lugar a un verso hipermétrico.
- 1039 los tableros] y tableros *S1*
- 1040 las fraguas] la fragua *S1*
- 1041 pero los taberneros] pero taberneros *P30 S2*
- 1043 la horma] la honra *P30*
- 1044 los pasteleros] si pasteleros *P30 S2*
- 1046 al darles] al darle *P30 S2*
- 1047 decía, yo doy fe, que en mi no hay culpa] yo doy fe que en mi no hay culpa *P30*
S2
- 1050 de recetas y deudas que tenían] de recetas que tenían *P30 S2*
- 1057 de negra veste, y lúbrego cubierto] de negro visten, lúgubre cubierto *S1*
- 1062 frente a la] frente la *S1*
- 1063 mas era rico el padre, no es muy cierto] pero era rico el padre y no es muy
cierto *P30 S2*
- 1065 le ha] le he *P30 S2*
- 1074 al joben Flabio a ser tu compañero] el hijo, ven Enio, a ser su compañero *P30*
S2
- 1075 su] tu *P30 S2*
- 1077 siempre] en fin *P30 S2*
- 1081 sirvo] sirva *S1*
- 1083 Como me sufra mis impertinencias] *om. P30 S2*
no ose *em. ego*] no sea *P30 S1 S2*
- 1084 *Introducimos una serie de enmiendas en los tiempos verbales de esta oración a*
fin de dotarla de sentido.
- 1086 deje *em. ego* dejar *P30 S1 S2*
- 1087 haga *em. ego* hacer *P30 S1 S2*
- 1088 ejercicio] exerció *S2*
- 1089 a su servicio] en su servicio *P30 S2*

- 1092 a esta torre] a la torre *P30 S2*
- 1104 grandes] graves *P30 S2*
- grave] grande *S1*
- 1109 *Elegimos la variante de P30 y S2 prorizando el criterio de la variatio.*
- 1124 entienda] entiende *P30 S2*
- 1127 y a aquel] y aquel *P30 S2*
- 1129 ruego] pido *P30 S2*
- acá] hazia *S1*
- 1135 *De nuevo, elegimos la variante de P30 y S2 prorizando el criterio de la variatio.*
- 1136 penas, llorad hazia] pena, llorad acá *P30 S2*
- 1141 lo] la *P30 S1*
- 1145 sido grande] sido un grande *P30 S2*
- 1148 *con cadena] om. S1*
- ac.*
- 1149 empicotarle] empicotarse *P30 S2*; empilatarse *S1*
- 1153 juzgarme] librame *P30 S2*
- 1157 quiera el cielo no me engañe.] si ya no es que yo me engañe *P30 S2*
- 1160 *Saca Enio unos papeles y dice] om. S1*
- ac.*
- 1191 al ayre.] el ayre. *P30 S2*
- 1193 en las lides campales] en lides campales *P30*
- 1196 tanta corriente] tantas corrientes *P30*
- 1202 al recogerle] al recogerse *P30 S2*
- que] y *S1*
- 1209 *El pronombre relativo se adapta mejor al contexto de la oración.*
- 1211 sombras] sombra *P30 S2*
- 1217 aclamando] allanando *P30 S2*
- 1218 llegué (o nunca] llegué nunca *P30 S2*
- 1226 aljofar] ajofar *S2*
- 1227 que por] y por *P30 S2*
- fuerçan] fuerça *S1*
- 1233 *El verbo en plural concuerda mejor con el sujeto de la oración, que es plural.*

- 1253 esto es en cuanto] esto es quanto *P30*
- 1266 está] es *P30 S2*
- 1270 objeto] ojecto *P30 S2*
- 1277 llorásteis] llorastes *S1*
Selecciono la variante normativamente correcta.
- 1280 el adorno accidente] el ardor no accidente *P30 S2*
- 1305 purpúreo] púrpura *S1*
Seleccionamos esta variante aplicando el criterio de la lectio difficilior.
- 1310 eje que carga] exe en que carga *S1*
- 1311 del] de *P30*
- 1319 alba] vapor *S1*
"Alba" parece más acorde con el sentido del texto.
- 1326 trono] trueco *S1*
"Trono" parece más acorde con el sentido del texto.
- 1337 queráis] queréis *P30*
- 1343 ayudarles] ayudarle *S1*
El plural encaja mejor en este contexto.
- 1344 favor] valor *P30 S2*
- 1348 que me venguen] que venguen los *P30 S2*
- 1367 mis] mil *P30 S2*
- 1378 En muera o en viva] En muera en el viva *P30 S2*
- 1381 el viva] que viva *P30 S2*
 la hoja] la ofensa *S1*
- 1390 *Seleccionamos la variante que más se parece a la que presenta Las armas de la
 hermosura.*
- 1398 ha crédito] acredita *S1*
Seleccionamos la variante que mantiene la rima.
- 1400 recúsalos] reclúsalos *P30 S2*
- 1410 y yo vengo] y vengo *P30 S2*
- 1411 su muerte] la muerte *S1*
- 1422 ya escampa, mirad si afloxa] *om. P30 S2*
- 1425 cesse señor tu congoja] *om. P30 S2*
- 1425 *om.] plega a Dios que sea amigo P30 S2*

- b *Omitimos este verso porque, aunque tiene sentido en el contexto, altera la estructura métrica de la redondilla.*
- tú] así *SI*
- 1426 *El pronombre expresa mejor el sentido del verso.*
- 1427 consejo] concejo *SI*
- las cañas] los pleytos *SI*
- 1429 *Elegimos la variante que preserva el refrán popular.*
- 1431 desta] de la *SI*
- 1435 me han] me ha *P30 S2*
- 1442 Ya escribo] Ya escribí *P30 S2*
- 1452 ser desterrado] estar desterrado *SI*
- 1459 su] tu *P30*
- 1460 Aquesto] Aquello *P30 S2*
- 1461 Esso] esto *P30 S2*
- 1467 terrores] temores *P30 S2*
- 1469 el coraçón] al coraçón *P30 S2*
- 1470 quise] quiere *SI*
- 1477 la otra sala] la otra fila *P30*
- 1479 su parecer] sus pareceres *P30 S2*
- 1495 Esta injuria] Esta es injuria *SI*
- 1497 essa fe] esta fe *SI*
- 1498 Responderé] Responder sé *P30*; Responderé *SI S2*
- 1500 Un honroso miedo] Horror o miedo *P30 S2*
- 1501 esse miedo] este miedo *P30 S2*
- 1506 *Vanse] om. P30 S2*
ac.
- esta sangre] otra sangre *SI*
- 1516 *El determinante demostrativo parece más acorde con el sentido del verso.*
- de aqui a dos] de aqui dos *SI S2*
- 1517 *La preposición es necesaria en este contexto.*
- 1521 donde asaltar pueda esta] dónde asaltar esta *P30*; donde saltar esta *S2*
- 1522 el sol] al sol *P30 S2*
- 1525 Flegetonte *em. ego*] Flegetante *P30 S2*; Hiqueronte *SI*

Error en la alusión al río Flegetonte, muy probablemente producido durante el proceso de transmisión. S1 no entiende la referencia y deforma el nombre del más famoso de los ríos infernales, Aqueronte.

- 1527 sus] estos P30 S2
- 1530 disfrazada] disfrada S2
- 1531 ceñida] echada P30 S2
- 1533 a ser ayrada en mi valor me enojo] a ser ayrada seré deste despojo S1
- 1537 dos] sos P30
- 1538 Ductores] doctores S2; dos torres S1
- 1539 con ser] por ser S1
- 1553 *Tocan caxas dentro] om. S1*
ac.
- para] pero S1 S2
- 1553 *Se trata de un pasaje oscuro, al que la lectura de P30 da un mayor sentido.*
- 1555 assombrando la escuadra de las aves] *om. P30 S2*
- vientos] brutos S1
- 1556 *Seleccionamos la lectura de S2 y P30 por carecer la de S1 de sentido en este contexto.*
- 1559 otra vez me provoca a estar atento] *om. P30 S2*
- 1564 si] él P30 S2
- 1574 *Tocan otra vez] om. S1*
ac.
- 1576 laberinto] laverintio S2
- para] por S1
- 1586 *La preposición "para" tiene más sentido en este contexto.*
- a ser] para S1
- 1587 *Escogemos la variante que no causa que el verso sea hipermétrico.*
- la presunción de *em. ego]* las presunciones P30 S2; las persuasiones S1
- 1590 *Enmiendo para dotar de sentido al verso.*
- 1593 y pues estás agora en la muralla] y supuesto que estás en la muralla P30 S2
- 1594 tan imposible] con tan posible P30 S2
- 1598 siguiéndolos] siguiéndoles P30; siguiendo voy S1
- 1607 sin le hablar] sin hallar P30 S2

- 1608 secar] cecar *P30 S2*
- 1609 el lienço] un lienço *S1*
- 1618 defensor de mugeres] defender las mugeres *S1*
La variante de P30 y S2 parece gramaticalmente más correcta.
- 1622 entenderá a mi] entenderá mi *P30*
- 1629 que la que agora diviso] *om. P30 S2*
- 1635 *Ab initio*] Abicinio *P30*
- 1636 de veintidoseno] de veynte y doceno *P30 S2*
- 1645 y por verle me apaziguo] y por valerme apaziguo *P30 S2*
Tocan caxas y salga por una puerta grande Coriolano, con una venda en los ojos, y un bastón en las dos manos, y atadas, un laurel en la cabeza y ceñida la espada y salgan con él Flabio, y Aurelio, y Enio] Tocan caxas y salga por una
- 1646 *puerta grande Coriolano, con una banda en los ojos, y un bastón en las dos ac. manos, y atadas, un laurel en la cabeza y ceñida la espada y salgan con él Flabio, y Aurelio, y Enio S2; Tocan y sale por una puerta grande Coriolano, con una banda en los ojos, y un bastón entre las manos atadas, con la espada y laure en la cabeça, y Flabio, y Aurelio, y Enio S1*
- 1659 cuándo] cuánto *P30 S2*
- 1671 parece] pedís *P30 S2*
- 1682 escuche] es acto *P30 S2*
- 1683 he dicho] ha dicho *S1*
- 1685 estas] y estas *P30 S2*
- 1691 hallo] halle *P30 S2*
- 1698 Coriolano, si no bastan] Coriolano no bastan *P30 S2*
- 1699 para lengua mis suspiros] para mi lengua suspiros *P30 S2*
- 1702 dezirlas] dezirla *P30 S2*
- 1703 que he presumido] que en mi sentido *S1*
 tu] la *S1*
- 1709 *El determinante posesivo es la lectura de mayor sentido.*
 y quede *em. ego*] y que *P30 S1 S2*
- 1719 *Enmiendo la hipometría del texto.*
- 1726 sierras] tierras *P30 S2*
- 1735 *Saca la espada*] *om. S1*

- ac.
- 1736 he arrojado] ha arrojado *P30 S2*
- 1739 que aquí has visto] que has visto *P30 S2*
que en] que hoy en *S1*
- 1744 *Elegimos la variante sin adverbio "hoy" porque carece de sentido en este contexto.*
- 1746 *Quítale la espada] om. S1*
ac.
- 1748 quito hoy esta] quito aquesta *P30 S2*
- 1749 regio] rojo *P30 S2*
- 1751 estuvo] estaba *P30 S2*
- 1752 *Quítale el laurel] om. S1*
ac.
- 1752 la] le *P30 S2*
- 1753 así] si *P30 S2*
- 1756 Y yo] Yo *P30*
- 1759 como vos dezís, ministro] como vara le administro *P30 S2*
- 1763 Ven conmigo] *om. P30 S2*
- 1765 esos] estos *P30 S2*
- 1767 tan] ser *P30 S2*
- 1774 Enio, ¿tú te vas también?] *om. P30 S2*
- 1775 Amigo, oye mis suspiros] *om. P30 S2*
- 1782 ¿no hay quién escuche mis quejas?] mas, ¿quién escucha mis quejas? *P30 S2*
- 1798 desta] desde esta *S1*
- 1799 te] que *S1*
- 1801 fuera mi] fuera de mi *P30*
- 1813 pues tan infeliz he sido] *om. P30 S2*
- 1815 cristales rizos] cristales ricos *P30 S2*
- 1816 *Vase arrojar, sale el rey Sabino y tiénele] Vase a arrojar, y sale el rey Sabino y*
ac. *Astrea S1*
- 1820 iban a nadar] iban ayudar *P30 S2*
- 1825 me arroje a tu azero invicto] me arroje tu azero invicto *P30*
- 1826 Dime, ¿tú no me venciste?] Dime cómo me venciste *P30*

- 1833 estaba] estado *P30 S2*
 1834 y he visto] y viendo *P30 S2*
 1835 injurias] injusticias *P30 S2*
 1838 a mis sienes] a mi frente *P30 S2*
 1840 que pues ingrata] que es ingrata *P30 S2*
 1859 porque a ayudarte] porque ayudarte *P30*
 1884 Hoy con] Y con *P30 S2*
 1891 *Vanse] om. S1*
ac.

TERCERA JORNADA

- 1892 *Tocan caxas y clarines y sale Coriolano] Tocan caxas y sale Coriolano S1*
Escogemos la acotación que proporciona mayor cantidad de información
ac.
acerca de la puesta en escena.
 1895 línea] la mía *P30 S2*
 que al sol empina su elevada frente] que el sol en pura celebrada fuente *S1*
 1897 *Escogemos la variante recogida con posterioridad en Las armas de la*
hermosura.
 es hoy el que te] es el que más te *S1*
 1906 *Escogemos la variante recogida con posterioridad en Las armas de la*
hermosura.
 1909 sepa mi ofensa que a mi ofensa] sepa mi ofensa a que mi ofensa *P30*
 que a tu] que ya tu *S1*
 1915 *Escogemos la variante recogida con posterioridad en Las armas de la*
hermosura.
 1916 Dínos] Dime *P30 S2*
 1925 al fin] el fin *P30 S2*
 1926 se] le *P30 S2*
 1927 a su] al *P30 S2*
 1928 embestirlos] embestir *P30 S2*
 1938 ya hubieras] hubieras *P30 S2*

- 1941 arneses] copetes *P30 S2*
- 1942 los] en sus *P30 S2*
 orbes *em. ego*] ombres *P30 S2*; nubes *S1*
- 1944 *Enmendamos según la variante recogida con posterioridad en Las armas de la*
 hermosura.
- 1946 cuya] cuyo *P30*
- 1951 tu ingenio fío] tu ingenio *P30 S2*
- 1952 mi corona] mi valor *S1*
- 1955 con] del *P30 S2*
- 1959 pues infelize] pues ya infelize *S1*
- 1964 *Sale un soldado y trae a Morfodio*] *Sale un soldado* *S1*
ac.
- 1976 remendado es pía] remendado pía *P30 S2*
- 1978 con quien] a quien *P30 S2*
- 1979 y piadosamente gano] *om. S1*
- 1980 por lo que mi campo pía] *om. S1*
- 1983 sentidos] rendidos *S1*
- 1985 parecería] parece mía *S1*
- 1990 de mis fortunas. Morfodio] *om. P30*
- 1993 chismes] traición *P30 S2*
- 1997 mísero] maligno *S1*
- 2002 por matar el hambre fue] por [.....] el hambre fue *P30*
- 2005 Y me apura y me enflaquece] Me apura y enflaquece *S1*
- 2008 Este es un loco] Este es loco *P30*
 de nación] del campo *S1*
- 2011 *La variante de P30 y S2 se adecúa mejor al contexto.*
- 2014 cuanto] cuando *S1*
- 2015 puedes hazer] puedes salir *S1*
- 2020 que le trata] que trata *P30 S2*
- 2021 triste y afligido] triste y afligida *P30*
- 2022 compre] compro *S2*
- 2033 no hay padre] no hay nadie *P30 S2*
- 2035 que son del viento] que eran de viento *P30 S2*

- 2046 tu] su P30 S2
ellos] ellas S1
- 2047 *Elegimos la variante de P30 y S2 aplicando el criterio de variatio y porque se adecúa mejor al contexto.*
- 2050 has] ha P30 S2
tu em. ego] su P30 S2 S1
- 2051 *Al seleccionar en el verso anterior la variante en la que Sabino apostrofa directamente a la ciudad, enmiendo para mantener la coherencia.*
- 2053 veas] vea P30 S2
- de ti misma, monumento] de tu mismo movimiento S1
- 2055 *La variante de S1 carece de sentido.*
- 2057 quisiera] pudiera S1
- esta grande, esta severa] contigo en esta severa S1
- 2058 *Seleccionamos la variante que carece de una repetición innecesaria.*
- 2067 tan] tal P30 S2
- como una viuda] como viuda S1
- 2080 *Seleccionamos la variante que respeta la medida del verso octosilábico.*
- padre enemigo] Flavio enemigo S1
- 2083 *En este contexto parece más lógico que pida perdón a su padre.*
- ira] yda S1
- 2085 *Seleccionamos la variante que se adecúa mejor al contexto.*
- 2087 ya inhumanos] y ya humanos P30 S2
- 2088 y lavaré] y lavar en S1
(¡ay!) la sangre de las manos em. ego] y la sangre de las manos P30 S1 S2
- 2089 *Enmiendo para intentar dotar al verso de significado sin alterar su cómputo silábico.*
- 2090 con el agua de mis ojos] en el agua de tus ojos S1
- 2095 tengo] trato S1
- 2097 míseros] músicos P30 S2
- 2099 en la] de la P30 S2
- 2105 la muerte] tu muerte P30 S2
- 2108 *¿cómo ha de hallarme la muerte?] ¿cómo he de hallar a la muerte? P30 S2*
- 2109 *Vanse] om. S1 P30*

- ac.*
- 2213 *Salen Aurelio, Flavio y Enio] Salen Aurelio y Flavio P30 S2*
- ac.*
- 2120 dure] dude *P30 S2*
- 2128 graves] grandes *P30*
- 2137 culpe] culpéis *P30 S2*
- 2143 las] sus *S1*
- 2146 mismas *em. ego]* mismo *P30 S2 S1*
- 2146 *Enmiendo ope ingenii para mejorar la concordancia gramatical de la oración*
no te admire, no te turbe] no te admires, no te turbes *S1*
- 2154 *Seleccionamos la variante que respeta la concordancia gramatical de la*
oración.
- 2161 se puso en] se pasó en *P30 S2*
- 2164 restituye] instituye *S1*
- 2165 No te espantes que la voz] No te espante que esa voz *P30 S2*
- 2172 vidas] vida *S1*
- 2172 propongo] proponga *P30 S2*
- 2174 daño y remedio] daño y que remedio *P30*
- 2184 tan piadoso] es, Aurelio *P30 S2*
- 2185 postras] partes *P30 S2*
- 2192 asegure] aseguren *P30 S2*
- 2195 culpe *em. ego]* culpen *P30 S2 S1*
- 2195 *Enmiendo para mantener la concordancia gramatical*
- 2197 disculparán] deslustraron *P30 S2*
- 2198 si el hambre que nos consume] y el hambre que los consume *S1*
sangre no deja en las venas *em. ego]* sangre han dejado en las venas *P30 S2;*
- 2199 sangre han dejado en sus venas *S1*
Enmiendo ope ingenii para tratar de dar un sentido al verso.
- 2200 deslustre *em. ego]* deslustren *P30 S2 S1*
- 2200 *Enmiendo para mantener la concordancia gramatical*
- 2204 usaron de] luzen las *P30 S2*
- 2206 de la guerra que se escuse] desta guerra que se escusen *S1*
- 2207 la muerte de tantas vidas] sus muertes difuntas vidas *S1*

- Selecciono la variante que mejor se adecúa al sentido del texto.*
- 2209 el que del hado a la fuerza] el que a destajo la hueste P30 S2
 ahora surgen *em. ego*]de su origen S1; de la ragen P30 S2
Evidentemente, las dos variantes que transmiten los testimonios son erróneas
- 2212 *pues ni siquiera respetan la rima del romance. Propongo una posible enmienda*
ope ingenii que mantiene la terminación en -gen que ha transmitido la tradición
y se adapta mejor al contexto métrico y semántico del verso.
- 2214 aquellos baluartes] aquessos balaustres S1
La variante de P30 y S2 se adecúa mejor al contexto bélico de la escena.
- 2217 del Senado] declinando P30 S2
 aire *em. ego*] arte P30 S2 S1
- 2221 *Enmiendo un verso confuso según la variante que aparece en Las armas de la*
 hermosura.
- 2222 Raras, raras, o, mugeres] Si harás, o, muger P30 S2
- 2228 noble e ilustre] noble, ilustre P30 S2
- 2230 aflija ni os] aflija, no os P30 S2
- 2234 las piedades] sus piedades S1
- 2239 *Vanse y tocan caxas y sale Coriolano y Sabino y soldados] Tocan y sale*
ac. Coriolano, y Sabino y soldados S1
- 2244 a quien vitorioso aclama] *om. S1*
- 2245 la fama que se derrama] *om. S1*
- 2246 por sus esferas veloz] *om. S1*
- 2247 y aún para ti es poca voz] *om. S1*
- 2248 todo el clarín de la fama] *om. S1*
- 2250 así bolar] articular P30 S2
- 2253 ti] sí P30 S2
- 2254 nueva gloria mi esperanza] *om. P30 S2*
- 2264 Qué será aquesto? Embaxada] Qué es aquesto? Una embaxada S1
- 2265 sitiada] sin nada P30 S2
- 2266 se aplica] se implica P30 S2
- 2268 postrada] por nada P30 S2
- 2270 tu honor mi mano] su honor y mano S1
- 2274 Recibe al Romano aquí] Recibe al Romano o aquí S1

- 2277 que a ti] que así *S1*
- 2278 te hablen por ti y por mí] te hable por mí y por ti *S1*
- 2285 sea Roma que, contigo] *om. P30 S2*
- 2286 imperio] cetro *P30 S2*
- 2289 arguya] arguna *P30 S2*
- 2290 puedo] pude *S1*
El tiempo presente concuerda mejor con el contexto de la oración.
- 2293 se] me *P30 S2*
- 2294 mal de honras] mal honras *P30 S2*
- 2295
*Vase Sabino y sale Aurelio y un soldado] Sale Aurelio *S1**
ac.
- 2295 Allí está. Habla. Dame tus plantas] Allí está. Dame tus plantas *P30*
- 2296 AURELIO.] CORIOLANO. *P30 S2*
- 2303 No a hablarte he venido a ti] No ha hablarte he venido *P30*
- 2311 servicios] sarvicios *S2*
- 2314 seno] sino *P30 S2*
- 2316 ha assolado] assoló *P30 S2*
- 2317 y qual víbora, ha engendrado] Igual víbora engendró *P30 S2*
- 2325 des alivio a sus desvelos] *om. P30 S2*
*en em. ego] a *P30 S2 S1**
- 2330
Enmendamos para adecuar el significado del verso.
- 2331 el vencer] al vencer *P30 S2*
*en em. ego] el *P30 S2 S1**
- 2332
Enmendamos para adecuar el significado del verso.
- 2333 quiere] quiso *S1*
*La variante de *S1* carece de sentido en este pasaje.*
- 2338 no la hallan, Romano, en mí] no le halla Roma en mí *P30 S2*
- 2340 muere] muera *P30 S2*
- 2341 ninguna espere] ninguna le espera *P30*; ninguna espera *S2*
- 2344 assolada] acossada *S1*
*perdonada, así obligo em. ego] perdonad, así obligo *P30 S2*; perdonada, si*
- 2345 obligó *S1*
*Enmiendo la variante de *S1* para adecuarla al sentido del verso.*

- 2346 peregrina] si lágrima *P30 S2*
 te dio] te da *S1*
- 2351 *Escogemos la variante que reaparecerá en Las armas de la hermosura.*
 padre y juez en un estrado *em. ego]* padre y juez en un estado *P30 S2*; pues
 juez en un estrado *S1*
- 2353 *Enmiendo entremezclando ambas variantes y conforme a la versión del verso
 que ofrece Las armas de la hermosura.*
- 2355 a ser] el ser *P30 S2*
- 2356 juez. Aquesta] juez y aquesta *S1*
- 2363 con la pluma y el labio] con las plumas, el labio *P30 S2*
 lavó] tuvo *S1*
- 2364 *La variante de S1 no tiene sentido en este contexto.*
- 2365 vengo] lavo *P30 S2*
- 2367 satisfizo así una] satisfizo a la una *P30 S2*
- 2372 sin aplauso] con aplauso *P30 S2*
- 2373 Esso] Esse *P30 S2*
- 2374 vengarte te ofreces] vengarte ofreces *P30 S2*
- 2376 pues, tu honor, el cielo es juez] pues si honor, tu zelo es *S1*
- 2377 por restaurarle una vez] por respetar la una vez *P30 S2*
- 2380 destituido] destruido *P30 S2*
- 2385 justo será] justo su á *P30 S2*
- 2388 quitárselo a quién lo da] quitárselo al que lo da *S1*
- 2389 te persuades] tú te prefieres *S1*
- 2390 es Roma tu madre] es Roma tu padre *P30*; Roma es tu madre *S1*
- 2391 tu padre] tu madre *P30*
- 2399 *Vase Aurelio y sale Astrea y Sabino]* *Vase. Sale Astrea y Sabino S1*
ac.
- tu] su *S1*
- 2402 *Parece lógico que Sabino emplee la segunda persona al dirigirse a Coriolano.*
- 2406 dolor] horror *P30 S2*
om. P30 S2] Tocan. *S1*
- 2407 *Siguiendo a P30 y S2, situamos la acotación en un lugar que parece más
 ac. adecuado, cuando el personaje termina de presagiar el fin de Roma.*

- 2407 ceniza] cenizas P30 S2
- 2409 Tocan caxas] om. S1
ac.
- 2410 dexa determinarse] dexa de ser un Marte S1
La variante de S1 no tiene demasiado sentido en el texto.
- 2416 tras de un] tras un S1
te vino] te venía S1
- 2424 La variante de P30 S2 respeta el cómputo silábico del verso, a diferencia de la de S1.
- 2430 de los] de esos P30 S2
- 2435 tu madre] tu patria P30 S2
- 2443 esse olimpo] el colegio S1
acero] Ciro S1
- 2445 La referencia a Ciro carece de sentido en este contexto por lo que, pese a que aparenta constituir una lectio difficilior, optamos por la variante de P30 y S2.
es ya monumento, sí] no es rayo, elemento sí S1
- 2449 La variante de P30 y S2 ofrece mayor sentido en este contexto.
sepulcro] sepulcros S1
- 2452 En este verso y el 563 escogemos la variante en singular por su mayor poeticidad.
- 2454 diamante] diamantes S1
- 2463 tus] las S1
respondí] respondo S1
- 2466 El tiempo pasado concuerda mejor en el contexto del pasaje.
- 2470 castigarle o perdonarle] perdonarle o castigarle S1
no arde] no es parte S1
- 2474 Escogemos la variante que aparece en Las armas de la hermosura.
- 2475 que luzero] que el luzero P30 S2
- 2480 pues si solo has] aunque pues has P30 S2
- 2483 de mis rayos son efetos] yo sol de mis rayos soy P30 S2
fiadas de amistad grande] en nuestra amistad S1
- 2490 Escogemos la variante que respeta la rima de la estrofa.
- 2496 hecho dos mitades] yo en dos mitades S1

- La variante de P30 y S2 explica mejor el sentido del verso.*
- 2505 me obliga] me fía *S1*
La variante de S1 parece un error por repetición.
- 2506 a que yo con] a que con *P30 S2*
- 2509 que el del rey] que del rey *P30 S2*
- 2511 que de los] y de los *P30 S2*
 alumbre y no abrase *em. ego]*alumbre, yo no abrases *S1*; y yo me abrase *P30 S2*
- 2512 *Enmiendo para dotar de mayor sentido al verso según la variante que aparece en Las armas de la hermosura.*
- 2515 ya *em. ego]* de *S1 S2 P30*
 Enmiendo para dotar de sentido al verso.
- 2521 merezco] merezca *S1*
La variante de S1 parece un error por anticipación.
- 2522 que no merezca] quiero merezca *P30 S2*
- 2526 infelice, antes] infelice e antes *S1*
La variante de S1 altera la conjunción de modo no normativo.
- 2527 fuera] fiera *P30 S2*
- 2529 *Dize dentro Aurelio] Dent. S1*
ac.
- 2529 sin duda] ciudad *S1*
- 2532 pedirnos] pedirnos *P30 S2*
- 2535 nuestro parecer] nuestros pareceres *S1*
La variante en singular parece más adecuada en este contexto.
- 2536 *qualquiera ventura es fácil] qualquiera bien era fácil S1*
La variante de S1 presenta problemas de concordancia en cuanto al género, por lo que elegimos la de P30 y S2.
- 2537 *Abren las puertas y sale Beturia, Aurelio y todos] Abren la puerta y salen*
ac. Beturia y todos P30 S2
- 2541 No, hay rigores] No hay lugar *P30 S2*
- 2548 que no es él parte] que no es parte *P30 S2*
- 2587 pues hoy... CORIOLANO. Tan vengativo] CORIOLANO. Pues hoy tan vengativo *S1*

- La variante de P30 y S2 interrumpe el discurso de Veturia justo en el punto en que este se reanuda versos después.*
- 2588 patria] palma P30
- 2592 CORIOLANO.] VETURIA. P30 S2
- 2593 de esse agravio] del agravio P30 S2
- 2596 y quiero, despechado,] *om.* P30
- 2598 mi boca, no en tu boca] mi boca o en tu boca P30
- 2601 escuchalle] escucha P30
- 2602 pero que tú lo digas] solo rehuso que tú lo digas P30 S2
- oílle] oír S1 S2
- 2603 *La variante de P30 respeta la rima de la estrofa*
- los blasones] los blasones no P30; tus blasones S1
- 2606 *La variante de P2 concuerda mejor en este contexto.*
- 2607 que debo a la injuria] que te debo la injuria P30 S1
- 2609 Que viva Roma altiva] Que Roma viva altiva S1
- 2618 lástimas] lástima P30 S2
- 2623 resistir] resistirse P30
- nuestra] vuestra S1
- 2329 *Parece lógico que Veturia se exprese ya como romana.*
- suspenden *em. ego*] suspende P30 S1 S2
- 2637 *Enmiendo para que el verbo concuerde con su sujeto.*
- Que ha sido Coriolano que *em. ego*] Que ya venció Coriolano P30 S1 S2
- 2640 *Enmiendo según la variante que presenta el verso correspondiente de Las armas de la hermosura para tratar de dar sentido al pasaje.*
- ha obligado *em. ego*] han obligado P30 S1 S2
- 2646 *Enmiendo para mantener la concordancia entre verbo y sujeto en singular.*
- 2655 y la plebe] y a la plebe P30
- 2664 y hijos] e hijos P30
- 2678 en su libertad] en libertad P30
- 2696 vengado] vengando P30 S2
- 2720 estos] esos S1
- 2724 hermocean] hermesean P30 S2
- 2726 desprendidos] despendidos P30 S2

2728 del sol] de sol *P30*

2762 privilegios] previlegios *SI*

2763 no huviessen] no lo huviessen *P30*

Aparato crítico de *Las armas de la hermosa*

Preliminares

1. Título

E, W, LL: LA GRAN COMEDIA, / LAS ARMAS DE LA HERMOSURA. / DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

MI: Las Armas de la her / mosura. Comedia Famosa De / Dn, Pº, Calderon de la Barca

9P: LA GRAN COMEDIA, / LAS ARMAS DE LA HERMOSURA / DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA. / Fiesta que se representó a sus magestades en el Salon Real / de Palacio.

EV: LAS ARMAS DE LA HERMOSURA. / COMEDIA FAMOSA, / DE DON PEDRO CALDERON.

Q: COMEDIA. / LAS ARMAS DE LA HERMOSURA. / DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

SC: COMEDIA FAMOSA, / LAS ARMAS DE LA HERMOSURA, / DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

S: COMEDIA FAMOSA. / LAS ARMAS DE LA HERMOSURA. / DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA. / Fiesta que se representó a sus Magestades en el Salon de su Real Palacio.

P, BNE, ITB: COMEDIA FAMOSA, / LAS ARMAS DE LA HERMOSURA. / DE DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA.

PE: COMEDIA FAMOSA. / LAS ARMAS DE LA HERMOSURA. / DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

O: COMEDIA FAMOSA. / LAS ARMAS DE LA HERMOSURA. / DE D. PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

SB: COMEDIA FAMOSA. / LAS ARMAS DE LA HERMOSURA. / DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA. / Fiesta, que se representó a SS. MM. en el Salon de su Palacio.

K, OCH, BAE: LAS ARMAS DE LA HERMOSURA.

2. *Dramatis personae*

E, W, LL: Personas que hablan en ella. / Coriolano. / Enio. / Lelio. / Flavio. / Sabino. // Veturia. / Livia. / Astrea. / Constancio / Pasquín. // Soldados Romanos. / Soldados Sabinos. / Quatro mujeres. / Aurelio, viejo. / Emilio, Soldado.

EV: Personas que hablan en ella. / Coriolano. / Enio. / Lelio. // Veturia. / Astrea. / Livia. // Flavio. / Sabino. / Constancio. // Pasquín. / Soldados Romanos. / Soldados Sabinos. // Quatro mujeres. / Aurelio, viejo. / Emilio, Soldado.

9P, BNE, ITB: PERSONAS QVE HABLAN EN ELLA. / Coriolano, joven galán. / Enio. / Lelio. / Flavio, viejo. / Sabinio, Rey. // Veturia, dama. / Libia, criada. / Astrea, Reyna. / Constancio. / Pasquín, gracioso. // Aurelio, viejo. / Emilio, Soldado. / Quatro damas. / Soldados Romanos. / Soldados Sabinos.

SC: PERSONAS QVE HABLAN EN ELLA. / Coriolano, joven galán. / Enio. / Lelio. / Flavio, viejo. / Sabinio, Rey. // Veturia, dama. / Libia, criada. / Astrea, Reyna. / Constancio. / Pasquín, gracioso. // Aurelio, viejo. / Emilio, Soldado. / Quatro damas. / Soldados Romanos. / Soldados Sabinos.

Q: PERSONAS. / Sabinio, Rey. / Coriolano, Galan. / Enio, Galan. / Lelio, Galan. // Aurelio, Barba. / Flavio, Barba. / Pasquin, Gracioso. / Emilio, Soldado. // Astrea, Reyna. / Veturia, Dama. / Libia, Criada. / Un relator. // Damas. / Soldados Romanos. / Soldados Sabinos. / Música.

P: Hablan en ella las personas siguientes. / Coriolano, joven galán. / Enio. / Lelio. / Flavio, viejo. // Sabinio, Rey. / Veturia, dama. / Libia, criada. / Astrea, Reina. // Constancio. / Pasquín, Gracioso. / Aurelio, Viejo. / Emilio, Soldado. // Quatro damas. / Soldados Romanos. / Soldados Sabinos. / Música.

PE: HABLAN EN ELLA LAS PERSONAS SIGUIENTES. / Coriolano, joven galán. / Enio. / Lelio. / Flavio, viejo. // Sabinio, Rey. / Veturia, dama. / Libia, criada. / Astrea, Reina. // Constancio. / Pasquín, Gracioso. / Aurelio, Viejo. / Emilio, Soldado. // Quatro damas. / Soldados Romanos. / Soldados Sabinos. / Música.

O: HABLAN EN ELLA LAS PERSONAS SIGUIENTES. / Sabinio, Rey. / Coriolano, Galán. / Enio, Galán. / Lelio, Galán. // Aurelio, Barba. / Flavio, Barba. / Pasquín, Gracioso. / Emilio, Soldado. // Astrea, Reyna. / Veturia, Dama. / Libia, Criada. / Un relator. // Damas. / Soldados Romanos. / Soldados Sabinos. / Musica.

S: PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. / Coriolano, Joven Galan. / Enio. / Lelio. / Aurelio, Viejo. // Flavio, Viejo / Pasquin, Gracioso. / Sabinio, Rey. / Emilio, Soldado. // Veturia, Dama / Libia, Criada. // Astrea, Reyna. / Un relator. // Quatro Damas. / Quatro Hombres. / Soldados Romanos. / Soldados Sabinos.

SB: PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. / Coriolano, joven galan. / Lelio. / Enio. / Pasquin, Gracioso. // Aurelio, Viejo. / Flavio, Viejo. / Sabinio, Rey. / Emilio, Soldado.

// Veturia, Dama. / Libia, Criada. / Astrea, Reyna. / Un relator // Quatro Damas. / Quatro hombres. / Soldados Romanos. / Soldados Sabinos.

MI: Personas / Coriolano / Enio / Lelio / Flabio / Rey Sabino / Beturia / Libia / Astrea / Constancio / Pasquín, Gra° / Soldados Ro° / Soldados Sabinos / Musicos / Aurelio, Viejo / Cuatro Soldado

K: PERSONAS. / CORIOLANO. / LELIO. / ENIO. (galanes.) / AURELIO. / FLAVIO (viejos.) / SABINIO, Rey. // EMILIO, soldado. / PASQUIN, gracioso. / VETURIA, dama. / LIBIA, criada. / ASTREA, Reina. // Un Relator. / Cuatro Damas. / Soldados Romanos. / Soldados Sabinos. / Criados. / Músicos.

OCH: PERSONAS. / CORIOLANO, / LELIO, / ENIO, (galanes.) / AURELIO, / FLAVIO, (viejos.) / SABINIO, Rey. / EMILIO, soldado. / PASQUIN, gracioso. / VETURIA, dama. // LIBIA, criada. / ASTREA, Reina. / Un Relator. / Cuatro Damas. / Soldados Romanos. / Soldados Sabinos. / Criados. / Músicos.

BAE: PERSONAS. / CORIOLANO, joven galán. / ENIO. / LELIO. / FLAVIO, viejo. / SABINIO, Rey. // VETURIA, dama. / LIVIA, criada. / ASTREA, reina. / PASQUIN, gracioso. / AURELIO, viejo. // EMILIO, soldado. / Un RELATOR. / DAMAS. / SOLDADOS ROMANOS. / SOLDADOS SABINOS. // ROMANOS, ROMANAS. / CRIADOS. / MÚSICA. / ACOMPAÑAMIENTO. / GENTE.

Primera Jornada

- 1 ac. *Córrese la cortina y vense todos los bastidores del teatro transmutados en aparadores de piezas de plata y, en medio, una mesa llena de vasos y viandas y, sentados a ella, hombres y mujeres, y, en su principal asiento, Coriolano y Veturia y los músicos detrás, arrimados al foro y Pasquín y otros sirviendo la mesa] una cortina MI; Salón regio con aparador y en medio una mesa con viandas (...) Pasquín y criados sirviendo la mesa Q O; ...Vetulia... SC; ... cortina y se ven (...) y otros sirviendo a la mesa P PE; ... a la mesa BNE; ... una cortina (...) en principal asiento (...) detrás, y sirven a la mesa Pasquín y otros EV; Jardín de casa de Veturia. A los lados aparadores con piezas de plata, y en medio una mesa llena de vasos y viandas. Romanos y romanas sentados a la mesa y en su principal asiento, Coriolano y Veturia; los músicos detrás, en dos coros, arrimados al foro y Pasquín y otros criados, sirviendo; después, romanos, dentro. BAE*

- 4 poseo] deseo *K*
- 5 Veturia] Vetulia *SC*
- 7 fui yo] para mi *EV*
- 10 pues benigna] que benigna *BNE SC*
- 12 mi dicha] su dicha *SC*
- 15 pues] que *MI*
- 16 me] más *BNE SC*
- 20 no podrán mi fe, mi empleo] no podía mejor mi fe *MI Hipermétrico ; ni empleo EV*
- 27 ac. *Beben] om. MI E LL W EV BAE*
- 29 eterna] eternas *E LL W*
- 39 pasar del bien que poseo] *om. P PE O*
- 40 Todas] Todos *P9 BNE*
- 44 excusar] excusa *BIT*
- 45 Y no puede amor] *om. MI P9 SB Q BNE S P SC PE O EV BIT BAE OCH K*
- 46 No puede amor] *om. SB Q BNE S P SC O BIT BAE OCH K*
- 47 hacer mi dicha mayor] hacer su dicha mayor *MI P9 E SB BNE S SC LL W EV BIT OCH K; hacer dicha BAE*
- 48a *om.] ni mi deseo BNE SC BAE*
- 48b *om.] pasar del bien que poseo BNE SC BAE*
- 49 ac. *Cajas y trompetas; alborótanse todos y sale Aurelio, viejo venerable, y Enio, soldado.] cajas y trompetas dentro y alborótanse todos P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 56 ac. *om.] Sale Aurelio, viejo, y Enio, soldado P9 SB BNE S P SC BIT57; Sale Aurelio, viejo, y Enio de soldado Q; Aureliano, viejo y Enio, soldado PE; Salen Aurelio, viejo, y Enio de soldado O OCH K; Aurelio, Enio - Dichos. BAE*
- 54 Pues qué] Y qué *EV*
- 55 Despertar] Despertar *Q O; Despierta BNE SC*
- 60 llegó a ellos mi respuesta] llegó a esto mi respuesta *BNE SC*
- 63 ac. *Vanse los aparadores] Silbo, Vanse los aparadores MI; om. P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 63 nocivos] noscivos *E LL W EV*
- 66 ac. *om.] Ocúltanse los aparadores y mesas. P9 SB BNE S P SC PE BIT OCH K; QUITAN aparadores y mesas. Q O; QUITAN los aparadores y mesas. BAE*
- 67 Enio] Emilo *Q SC*
- 70 Sabinia] Sabinai *LL W*

- 70 ac. Córrense las mesas y bastidores] *om. MI P9 SB Q BNE S P SC PE O LL BIT BAE OCH K*
- 74 que a toda Roma las cuentan] ... cuentas *MI*; ... a todo... *BNE*; ... le cuentan *EV*
- 81 y fuerza es también que haya] y fuerza también que haya *P9 E SB Q BNE S P SC PE O LL WEV BIT BAE OCH K*
- 82 entiendan] atiendan *P9 E SB Q BNE S P PE O LL W OCH K*
- 85 le] lo *EV*
- 86 le] se *BNE SC*
- 91 población] obligación *MI*
- 92 inmensa] inmenia *BIT*
- 95 pudiera] pudiendo *W EV*
- 96 descendencia] descendecía *BNE*
- 97 propague] propagua *BNE*
- 101 sabinos] sabinios *E LL WEV*
- 103 con ellos] con ella *EV*
- 107 gran] grand *LL*
- 108 las] se *EV*
- 110 fama] pluma *MI*
- 118 mal ofendido de aquella] infundido *E LL WEV*; de aquesta *BNE SC*
- 119 amistad] smistad *EV*
- 127 y] *om. EV*
- 128 lo no bien hecho otra enmienda] como bien *MI*; emienda *PE*
- 129 obró] obra *MI*
- 132 y ella] y en ella *MI P9 E SB Q BNE S P SC PE O LL BIT OCH K*; mas ella *BAE*
- Tanto MI como E y P9 transmiten la variante "y en ella" que no tiene un sentido nada claro en el texto. Es lógica, por ello, la enmienda de Hartzenbusch aunque preferimos decantarnos por la de W y EV, puesto que modifica menos el texto.*
- 134 rechazada] recatada *MI*
- 136 a la dominante] la ya dominante *BAE*
- La enmienda de Hartzenbusch mejora la comprensión de un lugar complicado del texto pero no es estrictamente necesaria para entenderlo, así que preferimos no incorporarla.*
- 138 de la suya] de Sabinia *BAE*
- Con el mismo criterio que en el verso anterior, no incorporamos la enmienda de BAE.*

- 147 toda Sabinia] todo Sabinia *MI*
- 148 y] *om. SC BIT*
- 151 la] le *P EV*
- 152 la] le *PW EV*
- 155 Sabino *Regularizo el nombre del personaje*] Sabinio *MI P9 E SB Q S P PE O LL W BIT BAE OCH K*; el Sabino *EV*
- 156 la suya adversa] (¡ah, suerte adversa!) *SC*
- 158 que era] quiebra *MI*
- 160 resuelta] resulta *LL*
- 161 república Roma] república romana *W EV*
- 162 no solo no le dio *Enmienda de Hartzenbusch*] *MI P9 E SB Q BNE S P SC PE O LL W EV BIT OCH K*
- 163 echándole] echándole *BIT*
- 164 en] el *EV*
- 167 Sabino] Sabinio *P PE O BAE OCH*
- 168 en la digresión] de la *O*; disgresión *EV*
- 170 vulgar] vulga *SB BIT*
- 189 más] mar *BIT*
- 190 breve] leve *SC EV*
- 193 inquirirse] inquirirle *LL*
- 195 más] mis *SB S*
- 201 disignio] designio *SB Q BNE S P SC PE O EV OCH K*
- 202 que] pue *BIT*
- 207 Sabinia] Saainia *EV*
- 210 solo] sola *W*
- 211 pero] sino *EV*
- 212 estaban] estaba *W EV*
- 213 pertrechos] peltrechos *EV*
- 214 todas las campañas llenas] toda la campaña llena *EV*
- 215 huestes] gentes *MI*
- 216 alistadas] *E LL W EV*
- 218 dije] dijo *EV*
- 220 mujeres] megeres *Q*
- 223 tan gran] tanta *BNE SC*
- 225 jeroglíficos] hyeroglyphico *P*

- 226 letras] lenguas *W*
- 229 una P, una Q] una P y una Q *W EV*
- 232 todos interpretan] todos lo interpretan *MI BAE*; todos la interpretan *P9 SB Q BNE S SC PE O BIT OCH K*
- 234 priesa] prisa *SC BIT*
- 236 disponen] dispone *BNE SC BIT*
- 237 línea] linia *MI*
- 238 de] con *Q O*
- 239 valerme] valerme *BNE*
- 241 pude] puede *BIT*
- 245 mis] sus *BAE*
- 246 y sus] y mis *BAE*
- Parece que se intercambian los determinantes posesivos de los versos por error.*
- 247 cuando de lejos repiten] quando lejos nos repiten *MI*; quando lexanos repiten *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 248 cierzo] viento *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 249 aire] eco *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 250 ac. Cajas y voces a lo lejos] Cajas, trompetas y voces a lo lejos *MI*; Cajas y voces de lejos *P*; Cajas *Q O*
- 256 despertador] despertador *Q O*
- 262 coronarla reina] coronar la reina *W BIT*
- 267 yacen en el] ya con el *MI*
- 271 pensar] pesar *W EV*
- 273 se] le *MI*
- 277 tenga] tengo *BNE*
- 278 desproporción] de proporción *W EV*
- 280 descuidado] desvelado *EV*
- 290 mi ruego] mis ruego *P PE*
- 292 Veturia] Vetulia *SC*
- 296 es culpa] ilegible *P*
- 297 el que] que *MI*
- 301 los] las *SC*
- 302 procuran] procuren *BNE SC*
- 305 hacerlas] nacerlas *BAE Parece errata de impresión.*
- 308 quedaban] quedarán *MI*

- 310 fácil de hallar] fácil hallar *EV*
- 315 son] fon *PE*
- 320 la] a *BNE*
- 329 pensando] juzgando *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
Enmienda probable de Vera Tassis.
- 338 en] a *Q*
- 341 *ac.* Salen Flavio, viejo, Lelio y soldados] Flabio viejo y soldados *MI*; Salen Flavio, Lelio y soldados *Q OCH K*; Salen Flavio, viejo, y Lelio y soldados *LL*; Sale... *EV*; Salen Flavio y Lelio *BAE*
- 343 proponiéndole] proponiendo *BNE BIT*
- 346 a impedir el paso de esa] de esta *M1*; al *EV*
- 347 no] *om. EV*
- 348 que pise la línea nuestra] para que las tropas nuestras *MI*
- 352 en que es] que es *Q BNE SC BIT*
- 354 que pierdan gente y quizá] pierda *MI*; ... quizás *P*
- 358 a que] a quien *EV*
- 362 antes] aates *BNE*
- 365 suya] suyo *BNE*
- 366 de que vengo] en que venga *MI*
- 367 es] *om. SC*
- 368 dudar] duda *EV*
- 374 importar] importarme *MI*
- 376 pérdida] piedra *BIT*
- 379 a] *om. MI*
- 383 quién adquiere] quien te adquiere *MI P9 SB Q S P SC PE O BIT BAE OCH K*; quien adquiriera *BNE*
- 386 y de mi (o envidia] invidia *P*; y yo (o envidia *SC*
- 387 yo] y *P9 E SB Q BNE S P PE O LL W EV BIT BAE OCH K*; *om. SC*
- 388 irá] iré *MI*; *om. BNE BIT*
- 389 *om.*] esté *SC*
- 390 norabuena] enhorabuena *P9 Q BNE S P SC PE O EV BIT BAE OCH K*; no te doy enhorabuena *SB*
- 391 he] ha *P*
- 393 honor] amor *MI*
- 399 que] *om. P*
- 402 pérdida] pierdas *P9 E BNE SC BIT BAE*; riempo no pierda *LL*

- 407 alista] aliste *E SB Q S P PE O LL BAE OCH K*
- 408 la] le *P PE*
- 409 el ver ir] el salir *MI*
- 410 complacerla] comblacerla *BNE*
- 411 intente] intenta *SC W EV*
- 430 fuera] fue a *W*
- 431 el arnés trenzado, el fresno] trançado *MI*; fresmo *LL*
- 432 blandiendo *em. ego*] blandido *MI P9 E SB BNE S P SC PE O LL W EV BIT BAE OCH K* *El gerundio tiene mayor sentido y concuerda mejor con la variante con gerundio del v. 442, la cual también selecciona Hartzenbusch*
- 434 la] *om. Q*
- 435 montando] montado *P9 E SB BNE S P SC PE O LL BIT OCH K*
- 441 todas decimos] decimos todas *LL W EV*
- 442 la] *om. LL W*
- 444 otra] otras *BNE*
- 449 agora] ahora *P9 SB Q BNE S P SC PE O EV BIT BAE OCH K*
- 450 *ac.* a Coriolano] *om. MI P9 E SB BNE S P SC PE O LL W EV BIT BAE*
- 450 pues adónde] a onde *P*; pue donde *W*; donde *EV*
- 454 estoque, toga y diadema] estoque, la toga y diadema *MI*
- 456 ha] has *BNE*
- 457 al sabino] a Sabinio *P9 SB Q S P PE O BAE OCH K*; a Sabino *BNE SC BIT*
- 460 el] lo *EV*
- 468 concuerdan] concuerdao *BNE*
- 469 gramáticas] Gammaticas *P*
- 472 piensa hacer resistencia] piensa que hay resistencia *BAE*
- 479 *ac.* (*Dentro*) Cajas y voces a lo lejos] *Caxas Q O*; *Dentro voces y caxas a lo lexos P*; ...*loxos LL*
- 482 *ac.* *om.*] *Soldados sabinos dentro, a lo lejos BAE*
- 483 Y por si acaso llegaron] *om. EV*; ... llegaron *W*
- 484 según a mi oído suenan] *om. EV*
- 485 acá sus voces, diciendo] *om. EV*
- 486 resistencia] resiencia *W*
- 490 Sabino y Astrea] el Sabino y Astrea *EV*; Sabinio *S P SC PE O BAE OCH K*
- 491 Coriolano] Coroliano *SC W*

- 492 Veturia] Vetulia SC
- 496 ac. Vanse y salen marchando soldados y uno trae una bandera con las letras que han dicho los versos y detrás, Sabino y Astrea, con espada, plumas y bengala.] Éntranse todos y, por otro lado (...) espada y bengala P9 BNE BIT; Entran todos y por otro lado (...) vanderá con las otras (...) y Sabinio... P; Éntranse todos y por otro lado(...) vanderá con las otras (...) y Sabinio PE; Bosque. Silbo. Salen marchando (...) y luego Sabino y Astrea con espada, plumas y bengala MI; Vanse. Salen Sabinio y Astrea con espada y bengala y soldados y uno de ellos trae una vanderá con las letras S.P.Q.R. Q O; Éntranse todos y, por otro lado (...) Sabinio... SB S; Éntranse todos y, por otro lado (...) los versos y las letras SC; Límites entre el territorio de Sabinia y Roma. Salen marchando soldados sabinos y uno trae una bandera con las letras S.P.Q.R.; detrás vienen Sabinio y Astrea, con espada y bengala. BAE; Salen marchando soldados y uno trae una bandera con las letras que han dicho los versos y detrás Sabinio y Astrea con espada y bengala. OCH; Éntranse todos. Salen marchando soldados y uno trae una bandera con las letras que han dicho los versos y detrás Sabinio y Astrea con espada y bengala. K
- 497 Esquilino] Equilino BIT
- 498 este] el P9 SB Q BNE S P SC PE O W EV BIT BAE OCH K
- 499 al] del Q PE O; el P EV
- 500 alto haga nuestra gente] om. W EV
- 502 estrecho paso] estrecho el paso MI
- 503 om.] la W EV
- 506 y] e Q P PE O OCH K
- 507 menos fuerte sendas abra] menos sendas abra W EV; sendas se abra BAE
- 509 soberana] om. SB S
- 510 la] lla Q
- 511 Sabinia] Sabina MI; Sabinio SC
- 512 pues] om. MI
- 514 bastión] bestión MI E LL
- 515 que a una y otra dividida] ...dividida MI; que de una... LL; que de una y otra dividida W EV
- 516 bien que en vano una de otra defendida] una y otra defendidas P9 BIT; una y otra defendida SB Q BNE S P PE O OCH K; bien que es en vano una y otra defendidas SC; bien que en vano una de otra defendida W
- 518 ya] yo P
- 520 ayer] primer Q P O; fue EV
- 521 elevada] elevado PE
- 522 muro] humo BNE W EV
- 523 oh tu de la fortuna] om. Q; y tu... BNE

- 524 transmutado] transmontado *E LL W EV*; *om. Q*
En este caso, seleccionamos la enmienda de Vera Tassis, puesto que presenta el término correcto.
- 525 no se si diga, de piedades llena] *om. Q*
- 526 o llena de crueldades] *om. Q*
- 527 que tal vez son crueles las piedades] *om. Q*
- 528 en yerto albergue dio primera cuna] en cuyo albergue *MI*; en yerro alvergue *SC*; ...primera ocna *W*; *om. Q*
- 529 a aquellos que arrojados] *om. Q*
- 530 de ignoradas entrañas] *om. Q*; ertrañas *BNE*
- 531 hambrienta loba halló que en sus montañas] *om. Q*; sus entrañas *W EV*
- 532 recién nacidos, ya que no abortados] *om. Q*; nacido *EV*
- 533 eran espurios hijos de los hados] *om. Q*; espureos *E LL*; bados *P*
- 534 oh tú que en lo voraz de su fiereza] *om. Q*; tu fiereza *W EV*
- 535 mudando especie la naturaleza] *om. Q*
- 536 viste, en vez de ser ellos de su hambriento] *om. Q*;
- 537 furor destrozo, en cándido alimento] *om. Q*
- 538 trocar la saña, haciendo que ellos fuesen] *om. Q*; tocar *P*
- 539 los que de ella al revés se mantuviesen] *om. Q*; le *P9 BNE BIT*
- 540 si a sus pechos criados] *om. Q*; tus *P9 SC BNE BIT*
- 541 si a su calor dormidos] *om. Q*
- 542 si de roncós anhelitos gorjeados] *om. Q*; goricados *SC*
- 543 crecieron, arrullados a gemidos] *om. Q*
- 544 qué mucho que bandidos] *om. Q*
- 545 sañudamente fieros] *om. Q*
- 546 se juntasen con otros bandoleros?] *om. Q*; juntaran *P9 SB BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 547 para vivir sin Dios, sin fe, sin culto] *om. Q*
- 548 del homicidio, el robo y el insulto] *om. Q*; el homicidio *E LL W EV*; del homicido *PE*
- 549 de esta, pues, compañía] *om. Q*
- 550 Rómulo capitán, temiendo el día] *om. Q*
- 551 de tu mudanza, a fin de resguardarse] *om. Q*; a su mudanza al fin de *MI*; al fin de *P*; de su mudanza *BNE*; a tin *BAE*
- 552 trató fortificarse] *om. Q*
- 553 para cuyo seguro] *om. Q*

- 554 el surco de un arado lineó muro] *om. Q*; lineó el muro *EV*
- 555 con ley tan inviolable, que su extremo] *om. Q*
- 556 asaltarle costó la vida a Remo] *om. Q*
- 557 este fue, oh tú otra vez, varia fortuna] *om. Q*; este suelo otra vez *BNE*; este es *WEV*
- 558 condicional imagen de la luna] *om. Q*; condicional *BIT*
- 559 el origen que altiva te conserva] *om. Q*
- 560 crecida a imitación de mala hierba] *om. Q*
- 561 pero ya tu castigo] *om. Q*; ta castigo *BNE*
- 562 llega, pues llega mi valor conmigo] *om. Q*; vi valor *P9*; ni valor *BIT*
- 563 y así, Sabino antes que se prevengan] *om. Q*; y así, antes que sus armas se prevengan *P9 SB BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 564 vengan los batidores o no vengan] *om. Q*
- 565 entremos en sus lindes, desde luego] *om. Q*; sus llodes *P*
- 566 publicando la guerra a sangre y fuego] *om. Q*
- 569 también la espera los perdió] las perdió *E LL WEV*; tu espera la perdió *P9 BNE SC BIT*; la espera la perdió *SB Q S P PE O OCH K*
- 570 *ac. Sale un soldado, Emilio] om. Q; Sale Emilio soldado P9 SB S P PE O WEV; Sale Emilio y soldados BIT; Emilio y soldados BNE SC; Emilio BAE; Sale Emilio OCH K*
- 572 contártelo] contarlo *Q BIT*; decírtelo *BNE*
- 574 aquestos] aquesos *MI*; questos *W*; aquellos *EV*
- 585 y otros] y los otros *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 586 tiempos] tiempo *BNE*
- 587 donde importe el retén pueda] adonde *MI*; el retren *WEV*
- 588 reclutando] recultando *MI*; recrutando *E LL WEV*
- 593 Sabino] Sabinio *P9 SB Q S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 594 toque] todo *PE*
- 596 ese] este *SC*
- 599 surtidas] sortidas *LL*
- 600 coseletes y flecheros] *ilegible P*; ... y plecheros *BNE*; corseletes *WEV*
- 601 a la caballería y ella] *ilegible P*
- 602 deshilada en buen concierto] desilada en qué concierto *W*; desfilada en qué concierto *EV*; desfilada en buen concierto *BAE*
- 603 cobrar] tomar *WEV*
- 605 ella a la] el la *LL*; ella la *WEV*
- 607 que las dos son los dos brazos] que las dos son dos cabezas *EV*

- 608 *om.*] el *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
Enmienda característica de Vera Tasis.
- 610 Y] *om. PE*
- 611 ser] er *LL*; ir *W EV*
- 618 gobierne] gobierno *BIT*
- 621 Sabino] Sabinio *P9 S P PE O*
- 622 *ac.* *Vanse, tocan cajas y, entrándose por una parte, salen por otra Coriolano, Lelio, Enio y dos soldados con banderas, una roja y otra blanca, con las mismas letras] Caxas y éntranse por una parte; salen por otra Coriolano... MI; Las cajas y... P9 SB BNE S P SC PE BIT; Las cajas y éntranse. Salen Coriolano... OCH K; Vanse. Salen Coriolano... Q; Salen Coriolano O; Campo cercano a Roma. Coriolano, Lelio, Enio y dos soldados, con dos banderas, una roja y otra blanca, con las mismas letras: S.P.Q.R.*
- 624 fortifiquemos] mortifiquemos *BNE BIT*
- 626 es salirle al encuentro] es salir al encuentro *EV*
- 629 desfilado] deshilado *MI*
- 630 vencido] venciendo *EV*
- 632 generoso, invicto Lelio] generoso e invicto ... *MI*; valeroso, invicto... *W*; valeroso e invicto *EV*
- 634 vanguardia] avanguardia *P9 SB S P PE BAE OCH K*
- 638 yo] ya *P9 BNE SC BIT*
- 640 que no es mío] que es mío *MI P9 SB Q BNE SP SC PE O EV BIT BAE OCH K*
- 643 jeroglífico a quien sigan] hieroglífico *P*; gleroglífico *W*; siguen *EV*
- 644 *ac.* *om.*] *Vase y, con él, un soldado BAE; Vase OCH*
- 645 siniestro] sinistro *E*
- 649 los] las *SB SC BNE EV*
- 650 refuerzo] esfuerzo *BNE*; resfuerzo *SC*
- 651 al] el *P SC EV*
- 652 pueblo] puebo *Q*
- 653 que no es el que menos sabe] que hace el que menos sabe *MI*
- 655 *ac.* *Vase. La caja y dentro, ruido de armas] om. Q; Vase. Caja... MI; Caxas O; Vase y, con él, otro soldado. Suena la caja y ruido de armas. BAE*
- 657 valientes] fuertes *EV*
- 660 más] mis *E*
- 663 *ac.* *Cajas y ruido de armas] La caxa y ruido E LL; Caxas Q P O W EV; La caja P9 SB BNE SC PE BIT BAE OCH K*
- 665 pluma] plumas *O EV OCH K*

- 666 padece] parece *OCH K*
- 673 ac. om.] *Caxa MI*
- 674 antes] aotes *P*
- 675 a doblarse la suya] doblarse la fuga *BNE*; doblar la suya *K*
- 676 ac. om.] *Caxas O*
- 676 Sabinos] Sabinios *E*
- 677 ac. *La caja*] *Caxa MI*; *Caxas Q EV*; om. *O*
- 677 ay] ah *P*
- 682 ac. om.] *Caxa MI*
- 683 todo] toda *EV*
- 686 en] de *EV*
- 691 piérdase la] pierda la *MI*
- 692 la] om. *W EV*
- 692 ac. *Cajas y ruido y sale Astrea como despeñada*] *Caxas y ruido y Astrea como despeñada MI*; *Suenan las cajas y ruido y sale como despeñada Astrea P9 SC BNE BIT SB OCH*; *Suenan caxas y ruido y sale Astrea como despeñada. P PE*; *Caxas.Vase. Sale Astrea como despeñada. Q O*; *Tocan caxas y ruydo y sale Astrea como despeñada. LL W*; *Tocan caxas y sale Astrea como despeñada. EV*; *Suenan las cajas y ruido. Astrea cayendo. BAE*; *Suenan las cajas y ruido y sale como despeñada Astrea. K.*
- 698 el contento] el intento *BAE*
- La enmienda de Hartzenbusch mejora el verso pero este también tiene sentido sin ella, así que preferimos seleccionar la variante presente en los testimonios.*
- 701 cumplida] camplida *BNE*
- 703 la cumbre al monte] la cumbre al monte tomado *MI*
- 708 trocó de un tronco el tropiezo] tocó... *Q*; un troaco *BNE*; al tropiezo *LL W EV*
- 713 hallo] hallé *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- P9 y sus descendientes recogen una enmienda característica de Vera Tassis.*
- 716 habrán vuelto] han vuelto *W*; se han vuelto *EV*
- 721 ac. *Cajas a lo lejos*] *Caxas P9 SB BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*; *la caxa a lo lejos E LL W*; *Caxas lejos EV*
- 731 ac. om.] *Caxa lejos MI*
- 731 Por esta parte parece] om. *Q*
- 732 que el enmarañado seno] om. *Q*
- 733 da menos fragoso paso] om. *Q*

- 734 seguir su vereda quiero] *om. Q*; sus veredas *P*; la vereda *BAE OCH K*
- 735 no en vano, pues a lo inculto] *om. Q*; oculto *MI*; pue *BNE*
- 736 quitado el impedimento] *om. Q*
- 737 ya descubro la campaña] *om. Q*; dscubro *BNE*
- 738 y en ella o miente el deseo] *om. Q*
- 739 o son nuestras las banderas] *om. Q*; son muestras *PE EV*
- 740 que miro, sin duda cielos] *om. Q*
- 741 la vitoria consiguió] *om. Q*
- 742 Sabino, puesto que veo] *om. Q*; Sabinio *P9 E SB BNE S P SC PE O BIT*
BAE OCH K
- 743 en su rotulado enigma] *om. Q*; egoima *P*; rotulada *W EV*
- 744 tremolar el blasón nuestro] *om. Q*; blandón *EV*
- 745 desotra parte del monte] *om. Q*; destotra *P9 SB BNE S P SC PE O BIT*
BAE OCH K
- 746 pues, qué aguardo? pues, que espero?] *om. Q*
- 747 oh, si fuera verdad que] *om. Q*
- 748 tiene alas el pensamiento] *om. Q*
- 749 para llegar a los brazos] *om. Q*
- 750 de Sabino y dale en ellos] *om. Q*; Sabinio *P9 SB BNE S P*
SC PE O BIT BAE OCH K; Sabinio y dar en ellos *E LL W*; Sabino y dar en
ellos *EV*
- 751 de mi vida y su vitoria] *om. Q*; vida, su vitoria *LL*
- 752 dos parabienes a un tiempo] *om. Q*
- 753 *ac. Vase Astrea, y salen Coriolano y todos con las banderas.] Vase Astrea y*
salen todos con las banderas. E LL; Vase. Salen Coriolano y todos con las
banderas. S; Vase. Salen todos con las banderas. W EV; Vase. Coriolano,
soldados romanos con banderas, Lelio, Enio. BAE; Vase. Salen Coriolano,
Lelio, Enio, y soldados con las banberas.
- 754 *om.] y EV*
- 755 deba] daba *MI*
- 756 dar nuestro agradecimiento] dar en agradecimiento *W EV*
- 759 el sabino] Sabino *MI*; sabinio *E BNE SC LL W EV*
- 762 aprecio] precio *MI P W EV*
- 770 llevar] llevaros *MI*
- 772 ve] *om. MI*
- 774 para que] por que *BNE SC BIT*
- 780 le] la *E LL W EV*; lo *Q*

- 781 prevenga] prevengan *PE*
782 aparatoso obsequio] aparato y obsequio *MI*
783 del] al *MI*
784 tu recibimiento] su recibimiento *P*; recibiento *BIT*
786 *om.*] y *EV*
788 *om.*] y *EV*
789 *ac.* *om.*] para si *BAE*
793 generosos] generoso *BIT*
799 esos] estos *P*
801 vitorioso] vitoriosos *BIT*
802 bello] vella *MI*
803 revesado] revelado *BNE SC LL BIT*; reservado *EV BAE*
807 lauro] laurel *BNE*
810 de Sabino] del sabinio *E P PE LL W EV*; de Sabino *P9 SB Q S O BIT BAE OCH K*
813 esas] estas *Q*
814 es] *om.* *MI EV*
815 si no que pues] si no es que pues *MI*
817 resistiría] resistirá *EV*
820 les] le *P9 E SB Q BNE S P SC PE O LL W EV BIT BAE OCH K*
821 infelice] infeliz *SC*
823 quizá] quizás *P*
824 has llegado] ha llegado *Q P PE O*
826 escala] excusa *BIT*
828 inviolables] inviolable *BIT*
830 trae] tray] *MI*
831 se] le *BIT*
836 de] de el *MI*
844 u] o *PE O*; y *BAE*
845 no solo en esto paró] no en esto solo paró *P9 E SB Q BNE S P SC PE O LL W EV BIT BAE OCH K Enmienda atribuible a Vera Tassis.*
847 si no que en persona] si no en que en persona *MI*
848 ella] allá *BIT*
849 agravio] agravios *P EV*
851 las damas que trajo] trujo *MI*; las demás *P*

- 856 ac. *ap.] om. MI P9 LL*
- 860 *estala] establo BNE SC*
- 864 ac. *om.] Vase Enio. OCH K*
- 864 *que esto] qué es esto MI; eso P*
- 865 *mira a enviarme prisionera] enviarme prisionera quiere MI*
- 866 ac. *om.] Vanse S P PE O; Vanse los soldados BAE*
- 870 *heroico] y heroico EV; leroico OCH*
- 871 *Sabino] sabinio E P9 SB Q S P SC PE O LL W EV BIT BAE OCH K*
- 871 ac. *ap.] om. O LL W*
- 873 *Veturia] Vetulia SC BIT*
- 878 *deudo] feudo SC*
- 879 *afianzaron] avanzaron BIT*
- 881 *las damas] las demás P9 E SB S P SC PE LL EV BIT OCH K; los demás W*
- 883 *suspendas] sus prendas MI*
- 885 *Nada me digas] Nada hay que digas P9 E SB Q BNE S P SC PE O LL W EV BIT BAE OCH K*
- 887 *balde] vano MI*
- 889 *suyo] suya P*
- 894 *si yo no quiero] si no quiero yo EV*
- 895 *Oh, qué clara] Aquí clara MI*
- 896 *su] tu W EV*
- 897 ac. *Sale Enio] om. P9 E SB Q BNE P SC PE O LL W EV BIT BAE; Saliendo OCH K*
- 905 *haya] haga P9 E SB Q BNE S P SC O LL W EV BIT BAE OCH K*
- 906 *o tome] toma MI; o toma] E LL W EV*
- 912 *a parlamentar tu intento] de essotra parte, tu intento MI; ...tu latente P; a parlamentar ... LL*
- 914 *en viendo] en vieddo LL*
- 916 *y que quedando con ellos] y que quando con ellos BNE BIT*
- 921 *que ni a ella ni a ellos les digas] que ni ella... Q; ... ellos digas BAE*
- 923 *envías] embiáis EV*
- 927 *cortesañías] corresañías BNE*
- 928 ac. *om.] Silbo MI*
- 930 *hago yo por] hago por EV*
- 936 *al] el P9*
- 944 *a excusar el sentimiento] a excusarte el sentimiento BNE SC; ... mi*

- sentimiento *Q*
- 946 muy] mal *P*
- 949 puedo] paedo *P*
- 950 que te merezco] que merezco *Q*
- 953 Eso no, que has de] Eso no, que no has de *BAE*
- Aunque la enmienda de Hartzenbusch aclara el sentido de un verso complejo, no es imprescindible para dotarlo de significado, así que lo conservamos tal y como lo transmiten los testimonios.*
- 954 aun] nun *W*
- 956 quizá] quizás *P*
- 957 agora] ahora *P9 SB Q BNE S P SC PE O EV BIT BAE OCH K*
- 958 si le habrás menester] que le...*W EV*; si la... *Q*; si le avrás de menester *LL*
- 959 ac. om.] *Sale Enio. MI*
- 960 Sí haré] Lo haré *MI*
- 961 del] de *MI EV*
- 964 cortés] galán *MI*
- 965 cree] creed *MI Q*
- 967 ac. *Vanse los dos y salen Lelio y Pasquín.] Vanse y sale Lelio y Pasquín. P9 BNE S BIT; Vanse. Salen Lelio y Pasquín. SB OCH K; Vanse y salen Lelio y Pasquín. Q P PE O; Vanse. Silbo. Foro de Roma. Salen Lelio y Pasquín. MI; Vanse. Campo dentro de Roma. Lelio, Pasquín. BAE*
- 967 Pues que ya al senado] para que al senado *P*; ya el senado *LL*
- 969 a] de *LL*
- 977 su] mi *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K Enmienda de Vera Tassis*
- 980 o ventana] ventaca *P*; o venta *W*
- 981 en] om. *BNE*
- 985 quiere] quiera *MI P9 SB Q BNE S P SC PE O W EV BIT BAE OCH K*
- 988 pluguiera a Dios que lo fueran] pluviera *MI*; ...fuera *P9 SC BIT*
- 990 y a mi el que no te las digo] y a mi lo que no te digo *BAE*
- 993 creas] digas *MI*
- 994 te] lo *P9*; no *BIT*
- 998 anacardina] añacardina *P9*; nacardina *BNE SC BIT*
- 1007 el] om. *LL W EV*
- 1008 divertido en los festejos] divertidos en festejos *MI P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 1009 milicia] malicia *BNE BIT*

- 1011 los] lor *EV*
- 1015 bizarros] bizarras *MI*
- 1016 honestos] honesto *E W*
- 1024 aumento] augmento *P*
- 1025 ha] han *O*
- 1026 primero] primeor *BNE*
- 1029 ni políticos, negadas] ni políticas *MI*; ...negados *E*
- 1030 a cuanto es valor y ingenio] a que no es valor e ingenio *SC*; ...e ingenio *P9*
SB Q S P PE O BIT BAE OCH K
- 1032 trae] traen *MI E LL W EV*
Enmienda adecuada de Vera Tassis
- 1034 inventando] investando *P*
- 1036 haya de ser con precepto] ayan... *MI E LL W EV*; comprecepto *BNE*
Incorporamos a nuestra edición la enmienda de Vera, que mejora la lectura del verso.
- 1037 de que sean propias] sin que sean... *MI*; ...propias *Q O BAE OCH*
- 1042 tampoco] tanpoco *MI*; tan poco *SC BIT*
- 1043 propio] propio *W BAE OCH*
- 1044 baños] vanos *MI*
- 1046 no] *om. SC BIT*
- 1050 paseos] passeso *W*
- 1051 ni] y *Q*
- 1054 confesare] confesase *P9 E SB Q BNE S P SC PE O LL W EV BIT BAE OCH K*
- 1057 puras naguas] apura agua *BNE*; pura enagua *P9 SB Q S P SC PE O BIT BAE OCH K*
Enmienda de Vera Tassis
- 1061 buidas] viudas *E LL W EV*
La lectura de MI y P9 hace más sentido en este caso, aparte de ser una lectio difficilior.
- 1063 sobras] sombras *MI E LL EV*
En este caso, parece que la lectura de Vera tiene más sentido.
- 1071 afufón] afusón *P9*; afufó *BNE*
- 1073 por lumbre] por lo mismo *MI*
- 1074 pienso] piraso *P*
- 1075 abrenuncio] abernuncio *BNE W EV*; abernuncios *P PE*
- 1079 clara de huevo] clara del huevo *LL W EV*; ...huevos *P*

- 1081 el albayalde *exi foras*] albayaldi... *P9*; ...exíferas *BNE*
- 1082 la neguilla *vade retro*] la noguilla *vade retro* *W*
- 1085 escotados] oscotados *W*
- 1090 las] la *P9 SB P BIT*
- 1091 hilar] hallar *LL*
- 1094 *ac.* *Cajas y atabalillos*] *Caxas Q O EV*; *Dentro tocan caxas y atabalillos P9 SB BNE S P SC PE BIT BAE OCH K*
- 1096 *ac.* *om.*] *Soldados y música, dentro BAE*
- 1097 *om.*] y *EV*
- 1099 Coriolano] Coroliano *W*
- 1101 para que en ostentación] para que ostentación *P9*; ...obstentación *LL W EV*; puesto que... *BAE*
- 1102 han ganado] ha ganado *W EV*
- 1103 han] ha *MI*
- 1114 de ella] de ellas *MI*
- 1115 socorro] soborno *MI*
- 1116 envidia] invidia *P*
- 1117 nuestro] muestra *P9*
- 1121 *ac.* *Las chirimías y atabalillos y salen todos los soldados que puedan con las banderas; uno, con un laurel en una fuente, otro, con bastoncillo en otra, otro con un estoque en medio, desnudo, al hombro, detrás, Aurelio y Flavio y, en medio, Coriolano.] Tocaban las chirimías y atabalillos y salen, por un lado, Coriolano y soldados y, por otro, el acompañamiento que pueda con las banderas; uno (...) y detrás Aurelio y Flavio. P9 SB BNE P SC PE BIT OCH K; Caxas. Salen Coriolano y soldados con banderas y por el otro lado soldados con laurel, bastón y estoque en una fuente; y detrás Aurelio y Flavio. Q O; Tocaban las chirimías y atabalillos y salen por un lado Coriolano y soldados, con las banderas; y por otro el acompañamiento, un romano con un laurel... BAE; Tocaban y salen los soldados con las banderas, uno con un laurel en una fuente y otro con bastón en otra, otro con estoque desnudo y detrás, Aurelio, Flavio y en medio Coriolano. EV*
- 1121 dichosa] dicha *MI*
- 1132 tengas] tenga *MI*
- 1136 ofrece] merece *EV*
- 1137 fortuna] fortura *W*
- 1139 Veturia] Vetulia *SC*
- 1140 ni aun otra mujer ninguna] ni aun otra mujer alguna *P9 SB Q BNE S P PE O BAE OCH K*; ni con otra mujer alguna *BIT*; ni otra mujer alguna *SC*
Enmienda atribuible a Vera Tassis

- 1141 calles] calle *BIT*
- 1142 dónde] adonde *MI*
- 1147 *om.*] y *EV*
- 1149 Veturia] Vetulia *SC*
- 1151 a] *om.* *MI*
- 1161 en nosotras empañado] ...empeñado *BIT*; en nosotros empañado *PE*
- 1162 en vosotros] en nosotras *MI*
- 1164 sabino] sabinio *SC BNE*
- 1168 hallaréis] halláis *MI*
- 1172 efecto] afecto *LL WEV*
- 1173 pues no habiendo de lograrle] ...lograrla *BNE BIT*; pues nada lográis quedando *BAE*
- Pese a ser un verso de sentido complicado, entiendo que Veturia se refiere al honor, mencionado unos versos atrás y, en consecuencia, no es necesaria la enmienda de Hartzenbusch para comprenderlo.*
- 1174 de nosotras mal vistos] de no otra... *BIT*; ...mal visto *WEV*
- 1179 despreciadas] despreciads *W*; despreciada *EV*
- 1180 al contrario el albedrío] a contrario *P9 E SB S P SC PE O LL WEV*; al contrario al albedrío *BNE* *Sigo la enmienda de Hartzenbusch, pues aparece ratificada por MI.*
- 1181 al] el *EV*
- 1183 como esposas nos tratasteis] ...tratabais *MI*; como esposa...*BIT*
- 1185 pues como ya como esclavas] pues ya como esclavas *P9 BNE SC*
- 1187 en] a *BNE SC*
- 1188 arbitrio] arbitrios *EV*
- 1189 ellos] ellas *E LL W EV* *La lectura de P9 ratificada por MI tiene más sentido.*
- 1190 que por lo que lo sentimos] que es por lo que lo sentimos
- 1191 es la desestimación] es por la desestiamción *Q*; es de la desestimación *PE*; ...desistimación *P*; por la... *BAE*
- La enmienda de Hartzenbusch dota de mayor sentido al verso pero hace que este sea hipermétrico por lo que preferimos seleccionar la variante presente en los testimonios.*
- 1195 quizá de miedo] quizás... *P*; ...de medio *PE*
- 1201 pues como siendo heredados] pues siendo en nosotras dadas *MI*; ...siendo herederos *WEV*
- 1203 canceláis] chanceláis *PE EV*
- 1206 han podido] ha podido *MI*

- 1208 la *República* en juicio] ni República... *P*; ni República en juicios *PE*;
...juicios *BAE OCH K*
- 1210 tostó ardiente, erizo esquivo] ...rizo esquivo *P PE*; costó... *BNE BIT*
- 1212 aire la] aire en la *Q*
- 1213 adoración] doración *BNE*
- 1215 rogadas] rogador *Q*
- 1217 urbanidad] vanidad *EV*; libertad *BAE*
- 1218 los comercios] los adornos *BAE*
- 1219 a] *om. PE O*
- 1220 en festivos] enlucidos *BAE*
- 1225 costosos al nacer] costosos en nacer *SC BNE*; costoso... *LL*
- 1227 han de vivir] han de mirarse *MI*; han do... *LL*
- 1229 o lo dijo por lo menos] esto digo y no es lo menos *MI*
- 1230 pues basta ver que lo dijo] ...digo *MI*; ...ver lo que dijo *PE*
- 1231 desairados] desairadas *MI*
- 1236 el sentido] *ilegible P*; el sonido *LL*
- 1238 ardiente] ardiendo *MI P9 SB BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 1239 brotando] brotado *P9 E SB S BIT BAE OCH K*
- 1240 destilando] destilado *P9 SB S P SC BIT BAE OCH K*; y estilado *MI*
- 1242 sin preceptos] y sin precepto *MI*
- 1246 lo que a el digo] lo que el dijo *MI*; lo que digo *EV*
- 1250 *om.*] y *MI*
- 1252 te] le *MI E W*
- La corrección de Vera Tassis parece adecuada en este caso e, incluso, algunos de los testimonios dependientes de E la incorporan de modo independiente.*
- 1254 y] si *BAE*
- La enmienda de Hartzenbusch mejora el verso pero no está justificada ope codicum.*
- 1256 disignio] designio *Q BNE S P SC PE O LL W EV OCH K*
- 1258 escriba] borre *EV*
- 1259 a] *om. MI*
- 1260 o] u *MI P9 BNE*
- 1266 afirmo] firmo *E LL W*
- En este caso, la corrección de Vera parece adecuada y viene ratificada por MI.*

- 1269 apaga al morir] apaga en morir *P PE*; se paga... *BNE*
- 1272 os] *om. BAE*
- 1285 que] *om. MI*
- 1286 quizá] quizás *P*
- 1290 cortar] cortas *P9*
- 1295 vas] vais *E W LL EV*
- La corrección de Vera, ratificada por MI, parece adecuada, porque los personajes se dirigen solo a Coriolano.*
- 1299 si a efecto] si afecto *EV*
- 1306 propios] propios *Q O W OCH K*
- 1310 la ley que ya una vez hizo] la ley que una vez hizo *MI W*; las leyes que una vez hizo *EV*
- 1311 derogaréla] derogaréle *P*
- 1312 otra] o otro *MI*
- 1313 obedecida] obedecido *MI*
- 1315 eso] esto *MI*
- 1316 Veturia] Vetulia *SC*
- 1317 fuere] fuera *PE*
- 1318 ofendido] perdido *E LL W EV*
- La enmienda de Vera Tassis, ratificada por MI, parece adecuada puesto que corrige una repetición.*
- 1322 ellas] ella *MI*; ellos *P9 SC BIT*
- 1325 envidia] invidia *P PE*
- 1327 romanos viva el senado] *om. M1*; viva... *W EV*
- 1328 romanos viva el senado] viva el senado *W LL EV*
- 1328a *om.*] viva el senado *MI E*
- Incorporamos la enmienda de Vera Tassis para no dar lugar a un verso hipométrico.*
- 1330 opone] oponen *P*
- 1330 *ac. repetición]**om. P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 1338 hubiérais] hubieras *W*

Segunda Jornada

- 1339 *Múdase el teatro en palacio y salen Veturia y Enio.] Salen Veturia y Enio.*

- ac. Silbo = palacio. MI; Salen Veturia y Enio E LL W EV; Palacio y salen Veturia y Enio. Q; ...Vetulia... SC; Mutación de palacio y salen... O; Sala en casa de Veturia BAE Tomamos la acotación de P9 por ser más completa.*
- 1339 Veturia] Vetulia SC
- 1345 pueda oírmos, sabrás que] puede ... P9 P EV BIT; ... sabrás quiero BNE; sabrás que es S
- 1346 hacer] hago SC
- 1350 tanta] tanto BIT
- 1354 su] tu MI
- 1357 invasiones de Sabino] ...Sabinio P9 SB BNE S P SC O EV BIT BAE OCH K; ... de sabinos Q; invaciones... PE
- 1358 aun] om. MI PE
- 1359 mejor] mayor P9 SB Q BNE S P SC PE O BAE OCH K
- 1362 se] le SB Q S P PE O BIT BAE OCH K
- 1366 en] a P
- 1367 eso] esto SC
- 1370 ofendida y airada] ofendida, airada SC; ofendía y airada O
- 1374 om.] y SC
- 1375 hallarle] hallarse SC W EV
- 1380 dudarlas] dudarlaa W
- 1382 te] om. Q
- 1386 tomó] como BIT
- 1387 en que] que en SC
- 1400 que la nota] que a la nota P
- 1401 al] el MI
- 1406 de mortales] a mortales MI; en mortales EV
- 1411 punta (áspid debió de ser] punta que... MI; ...debió ser EV
- 1415 herirle] herirse P SC BNE BIT
- 1418 a] om. EV
- 1427 padre a arrojarle] padre arrojarle P; padre arrojarse PE
- 1429 que no] quién es MI
- 1437 om.] y W EV
- 1448 al em. ego] y al MI E LL W EV ;ya al P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K

Enmendamos eliminando la conjunción para dar mayor sentido al verso y suponiendo que su adición en los testimonios es fruto de un error por analogía con los versos siguientes.

- 1449 y al] ya al *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 1450 y al respeto] ya al *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*; y al respecto
EV
- 1464 alborozo] albotozo *BNE*
- 1466 solicitando] solicitaré *MI*
- 1470 restada] arrestada *MI SC EV*
- 1472 jactancia] japtançia *MI*; janctancia *PE*
- 1479 varios medios] vario medio *E*; varios modos *EV*
- 1480 modos] medios *EV*
- 1484 es maestra de todas guardas] maestra es de todas guardas *P9 SB Q BNE S P SC
PE O BIT BAE OCH K*
Enmienda característica de Vera Tassis.
- 1486 le] la *SB S*
- 1488 cubo] cabo *MI*
- 1492 así] aquí *BNE SC*
- 1498 le guarde las espaldas] lo guarde... *BNE*; le gus de las espaldas *BIT*
- 1501 de la parte] del aparte *MI*
- 1505 la reja, luego hora, noche] rexa y luego hora y noche *P*; ... hora y noche *LL W
EV*
- 1507 su mano] sus manos *MI*
- 1515 Dale] y dele *MI*; Di lo *EV*; y dale *BIT*
- 1517 despierte] despierta *PE*; dispierte *O*
- 1519 debes] debe *P*
- 1524 más airosa y más bizarra] *Una segunda mano tacha "hidalga" y lo sustituye
por "viçarra" MI*; ... ayrosa y más... *W EV*
- 1525 más heroica, más ilustre] *tachado y al margen, "sí" MI*
- 1526 más noble ni más hidalga] *Una segunda mano tacha "delgada" y lo sustituye
por "hidalga" MI*
- 1528 su] una *MI P9 SB Q BNE S P SC PE OBIT BAE OCH K*
- 1532 de esta] de ella *BAE*
- 1533 para] por *BAE*
La enmienda de Hartzenbusch obligaría a romper una sinalefa.
- 1536 ac. om.] *Entra por una puerta y sale por otra. P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT
OCH K; Calle. BAE*
- 1536 saca] sacan *MI*
- 1537 hallarme] de hallarme *MI*
- 1544 Veturia] Vetulia *SC*

- 1549 Divertido] Devertido *MI*
- 1555 lo] lu *P9*
- 1556 carga] cargará *MI*; cargan *E LL W EV*
La enmienda de Vera Tassis parece tener más sentido que la lectura de E y, por otra parte, el verso en MI es hipermétrico.
- 1558 una] su *BAE*
La enmienda de Hartzenbusch busca el paralelismo con un verso anterior, pero no hay ningún testimonio que la ratifique.
- 1559 ac. om.] Vase. Interior de una torre (En vez de mudar dos decoraciones, como ahora sería preciso para representar debidamente lo que pide este soliloquio de Enio, bastaba en tiempo de Calderón que el actor entrara y saliera dos veces por las cortinas que rodeaban la escena). *BAE*
- 1559 allá] ahí *EV*; acá *BAE*
- 1561 ni] mi *BIT*
- 1562 guardadamas] guardadama *E LL W EV*
Tomamos la lectura de MI y Vera frente al normativamente incorrecto “guardadama”.
- 1567 obscuro] obscuro *BIT*
- 1569 alguna] algunas *BNE SC*
- 1572 tronera] troneras *P*
- 1573 ac. Abre una puerta y véese Coriolano sentado, con cadena al pie] con una cadena... *MI*; ... a Coriolano... *SB*; ... y se ve a Coriolano... *Q BAE*; ... y se ve Coriolano...*O*; Abre y veese Coriolano, con cadena al pie. *EV*
- 1578 ac. om.] Vase. *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 1579 por] para *MI*
- 1581 busca] buscara *SC*
- 1583 hallas] halla *MI P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 1584 a] om. *MI*
- 1587 añade] añadido *BIT*
- 1588 balanza] alabança *EV*
- 1591 es] om. *EV*
- 1597 Veturia] Vetulia *SC*
- 1603 de] en *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 1607 pasó] pasa *MI*
- 1608 ay] om. *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 1614 Y eso es verdad] Si eso es verdad *P9 E LL W SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*; Eso es verdad? *EV*
- 1627 Señor y dueño mío (...) puesta la escala (...) avisad teniendo (...) esa noche (...)

- Carta* este (...)] *Quien estima* (...) *MI*; (...) avisad en teniendo (...) esta noche *P9 Q P BIT*; (...) avisad en teniendo (...) *SB S PE BAE OCH K*; (...) puesta escala (...) *SC*; (...) puesta escala (...) esta *BNE*
- 1638 en] tan *O*
- 1642 Según eso, esta señalas] Según esto, esta señalas *P9 Q BNE*; Según esto, esta señalas *BIT*
- 1643 Adiós, pues. Adiós. Tu padre...] Adiós, pues. Tu padre... *MI*
- 1644 hacia] hasta *P*
- 1645 digas] digáis *W EV*
- 1651 *ac.* *Vase cerrando la prisión y sale Aurelio*] *Vase cerrando y sale Aurelio MI*; *Vase Coriolano a la prisión y...* *Q*; *Vase y cierra la prisión y ... EV*; ... *Aureliano P PE*; *Vanse Coriolano y Pasquín BAE*; *Vase Coriolano cerrando la prisión. Sale Aurelio K*
- 1653 un hijo] los hijos *EV*
- 1656 de] del *SB BNE SC BIT*
- 1658 sola] solo *BNE SC*
- 1663 que es cierto] ilegible *BNE*
- 1664 estarlo le mataran] ... matara *MI*; ilegible *BNE*
- 1665 y sus deudos de suerte] ilegible *BNE*
- 1666 justiciera la maña] ... la mañana *Q*; “justiciera” ilegible *BNE*
- 1667 para todos le] para todas le *PE*; para todos la *EV*
- 1671 y] e *Q P PE O OCH K*
- 1680 asegurarlas] asegurarla *MI P9 SB Q BNE S P SC PE BIT BAE OCH K*
- 1683 *ac.* *om.*] *Al paño Coriolano SB Q S P PE O*; *Al paño OCH K*; *Coriolano se asoma a la puerta BAE*
- 1689 que] de *MI*
- 1690 el] *om. PE W*
- 1697 fiarme puedo] fiarm: paedo *BNE*
- 1703 de él] a él *Q*
- 1709 senador] senado *W*
- 1710 *om.*] hoy *MI P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 1713 le] lo *Q*
- 1715 Vesle ahí] Ves ahí *EV*
- 1717 entrégate] entregarte *MI*
- 1721 *ac.* *Vase*] *Sale Coriolano OCH K*; *Sale Coriolano de su prisión BAE*
- 1722 acobarda] acordaba *P*
- 1724 no salgas] salgas *BNE PE BIT*

- 1729 medio término] medio y término *W*
- 1734 y] o *MI SB S*
- 1736 resguardado, te] me resguardo y te *MI*
- 1737 Eso es] Esto es *SC*
- 1740 om.] a *P EV*
- 1743 desdoro] desdoso *BIT*
- 1744 una] une *OCH*
- 1745 el] om. *P*
- 1756 om.] *Arroja hacia dentro la lima P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT OCH K; ac. Éntrase en la pieza inmediata y vuelve al punto BAE*
- 1759 aguardas] guardas *MI*
- 1760 Eso] Esto *BNE*
- 1761 honra] honor *MI*
- 1766 fe con Veturia. Veturia] fe con que... *MI*; Vetulia. Vetulia *SC*
- 1769 sin] con *PE O W*
- 1770 quiero] quiere *BNE*
- 1771 despeños] el despeño *MI*
- 1774 este] esta *LL W EV*
- 1780 ac. *Vanse y salen algunos poniendo un bufete con recado de escribir y sillas, y Aurelio y un relator, viejo venerable.] Salen algunos (...) Silbo = Juicio de colgadura; Vanse los dos y, mudándose el teatro en sala de Tribunal, con sitial y dosel, salen Aurelio... P9 SB S P; Vanse los dos y mudándose el teatro en sala de Tribunal, con fiscal y dosel... BNE PE BIT; Vanse. Mutación de sala de Tribunal, con sitial y dosel, y salen Aurelio y un relator. Q O; Vanse. Sala de tribunal. Aurelio y un relator. BAE; Múdase el teatro en sala de tribunal, con sitial y dosel, y salen ... OCH; Vanse. Múdase el teatro en sala de tribunal, con sitial y dosel, y salen ... K*
- 1787 su indignación] la indignación *MI*; su indignación *Q*
- 1797 el] om. *OCH K*
- 1798 om.] a *MI P9 E SB Q BNE S P SC PE O LL W EV BIT OCH K*
Incorporamos la enmienda de Hartzzenbusch, puesto que dota de mayor sentido al verso.
- 1799 recusado] recusado *PE*
- 1802 o] om. *MI*
- 1808 ac. *Lelio con acompañamiento y vestido de luto.] Sale Lelio con acompañamiento vestido de luto MI; Sale Lelio, vestido de luto, y gente de acompañamiento P9 SB BNE S P PE BIT OCH K; Sale Lelio vestido de luto y acompañamiento. Q O; Lelio, acompañamiento y vestido de luto W; Sale Lelio y acompañamiento de luto EV; Lelio, vestido de luto, y romanos de*

- acompañamiento. BAE*
- 1815 tenerse] tenerle *BNE BAE*
- 1816 lo suplís] la suplís *P9 E SB Q BNE S P SC PE O LL W EV BIT BAE OCH K*
Adoptamos la lectura de MI frente a la de E, porque posee mayor sentido en este contexto, entendiéndose que Lelio sule a Flavio.
- 1821 estotro es el que se os debe] *om. PE; esotro Q W EV*
- 1824 *om.] él MI*
- 1825 *ac. Enio con acompañamiento] Sale Enio con acompañamiento MI; Sale Enio, por otro lado, con gente de acompañamiento P9 SB BNE S P SC PE BIT OCH K; Sale Enio, por otro lado y acompañamiento. Q O; Sale Enio y acompañamiento EV; Enio con romanos de acompañamiento BAE*
- 1826 en] a *BNE*
- 1830 *ac. Siéntanse los tres en tres sillas y, en un taburete, el relator.] Siéntanse en tres sillas o taburetes MI; Siéntanse en tres sillas y un taburete. E LL W EV*
Adoptamos la lectura de Vera Tassis por ser la que más claramente distribuye a los actores sobre el escenario.
- 1830 disimulara] disimula *W*
- 1832 *om.] un P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT*
- 1833 porque con] puesto que en *BAE*
- 1834 su] tu *W EV*
- 1835 conste. ¿Cuál es el que *em. ego]* conste a cuáles que tenéis *MI*; consisten qual el que tenéis *E LL*; consisten qual el que tenéis *W EV*; consisten quales tenéis *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
Enmiendo entremezclando elementos de MI y E, a fin de dotar de sentido al verso.
- 1836 *ac. om.] Al relator BAE*
- 1836 más visto o más a mano] más visto es o más a mano *E LL W EV*; más vistos o más a mano *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 1840 Leed] Lee *MI*
- 1841 publicado] pubicado *W*
- 1844 que] pue *BNE*
- 1845 otro] otra *OCH*
- 1846 le] se *P*
- 1856 afirma ser] afirma a ser *W*
- 1857 otro alguno] otra alguna *W EV*
- 1858 Flavio] Fabio *MI*
- 1859 en descargo] en su descargo *OCH*

- 1864 etruscos] estrucos *MI*
- 1865 Labinos] *Segunda mano tacha* “Labinos” y escribe “Sabinos”; Sabinos *W EV*; Labinos *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 1868 Sabino fue] Sabinio fue *E Q LL*; Sabino no fue *BNE*
- 1869 resistió] resitió *BNE*
- 1871 y otra el esguace] y otra el esguazo *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*; otra el esguazo *E LL W EV*
- 1872 en] *om. EV*
- 1875 Flavio] Fabio *MI*
- 1876 con que] en que *MI*; com que *W*
- 1879 no justa] no injusta *BIT*
- 1881 *om.*] el *Q*
- 1886 apele] apela *W EV*
- 1888 Así es nuestra] Así es, y nuestra *P9 SB Q S P SC PE O BIT BAE OCH K*; Así y nuestra *BNE*
- 1889 dijiste te advierto] ... advierte *MI P9 BNE Q P SC PE O BIT BAE OCH K*; dijiste tú advierte *S SB*
- 1891 sería] será *EV*
- 1891b *om.*] Relator. Retíraos. *Vase el pueblo BAE*
- La enmienda de Hartsenbusch intenta evitar la hipometría del verso pero todos los testimonios transmiten que Aurelio repite exactamente el verso anterior y este efecto dramático pueda, quizá, justificar la hipometría del verso.*
- 1893 sería] será *EV*
- 1894 dije] digo *MI*
- 1895 darle] dar *P PE*
- 1906 mi] la *PE*
- 1911 balanzas] banzas *BNE*
- 1913 *om.*] y *EV*
- 1921 pesó] peó *LL*
- 1927 *om.*] que *BAE*
- 1934 templanza] temprança *E*
- 1936 vengarme] venga me *BIT*
- 1938 más distinta] mal distinta *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 1939 madre] padre *BIT*
- 1941 la] lo *P*
- 1942 perdone] perdona *Q*

- 1945 fui] fue *MI*
- 1946 firmé] firmo *MI*
- 1947 agora] ahora *SB Q BNE P SC PE O EV BIT BAE OCH K*
- 1951 es cierto] escribo *MI*
- 1962 ac. Lee] om. *Q N EV*
- 1964 om.] es *MI*
- 1966 ac. Lee] om. *Q N EV*
- 1972 muera] mura *BIT*
- 1974 ac. Levántanse] Levántase *MI Q BNE S PE O W BIT*
- 1976 crueldad] clueldad *Q*
- 1983 ni es perdón] ni perdón *MI*
- 1989 al uno el cumplimiento] a uno... *SB*; uno cumplimiento *EV*
- 1990 eso] esto *MI*
- 1995 lograrse] lograrle *Q P PE O*
- 2001 ir] ser *P*
- 2002 con que después iré a dar] om. *MI*
- 2003 cuenta a Veturia de que] om. *MI*; ...Vetulia... *SC*
- 2004 ya que lo uno no logré] om. *MI*; ya que uno... *EV*
- 2005 dispuse el otro] om. *MI*; lo otro dispuse *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- Alteración del orden característica de Vera Tassis.*
- 2005 ac. Vase por una puerta y salen Veturia y Livia con algunos disfraces y velos en los rostros.] Vase y sale Veturia y Livia con... *MI*; Salen por otro lado Veturia y Livia disfrazadas y con velos en el rostro. *P9 SB BNE S PE BIT*; Salen por otro lado Vetulia y Livia disfrazadas y con velos en el rostro. *SC*; Salen Veturia y Livia disfrazadas. *Q*; Salen Veturia y Livia con algunos disfraces y velos en los rostros. *W EV*; Salen Veturia y Livia disfrazadas y con velos en el rostro. *O OCH K*; Plaza. Veturia y Livia, disfrazadas y con velo en el rostro. *BAE*
- 2005 el pesar] om. *MI*; es pesar *BNE BIT*
- 2006 de] om. *MI*
- 2009 quietar] libre *MI*
- 2010 diligencia] deligencia *Q*
- 2011 a Enio encargué, no he sabido] a otro... *BNE SC*; a Enio encargué y no he sabido *EV*
- 2014 cualquier] cualquiera *EV*
- 2016 este] aqueste *MI*
- 2019 lugar aquí no] lugar quizá no *P9 SB Q BNE S SC PE O BIT BAE OCH K*;

- lugar quizás no *P*
- 2020 lo que de ella] lo que de ello *Q*; lo que de esta *P*
- 2023 en este] en ese *MI P9 SB Q BNE S SC O BIT BAE OCH K*
- 2024 tienes] tiene *W*
- 2027 que es la que sale el Senado] que es en la que... *MI*; ...sale al Senado *EV*
- 2029 ac. *Dentro chirimías y atabalillos] chirimías y atabalillos. MI; Caxas Q O; Tocan dentro chirimías y atabalillos P9 SB BNE S P SC PE BIT BAE OCH K*
- 2029 a questo] esto *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
Modernización léxica característica de Vera Tassis.
- 2033 son] om. *MI*
- 2044 ac. *Chirimías y sale Pasquín.] Sale Pasquín. MI; Chirimías EV; Vuelven a tocar y sale Pasquín. P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT OCH K; Vuelven a tocar. Pasquín para sí. BAE*
- 2046 a] om. *MI*
- 2048 cualquier] cualquiera *EV*
- 2050 cierto] cietro *LL*
- 2055 que no me vías] que no venías *MI*
- 2056 tantísimos] tantísimo *P*
- 2057 procuré] procuro *MI*
- 2058 esa] esta *W*; este *EV*
- 2060 la] le *W EV*
- 2078 el] om. *MI*
- 2079 ac. *om.] ap. a Livia. BAE*
- 2084 le] om. *BNE*
- 2085 todo el Senado] todo Senado *P9*
- 2087 sin] si *P9*
- 2090 del dormir] de dormir *P BAE*
- 2091 hoy] y *E LL W EV*
Seleccionamos la enmienda de Vera Tassis, ratificada por MI puesto que la lectura de E y sus descendientes no parece adecuada.
- 2092 aquesa] aquesta *P PE*; aquella *EV*
- 2095 des] om. *MI*
- 2096 hizo] ha hecho *MI*
- 2101 remitido] redimido *P*
- 2103 muy por] por muy *P*
- 2114 guarda] guardia *EV*

- 2116 de] del *Q PE O*
- 2117 donde] subió *EV*
- 2119 suerte] suete *EV*
- 2120 vuelve] vuelva *MI*
- 2122 propietario] propietario *SB Q BNE O BAE OCH K*
- 2123 y el sustituto] y en... *MI*; ...substituto *SB Q O*; sustituto *OCH K*
- 2124 hoy] *om. MI*
- 2125 entonces se hubieran] ...se hubieron *MI*; entonces... *BIT*
- 2127 Veturia] Vetulia *SC*
- 2128 duelistas] duelista *MI*
- 2129 en] de *BNE*
- 2131 busca otro majadero] busca a otro majadero *P9 SB Q BNE S P PE O BIT BAE OCH K*; busca a tro majadero *SC*
- 2134 ac. *Las chirimías y atabalillos.*] *Chirimías y atabalillos MI*; *Chirimías W EV*; *Caxas Q O*
- 2134 Viva Senado...] Viva el Senado *SB*; Vive Senado *LL W*
- 2135 premio] premios *MI*
- 2137 oír baldones] oír los baldones *MI*
- 2139 veo] ven *PE*
- 2142 implica] indica *EV*
- 2144 con nuevos] con muchos *MI*
- 2145 restituido a sus] restituidos sus *OCH*
- 2150 ac. *om.*] *Silbo = Foro del Capitolio*
- 2150 lo] la *P PE*; le *EV*
- 2152 sosiégate] sosiégete *BNE*
- 2153 te] se *MI W EV*
- 2154 y] ni *W*
- 2157 y] *om. MI*
- 2158 Viva Senado] Viva el Senado
- 2158 ac. *om.*] *Dentro. BAE*
- 2160 ac. *Con esta repetición, las chirimías y atabalillos, salen todas las mujeres y hombres y se abre todo el Foro y, en un trono, Coriolano con laurel, manto y bastón y, a sus lados, Aurelio, Lelio, Enio y Relator.*] *Con esta repetición, las chirimías y atabalillos, salen todas las mujeres y hombres y se abre todo el Foro y, en un trono, Coriolano con laurel coronado y, Pasquín y, a sus lados, Aurelio, Enio y Relator.* *MI*; *Con esta repetición y las chirimías y atabalillos, salen todas las mujeres y hombres, abriéndose todo el Foro y, en un trono, Coriolano con laurel,*

manto y bastón y, a los lados, Aurelio, Lelio, Enio y el Relator. P9 SB BNE S SC OCH K; Con esta repetición, y las chirimías y atabalillos, salen todas las mujeres y hombres, abriéndose todo el Foro y, en un trono, Coriolano con laurel, manto y bastón y, a sus lados, Aurelio, Celio, Enio y el Relator. P PE; Repiten y tocan, y salen todas las mujeres y hombres y se abre todo el Foro y, en su trono, Coriolano con laurel, manto y bastón y, a loss lados, Aurelio, Lelio, Enio y Relator EV; Salón regio y, en el Foro, un trono, y en él, Coriolano con manto, laurel y bastón y, a sus lados, Aurelio, Lelio, Enio y el Relator, y salen todas las mugeres y hombres. Q O; Con esta repetición y las chirimías y atabalillos, salen romanos y romanas, abriéndose todo el Foro y se ve en un trono a Coriolano con laurel, manto y bastón: a sus lados, Aurelio, Lelio, Enio y el Relator y, detrás, soldados. BAE

- 2160 asunto] asiento *MI*; assumpto *EV*
- 2161 variados] variables *MI*
- 2167 tus] sus *BAE*
- Se supone que Coriolano apostrofa a la Fortuna, por lo que la enmienda de Hartzenbusch no mejora la lectura del verso.*
- 2169 y a vitorioso de preso] y de vitorioso a preso *WEV*
- 2174 la felicidad con que] pues de preso y abatido *MI*
- 2175 vuelvo] buelto *E LL W*
- En este caso, la lectura que proporciona Vera, ratificada por M, parece dotar de mayor sentido al verso.*
- 2180 por] pues *EV*
- 2182 Sabe Roma y sepa el Orbe] Sepa Roma y sepa el Orbe *P9 SB Q BNE S P SC PE O LL WEV BIT BAE OCH K*
- 2183 atentos] atento *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT OCH K*
- En este verso la enmienda propuesta por Hartzenbusch, aparece ratificada ope codicum.*
- 2190 om.] a *MI*
- 2195 le dan] le da *SC BNE*
- 2202 convienen] conviene *SC BNE BIT*
- 2204 despenado] despeñado *S SC BNE EV BIT*
- 2206 le] se *MI*
- 2208 circunstancias] circunstancia *P SC*
- 2209 sirvan a otros] sirva a otros *BNE P SC O W*; sirva a todos *EV*
- 2216 despertado] dispertado *Q O*
- 2217 quererla] quererle *MI*
- 2226 emancipado] amancipado *MI P9 EV*
- 2230 a deberle] ha de verle *LL W*

- 2231 nada le queda a su acuerdo] mal la queda su acuerdo *MI*; ... queda su acuerdo
P9 E SBQ BNE S P SC PE O LL W EV BIT K
- En este caso incorporamos la enmienda de Ochoa y Hartzenbusch, puetso que
hace que el verso adquiera mayor coherencia.*
- 2232 degradado] degra'dale *MI*
- 2236 de] *om. PE*
- 2238 de los distritos] de sus destritos *MI*; de los destritos *SC BIT*
- 2239 *om.*] y *MI P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 2241 dejen] dieron *P PE*
- 2242 de su] de la *MI*
- 2244 por] uor *BNE*
- 2246 hierros] yerros *SB*
- 2247 yerros] hierros *SB Q*
- 2248 *om.*] en *P*
- 2250 sospechoso] sospechosos *MI*
- 2252 Viva Senado] Viva el Senado *SB*
- 2254 Viva Senado] Viva el Senado *SB*
- 2258 ¡Ay, Fortuna! Bien temí] ¡ Fortuna! Bien temí *MI*; ¡Ay, Fortuna! Bien temí yo
LL
- 2259 ventura] fortuna *EV*
- 2268 *ac. om.*] *Quitásele P9 SB Q S PE O BAE OCH K; Quitásela BNE; Quitáselo P SC
BIT*
- 2270 que verte] que averte *MI*
- 2274 esgrimiste] osgrimiste *SB*
- 2275 *ac. om.*] *Quitáselo SC; Quitásele P9 SB Q BNE S P PE O BIT BAE OCH K*
- 2275 toca] toco *P9*
- 2277 es a efecto] es efecto *MI*; es afecto *LL W EV*
- 2282 Yo, Coriolano, la espada] *om. MI*
- 2283 por la obligación del puesto] *om. MI*
- 2284 te quito, pero entendido] *om. MI*; te qui... *BNE*
- 2285 *ac. om.*] *Quitásela P9 SB BNE SC O BIT BAE OCH K; Quitásele Q P PE*
- 2285 ten, que con ella me quedo] *om. MI*
- 2286 para emplearla en tu favor] *om. MI*
- 2287 siempre que se ofrezca hacerlo] *om. MI*
- 2288 *ac. om.*] *ap. SB S BAE*
- 2290 tormento] sormento *EV*

- 2295 como fiscal os le] lo *MI BNE SC* ; con el fiscal os le *LL*; con el fiscal os lo *WEV*
- 2297 de las] y las *P9 E SB Q BNE S P SC PE O LL WEV BIT BAE OCH K*
- 2298 ac. Cajas y sordinas] *Tocan caxas y sordinas destempladas. P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 2303 al] el *Q*
- 2311 ac. Vase y las cajas] *om. MI; Caxa PE; Vase WEV; Caxas P9 SB Q BNE S P SC O BIT BAE OCH K*
- 2313 piense] entienda *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
P9 y sus descendientes presentan una corrección que puede atribuirse con casi total seguridad a Juan de Vera Tassis.
- 2315 oírle] oírlo *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 2317 ac. Vanse.] *om. MI; Vase Q EV; Vanse los senadores. P9 SB BNE S P SC PE OCH K; Vanse los senaxores BIT; Vanse Aurelio y Enio. BAE*
- 2317 ejecutamos] executemos *PE*
- 2318 el] al *P*
- 2319 ac. Las cajas y sordinas] *Caxas y sordinas MI; Sordinas Q O; Caxas EV; Vuelvan a tocar las sordinas y cajas P9 SB BNE S P SC PE BIT BAE OCH K*
- 2319 om.] como *P*
- 2323 teme] tente *P*
- 2327 ac. Llévanle, cubierto el rostro] *Llévanle, cubierto el rostro. Caxas y sordinas. MI; Cúbrenle el rostro, y llévenlo. BNE; Cúbrenle el rostro y llévanle P9 SB S P SC PE BIT Q O BAE OCH K;*
- 2327 Viva Senado] Viva el Senado *SB*
- 2329 ac. om.] *Vanse todos menos Veturia y Livia BAE*
- 2332 puedo] puede *PE*
- 2339 si perdido Coriolano] *Tacha “perdido Coriolano” S*
- 2343 de esas cajas y esas trompetas] de esas caxas y trompetas *EV*
- 2344 tus] sus *MI*
- 2350 brujuleado] brujuleando *Q*; brujeleado *SC W*
- 2352 eterno] atento *MI*
- 2357 ya no es que cuando sepa] ... supe *P*; ya es que cuando sepa *EV*
- 2359 su] ser *MI*
- 2363 sintiere] sintiera *MI P PE*
- 2364 sentirá mi] sintiera su *MI*
- 2365 su] la *MI*
- 2366 pude] puede *Q P PE O*

- 2367 labrarme] labrar *BNE SC BIT*
- 2370 el ver que] a ver que *MI*
- 2371 y] *om. MI*
- 2378 con] en *MI*
- 2380 u dadle] u dadme *P*; o dadle *Q O EV BAE OCH K*
- 2381 u dadle] o dadme *Q O BAE OCH K*; u dadme *MI P9 SB BNE S P SC PE BIT*
- 2382 *ac. om.] Vase. P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K; Vase. Silbo = bosque MI*
- 2382 Oye, aguarda, escucha, espera] *om. SB S*
- 2383 tras ella iré, por si puedo] *om. SB S*
- 2384 escusar su precipicio] *om. SB S*; ... tu precipicio *EV*
- 2385 *ac. Vanse y salen Astrea y Sabino] Vanse y salen Astrea y Sabinio E LL; Vanse y sale Astrea y Sabinio W EV; Salen Sabino y Astrea MI; Múdase el teatro en bosque y salen Astrea y Sabino P9 SB BNE S SC BIT K; Múdase el teatro en bosque y salen Astrea y Sabinio P PE OCH; Mutación de bosque y salen Astrea y Sabinio Q O; Bosque a la raya del territorio romano. Astrea, Sabinio. BAE*
- 2391 el accidente o el riesgo] el accidente del riesgo *MI*
- 2396 pasase la voz] passasse a la voz *SB BNE SC BIT*
- 2397 un] el *MI*
- 2400 hubiera] huviere *EV*
- 2410 Ese] Este *MI*
- 2411 habemos] sabemos *MI*
- 2412 conferido y, cada vez] pretendido desçifrar *MI*
- 2413 se] y *MI*
- 2415 caer] *om. MI*
- 2419 descaecidos] descaeciendo *Q P PE O*
- 2422 esos] estos *P O LL*
- 2424 las nuevas] la... *P9*; las nevas *BNE*
- 2425 Sabinia] Savina *MI*; abinia *PE*
- 2427 vitorioso] vivo *MI*
- 2441 perdido] peruido *EV*
- 2442 Sí, mas haberte avanzado] Sí, haberse avanzado *Q*
- 2449 escoge] elige *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
“Elige” es una enmienda presumiblemente de Vera Tassis.
- 2453 y ir yo contigo, es recelo] ...recele *EV*; e ir...*K*
- 2455 en] *om. EV*

- 2456 ac. *Dentro] om. MI EV; Dentro voces Q; Soldados romanos, Coriolano, dichos. Dentro.*
- 2460 sus términos] su término *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
P9 y sus descendientes presentan una enmienda característica de Vera.
- 2461 Sabinos] Sabinios *E LL W EV*
Regularizo este gentilicio.
- 2461 ac. *Dentro Coriolano y cadena] om. MI; Ruido de cadena. P9 BNE S P SC PE BAE OCH K; Ruido de cadenas Q O; Ruidio de cadena. BIT*
- 2465 que la mía] que a las mías *MI*
- 2467 del] de *OCH K*
- 2470 prisión] prisiones *P PE O*
- 2472 de] *om. P*
- 2473 a] *om. EV*
- 2476 No soy tan poco] No ser tan poco *BIT*; No soy tampoco *BNE SC*
- 2477 que también no quiera verlo] *om. BNE*
- 2484 baja] vaga *MI*
- 2485 ac. *Sale Coriolano] om. MI; Sale Coriolano, cubierto el rostro SB S*
- 2494 midió las distancias] medí... *MI*; midió las instancias *BNE BAE*
En este verso la corrección de Hartzenbusch no mejora tanto la lectura como para tenerla en cuenta.
- 2496 ¡ Ay de quien nace a ser trágico ejemplo] Ay del...*MI*; *om. EV*
- 2497 que a la fortuna representa el tiempo!] *om. EV*
- 2498 ¿Qué aguardo? Quítale al] ¿Qué aguardo a quitarle al] *Q BAE OCH K*; ¿Qué aguardo quitarle al] *P9 SB S P SC O BIT*; ... Quitárele *BNE*; ¿Qué aguardo quitarle del] *PE*
- 2499 la venda. ¡ Cielos,] la banda... *BNE*; ... Cielo *P*
- 2500 *Descúbrele] Descúbrenle. MI; Descúbrese el rostro. P9 P SC PE BNE BIT; Descúbrele el rostro. BAE OCH K*
- 2507 de él] a él *MI*
- 2508 cómo es posible] cómo posible ser él *BIT*
- 2509 tal fausto en tal] tan fausto a tal *EV*
- 2511 cierto] cierts *O*
- 2512 En] ...n *BNE*
- 2513 ac. *Emilio, soldado, y Pasquín] Salen Emilio, soldado, y Pasquín MI P9 SB Q BNE S P SC PE; Sale Emilo, soldado, y Pasquín EV; Salen Emilo soldado y Pasquín BIT; Emilio, soldados sabinos, Pasquín. BAE*
- 2513 Llegad. ¿Qué es eso?] Llega ... *MI P9 SB S P PE O LL W EV BAE OCH*;
Llega. ¿Qué es esto? *EV*

- 2514 coces] voces *MI*
- 2515 om.] he *EV*
- 2518 si] om. *MI*
- 2529 en el real camino] en real camino *MI P9 SB Q S P SC PE O BIT BAE OCH K*;
en real camio *BNE*
- 2535 Tente] Detente *MI*
- 2537 apóstata] apostara *W*
- 2539 vustedes] vuestedes *P*; ustedes *O*
- 2543 mienta] calle *MI*
- 2547 triunfando] riunfando *BNE*
- 2553 presunción] presumpción *BNE*
- 2556 el] al *P*
- 2561 tantos resultasen] tantos resultaron *MI*; tanto... *EV*
- 2562 por ella] por ello *P PE*
- 2567 emancipado] amancipado *MI*
- 2568 negado a sus privilegios] ... su privilegio *MI*; negando... *P*
- 2574 que quien era yo sabiendo] que era yo y estoy sabiendo *MI*
- 2577 pensarás] pensaars *SC*
- 2579 habrán] avían *MI*
- 2583 aquesto] esto *Q O*
- 2584 válgame] válgome *Q BNE P SC PE O W EV BAE OCH K*
- 2589 la] las *MI*
- 2590 a] om. *MI*
- 2595 Sabino] Sabinio *E Q O W BAE OCH K*
Regularizo el nombre de este personaje.
- 2604 claro] daño *MI*
- 2605 om.] que *MI*(añadido por segunda mano) *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT*
BAE OCH K
- 2606 om.] me *MI*(tachado por segunda mano) *P9 SB S SC BIT OCH K*
- 2610 ya] om. *Q O*
- 2616 ac. om.] *De rodillas. P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 2616 Alza] Alzad *Q P PE O*
- 2617 ofrécele] ofrecerle *BIT*
- 2618 suyo] tuyo *BNE*
- 2625 haber] harer *BNE*

- 2626 las cadenas a su templo] ...tu templo *LL*; quien te dé agradecimientos *MI*
- 2627 diría] dirá *BNE SC BIT BAE*
- 2628 dije] digo *MI*
- 2629 que fíes de mí, y pues ya] que si es de mí... *BIT*; que fíes de mí, pues ya *BNE SC*; que fiaras de mí, y pues ya *BAE*
- 2636 le] lo *Q PE O BAE*
- 2638 puestos] puesto *W*
- 2640 Sabino te] Sabino le *MI*; Sabino te *E BNE P O LL BAE OCH K*
Regularizo el nombre de este personaje.
- 2641 om.] Y *MI*
- 2642 a tu sueldo] a tus sueldos *EV*
- 2644 servicio tuyo, que premio] ser yo tuyo que creí premio *MI*
- 2645 si yo] si ya *MI*
- 2647 Sabino] Sabino *E Q P O LL BAE OCH K*
Regularizo el nombre de este personaje.
- 2648 prometo] premeto *EV*
- 2650 que sé lo que incluye dentro] que sabe qué incluye *MI*
- 2653 por aporche] por aproveche *W*; querer que aproveche *EV*
- 2660 llave] valle *W EV*
- 2663 Tíber] Tibre *E LL*
Se selecciona la lectura de MI y Vera Tassis, por ser correcta.
- 2664 si hoy] soy *MI*
- 2667 partidos] partido *Q*
- 2671 tu] su *BNE SC BIT*
- 2673 Pues, al arma. Pues al arma] Al arma, pues ... *EV*; Pues al arma. Pues al arm.
W
- 2674 Admire] Admite *LL*
- 2677 de] om. *MI*

Tercera Jornada

- 2685 ac. *Dentro cajas y voces y salen en tropa hombres y mujeres por una parte y Aurelio por otra, como deteniéndolos] Dentro cajas y voces y salen en tropa hombres y mujeres por una parte y Aurelio por otra, como deteniéndolos. Colgadura = Palaçio MI; ... deteniéndoles P PE LL BIT ;; Suenan caxas y salen en tropa hombres y mugeres y Aurelio, como deteniéndoles Q O; Dentro cajas y voces y salen en tropa, Veturia y mujeres por una parte y Aureliano y Lelio por otra, como deteniéndoles K; Dentro cajas y voces y*

salen en tropa, Veturia y mujeres por una parte y Aurelio y Lelio por otra, como deteniéndoles OCH; Plaza de Roma. Dentro cajas y voces y salen en tropa romanos y romanas, Veturia y Lelio, por una parte, y Aurelio, por otra, como deteniéndolos. BAE

- 2685 Entréguese] Entrégese *BNE*
- 2688 sabinos] sabinios *E LL W*
Regularizo este gentilicio.
- 2689 Invicto romano pueblo] Invicto pueblo romano *EV*
- 2697 ac. La caja y sale Enio] *Caxas, sale Enio. MI; Tocan cajas, sale Enio P9 BIT OCH; Tocan caxas y sale Enio. BNE S P SC PE BAE K; om. Q O*
- 2697 En vano es, Aurelio] En uno es... *S; En vano Enio P*
- 2703 Sabino] Sabinio *MI P9 SB BNE S SC PE*
Regularizo el nombre de este personaje.
- 2704 el] al *MI*
- 2705 quien] que *W EV*
- 2706 estaba] citaba *MI*
- 2707 y] *om. MI; e E Q P PE O BIT OCH K*
- 2709 plan] plano *MI*
- 2711 eche voz de que se hunde] echa... *P; hunden BAE*
- 2713 fluctúen] flúcten *E*
En este caso se selecciona la lectura de Vera, ratificada por MI por ser más correcta.
- 2715 empañados] empañados *W*
- 2719 huyen] *Segunda mano tacha "riñen" y corrige MI*
- 2720 dejo que, ganado el puente] después de... *BNE SC BIT; om. Q*
- 2721 cortándole nos desune] *om. Q; cortándonos MI*
- 2722 de los vecinos comercios] *om. K*
- 2723 que el bastimento conducen] *om. Q; bastimiento BNE O*
- 2724 y voy a que la esperanza] *om. Q; y voy aquí... MI*
- 2725 de que el valor nos ayude] *om. Q; ...no ayude PE*
- 2726 a resistir sus asaltos] *om. Q; ilegible W*
- 2727 es preciso que se frustre] *om. Q; ilegible W*
- 2728 al nuevo, al extraño modo] *om. Q ilegible W*
- 2729 de sitiar pues se reduce] *om. Q*
- 2730 sin militar disciplina] *om. Q; su militar... EV*
- 2731 a victoria tan sin lustre] *om. Q; ...tan illustre MI*

- 2732 como vencer no peleando] *om. Q*
- 2733 dígallo que cuando cubren] *om. Q*; o dígallo cuando... *MI*; dígallo que cuando cubre *W EV*; dígallo el que cuando cubre *P9 SB BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 2734 nuestras campañas, sus huestes] *om. Q*; ...güestes *MI*
- 2735 en vez de que nos asusten] *om. Q*
- 2736 en los muros sus escalas] *om. Q*
- 2737 no solo no acuden al asalto] *om. Q*; no solo al asalto acuden *MI P9 E SB Q BNE S P SC PE O LL W EV BIT OCH K*
- Adoptamos la enmienda de Hartzenbusch pues dota de más sentido al verso.*
- 2738 pero a lo largo disponen] *om. Q*
- 2739 sus prontas solicitudes] *om. Q*; sus promptas *BNE P SC PE LL W EV*
- 2740 que, a oposición de la plaza] *om. Q*
- 2741 otra población se funde] *om. Q*
- 2742 fortificándose contra] *om. Q*
- 2743 la ciudad, sin que procuren] *om. Q*
- 2744 hacer más hostilidad] *om. Q*
- 2745 que el hambre que nos consume] *om. Q*
- 2746 yo, por hacer la civil] *om. Q*
- 2747 muerte del asedio ilustre] *om. Q*; ...assadio... *BNE*; ...illustre *LL*
- 2748 de sitiado a sitiador] *om. Q*
- 2749 pasando, salir dispuse] *om. Q*
- 2750 con la mejor gente que] *om. Q*
- 2751 nombrar por entonces pude] *om. Q*
- 2752 a romperle en sus cuarteles] *om. Q*
- 2753 cuando las sombras lúgubres] *om. Q*
- 2754 por las exequias del sol] *om. Q*
- 2755 hacen que el aire se enlute] *om. Q*; ...enluce *MI*
- 2756 apenas las centinelas] *om. Q*
- 2757 nos sintieron, cuando acuden] *om. Q*; los sintieron... *W EV*
- 2758 a las fortificaciones] *om. Q*
- 2759 para que en ellas se oculten] *om. Q*
- 2760 más que quitarnos las vidas] *om. Q*
- 2761 a guardárnoslas. ¿Quién sufre] *om. Q*; a guardarnos a quien sufre *MI*; a guardárnosla *E LL W EV*

En este verso escogemos la enmienda de Vera porque mantiene mejor la

concordancia en plural.

- 2762 gozar la vida a merced] *om. Q*
2763 del mismo que la destruye?] *om. Q*
2764 ¿Quién sufre que a un mismo tiempo] *om. Q; ...mispo... W*
2765 de tan nuevas armas use] *om. Q*
2766 que procure deshacernos] *om. Q*
2767 y conservarnos procure?] *om. Q*
2768 de suerte que hasta que el alba] ...el alma *EV*
2769 las] sus *BAE*
2772 retándolos] retándoles *MI*
2775 burle] bure *LL*
2777 que aunque embestirlos] que aunque embestirles *BNE*
2779 trincheras] trincheas *E*
2781 obras] otras *P9*
2783 instruye] influye *PE W EV*
2787 propensiones] prepensiones *MI*
2792 nos] los *W*; les *EV*
2793 nos] los *W EV*
2795 ni campo] ni tampoco *BNE*
2808 el] al *BNE*
2813 No, Aurelio, ni es bien que dudes] ...no es bien... *MI*; ...dude (*borrón*) *SB*;
...duden *BNE*
2815 asuste] *ilegible BNE*
2816 ayer] *ilegible BNE*; ayea *W*
2817 en] con *W*
2818 a] *om. PE*
2819 ponerla] ponerle *SC*
2821 se disimule] lo disimule *MI*
2824 ni las] ni en las *BIT*
2825 rojas o azules] roxa o azules *PE*; ...azulas *BNE*
2826 tósigo a la araña] testigo al araña *MI*
2829 causa] casa *LL*
2831 resulte] rasulte *BNE*
2835 juzgue] juzguen *BNE SC BIT*
2836 a] de *MI*

- 2837 fortunas] fortuna *P EV*
- 2838 desdichas] desdicas *LL*
- 2840 donde] adonde *LL W EV*
- 2842 apelemos] pelemos *MI*
- 2843 Sabino] Sabinio *E Q P BIT BAE K*
Regularizo el nombre de este personaje.
- 2848 las] los *BNE*
- 2853 de] *om. P PE EV*
- 2854 Y] *om. BNE SC*
- 2856 tardan] tarden *MI P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 2857 contratos] contrarios *MI*
- 2859 excuse] acuse *MI BIT*
- 2862 pude] puede *PE*
- 2863 al remedio] el remedio *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 2865 Sabinia] Sabinio *LL W*; Sabino *EV*
- 183 ac. *Vanse los de la tropa] Vanse. O W EV; Vase. Q*
- 2866 Dicen] Dices *BNE SC*
- 2871 desarruguen] desarrugen *MI*
- 2873 balaustres] valuartes *SC*
- 2874 pues] que *MI*
- 2878 el sabino.] el sabinio... *LL*
Regularizo este gentilicio.
- 2879 el tumulto] en tumulto *PE*; tumulto *EV*
- 2880 a voces] a voz *MI*
- 2882b *om.] Dí Enio. ENIO. Yo lo diré. MI*
Este verso añadido parece espurio, pues no respeta la rima del romance.
- 2890 más de que] más que de *LL W EV*; más *SC*
- 2902 ac. *Vanse y descúbrese el teatro de muralla y sale Coriolano de soldado] Silbo = Roma. Descúbrese el teatro de murallas y sale Coriolano de soldado. MI; Vanse. Córrese la mutación de muralla, y sale Coriolano de soldado P9 BNE S OCH K; Vase. Córrese la mutación de muralla, y sale Coriolano de soldado SB P SC PE; Vanse. Córrese la mutación de murallas, y sale Coriolano de soldado. BIT; Vanse. Muralla y sale Coriolano,de soldado. Q O; Vanse y descúbrese el teatro de muralla y sale Coriolano de soldado LL EV; Vanse. Descúbrese el teatro de muralla y sale Coriolano de soldado W; Acampamento de los sabinos a vista de Roma. Coriolano, de soldado. BAE*
- 2904 sido en mi] sido mi *SB*

- 2905 venganza] esperanza *O*
- 2907 doró] duró *BNE*
- 2909 postrará] postraré *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 2921 embotado] *segunda mano tacha “embotado” y lo sustituye por “indignado” MI*
- 2922 y la hambre] y de el hambre *W EV*
- 2925 mueres] mueren *BNE*
- 2926 ac. *Salen Sabino y Astrea] Salen Sabinio y Astrea E Q P SC O LL BIT OCH K; Sale Sabinio y Astrea BNE W; Sale Sabino y Astrea EV; Sabinio, Astrea.- Coriolano. BAE*
Regularizo el nombre de “Sabino”.
- 2929 callado] om. *W EV*
- 2933 Sabino] Sabinio *E Q P O LL W OCH K*
Regularizo el nombre de este personaje.
- 2937 vender] perder *P*
- 2938 Mas nosotros, entonces, retirados] Mas entonces nosotros, retirados *MI*
- 2939 fuera están labrados] fueron trasladados *MI*
- 2940 burlamos] burlados *EV*
- 2941 trofeos] *Segunda mano tacha “deseos” y lo sustituye por “trofeos” MI*
- 2945 fuera] hubiera *SB S*
- 2946 el] del *P PE*
- 2947 advierte] adviertes *BNE*
- 2948 a] om. *MI*
- 2950 ya el] y el *MI*
- 2955 en] sobre *MI P9 SB Q BNE S P SC PE O BAE OCH K*
- 2957 ya los fuertes arietes] y los fuertes arietes *Q*; ... fuertes Axiets *LL*; ...fuertes arietes *EV*; de los fuertes arietes *BAE*
- 2958 hubieras a sus puertas dado y, luego] *Segunda mano tacha “dado” y escribe “hubieras a sus puertas luego” MI; hubieras a sus puertas dado luego Q O; ya hubieras... BAE*
- 2959 diluvios de metal, orbes de fuego] de libras de metal, ondas de fuego *MI*
- 2962 árbitro] ádbitro *MI*
- 2964 Y cuando los vencieras-que no hicieras -] *Tacha “y quando” y escribe “No dado los vençieras y que huyeras” MI; Y quanda... BNE*
- 2970 su] la *P*
- 2973 les] le *EV*
- 2976 sintiendo] sintieren *EV*

- 2977 dan menos que temer más enemigos] ... mis enemigos *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT OCH K*; ... tus enemigos *EV*; den menos que temer mis enemigos *BAE*
- 2978 Y así no los mate; que esta victoria] Y atento a que esta gloria *MI*
- 2979 sin sangre ha de escribirla la memoria] sin sangre ha de escribirse esta victoria *MI*; sin sangre ha de escribir la memoria *SC*
- 2982 fío] si *P*
- 2984 Dame, dame los brazos] Dame los brazos *E W EV*
La variante de E es un verso hipométrico.
- 2986 podrá con golpe fuerte] podrán... *MI*; ... golpe tan fuerte *EV*
- 2987 desatarlos] desátalos *LL*
- 2988 sabino] sabinio *BNE*
- 2989 con más razón darte mis brazos debo] darte con más razón mis brazos debo *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
Alteración del orden característica de Vera Tassis.
- 2992 Ese] Este *BNE SC*
- 2995 el ceño dice. (¡Oh, quién, Veturia bella,] *Tacha “dice” y escribe “ebsisto” MI*; ... Vetulia bella *SC*
- 2996 contigo] cotigo *BNE*
- 3007 ac. *Clarín.] om. E LL W EV; Tocan dentro un clarín. P9 SB BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
Escogemos la variante de MI porque entendemos que en este momento de la representación se hace imprescindible este recurso escénico.
- 3010 puesta] puesto *MI*
- 3011 respuesta] respuestas *P*
- 3012 Antes sí] Antes s *W*
- 3015 pues] y *MI*
- 3017 muro romano] muro de Roma *W EV*
- 3021 ac. *ap.] vase. MI; om. W EV*
- 3025 ac. *Vase Pasquín.] om. MI SB*
- 3027 piedad oírle] piedad de oírle *W EV*
- 3028 poder desea] poder sea *BNE SC*
- 3034 y solio] y solo *MI*
- 3036 y el aprecio] y a precio *LL*
- 3039 y pues causa es] y que es causa *EV*
- 3042 cielo testigo] cieio testigo *S*
- 3047 ac. *Con estos versos se entra en la tienda, sin abrirla.] Con esto se entra en la tienda, sin abrirla. MI; Éntrase en la tienda, sin abrirla. SB; Con estos*

- versos se entran en la tienda. EV; Vase. Q O*
- 3051 que no es bien que me concluya] *Tachado. MI*
- 3052 el que usé mal de honras tantas] *om. MI*
- 3053 *Salen Aurelio y Emilio. Córrese la cortina de la tienda y véese sentado ac. Coriolano en el trono con laurel y cetro y estoque y Sabino y Astrea, retirados.] Salen Aurelio y Emilio. Córrese la cortina de la tienda y véese sentado Coriolano en el trono con laurel y cetro y estoque y Sabino y Astrea, retirados. Caxas y trompetas. Foro de campaña. MI; Éntranse y, por otro lado, salen Aurelio y Emilio, córrese la cortina de la tienda y se ve sentado en el trono a Coriolano, con laurel, cetro y estoque y Sabino y Astrea, retirados. P9 SB BNE S P SC PE BIT OCH K; Vase. Salen Aurelio y Pasquín y descúbrese una tienda real con trono y sentado en él, Coriolano, con cetro, laurel y estoque y Astrea y Sabinio, retirados. Q O; Éntranse los tres en la tienda. Salen Aurelio, Emilio, romanos y Pasquín. Córrese la cortina de la tienda y se ve sentado en un trono a Coriolano con laurel, cetro y estoque; Sabinio y Astrea, retirados; soldados sabinos. BAE*
- 3056 Yo... cuando... si... ¿Qué te espantas] Yo... cuando... si...para que... *EV ; ... ¿De qué... MI W EV*
- 3058 No sé] No lo sé *EV*
- 3059 porque todo lo olvidé] porque lo olvidé *W; pues lo olvidé EV*
- 3061 Pues, ¿qué es lo que has visto en mí?] Pues, ¿qué has visto en mí? *SC*
- 3062 en real teatro] en real trono *BNE P; en el real teatro W EV*
- 3064 y] e *MI P9 SB Q S P PE O EV BIT BAE OCH K*
- 3072 consigue] castigue *P9 E SB Q BNE S P SC PE O LL W EV BIT BAE OCH K*
Seleccionamos la variante de M, pues parece tener mayor sentido en este contexto.
- 3077 a] *om. SC*
- 3079 la azul esfera] la luz esfera *SC BIT*
- 3081 imagen es] imágenes *SC LL W EV*
- 3082 cuya] cuyo *MI*
- 3084 sin llegar a ser] sin ser llegar a ser *E*
En este caso, la lectura de E parece fruto de una errata, que sus descendientes corrigen.
- 3088 Sabino] Sabinio *Q P BAE OCH K*
Regularizo el nombre de este personaje.
- 3090 de] en *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 3098 varia] vana *EV*
- 3100 tu] su *P*
- 3104 dos glorias te da; dos, digo] *om. LL W EV*

- 3107 pierdes] pierdas *EV*
- 3110 generosa] valerosa *BAE*
- 3114 de] en *P9 SB Q S P SC PE O BNE BIT*
- 3115 he] ha *EV BAE*
- 3133 Y] *om. BIT*
- 3136 le] la *LL WEV*
- 3137 le] la *LL BIT*
- 3138 que he ganado] que ganado *EV*
- 3139 basta a mí para] basta para mi *LL WEV*
- 3141 me engendró] me ha engendrado *MI P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 3142 Padre y juez en un estado] *om. MI*; Padre y juez en un estrado *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 3146 y] e *Q P PE O*
- 3149 ejerció] ejercitó *LL*
- 3153 ofensa] afrenta *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 3157 ofensa] ofenza *PE*
- 3166 lograrle] lograrla *MI P*
- 3169 el] del *WEV*
- 3170 seco] sin *MI*
- 3172 lo] le *MI*
- 3178 Por la luz, campaña pura] ... campana... *BNE*; Por la azul campaña pura *BAE*
- 3181 hijos] guesos *MI*
- 3184 acabó] acobó *BIT*
- 3190 duélete] duele *W*
- 3192 Duélete] Duele *W*
- 3195 pues que] porque *MI*
- 3196 los que mi desdicha vieron] los que mi honor ofendieron *MI*
- 3199 que es Roma tu madre] que Roma es tu madre *PE O*
- 3202 me] más *Q P O BAE*
- 3203 Ni se] No se *P9 SB Q BNE S P SC O BIT BAE OCH K*
- 3204 aconsejes] aconsejo *MI*; aconseje *Q BNE OCH K*
- 3208 *ac. Vase.] Vanse Aurelio, Emilio, los romanos y los soldados sabinos BAE*
- 3208 Muy bien] Mal bien *P*
- 3210 *ac. Salen Sabino y Astrea] Salen Sabinio y Astrea P9 Q P PE O BIT BAE OCH K; Salen Sabinio y Astrea. Silbo = Foro de Roma MI*

- 3211 Envidia] Invidia *PE*
- 3212 ver que una] ver una *MI*
- 3214 gloriosa a los] gloriosa los *MI*
- 3215 digna es de que inmortal] es digna de que inmortal *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
Alteración del orden de palabras característica del usus scribendi de Vera Tassis.
- 3226 su] tu *MI P SC PE EV*
- 3227 ac. *Ruido dentro.]Dentro hacen ruido y Enio dentro. P9; Dentro hacen ruido. SB BNE S P SC PE; Dentro ruido. Q O Ruido dentro y Enio. EV; Dentro hacen ruido y dice Enio dentro. BIT OCH K; Dentro ruido. Enio. BAE*
- 3234 ac. *Sale Enio] om. MI BNE*
- 3240 Sabino] Sabinio *MI E Q BNE P LL W EV OCH K BAE*
Regularizo el nombre de este personaje.
- 3249 las] les *MI*
- 3252 no tuvo en tu ruina parte] ...injusta ruina parte *MI*; no tuve en... *W*
- 3254 nuestras vistas] nuestras vidas *MI*
- 3255 con aquesto se dilaten] ...se dilatan *SC PE*; contra aquesto *EV*
- 3257 que a su] que su *PE O EV*; que a tu *BAE*
- 3260 vuelva] bueba *MI*
- 3261 y el ser tu amigo nos dañe] y ser tu amigo nos dañe *Q BNE S P SC PE O LL W EV BIT BAE OCH K*
- 3262 alguna] a alguna *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 3263 para] porra *MI*
- 3267 solo verte baste] solo el verte baste *P9 SB Q BNE S P PE O BIT BAE OCH K*; solo el verte basta *SC*
Enmienda muy del gusto de Vera Tassis.
- 3273 Roma esté en el último] Roma esté en último *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE*; Roma esté al último *MI*
- 3274 o por] por *MI*
- 3277 no, no pases adelante] no, no pases más adelante *MI*; no pases adelante *BNE SC*; no, no pases más adelante *P*; no pases más adelante *EV*
- 3280 a] om. *MI BAE*
- 3284 enemigos] enemigo *E P LL W EV*
La lectura de Vera, ratificada por MI, parece que respeta mejor la concordancia del verso.
- 3292 presencia] presenoia *W*
- 3293 luz ninguna estrella esparce] ninguna estrella es brillante *EV*

- 3296 que la ignorancia] en la ignorancia *MI SC*
- 3297 es] en *W*
- 3298 *ac. om.] Arrodíllase BIT OCH K*
- 3299 a] *om. MI*
- 3300 pues soy Sol y tu estrella] que sois Sol y estrella *P*; pues soy Sol y estrella *PE*
- 3302 usa tu de sus reflejos] quitárale de tus reflejos *MI*; ...tus reflejos *BNE SC*; ...los reflejos *P*; mis reflejos *BAE*
- 3303 o ya alumbres o ya abrases] hoy alumbres y no abrases *MI*; o ya alumbres o ya tardes *E LL W EV*
- En este caso, la lectura de E y sus descendientes no tiene mucho sentido y puesto que MI presenta la palabra “abrases”, damos por buena la enmienda de Vera.*
- 3307 y] *om. EV*
- 3310 que desta vez] de aquesta vez *BNE BIT*
- 3312 *ac. om.] Vase. BNE SC BIT BAE OCH K*
- 3318 lo eres y] vienes ya *MI*
- 3319 de eso] de esto *BAE*
- 3321 no] *om. MI*
- 3326 mi] mis *MI*
- 3327 a la parte] al aparte *MI*
- 3329 Veturia] Vetulia *SC*
- 3330 quieres que haga] quieres haga *SC*
- 3338 *ac. Sale Pasquín.] Clarín. MI Q O; om. SB SC PE; Clarín. Sale Pasquín. OCH K; Pasquín, Coriolano, Enio. BAE*
- 3340 y en él] y con la *MI*
- 3341 abre] abren *BAE*
- 3342 me] *om. MI*
- 3353 Veturia] Vetulia *SC*
- 3355 que] *om. MI*
- 3358 *ac. Vase.] om. E LL W*
- Pese a su omisión en E, esta acotación, presente tanto en MI como en P9 y sus descendientes parece necesaria para representar la acción dramática.*
- 3358 oye] oyes *W LL*
- 3360 Veturia] Vetulia *SC*
- 3364 lo que le dijo] lo que dijo *BIT OCH K*
- 3365 di] *om. EV*

- 3368 maldígate] maldígare *BNE W*
- 3369 *ac.* *Sale Lelio] om. LL W EV; Lelio BAE*
- 3371 retírate a aquella] retírate aquella *MI W; om. P*
- 3371 *ac.* *om.] Retírase Pasquín Q O*
- 3373 aquesta] aqueste *W*
- 3374 *ac.* *om.] Retírase Pasquín BIT BAE OCH K*
- 3390 si será, si es que entre todos] *om. W EV*
- 3391 la que yo dejé reparten] *om. W EV*
- 3392 por la nobleza de Roma] *om. W EV*
- 3398 excuse] excuses *Q*
- 3404 que decir] que es decir *P*
- 3405 oirla] oirte *MI*
- 3407 aherrojado en una cárcel] arrojado... *E BNE SC LL W BIT; om. EV*
Usando los criterios de la variatio y la lectio difficilior, seleccionamos en este caso la variante de MI que es también la que elige Vera.
- 3408 y arrojado en un desierto] *om. EV*
- 3409 ofensa] ofensas *P*
- 3410 pues para eso] pues que por eso *MI*
- 3411 que me dejaste] que antes dejaste *MI; dexastes E LL W EV*
Puesto que MI presenta la forma normativamente correcta del pretérito perfecto simple, elegimos el verbo de su lectura frente al de E y sus descendientes.
- 3412 troqué a otra. No es a eso] ...otro... *P PE; ...no es eso EV*
- 3413 ya dije endenantes] ya dixede ende ntes *MI; como ya te dije antes P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
Modernización léxica característica de Vera Tassis.
- 3414 que hoy vengo] que yo vengo *P W; que vengo EV*
- 3417 en] ilegible *BNE*
- 3418 primero] primer *MI BAE*
- 3419 consejo que ha de tomarse] consejo ha de tomarse *EV*
- 3421 te] os *EV*
- 3422 *ac.* *Vase.] Vase Lelio. MI BIT BAE*
- 3422 Bien va despachado Lelio *em. ego]* Bien ha despachado Lelio *MI E LL W; om. EV; Bien despachado va Lelio E SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
Enmiendo la lectura de MI y E para dotarla de sentido.
- 3423 pues que por mal que despache] *om. EV*

- 3424 uno, mal y presto es] *om. EV*
- 3425 aún mejor que bien y tarde] *om. EV*; “aún” tachado *MI*
- 3426 *ac. Dentro voces.] Romanos y romanas, Lelio, Aurelio, Enio y Veturia. Dentro - Coriolano, Pasquín. BAE*
- 3428 oye, por si algo entendemos] *om. EV*
- 3429 de una confusión tan grande] *om. EV*; tan grance *W*
- 3430 *ac. om.] Dentro Aurelio, Veturia, Enio y otros. BIT; Dentro Lelio, Aurelio, Enio y Veturia OCH K*
- 3432 ya] *om. BNE W EV*
- 3433 clame] aclame *EV*
- 3436 junto] triste *MI*
- 3439 nosotras] nosotros *W*
- 3440 Veturia] Vetulia *SC*
- 3442 de tanto confuso estruendo] *om. MI E LL W EV*
- Parece que Vera reconstruye este verso para mantener la estructura del romance. Conservamos su enmienda por este mismo motivo.*
- 3444 entender] entended *PE*
- 3449 hacen] Segunda mano tacha “salen” y lo sustituye por “hacen” *MI*
- 3450 mujeres] majeres *MI*
- 3451 compone] componen *EV*
- 3451 *ac. Dentro Enio y sale luego] Dentro Enio y sale LL W; Sale Q O; om. EV BIT BAE OCH K*
- 3455 tardará el hallarme] tardará en hallarme *E*; tardarás en hallarme *SC LL W*; tardas en hallarme *EV*
- La lectura de E carece de sentido (de hecho, sus descendientes tratan de enmendarla), por lo que seleccionamos la de Vera, ratificada por MI.*
- 3457 sino a ti, aunque con distantes] ditantes *MI*; sino a ti; y si vine antes *EV*
- 3458 motivos? Que si antes vine] *om. EV*
- 3459 como amigo a consolarme] como amigo y enemigo *EV*
- 3460 con verte y, como enemigo,] *om. EV*; ... como a enemigo *MI*; ...enimigo *SC*
- 3463 de la plebe] Segunda mano tacha “palabra” y corrige con “plebe” *MI*
- 3464 a esa plática] a essa palabra *MI*; a esta ...*BNE*
- 3465 la] lo *MI*
- 3466 Veturia] Vetulia *SC*
- 3467 en mí la hablaste] en mí le hablaste *P*; en mí hablaste *LL W*
- 3473 lo] la *BNE*
- 3479 Veturia] Vetulia *SC*

- 3480 ac. *Sale Veturia.*] *om. EV; Veturia, Coriolano, Enio. BAE*
- 3486 a] *om. MI*
- 3488 u donde el Sol hiela, siendo] u donde el Sol y ella siendo *MI*; u adonde... *EV*;
o... *BAE OCH K*
- 3489 rayos] rayoo *O*
- 3491 belga en tupidos cristales] belga en trépidos cristales *MI*; velga en cupidos
cristales *W EV*
- 3494 Y puesto que a menos costa] Y supuesto que menos costa *BAE*
- 3496 buscara] busca *SC*
- 3498 ¿qué albricias te podrá dar?] *om. W EV*; ...podré dar? *BAE*
- 3499 Solo las del verte basten] *om. W EV*; ... las de verte... *BNE*
- 3500 pues no puede haber ningunas] *om. W EV*; pues ningunas haber puede *P9 SB*
BNE S BIT BAE OCH K; pues ningunas haber pueden *Q P SC PE O*
La alteración de orden de P9 y sus descendientes es característica de Vera.
- 3501 que tanto mérito igualen] *om. EV*; que a tanto mérito igualen *P9 Q P PE O*
OCH K
- 3503 la] tu *EV*
- 3504 que quedó pendiente tuya] *om. EV*
- 3505 véamos cómo satisfacés] *om. EV*
- 3507 Roma yace] satisface *EV*
- 3508 o por instantes viviendo] o por instantes *MI*; Pues está Roma viviendo *EV*
- 3509 o muriendo por instantes] *om. MI*
- 3513 materia tan intratable] *om. EV*
- 3514 y aborrecible a mi oído] *om. EV*; aborrecida *E LL W*
Pese a que ambas variantes son equipolentes, escogemos la de MI y Vera porque en la comedia que Calderón usó como fuente, Los privilegios de las mujeres, el verso aparece como “aborrecible a mi oído”
- 3515 y más hoy que tú me añades] *om. EV*
- 3516 nueva razón para que] *om. EV*
- 3517 aquea plática ataje] *om. EV*; ...añade *W*
- 3518 ¿Yo? Sí. ¿Que razón? Sí, cuando] ¿Qué razón tienes? Muy grande es la que
me asiste cuando *EV*
- 3520 Veturia] Vetulia *SC*; Veruria *W*
- 3524 le] lo *EV*
- 3528 Veturia] Vetulia *SC*
- 3540 esperando] espetando *BNE*
- 3541 está hasta que yo le llame] ...yo llame *MI BNE*; está a que yo le llame *W EV*

- 3545 retirar] retirarme *P PE W EV*
- 3546 Veturia] Vetulia *SC*
- 3547 para que se desengañe] *om. EV*
- 3548 que, tercero de tu amor,] *om. EV*
- 3549 no vine más que a dejarte] *om. EV*
- 3550 libre a tu dama y volverle] *om. EV; ...volverme MI P PE W*
- 3551 tan sitiado como antes] *om. EV*
- 3552 eso] ello *P*
- 3555 esa] esta *PE*
- 3559 sin que quieras el quedarme] si no que quieras que el quedarme *E; si no quieras que el quedarme LL W EV*
- Escogemos la variante de MI y Vera por que la de E da lugar a un verso hipermétrico que sus descendientes tratan de enmendar.*
- 3560 o el ir sin Veturia] ...Vetulia *SC; o ir sin Veturia EV*
- 3561 desaire sobre desaire] otro sobre este desaire *MI; desaira sobre desaire BNE*
- 3562 que es lo mismo que poner] *om. EV*
- 3563 un áspid sobre otro áspid?] *om. EV*
- 3564 persuádet] persuade *EV*
- 3565 trates] trates de *MI*
- 3567 desempeñarte] desempeñarme *MI*
- 3568 *ac. om.] A Coriolano. BIT*
- 3570 pedí] pido *MI*
- 3574 a] *om. MI EV*
- 3575 a vueltas de todos] ...de todas *MI; a vuelta... Q*
- 3576 ellas a mi persuasión] *om. MI*
- 3577 vienen] ellas *MI*
- 3578 volviendo ellas a] voviendo a ellas *BNE*
- 3579 en] a *MI Q*
- 3580 asentado] sentado *P*
- 3581 no] ne *OCH*
- 3588 o por instantes muriendo] y por... *MI; ...instantes viviendo EV*
- 3590 al] en *MI*
- 3591 esa] esta *MI*
- 3598 atemorizado a ruinas] *om. (Escribe "falta verso") MI*
- 3599 frágil] a ruinas *MI*

- 3603 quejoso, si estás] quejoso o si estás *MI*
- 3609 los agravios] un agravio *MI*
- 3611 siguió tus] siguió otras *MI*
- 3612 lloró tus desdichas preso] *om. MI (Escribe "falta")*
- 3613 y desterrado tus males] *om. MI*
- 3614 le] se *EV*
- 3618 ser el todo en el castigo] ... en todo... *MI; om. EV*
- 3619 sin ser en el todo parte?] *om. MI EV; ...yerro parte BAE*
- 3620 y, supuesto que lo fuese] *om. EV*
- 3621 ¿No es, Coriolano, bastante] *om. EV*
- 3622 satisfacción que te da] *om. EV; ...que todas MI*
- 3623 venir conmigo a postrarse] *om. EV; venían conmigo... MI; venir contigo... W*
- 3624 a tus pies? ¿Cómo es posible] *om. EV*
- 3625 que el rencor la línea pase] *om. EV; ...el vencer... MI*
- 3626 del sagrado rendimiento] *om. EV*
- 3627 los nunca hollados umbrales?] *om. EV; ...hallados... Q P PE O*
- 3630 vengó] vengue *MI*
- 3631 pudo] puede *MI*
- 3632 tú puedes; y también puedes] *om. EV*
- 3633 dar tan precioso realce] *om. EV*
- 3634 al acrisolado oro] *om. EV; al acrisolado honor MI*
- 3635 del perdón, que en el semblante] *om. EV*
- 3636 del rendido luzga más] ...luce más *P9 SB Q BNE S SC PE O BIT BAE OCH K*; del sentido luce más *P*; y en fin, por que luzga más *EV*
- 3637 con el primor de su esmalte] con el rigor de su esmalte *W EV*
- 3638 vergüenza] venganza *W EV*
- 3640 Veturia] Vetulia *SC*
- 3642 Sabino] Sabinio *MI P9 Q P PE O BIT BAE OCH K*
Regularizo el nombre de este personaje.
- 3644 para] por *MI*
- 3647 la confianza le pague] su confianza... *MI; ...le apague BNE*
- 3648 el no hiciera] el hiciera *EV*
- 3655 otra] oara *W*
- 3656 razón] razoe *W*
- 3659 se aplaque] sea paces *BIT*

- 3660 todo consuelos y todo] todo sea consuelo... *MI*; todo consuelos, todo *Q*; todo placeres y todo *EV*
- 3661 placeres. Tú me persuades] consuelo; tú me persuades *EV*
- 3664 dónde todo sea rencores] *om. EV*
- 3665 todo iras, todo pesares] *om. EV*
- 3666 mira tú agora] mira ahora tú *LL*; mira tú ahora *Q BNE S P SC PE O W EV BIT BAE OCH K*
- 3668 te] le *SC*
- 3669 mí a penalidades] mi penalidades *E P PE LL W*; mis penalidades *EV*
Escogemos la variante de P9, ratificada por M1, pues el verbo "persuadir" precisa de un suplemento encabezado por "a" que no se encuentra en E y sus descendientes
- 3672 si males y bienes] si a males y bienes *E W*
Se elige la lectura de Vera, apoyada por M1 puesto que la de E parece errónea y, de hecho, solo permanece en uno de sus descendientes
- 3673 le] se *MI*
- 3674 ¿Cuándo lo más riguroso] *om. EV*
- 3675 no fué su mejor examen?] *om. EV*
- 3676 Cuando estuvo en mi elección] *om. EV*
- 3677 el serlo lo más suave.] *om. EV*
- 3679 valen] valea *W*
- 3703 de estarme] de es *BIT*
- 3704 quien me estoy] quien estoy *EV*
- 3705 piedad alcance] piedad aguarde *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 3708 Tú te vas, yo no te envió] tu vas... *BNE*; que tú te vas, no te envió *W EV*
- 3709 vamos, pues nada hay que ganen] ...gane *BNE*; vamos pues no hay que ganen *EV*
- 3711 que a no más verte voy, dame,] ya que a más no verte... *MI*; ya que a no verte voy, dame *BNE SC*
- 3715 agradable] agradables *MI*
- 3718 Sabino] Sabinio *Q P PE O BAE OCH K*
Regularizo el nombre de este personaje.
- 3722 *ac. om.] Lloro BIT OCH K*
- 3722 ¡Cielos, que Veturia llora!] ...Vetulia... *SC BNE*
- 3723 u dadme] o dadme *Q BNE P SC PE O BIT*
- 3727 antidoto en] antídoto de *P EV*
- 3728 en] *om. P*

- 3732 que no llores, mi dolor] *om. MI*
- 3733 me basta sin el que añaden] *om. MI*
- 3734 tus lágrimas. ¿Que no llore?] *om. MI*
- 3735 Adiós otra vez, que guarde] *om. MI*
- 3736 tu vida. Espera. ¿Qué quieres?] *om. MI*
- 3737 No sé, más si sé, rogarte] *om. MI*
- 3740 detenerme] determine *P PE*
- 3745 prenderte] perderte *MI*
- 3750 persuadirte a que] persuadirte que *BIT OCH*
- 3751 indicios] incendios *BNE SC BIT*
- 3752 el] al *P9 E SB Q S P PE O LL W BIT BAE OCH K*
- En este caso, seleccionamos la variante de MI, pues resulta más adecuada al contexto (el artículo "el" encabeza uno de los dos indicios de los que habla Veturia).*
- 3754 quito] quité *W EV*
- 3757 contra enemigo] contra el enemigo *Q PE O*
- 3759 la venguen o la amporen] las venguen y la amporen *EV*
- 3762 ellas ventajosa] ... ventajoso *SC BIT*; ella ventajosa *BNE*
- 3766 Veturia] Vetulia *SC*
- 3769 postrarme] mostrarme *W EV*
- 3770 a sus siempre] a tus siempres *EV*; a tus siempre *P PE W*
- 3775 para] pora *MI*
- 3779 *ac. Vase Enio y salen Sabino, Astrea y otros.] om. Q O; Éntrase Enio, repitiendo. SB BNE S P SC PE BIT OCH K; Vase Enio diciendo a voces. BAE*
- 3779 ¡ Viva, amigos, Roma] ¡Viva Roma, amigo, *MI*
- 3781 *ac. om.] Vase. Dent. voces. Salen Sabinio y Astrea Q O; Salen Sabinio y Astrea P9 BNE PE BIT OCH K; Salen Sabino y Astrea SB S SC; Romanos, Sabinio y Astrea. Dentro Coriolano, Veturia. Salen Sabinio y Astrea. BAE*
- 3783 que a que] que aquí *MI*
- 3784 mueven] *om. MI*
- 3785 fuerza es me espanten] fuerza es que espanten *MI*; fuerza es me espante *LL WEV BAE*; fuerza es que me espanten *OCH K*
- 3786 esto] aquesto *MI*
- 3788 soberana] seberana *Q*
- 3789 que a ti te ilustre y te ensalce] que a tu ilustre parte ensalce *MI*
- 3791 Que] *om. MI*

- 3792 que como sabinos astros] que con soberanos astros *MI*; ... sabinos astros *Q PE O*
- 3794 he] ha *EV*
- 3797 Suspende] Suspended *SC*
- 3800 no] *om. MI*
- 3803 y su] de su *MI*
- 3804 en tu padre, en tu enemigo] *om. EV*
- 3805 y en tu más amigo? Advierte] Así es verdad, más advierte *EV*; ... tus más amigos... *BNE*;
- 3811 a su padre, a sus parientes] a sus padres, sus parientes *MI*; a su padre y sus parientes *P PE O*; ... parientes *Q*
- 3812 y su enemigo] y enemigo *EV*
- 3814 y más cuando su hermosura] *om. EV*
- 3815 con armas de llanto vence.]del llanto.... *MI P9 SB Q BNE S SC O LL BIT BAE OCH K*; *om. EV*
- 3816 Veturia] Vetulia *SC*
- 3822 pues el que pude vengarte] pues el que puede vengarse *MI*
- 3823 me basta, aunque no te vengue] le basta, aunque no se vengue *MI*; me basta, aunque no se vengue *EV*
- 3824 Esto en cuanto] Esto es en cuanto *MI*; Esto es quanto *WEV*
- 3825 a Astrea, mi yerro enmienden] aa Astrea.... *MI*; ...emieden *SB*
- 3828 en] y *MI*
- 3829 se] te *MI*
- 3831 viene] vienen *MI*
- 3832 *ac. Salen todos.] Salen todos, hombres y mugeres. P9 SB BNE S SC BIT OCH K Salen todos los hombres y mugeres.P PE; Romanos y romanas, Aurelio, Lelio, Enio, Pasquín, música, dichos. BAE*
- 3834 vencer] vencedor *SC*
- 3838 acepte] aceites *SB S*
- 3840 Dilos] Dilo *BNE SC W BIT*
- 3842 contiene] contienen *MI*
- 3844 y a las] y las *MI P9 E SB Q BNE S P SC PE O LL BNE W EV BIT OCH K*
Adoptamos la enmienda de Hartzenbusch, pues dota al verso de mayor coherencia.
- 3847 que las que quieran quedarse] que las que quisieren quedarse *E LL*; Las que quisieren quedarse *WEV*
En este caso, la lectura de E da lugar a un verso hipermétrico, circunstancia que algunos de sus descendientes tratan de enmendar. Por ello, escogemos

la variante que aparece en MI y en la Parte.

- 3850 galas] goyas *MI*
- 3851 que a la que] *MI P9 E SB Q BNE S P SC PE O LL BNE W EV BIT OCH K*
Como en el verso 1141, adoptamos las enmiendas de Hartzenbusch en este y el verso siguientes para mejorar su concordancia sintáctica y su coherencia semántica.
- 3852 o armas, ninguno la niegue] o armas, ninguno las niegue *P9 E SB Q BNE S P SC PE O LL BNE W EV BIT OCH K*; armas, ninguno las niegue *MI*
- 3855 sino que] si no es que *MI W EV*
- 3857 en los estrados de togas] de aplausos en los estudios *MI*; que los estragos de togas *BNE BIT*
- 3860 la] le *SB S*
- 3865 honra me vi] honrarme vi *LL*
- 3868 arbitrio] arbitrios *PE*
- 3869 esas] estas *P W*
- 3870 es] *om. EV*
- 3871 de Roma] de toda Roma *LL W EV*
- 3877 con que] otorgo a *EV*
- 3889 hoy contigo se celebren] *om. EV*
- 3890 restituyendo más triunfos] *om. EV*; restituyendo a más triunfos *E LL W*; restituido a más triunfos *P9 SB Q BNE S P SC PE O BAE OCH K*; restituido a mis triunfos *BIT*

En este verso, seleccionamos la lectura de MI pues entendemos que, en este contexto, "triunfos" se incluye en la misma unidad sintáctica que "honores" y "laureles".

- 3891 más honores, más laureles] más honores y laureles *MI P) SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 3892 sola] solo *W EV*
- 3893 laurel] lauro *MI*
- 3895 todos] todas *BAE*

La corrección de Hartzenbusch es adecuada desde el punto de vista etimológico pero el hecho es que todos los testimonios presentan "todos" por lo que es plausible pensar que en la época "Vuesarcedes" ya había avanzado bastante en su proceso de lexicalización, circunstancia que parece conveniente reflejar.

- 3896 que *Las armas de la hermosura*] que *Las armas de hermosura* *EV BAE K*
Pese a que el verso resulte hipermétrico, no parece conveniente alterar el título de la comedia.

- 3897 entiende] entiende *MI P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
El verbo en singular que transmite E hace que el sujeto sea la comedia en su conjunto, lectura que parece más compleja e interesante.
- 3898 Díganos todos, pues todos] *om. Q*; Díganos todos juntos *MI*
- 3999 trocamos males a bienes] *om. Q*; tachado *MI*; trazamos... *SC*; tracamos *BIT*
- 3900 a las plantas de Sabino] *om. Q*; ...Sabinio *P9 BNE P SC PE O BIT BAE OCH K*
Regularizo el nombre de este personaje.
- 3901 Astrea y Coriolano, alegres:] *om. Q*
- 3902 *ac. om.] Todos y música SB S BAE K*

Bibliografía

- Abellán, José Luis, *Historia del pensamiento español de Séneca a nuestros días*, Madrid, Espasa – Calpe, 1996.
- Alcalá – Zamora, José, “La España del siglo XVII en Calderón”, en *Estudios calderonianos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2000, pp. 13 – 35. Publicado originalmente en *Torre de los Lujanes*, núm. 27, 2º trimestre de 1994, pp. 223 – 234.
- _____, “La reflexión política en el itinerario del teatro calderoniano”, en *Estudios calderonianos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2000, pp. 36 – 99. Publicado originalmente de modo independiente como *La reflexión política en el itinerario del teatro calderoniano*, Academia de la Historia, Madrid, 1989.
- Alonso Cortés, Narciso, “Algunos datos relativos a D. Pedro Calderón”, *Revista de Filología Española*, 2, 1915, pp. 41 – 51.
- Alonso, Dámaso, *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*, Madrid, Gredos, 1962.
- _____, “La correlación en la estructura del teatro calderoniano”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios de Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, vol. I, pp. 290 – 350. Publicado previamente en *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1970 (4ª edición), pp. 109 – 175 y en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (eds.), *Calderón y la crítica: historia y antología*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1976, vol. 2, pp. 388 – 454.
- _____, “La supuesta imitación por Góngora de la *Fábula de Acis y Galatea*”, *Revista de Filología Española*, XIX, 1932.
- Alviti, Roberta, “El proceso de escritura en colaboración: sincronía y diacronía”, en Juan Matas y Alessandro Cassol (eds.), *La escritura en colaboración en el teatro áureo*, Valladolid, Universidad de Valladolid (en prensa).
- _____, *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Firenze, Alinea, 2006.
- Amadei Pulice, Maria Alicia, *Calderón y el Barroco*, Amsterdam, Benjamins, 2000.
- Amezúa, Agustín G. de, *Epistolario de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, 1943.
- Anderson, Bonnie S. y Judith P. Zinsser, *Historia de las mujeres: una historia propia*, Barcelona, Crítica, 1991, 2 vols.
- Andioc, Renè y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708 – 1808)*, Tolouse, Presses Universitaires, 1996, 2 volúmenes.

- Andrachuck, Gregory Peter, “Calderón’s view of English Schism”, en L. Fothergill y Payne y P. Fothergill Payne, *Paralell lives: Spanish and English National Drama 1580 – 1680*, Lewisburg, Bucknell University, 1991, pp. 224 – 238.
- Aparicio Maydeu, Javier (ed.), *Estudios sobre Calderón*, 2 volúmenes, Madrid, Istmo, 2000.
- Arellano, Ignacio, “Aspectos emblemáticos en los dramas de poder y ambición de Calderón”, en *Los rostros del poder en el Siglo de Oro. Ingenio y espectáculo*, Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 171 – 194.
- _____, “Autoridad literaria de los clásicos en el Siglo de Oro. Ingenio y emulación”, en *Los rostros del poder en el Siglo de Oro. Ingenio y espectáculo*, Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 277 – 307.
- _____(ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (Actas del congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, Kassel, Reichenberger, 2002, 2 volúmenes.
- _____, *El escenario cósmico: estudios sobre la comedia de Calderón*, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- _____, “El teatro de corte y Calderón”, en María Luisa Tobar, *Atti de la tavola rotonda “La singolarità storica e estetica di La púrpura de la rosa di Calderón de la Barca”*, Messina, Armando Siciliano, 2000, pp. 31 – 54.
- _____, “Espacios dramáticos en los dramas de Calderón”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas, Actas de las XXXIII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000)*, Almagro, Universidad de Castilla – La Mancha – Festival de Almagro, 2001, pp. 77 – 106.
- _____, “Grandes temas de los dramas de Calderón y su pervivencia”, en Ignacio Arellano y Germán Vega García – Luengos (eds.), *Calderón: Innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de Marzo de 2000)*, New York, Peter Lang, 2001, pp. 3 – 16.
- _____, “La comicidad escénica en Calderón”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, vol. I, Madrid, Istmo, 2000, pp. 489 – 542.
- _____, “La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada”, *Criticón*, 60, 1994, pp. 103-128.
- _____, “Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el Siglo de Oro”, *Rilce*, 27.1, 2011, pp. 9 – 24.

- _____, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- _____, “La comicidad escénica de Calderón”, *Bulletin Hispanique*, LXXXVIII, 1 – 2, 1986, pp. 47 – 92.
- _____, *Los rostros del poder en el Siglo de Oro: Ingenio y espectáculo*, Sevilla, Renacimiento, 2011.
- _____, “Poder, autoridad y desautorización en el teatro de Calderón”, en *Los rostros del poder en el Siglo de Oro. Ingenio y espectáculo*, Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 143 – 169.
- _____, “Poesía, historia y mito en el drama áureo: los blasones de los Austrias en Calderón y Bances Candamo”, en Kurt Spang (ed.), *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, Eunsa, 1998, pp. 171 -192.
- _____, “Sobre el léxico de los afeites del Siglo de Oro y las dificultades de contexto (a propósito del léxico de cosméticos de J. Terrón, con breves observaciones quevedianas)”, *Rilce*, 6. 2, 1990, pp. 179 – 199.
- _____, “Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro”, *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. XIX, núm. 3, primavera 1995, pp. 411 – 443.
- “Arias Gonzalo (Ldo.)”, *Memorial en defensa de las mujeres de España y de los trajes y adornos de que usan* (ed. de Enrique Suárez Figaredo), *Lemir*, 15, 2011, pp. 69 – 166.
- Aristóteles, *Poética* (ed., trad. y notas de Antonio López Eire), Madrid, Istmo, 2002.
- Armas, Frederick A. de, “Mujer y mito en el teatro clásico español: *La viuda valenciana y la dama duende*”, *Lenguaje y Textos*, 3, 1993, pp. 57-72.
- _____, (ed.), *The prince in the tower. Perceptions of La vida es sueño*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1993.
- Arredondo, María Soledad, “Armas de papel: Quevedo y sus contemporáneos ante la guerra de Cataluña”, *La Perinola*, 2, 1998a, pp. 117 – 151.
- Arróniz, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.
- Ashcom, Benjamin B. ,“Concerning “la mujer en hábito de hombre” in the Comedia”, *Hispanic Review*, 28, 1960, pp. 43 – 62.
- Aubrun, Charles Vicent, *La comedia española, 1600 – 1680*, Madrid, Taurus, 1968.
- Averintsev, Sergei (ed.), *En torno a la cultura popular de la risa: nuevos fragmentos de M. M. Bajtin*, Barcelona, Anthropos, 2000.

- Ayala, Francisco, “Porque no sepas que sé”, en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 647 – 666.
- Bablitz, Leanne, *Actors and audience in the Roman courtroom*, London and New York, Routledge, 2007.
- Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1998.
- Bances Candamo, Francisco, *Poesías cómicas. Obras póstumas de don Francisco Bances Candamo*, 2 vols., Madrid, Blas de Villanueva, 1722.
- _____, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos* (ed. de Duncan W. Moir), London, Tamesis, 1970.
- Bandera, Cesáreo, “El “confuso abismo” de *La vida es sueño*”, en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 723 – 746.
- Barone, Lavinia, *El gracioso en los dramas de Calderón*, New York, Idea, 2012.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1969.
- Barthes, Roland, “El discurso de la historia”, en VV. AA., *Estructuralismo y Lingüística*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, pp. 31 – 48.
- Beardsley Jr., Theodore S., “Isócrates, Shakespeare and Calderón: Advice to a young man”, *Hispanic Review*, 42.2, 1974, pp. 185 – 198.
- Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.
- Bergman, Hannah E., “El Juicio final de todos los poetas españoles muertos y vivos, ms. inédito de y el certamen poético de 1638”, *Boletín de la Real Academia Española*, 55, 1975, pp. 551 – 610.
- Blecua, Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.
- Blüher, Karl Alfred, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1983.
- Bravo – Villasante, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español: siglos XVI-XVII*, Madrid, Revista de Occidente, 1955.
- _____, “La realidad de la ficción, negada por el gracioso”, *Revista de Filología Española*, 28, 1944, pp. 264 – 268.

- Brown, Johnathan, y J. H. Elliot, *A palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Felipe IV*, New Heaven, Yale University Press, 1980.
- Bueno, Lourdes, “Etopeya de los Montenegro, de las *Comedias Bárbaras*, a través de la simbología animal”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XVIII, 1995, pp. 45 -64.
- _____, *Heroínas con voz propia. El discurso femenino en los dramas de Calderón*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2003.
- Bullough, Geoffrey, *Narrative and dramatic sources of Shakespeare*, vol. five, London – New York, Routledge and Kegan Paul – Columbia University Press, 1966.
- Caballé, Anna, *Una breve historia de la misoginia. Antología y crítica*, Barcelona, Lumen, 2006.
- Caballero Conejero, José, y Margarita Rigal Aragón, “Estudio comparado entre *King Henry the Eight* de Shakespeare y *La cisma de Inglaterra* de Calderón: diferencias y coincidencias”, *Ensayos: revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 6, 1992, pp. 41 – 47.
- Carmelo Caballero Fernández Rufete, “*Miscent sacra profanis*: música profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del siglo XVII”, en María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García – Luengos y Carmelo Caballero Fernández Rufete (eds.), *Música y literatura en la Península Ibérica*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997, pp. 49 – 64.
- Cacho, María Teresa, “Los moldes de Pygmalión (sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro)”, en Iris M. Zavala, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. II, Madrid, Anthropos, 1995, pp. 177 – 214.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Autos sacramentales* (edición, introducción y notas de Ángel Valbuena Prat), vol. 1, Madrid, Espasa – Calpe, 1951.
- _____, *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca: colección más completa que todas las anteriores* (ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch), Madrid, Rivadeneyra, 1848 – 1850, 4 tomos.
- _____, *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca. IV* (ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch), Madrid, Rivadeneyra, Biblioteca de Autores Españoles (BAE), 14, 1850.
- _____, *El escondido y la tapada* (ed. de Maravillas Larrañaga Donézar), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989.
- _____, *El gran teatro del mundo* (edición, introducción y notas de John J. Allen y Domingo Ynduráin), Barcelona, Crítica, 1997.
- _____, *El mágico prodigioso* (ed. de Bruce W. Wardropper), Madrid, Cátedra, 1985.

- _____, *La aurora en Copacabana*, en *Obras Completas* (ed. de Ángel Valbuena Briones), vol. I, Madrid, Aguilar, 1959.
- _____, *La vida es sueño* (ed. de Milagros Rodríguez Cáceres e introducción de Rosa Navarro Durán), Barcelona, Octaedro, 2001.
- _____, *Mujer, llora y vencerás*, Valencia, Imprenta de la viuda de Joseph de Orga, 1769. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: Madrid – Alicante, Ayuntamiento de Madrid – Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013.
- _____, *Obras completas* (ed. de Ángel Valbuena Briones), Madrid, Aguilar, 1959.
- _____, *Obras completas. I. Dramas* (ed. de Luis Astrana Marín), Madrid, Aguilar, 1941, 2ª edición revisada.
- _____, *Teatro cómico breve* (ed. de María Luisa Lobato), Kassel, Reichenberger, 1989.
- Calero, María Ángeles, “Análisis de las figuras femeninas en la literatura escrita en español: una bibliografía aproximativa”, *Scriptura*, 12, 1996, pp. 185-214.
- _____, “La mujer en algunas literaturas occidentales: una aproximación bibliográfica”, *Scriptura*, 12, 1996, pp. 215-252.
- Calle González, Sonsoles, “Calderón y las comedias de varios ingenios: los enredos de una fábula”, en Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (Actas del congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, Kassel, Reichenberger, 2002, volumen I, pp. 263 – 276.
- Calvi, Giulia (ed.), *La mujer barroca*, Madrid, Alianza, 1995.
- Calvo, Florencia (ed.), *Los itinerarios del Imperio. La dramatización de la historia en el Barroco español*, Buenos Aires, Eudeba, 2007.
- Calvo, José, *Así vivían en el Siglo de Oro*, Madrid, Anaya, 1989.
- Campo, Alberto del, y Rafael Cáceres, *Historia cultural del flamenco. El barbero y la guitarra*, Córdoba, Almuzara, 2013.
- Cancelliere, Enrica, “Aristóteles, Lope y la teoría de lo verosímil”, *Anuario Lope de Vega*, 12, 2006, pp. 35 – 56.
- Cañete, Manuel, “Lope de Rueda y el teatro español a mediados del siglo XVI”, *Almanaque de la Ilustración Española y Americana*, 1884, pp. 32 -42.
- Carcopino, Jérôme, *La vida cotidiana en Roma en el apogeo del Imperio*, Madrid, Temas de Hoy, 2001.

- Carranza, Antonio, *Discurso contra los malos trajes y adornos lascivos* (ed. de Enrique Suárez Figaredo), *Lemir*, 15, 2011, pp. 69 – 166.
- Casalduero, Joaquín, *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 1962.
- _____, *Sentido y forma del Quijote*, Madrid, Ínsula, 1949.
- Casariago Castiñeira, Paula, “Hacia la construcción del gracioso Lázaro: principales mecanismos de comicidad en *Nadie fíe su secreto*”, *Cuadernos del Aleph*, 6, 2014, pp. 58 – 79.
- Cassol, Alessandro, “Las comedias colaboradas en el *corpus* de Rojas Zorrilla”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Toledo, 2007*, Cuenca, Universidad de Castilla – La Mancha, 2008, p. 189.
- Castilla Pérez, Roberto, y Miguel González Dengra (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III coloquio del Aula – Biblioteca “Mira de Amescua” celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad de Granada, 2001.
- Castro, Américo, *De la edad conflictiva. Crisis en la cultura española en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1976.
- Cazal, Françoise, “Del pastor bobo al gracioso: el pastor de Diego Sánchez de Badajoz”, *Criticón*, 60, 1994, pp. 7-18.
- Cerda, Juan de la, *Libro intitulado Vida política de todos los estados de mujeres*, Alcalá de Henares, 1599.
- Cerdán, Francis, “La oratoria sagrada del siglo XVII: un espejo de la sociedad”, en María García de Enterría y Alicia Córdón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, vol. 1, pp. 23-44.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1981.
- Cirnigliaro, Noelia Sol, “Los postreros *Duelos* de Calderón: el diálogo de las artes en la escena cortesana”, en Melchora Romanos y Florencia Calvo, *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*, Buenos Aires, Eudeba, 2002, pp. 41 – 60.
- Clavero, Bartolomé, *Institución histórica del derecho*, Madrid, Marcial Pons, 1992.
- _____, “La monarquía, el derecho, la justicia”, en Enrique Martínez Ruiz y Magdalena de Pazzis Pi (coords.), *Instituciones de la España Moderna. 1. Las jurisdicciones*, Madrid, Actas, 1996, pp. 15 – 38.
- Coe, Ada M., *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Paris, Les Belles Lettres, 1935.

- Coenen, Erik ,“Las atribuciones de Vera Tassis”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 0, 2009, pp. 111 – 133; pp. 129 – 131.
- Colburn, Guy Blandin, “Greek and Roman Themes”, *Hispania*, 22, 1939, pp. 153 – 158.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Coleridge’s Shakespearean Criticism* (ed. de T. M. Raysor), Cambridge, Harvard University Press, 1930.
- Constandse, Anton, *Le Baroque espagnol et Calderón de la Barca*, Amsterdam, Plus Ultra, 1951.
- Córdoba, Martín de, *Tratado que se intitula jardín de las nobles doncellas*, en P. Fernando Rubio (ed.) *Prosistas castellanos del siglo XV*. 2, Madrid, Atlas, 1964, p. 260-306.
- Cortés Koloffon, Adriana, *Cósmica y cosmética. Pliegues de la alegoría en Sor Juana Inés de la Cruz y Pedro Calderón de la Barca*, Madrid – Frankfurt am Main, Universidad de Navarra – Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las Controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- _____, “Don Antonio Coello y Ochoa”, *Boletín de la Real Academia Española*, 5, 1918, pp. 550 – 600.
- _____, *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1911; edición facsímil de Abraham Madroñal Durán, Toledo, Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2007.
- _____, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924. Edición facsímil de Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2001.
- _____, “Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas”, *Boletín de la Real Academia Española*, 4, 1917, pp. 137 – 171.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Turner, 1979.
- Crocker, Lester G., “Hamlet, Don Quijote y *La vida es sueño*. The quest for values”, *PMLA*, 69, 1954, pp. 278-313.
- Cruickshank, Don William, “Algunos hitos en la evolución de lo cómico en Calderón”, *Anuario Calderoniano*, 4, 2011, pp. 99 – 116.
- _____, *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

- _____, *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, Madrid, Gredos, 2011.
- _____, “Calderón de la Barca, Pedro”, en Pablo Jauralde Pou (dir.), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, Madrid, Castalia, 2012, vol. I, p. 116-157.
- _____, “Don Juan de Vera Tassis y Villarroel”, en Karl-Hermann Körner y Dietrich Briesemeister (eds.), *Aureum Saeculum Hispanicum. Beiträge zu Texten des Siglo de Oro. Festschrift für Hans Flasche zum 70. Geburtstag*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1983, pp. 43-57.
- Cruz, Anne J., “Los estudios feministas en la literatura del Siglo de Oro”, en Manuel García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca , Universidad de Salamanca, 1993, vol. I, pp. 255 – 260.
- Cruz García, Eva, *Secret love and public service in “El mayordomo de la duquesa de Amalfi” by Lope de Vega and “The duchess of Malfi” by John Webster*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2003.
- Cubillo de Aragón, Álvaro, *El enano de las musas*, Madrid, 1654. Edición facsímil: Hildesheim – New York, Georg Olms Verlag, 1971.
- Cull, John T., “Calderón’s snakes emblems. Lore and Imagery”, *MILFC Review*, 3, 1993, pp. 97 – 110.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura Europea y Edad Media latina*, 2 volúmenes, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Defourneaux, Marcelin, *La vie quotidienne au siècle d’Or*, Paris, Hachette, 1964.
- De Melo, Francisco Manuel, *Historia de los movimientos, separación y guerra de Cataluña* (ed. de J. Estruch), Madrid, Castalia, 1996.
- De Moxó, Salvador, “Los señoríos. En torno a una problemática para el estudio del régimen señorial”, *Hispania*, 1964, nº 94, pp. 185-236.
- Déodat – Kessedjian, Marie – Françoise, “Las obras escritas en colaboración por Rojas Zorrilla y Calderón”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 13, 14 y 15 de Julio de 1999*, Almagro, Universidad de Castilla La – Mancha, 2000, pp. 209 – 239.
- Descartes, René, *Discurso del método. Meditaciones metafísicas* (ed. y traducción de Manuel G. Morente), Madrid, Espasa – Calpe, 2006.
- Díaz Armas, Jesús, “El Sol como metáfora del príncipe”, en Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (Actas del congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, Kassel, Reichenberger, 2002, volumen I, pp. 427 – 445.

- Diel, Paul, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor, 1985.
- Díez Borque, José María (ed.), *Calderón desde el 2000 (Simposio Internacional Complutense)*, Madrid, Ollero & Ramos, 2001.
- _____, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.
- _____, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- Duque, Pedro J., “Calderón y Shakespeare: algunas similitudes y diferencias”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Teatro del Siglo de Oro (Madrid, 8 – 13 de junio de 1981)*, Madrid, CSIC, vol. 3, pp. 1277 – 1288.
- Durán, Manuel y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, 2 volúmenes, Madrid, Gredos, 1976.
- Domínguez de Paz, Elisa y Leonor Rodríguez Corona, “Los privilegios de las mujeres en la obra de Calderón de la Barca”, en Germán Vega García – Luengos e Ignacio Arellano Ayuso (dirs.), *Calderón: innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro en colaboración con el Grupo de Investigación del Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de marzo del 2000)*, New York, Peter Lang, 2001, pp. 123 -142.
- Eggers, Conrado, y Victoria E. Julià (eds.), *Los filósofos presocráticos*, Madrid, Gredos, 1978.
- Elliot, John H., *La rebelión de los catalanes (1598 – 1640)*, Madrid, Siglo XXI, 1977.
- _____, “Self – perception and decline in early Seventeenth Century Spain”, *Past and present*, 74, February 1977, pp. 41 – 61.
- _____ y José F. Negredo (eds.), “Memorial de Conde Duque sobre la crianza de la juventud española (1632 – 1635)”, en *Memoriales y cartas del Conde Duque de Olivares*, Madrid, Alfaguara, 1981, II, pp. 87 – 98.
- Escalonilla López, Rosa Ana, “El tema de la mujer en las comedias de Calderón: modernidad y trasgresión”, en Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (Actas del congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, Kassel, Reichenberger, 2002, volumen I, pp. 461-471.
- _____, *La dramaturgia del disfraz en Calderón. Anejos de RILCE*, núm. 47, Pamplona, EUNSA, 2004.
- _____, “Mujer y travestismo en el teatro de Calderón”, *Revista de Literatura*. LXIII, 125, 2001, pp. 39 – 88.

- Escudero, Juan Manuel, “El uso de la historia en Calderón. Tragedia e historia en *La cisma de Ingalaterra*”, en M. Carmen Pinillos y Juan Manuel Escudero (eds.), *La rueda de la fortuna: estudios sobre el teatro de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 15 – 38.
- Fernández Álvarez, Manuel, *La sociedad española en el Siglo de Oro*, I, Madrid, Gredos, 1989.
- Fernández Biggs, Braulio, *Calderón y Shakespeare: “La cisma de Ingalaterra” y “Henry VIII”*, Madrid –Frankfurt am Main, Universidad de Navarra – Iberoamericana – Vervuert, 2012.
- Fernández de Montesinos, José, “Algunas observaciones sobre la figura de donaire en el teatro de Lope de Vega, en VV. AA., *Homenaje a Menéndez Pidal: miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, Hernando, Madrid, 1925, II, pp. 469 – 504.
- Fernández de Navarrete, Pedro, *Conservación de Monarquías*, en *Obras de D. Diego de Saavedra Fajardo y del Licenciado Pedro Fernández de Navarrete*, Madrid, Rivadeneyra, 1910, pp. 449 y ss.
- Ferrer Valls, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Reichenberger, 2008, [DVD].
- Flasche, Hans, “Das aus – mente Adverb und Adjektiv bestehende Syntagma (zur Sprache Calderons)”, *Saggi e ricerche in memoria di Eltore Li Gotti*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1962, pp. 18 – 37.
Publicado también en Hans Flasche, *Über Calderón: Studien aus den Jahren 1958-1980*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1980, pp. 413 – 432.
- _____, “Más detalles sobre el papel de los cuatro elementos en la obra de Calderón. Análisis de las fuentes y el lenguaje del dramaturgo”, *Letras de Deusto*, XI, 1981, pp. 5 – 14.
- _____, “Problemas de la sintaxis calderoniana (la transposición inmediata del adjetivo)”, *Archivium Linguisticum*, XVI, 1964, pp. 53 – 68.
Publicado también como “La significación filosófica de la substantivación mediante el artículo neutro “lo””, en Hans Flasche, *Über Calderón: Studien aus den Jahren 1958-1980*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1980, pp. 433 – 447.
- Florit, Francisco, *Tirso de Molina ante la comedia nueva*, Madrid, Estudios, 1986.
- Fortuño Gómez, Vanessa, “La guerra en los dramas históricos calderonianos”, en Anthony Close (ed.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)* (Robinson College, Cambridge, 18 – 22 de julio de 2005), Madrid, Iberoamericana – Vervuert, 2006, pp. 255 – 261.
- Franciosini Florentín, Lorenzo, *Vocabulario español – italiano...*, Roma, Juan Pablo Profilio, 1620.

- Frassinetti, Paulo, *Fabula atellana: saggio sul teatro popolare latino*, Génova, Università di Genova, 1953.
- Friedrich, Hugo, *Estructuralismo y estructura de la ciencia literaria. Calderón de la Barca*, Santander, La Isla de los Ratonés, 1972.
- Gallego, Julián, “El Madrid de los Austrias: un urbanismo de teatro”, *Revista de Occidente*, 73, 1969, p. 31-63.
- García García, Bernardo José, “La Historia en el teatro español de los siglos XVI –XVII: una aproximación bibliográfica”, en Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III coloquio del Aula – Biblioteca “Mira de Amescua” celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 659 – 687.
- García González, Almudena, *Estudio y edición de “El catalán Serrallonga”, comedia de Antonio Coello, Francisco de Rojas Zorrilla y Luis Vélez de Guevara*, Universidad de Valladolid (tesis doctoral inédita).
- García Hernán, David, “La jurisdicción señorial y la administración de justicia”, en Enrique Martínez Ruiz y Magdalena de Pazzis Pi (coords.), *Instituciones de la España Moderna. I. Las jurisdicciones*, Madrid, Actas, 1996, pp. 213 – 227.
- Gilman, Stephen, “Lope, dramaturgo de la historia”, en M. Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, Edición 6, 1981, pp. 19 – 26.
- Golden, Bruce, “*Hamlet* and *El médico de su honra*: the significance of intrigue”, *Bucknell Review*, 33.1., 1989, pp. 97 – 115.
- Gómez, Jesús, “Una visión sobre el personaje del gracioso en la crítica actual”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2002, pp. 11 – 22.
- Gómez y Patiño, María, “Cuestiones de mujer. Reflexiones en torno a la obra *Mujer, llora y vencerás*”, en Ignacio Arellano (ed.), *Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (Actas del congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, Kassel, Reichenberger, 2002, volumen I, pp. 1017 – 1032.
- Góngora y Argote, Luis de, *Sonetos* (ed. de Biruté Ciplijauskaite), Madison Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981.
- González Cañal, Rafael, “Calderón y sus colaboradores”, en Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (Actas del congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, Kassel, Reichenberger, 2002, volumen I, pp. 541 – 554.

- _____, “El lujo y la ociosidad durante la privanza de Olivares: Bartolomé Jiménez Patón y la polémica sobre el guardainfante y las guedejas”, *Criticón*, 53, 1991, pp. 71 – 96.
- _____, “La colaboración de Rojas Zorrilla con los hermanos Coello: *El robo de las sabinas*, (ponencia presentada en el Coloquio Internacional “La escritura en colaboración en el teatro áureo” celebrado en la Universidad de Milán entre el 29 y el 31 de octubre del 2008), en prensa.
- _____, “Rojas Zorrilla y las comedias escritas en colaboración”, en Olivia Navarro y Antonio Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVI – XVII*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2003, pp. 29 – 43.
- González González, Luis M., “La mujer en el teatro del Siglo de Oro español”, *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 6-7, 1994-1995, pp. 41 -70.
- González Gutiérrez, Cayo, *El teatro escolar de los jesuitas (1555 -1640): su influencia en el Teatro del Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997.
- González Roldán, Aurora, *La poética del llanto en Sor Juana Inés de la Cruz*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.
- Grande Yáñez, Miguel, *De Cervantes a Calderón. Claves filosóficas del barroco español*, Madrid, Dykinson, 2012.
- Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 2008.
- GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro, Universidad de Navarra), “Cronología”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, pp. 17 – 24.
- Güntert, Georges, “El gracioso en Calderón: disparate e ingenio”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, junio 1977, 324, pp. 440 – 453.
- Hatzfeld, Helmut, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio, “Catálogo Cronológico” en *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, vol. 4, Biblioteca de Autores Españoles 14, Madrid, Rivadeneyra, 1850.
- Hayley, William, *An essay on epic poetry*, London, J. Dodsley, 1782.
- Herbold, Anthony, “Shakespeare, Calderón and Henry the Eight”, *East – West Review*, 2, 1965, pp. 17 – 32.
- Hermenegildo, Alfredo, *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José de Olañeta, 1995.
- Hernández Araico, Susana, “Coriolanus and Calderón´s Royal “Matronalia”, en José Antonio Madrigal (ed.), *New Historicism and the Comedia: Poetics, Politics and*

Praxis, Denver, Society of Spanish and Spanish – American Studies- University of Colorado, 1997, pp. 149-166.

_____, “El mito de Coriolano – Veturia en Calderón y Shakespeare: Diferencia de espacio histórico teatral”, en Anita K. Stoll (ed.), *Vidas paralelas: el teatro español y el teatro isabelino (1580 – 1680)*, Madrid – London, Támesis, 1993, pp. 101 – 108.

_____, “El mito de Veturia y Coriolano en Calderón: *Las armas de la hermosura* como *Matronalia* reales”, *Criticón*, 62, 1994, pp. 99 – 110.

_____, “Texto y espectáculo en *La hija del aire*. Escenificación triangular de un metadrama trágico”, *Segismundo*, 17, 1983, 2, pp. 1 -9.

_____, “Sensualidad musical en Calderón: *La púrpura de la rosa*, *Apolo y Climene* y *Las armas de la hermosura*, en Ignacio Arellano Ayuso (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (Actas del congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, Kassel, Reichenberger, 2002, volumen I, pp. 245 – 258.

Hernández García, Carmela, “La mujer en el Siglo de Oro: comedia y realidad”, en Carmela Hernández García, *Fondo y forma del teatro del Siglo de Oro*, Madrid, La Avispa, 1998, pp. 74 – 94.

Herrero García, Miguel, “Génesis de la figura del donaire”, en *RFE*, 25, 1941, pp. 61 – 73.

Hesse, Everett W., *Interpretando la comedia*, Madrid, Porrúa, 1977.

_____, *La mujer como víctima en la comedia y otros ensayos*, Barcelona, Puvill, 1987.

Hildner, David, “Coriolano y Segismundo: paralelos y contrastes en Calderón”, en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena VIII: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (3 al 6 de marzo de 1999, Ciudad Juárez)*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1999, pp. 73-81.

Honig, Edwin, “El príncipe magnánimo y el precio de la conciencia moral en *La vida es sueño*”, en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 747-768.

Howatson, M.C., *Diccionario abreviado de la literatura clásica*, Madrid, Alianza, 1999.

Huarte de San Juan, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias* (ed. de Guillermo Serés), Madrid, Cátedra, 1989.

- Huerta Calvo, Javier y Héctor Urzáiz Tortajada (coords.), *Diccionario de personajes de Calderón*, Madrid, Pliegos, 2002.
- Hurtado de Mendoza, Antonio, *Obras poéticas de don Antonio Hurtado de Mendoza* (ed. de Rafael Benítez Claros), Madrid, RAE, 1947.
- Iglesias Berzal, Montserrat y María de Gracia Santos Alcaide (eds.), *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea. Jornadas Internacionales de Literatura Comparada, 14 y 15 de noviembre de 2000*, Guadalajara, Universidad San Pablo –CEU, 2001.
- Iglesias Feijoo, Luis, “Calderón y el humor”, en José María Ruano de la Haza y José Pérez Magallón (eds.), *Ayer y hoy de Calderón*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 15 - 36.
- _____, “Los textos de Calderón: las comedias”, en José María Díez Borque (ed.), *Calderón desde el 2000 (Simposio Internacional Complutense)*, Madrid, Ollero y Ramos, 2001, pp. 77 – 108.
- _____, ““Que hay mujeres tramoyeras”: La “matemática perfecta” de la comedia calderoniana”, en Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, *La comedia de enredo: Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, julio de 1997*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 201 – 236.
- Infantes, Víctor, “Un poeta aragonés recuperado: don Pedro de la Cerda y Grana (siglo XVII)”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, I, 1982, p. 159 – 168.
- Jiménez Patón, Bartolomé, *Discursos de los tufos, copetes y calvas* (ed. de Abraham Madroñal Durán), Madrid, Real Academia Española, 2003.
- _____, *Reforma de trajes*, Baeza, Juan de la Cuesta, 1638.
- José de Prades, Juana, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.
- Jung, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Kamen, Henry, *Una sociedad conflictiva: España 1419 – 1714*, Madrid, Alianza, 1984.
- Kallenberger, Jakob, *Calderón de la Barca und das Komische*, Berna – Frankfurt, 1975.
- Lanoue, David G., “Calderón’s late Roman plays and the Imperial myth: *Las armas de la hermosura* and *El segundo Escipión*”, en Frederick A. de Armas, David M. Gitlitz y José A. Madrigal (eds.), *Critical perspectives on Calderón de la Barca*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981, pp. 91 – 102.
- Lapesa, Rafael, “Lenguaje y estilo de Calderón”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, vol. I, pp. 223 – 289.
Publicado previamente en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*

(Madrid, 8 – 13 de junio de 1981), 3 vols., Anejos de la Revista *Segismundo*, 6, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, pp. 51 – 101.

Lara Garrido, José, “Texto y espacio escénico. (El motivo del jardín en el teatro de Calderón)”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, vol. I, pp. 114 – 134. Originalmente publicado en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del “Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro (Madrid, 8 – 13 de junio de 1981)”*, 3 vols., Anejos de la revista *Segismundo*, 6, Madrid, CSIC, 1983, vol. II, pp. 939 – 954.

Layna Ranz, Francisco, “Ceremonias burlescas estudiantiles: *Gallos*”, *Criticón*, 52, 1991, pp. 141 – 162.

Lázaro Carreter, Fernando, “Función de la figura de donaire en el teatro de Lope de Vega”, en Ricardo Doménech (ed.), *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 31 – 48.

León, Fray Luis de, *La perfecta Casada* (ed. de Mercedes Etreros), Madrid, Taurus, 1987.

Levin, Harry, “*Coriolanus*: an introduction”, en Alfred Harbage, *Shakespeare. The Tragedies. A collection of critical essays*, Cambridge, Prentice Hall International, 1986, pp. 169 – 175.

Lindenberger, Herbert, *Historical Drama. The relation of Literature and Reality*, Chicago – London, University of Chicago, 1975.

Lista y Aragón, Alberto, “De Calderón, considerado como poeta lírico”, *Revista de Madrid*, III, 1839, pp. 292 – 311.

Loftis, John, “Henry VIII and Calderón’s *La cisma de Ingalaterra*”, *Comparative Literature*, 34.3, 1982, pp. 208 – 222.

Lobato, María Luisa, “Calderón en los sitios de recreación del Rey: esplendor y miserias de escribir para palacio”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcelo (eds.). *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000)*, Almagro, Universidad de Castilla – La Mancha, 2001, pp. 187-224

_____, “El hechizo de la voz y la hermosura en el teatro de Calderón”, en Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (Actas del congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, Kassel, Reichenberger, 2002, volumen I, pp. 601-618.

_____, “Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro”, *Criticón*, 60, 1994, pp. 149-170.

- _____, “Literatura dramática y fiestas reales en la España de los últimos Austrias”, en María Luisa Lobato y Bernardo J. García García (coords.), *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003.
- _____, “Mosqueteros de la paz, árbitros de la comedia”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 251-276.
- López de Úbeda, Francisco, *La pícaro Justina*, en Ángel Valbuena Prat (ed.), *La novela picaresca española*, Madrid, Aguilar, 1968, pp. 639 – 825.
- López – Peláez Casellas, Jesús, “The different approaches to the Coriolanus theme”, *Interlitteraria*, 8, 2003, pp. 213 – 226.
- Luján, Néstor, *La vida cotidiana en el Siglo de Oro español*, Madrid, Planeta, 1992.
- Lundelius, Ruth, “Queen Christina of Sweden and Calderón’s *Afectos de odio y amor*”, *Bulletin of the comediantes*, 38, 2, 1986, pp. 231 – 247.
- MacCurdy, Raymond R., *The tragic fall: Don Álvaro de Luna and other favorites in Spanish Golden Age Drama*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1978.
- Machado, Antonio, *Soledades, Galerías y Otros Poemas* (ed. de Geoffrey Ribbans), Madrid, Cátedra, 1983.
- Mackenzie, Ann Lee, “Antonio Coello como discípulo y colaborador de Calderón”, en José María Díez Borque (ed.), *Calderón desde el 2000 (Simposio Internacional Complutense)*, Madrid, Ollero & Ramos, 2001, pp. 37-60.
- _____, *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1992.
- _____, “Shakespeare y Calderón: dos interpretaciones dramáticas de *Henry VIII* y *La cisma de Ingalaterra*”, en J. M. González Fernández de Sevilla (ed.), *Shakespeare en España*, Zaragoza, Universidad de Alicante – Libros Pórtico, 1993, pp. 63 – 94.
- Madroñal Durán, Abraham, “Comedias escritas en colaboración: el caso de Mira de Amescua”, en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en el candelero*, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 329 – 346.
- _____, *Humanismo y filología en el Siglo de Oro. En torno a la obra de Bartolomé Jiménez Patón*, Madrid – Frankfurt am Main, Iberomerica – Vervuert, 2009.
- Mañas Núñez, Manuel, “Neoestoicismo español: el Brocense en Correas y Quevedo”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, vol. 23, núm. 2, 2003, pp. 403 - 422.

Maravall, José Antonio, “Una interpretación histórico-social del teatro barroco”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 235, 1969, pp. 74 -108.

_____, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1984.

Marín, Diego, “Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, vol. II, pp. 351 – 360.

Publicado previamente en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8 – 13 de junio de 1981)*, 3 vols., Anejos de la revista *Segismundo*, 6, Madrid, CSIC, 1983, vol. 2, pp. 1139 – 1146.

Mariscal, George, “Calderón and Shakespeare: the subject of Henry VIII”, *Bulletin of the Comediantes*, 39.2, 1987, pp. 189 – 213.

Marqués, Fray Antonio, *Afeite y mundo mujeril*, Juan Flors editor, Barcelona, 1964, p. 208.

Martín Jiménez, Alfonso, “Retórica y Literatura: discursos judiciales en el *Quijote*”, en Juan Miguel Labiano Ilundain, Antonio López Eire y Antonio M. Seoane Pardo (eds.), *Retórica, política e ideología. Desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Salamanca, Logo, 1997, 2 vols., vol. II. *Desde la modernidad hasta nuestros días*, pp. 83 -89.

Mckendrick, Melveena, *El teatro en España (1490 – 1700)*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1994.

_____, *Woman and society in the Spanish drama of the Golden age. A study of the “mujer varonil”*, New York-London, Cambridge University Press, 1974.

_____, “Women against wedlock: the reluctant brides of Golden Age Drama”, en Beth Miller (ed.), *Women in Hispanic Literature: Icons and fallen Idols*, Berkeley, University of California Press, 1983, pp. 115 – 146.

Menéndez Peláez, Jesús, *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.

Menéndez Pelayo, Marcelino, “Brindis del Retiro”, en *Obras Completas*, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941, vol. 8, pp. 385 -386.

_____, *Calderón y su teatro: conferencias dadas en el Círculo de la Unión Católica*, en Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria (Teatro: Lope, Tirso, Calderón)*, Madrid, CSIC, 1941, vol. III.

_____, “Calderón y su teatro”, en *Estudios y discursos de crítica literaria*, Santander, Aldus, 1941, vol. III, pp. 85 – 388.

_____, *El teatro de Calderón*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1910.

_____, *Teatro selecto de Calderón de la Barca*, Madrid, Luis Navarro, 1881.

Miguel Alfonso, Ricardo, “Las ideas teóricas del *Arte Nuevo de hacer comedias* en la Inglaterra moderna, en Felipe B. Pedraza Jiménez (et al.), *El “Arte Nuevo de hacer comedias” en su contexto europeo. Congreso Internacional. Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, pp. 129-136.

Molina, Tirso de, *La Santa Juana*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1968.

Moll, Jaime, “Sobre las ediciones del siglo XVIII de las partes de comedias de Calderón”, en Luciano García Lorenzo (dir.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8 – 13 de junio de 1981)*, Anejos de la revista *Segismundo*, 6, Madrid, CSIC, 1983, tomo I, pp. 221 – 234.

Morley, Chistopher y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968.

Mundi Pedret, Francisco (ed.), *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswhita Reichenberger*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989.

Muir, Kenneth, “The background of Coriolanus”, *Shakespeare Quaterly*, 10, 1959, pp. 137 – 146.

Murillo, Fray Diego, *Discursos predicables (Adviento)*, Zaragoza, 1601.

Navarro Durán, Rosa, “La dama tramoyera”, en Julián Tomás Bravo Vega y Francisco Domínguez Matito (coords.), *Calderón entre veras y burlas: Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de la Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, pp. 189 – 204.

Northup, George T., “*Los yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna* by Antonio Coello and don Pedro Calderón de la Barca”, *The Romanic Review*, I, 1910, pp. 411 – 425.

O’Connor, Thomas, *Myth and mythology in the theater of Pedro Calderón de la Barca*, San Antonio, Trinity University Press, 1988.

Oleza, Juan, “Estudio Preliminar”, en Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (ed. de Donald McGrady), Barcelona, Crítica, 1997, pp. IX – LV.

_____, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en J. L. Canet Vallés (coord.), *Teatro y prácticas escénicas. II. La comedia*, Londres – Valencia, Támesis Books – Institución Alfonso el Magnánimo, pp. 251 – 308.

- _____, *et al.*, “Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI”, *Cuadernos de Filología. Literaturas: Análisis*, III, nº 1 – 2, 1981, pp. 1 – 44.
- _____ y Teresa Ferrer, “Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo”, en Charles David y Alan Deyermond (eds.), *Studies in honour of John Varey by his colleagues and pupils*, London, Westfield College, 1989, pp. 145 – 154.
- Oliva, César y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Olmedo, Félix G., *Las fuentes de “La vida es sueño”*, Madrid, Voluntad, 1928.
- Oñate, María Pilar, *El feminismo en la literatura española*, Madrid, Espasa – Calpe, 1938.
- Orozco Díaz, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
- _____, “Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, pp. 361 – 412.
Publicado previamente en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8 – 13 de junio de 1981)*, 3 vols., Anejos de la revista *Segismundo*, 6, Madrid, CSIC, vol. 1, pp. 125 – 164.
- _____, “Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, II – III, 1980, pp. 171 -188.
- Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Alianza, 2008.
- Ovidio, *El arte de amar. Remedios contra el amor. Cosméticos para el rostro* (trad. de Enrique Montero Cartelle), Madrid, Akal, 1999.
- _____, *Metamorfosis* (edición, traducción y notas de Consuelo Álvarez y Rosa Iglesias) Madrid, Cátedra, 1999.
- Parducci, Amos, “Drammi spagnoli d’argomento romano”, en A. Pavolini (ed.), *Italia e Spagna*, Firenze, 1941, pp. 263 – 309.
- Parker, Alexander A., “Aproximación al drama del Siglo de Oro”, en Roberto Durán y Mario González Echeverría, *Calderón y la crítica. Historia y antología*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1976, pp. 329 -357.
- _____, “El tema de Coriolano: *Las armas de la hermosura*”, en *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 85 – 96.

- _____, “History and poetry: the Coriolanus theme in Calderón”, Frank Pièce (ed.), *Hispanic Studies in Honour of Ignacio González Llubera*, Oxford, Dolphin Book Company, 1959, pp. 211 – 224.
- _____, *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, Madrid, Cátedra, 1991.
- _____, “La religión y el estado: *La cisma de Ingalaterra*”, en *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 305 – 341.
Publicado previamente como “Henry VIII in Shakespeare and Calderón: An appreciation of *La cisma de Ingalaterra*”, *Modern Language Review*, 43, 1948, pp. 327 – 357 y reeditado en John Earl Varey (ed.), *Critical Studies of Calderón’s comedias*, Londres, Tamesis Books, 1973, pp. 47 – 83.
- _____, “Segismundo’s tower: a Calderonian myth”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, 1982, pp. 247 – 256.
- _____, “Sobre *El alcalde de Zalamea*”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, pp. 474 – 487.
- Parr, James A., “Tragedia, Comedia y Tragicomedia”, en Kurt y Theo Reichenberger, *Calderón. Protagonista eminente del barroco europeo*, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 513-522.
- Pavis, Patrice, *Voix et images de la scène*, Lille, Presse Universitaires, 1985.
- Pérez de Montalbán, Juan, *Sucesos y prodigios de amor* (ed. de Luigi Giuliani), Barcelona, Montesinos, 1992.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., “El teatro cortesano en el reinado de Felipe IV”, *Teatro cortesano en la España de los Austrias (número dirigido por José María Díez Borque)*, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 1998, pp. 75 – 104.
- _____ y Rafael González Cañal, “Introducción”, en Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello Ochoa y Pedro Calderón de la Barca, *El jardín de Falerina* (ed. de Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal), Barcelona, Octaedro, 2010, pp. 9 – 84.
- Peñalver Alhambra, Luis, *De soslayo. Una mirada sobre los bufones de Velázquez*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2005.
- Pérez Magallón, Jesús, *Calderón. Icono cultural e identitario del conservadurismo político*, Madrid, Crítica, 2010.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, *Introducción general a la edición del texto literario*, Madrid, UNED, 2001.
- “Pinciano” (Alonso López), *Filosofía Antigua Poética* (ed. de Alfredo Carballo Picazo), 3 vols., Madrid, C.S.I.C., 1953.

Platón, *Diálogos III. Fedón. El Banquete. Fedro* (ed. y trad. de Carlos García Gual, Marcos Martínez Hernández y Emilio Lledó Íñigo), Madrid, Gredos, 1976.

Plutarco, *Las vidas de los ilustres y excelentes varones griegos y romanos*, Colonia, Arnoldo Bircman, 1562.

_____, *Plutarch's lives of the noble Grecians and Romans*, translated by Sir Thomas North, 1579.

_____, *Vidas Paralelas* (trad. de Aurelio Pérez Jiménez), Madrid, Gredos, 1985.

_____, Lugduni, Gulielmim Gazelum, 1562.

_____, Basilea, Thomas Gravinum, 1564.

_____, Venecia, Hieronymum Scotum, 1572.

Ponce de León, Fray Basilio, *Discursos para diferentes Evangelios de Quaresma*, Madrid, 1605, 2 tomos.

Profeti, Maria Grazia, “De la tragedia a la comedia heroica y viceversa”, *Theatralia III, 3º Congreso Internacional de Teoría del Teatro, “Tragedia, Comedia y Canon”*, Vigo, Universidad de Vigo, pp. 99 – 122.

_____, “Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro”, en Iris M. Zavala, (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). II. La mujer en la literatura española*, Madrid, Anthropos, 1995, pp. 235 – 284.

_____, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Università degli Studi di Padova, Verona, 1976.

Querol, Miquel, “La dimensión musical de Calderón”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón*, vol. II, Madrid, CSIC, 1983, p. 1155-1160.

_____, “La música en el teatro de Calderón”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, vol. I, pp. 415 – 441.
Publicado previamente como *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona, Diputació de Barcelona – Institut del Teatre, 1981, pp. 13 – 31.

Quevedo, Francisco de, *El mundo por dentro*, en *Obras completas I: Obras en prosa* (ed. de Felicidad Buendía), Madrid, Aguilar, 1988.

_____, *Los Sueños* (ed. de James O. Crosby), Madrid, Castalia, 1993.

_____, *Obras festivas* (ed. de Pablo Jauralde Pou), Madrid, Castalia, 1981.

_____, *Obra Poética* (ed. de José Manuel Blecua), Madrid, Castalia, 1999.

- _____, *Poesía original completa* (ed. de José Manuel Blecua), Barcelona, Planeta, 1990.
- _____, *Prosa festiva* (ed. de Celsa Carmen García Valdés), Madrid, Cátedra, 1993.
- Quijano, Pedro Miguel G., “La cosmología de los presocráticos en Calderón”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 5, 1935, pp. 553 – 570.
- Regalado, Antonio, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, 2 vols.
- _____, “Sobre el feminismo de Calderón”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, vol. I, Madrid, Istmo, 2000, pp. 71 – 94.
Publicado previamente en *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, I, pp. 131 – 166.
- _____, “Sobre puesta en escena, verosimilitud y *admiratio*”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, vol. I, pp. 100 – 101.
Publicado previamente en *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, I, pp. 711 – 730.
- Reichenberger, Kurt y Roswitha, *Manual bibliográfico calderoniano*, Kassel, Reichenberger, 1999.
- _____, “Problemas de cronología. Fechas de redacción de las obras calderonianas”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro (Madrid, 8 – 13 de junio de 1981)*, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, pp. 255-264.
- Remón, Tomás, *Nueva premática de reformation*, Madrid, 1635.
- Rennert, Hugo Albert, *The Spanish stage in the time of Lope de Vega*, New York, Hispanic Society of America, 1909.
- Rey Hazas, Antonio, “La libertad de la mujer y sus límites en el teatro calderoniano: la heroína de *La devoción de la cruz* y otros personajes femeninos”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José Cano Navarro (eds.), *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 13 – 42.
- Rich Greer, Margaret, “El poder en juego: *El mayor encanto, amor*”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, vol. II, pp. 649 – 692.
Publicado previamente como “Power at Play: *El mayor encanto, amor*”, en *The play of power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Princeton, Princeton University Press, 1991, cap. III, pp. 75 – 95. Traducción de Isabel Morán García.

- _____, “Introducción al teatro cortesano de Calderón”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, vol. II, pp. 513 – 575.
Publicado previamente en inglés como “Introduction”, en *The play of power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Princeton, Princeton University Press, 1991, cap. I, pp. 3 – 30. Traducción de Isabel Morán García.
- Rico, Francisco, “El teatro es sueño”, en Javier Aparicio Maydeu, *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, II, pp. 440 – 473.
Publicado previamente en *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix – Barral, 1990, pp. 201 – 234.
- Rincón Salazar, Javier, “Entre la ciencia y el sueño: notas sobre la fortuna de los cuatro elementos en las letras españolas”, Separata de la *Revista de Literatura*, tomo LXIV, núm. 128, 2002, pp. 319 – 364.
- Río Barredo, María José del, “Representaciones dramáticas en casa de un artesano del Madrid de principios del siglo XVII”, en Luciano García Lorenzo y John E. Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres, Tamesis Books, 1991, pp. 245 – 258.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, *Calderón*, Madrid, Síntesis, 2002.
- Rodríguez Gallego, Fernando, “La labor editorial de Vera Tassis”, *Revista de Literatura*, vol. LXXV, núm. 150, 2013, pp. 463 – 493.
- _____, “Vera Tassis y el texto de *Las armas de la hermosura* de Calderón”, en Frederick A. de Armas y Luciano García Lorenzo (eds.), *Calderón: del manuscrito a la escena*, Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert, 2011, pp. 53 – 83.
- _____ y Alejandra Ulla Lorenzo, “Un fondo desconocido de comedias españolas impresas conservado en la Biblioteca Pública de Évora”, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, [en prensa].
- Rogers, Daniel, “*El médico de su honra* de Calderón y *El conde de Sex de Coello*”, en Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Anglogermano. Cambridge, 1984.*, Wiesbaden-Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1985, pp. 175 – 182.
- Rojas de la Vega, Heliodoro, *Juicio crítico de las obras de Calderón de la Barca bajo el punto de vista jurídico*, Valladolid, Agapito Zapatero, 1883.
- Rojas, Fernando de, *La Celestina* (ed. de Julio Cejador y Frauca), Valencia, Prometeo, 1913.
- Rojas Zorrilla, Francisco de, *Los tres blasones de España en Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla* (ordenadas en colección por Ramón Mesonero Romanos), Madrid, Real Academia Española, 1952.

- Romanos, Melchora y Florencia Calvo (eds.), *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*, Buenos Aires, Eudeba, 2002.
- Rozas, Juan Manuel, *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.
- Ruano de la Haza, José María, “Hacia una nueva definición de la tragedia calderoniana”, *Bulletin of the Comediantes*, XXXV, 1983, pp. 165 -180.
- _____, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- _____, “Más sobre la tragedia mixta calderoniana”, *Bulletin of the Comediantes*, XXXVII, 1985, pp. 263 -266.
- Rubiera Fernández, Javier, “Función cómica y funciones dramáticas del gracioso en *La hija del aire*”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 225 -249.
- Rubio San Román, Alejandro y Elena Martínez Carro, “Relaciones entre Rojas Zorrilla y Jerónimo de Cáncer”, *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, 726, 2007, pp. 461 – 473.
- Ruiz Fernández, María Jesús, “Ni es cielo ni es açul....Teatralidad y Magia en los *Sucesos y Prodigios* de Juan Pérez de Montalbán”, en Rafael Bonilla Cerezo *et alii* (eds.), *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613 -1685) Studia in honorem Prof. Anthony Close*, Madrid, Sial, 2012, pp. 139 – 155.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza, 1967.
- Rull Fernández, Enrique, “Tiempo y sentido en la composición de *La vida es sueño*”, *Príncipe de Viana*, anejo 18, 2000.
- Saavedra Fajardo, Diego de, *Empresas políticas* (ed. de Sagrario López Poza), Madrid, Cátedra, 1999.
- Sánchez Arjona, José, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1887; reed. en ed. facsímil, Sevilla, CAT – Padilla, 1990.
- Sánchez Escribano, Federico y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.
- San Jerónimo, *Epistolario* (ed. y trad. de María Teresa Muñoz García de Iturrospe), Madrid, Cátedra, 2009.
- Sanz Ayán, Carmen, *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2006.

- Schack, Count von, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien* (trad. de Eduardo de Mier), Frankfurt am Main, J. Baer, 1854.
- Sciacca, Michelle Federico, “Verdad y sueño de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca”, en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 541 – 562.
- Séneca, Lucio Anneo, *Sobre la brevedad de la vida* (trad. de Juan Mariné Isidro), Madrid, Gredos, 2011.
- Sentaurens, Jean, *Séville et le théâtre*, Bordeaux, Presses Universitaires du Bordeaux, 1984.
- Shergold, Norman D. y John E. Varey (eds.), *Comedias en Madrid, 1603 – 1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis Books, 1989.
- _____, *Representaciones palaciegas (1603 – 1699). Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1982.
- _____, “Some early Calderón dates”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 38, 1961, pp. 274 – 286.
- _____, *Teatros y comedias en Madrid, 1719 – 1745: estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1994.
- Sirera, José Luis, *El teatro en el siglo XVII: ciclo de Calderón*, Madrid, Playor, 1982.
- Sloman, Albert E., “One of Calderón’s “minor” characters: Lelio in Calderón’s *Las armas de la hermosura*”, *Atlante*, I, núm. III, July 1953, pp. 130 – 135.
- _____, *The dramatic craftsmanship of Calderón. His use of earlier plays*, Oxford, Dolphin, 1969.
- Soons, Alan, “Alemanes de leyenda en *Mujer, llora y vencerás*, de Calderón”, en Sebastián Neumeister, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH) (Berlín, 18 – 23 de Agosto de 1986)*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989, pp. 635 – 643.
- Souiller, Didier, *Calderón et le grand théâtre du monde*, París, Presses Universitaires de France, 1992.
- Spinosa de los Monteros, Fray Thomas de, *Heroycos hechos y vidas de varones yllustres assi Griegos, como Romanos resumidas en breve compendio*, París, Francisco de Prado, 1576.
- Stein, Louise K., “El manuscrito *Novena*: sus textos, su contexto histórico – musical y el músico Joseph Peyró”, *Revista de Musicología*, 3, 1 -2, 1980, pp. 197 – 234.

- _____, “Music in the Seventeenth – Century Spanish Secular Theatre, 1598 – 1690”, en *Songs of mortals, dialogues of the Gods: music and theatre in Seventeenth – Century Spain*, Oxford, Oxford University Press, 1993.
- Stiefel, A. L., “*Lope de Rueda* und das italienische Lustspiel, en *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XV 1891, pp. 183-216 y 318-343.
- Strosetzki, Christoph, “La mujer en Calderón y el principio barroco de engaño y desengaño”, en José Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 115 – 136.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal , *El pasajero* (ed. de María Isabel López de Bascuñana), Barcelona, PPU, 1980.
- Suárez Miramón, Ana, “Cervantes en los autos sacramentales de Calderón”, *Anales cervantinos*, 35, 1999, pp. 511 – 537.
- _____, “La función cómica del personaje Guardainfante en el teatro de Rojas”, en José Romera, Antonio Lorente y Ana María Freire (eds.), *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, 1993, vol. I, pp. 453 – 467.
- Suárez Sánchez de León, Juan Luis, “El tris, tris no se le oye. *Basta callar* y la representación del tiempo en las comedias de Calderón”, en Ignacio Arellano y Germán Vega García – Luengos (eds.), *Calderón: Innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de marzo del 2000)*, New York [etc.], Peter Lang, 2001, pp. 349 – 365.
- Sullivan, Henry W., “Shakespeare with Calderón: Hamlet, Prince of Denmark & Sigismund, Prince of Poland”, *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, 30, 2000, p. 51 – 69.
- Taddeo, Sara, “Ahógame este vestido: La amazona y la mujer – paje en *La fuerza de la costumbre* y *Love’s Cure*”, en Anita K. Stoll, *Vidas paralelas: El teatro español y el teatro isabelino (1580 – 1680)*, London, Tamesis Books, 1993, pp. 63 – 75.
- Teatro Español del Siglo de Oro* (TESO), CD-Rom, ed. S. Palmer, Madrid, Chadwyck-Healey España, 1998.
- Ter Horst, Robert, “A new literary history of Don Pedro Calderón”, en Michael D. McGaha, *Approaches to the Theater of Calderón*, Washington, U. P. of America, 1982, pp. 33 – 52.
- Terrón González, Jesús, *Léxico de cosméticos y afeites en el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Extremadura, 1990.
- Tintelnot, Hans, “Anotazione sull’importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinástica nel Barocco”, en Enrico Castelli (ed.), *Retorica e Barocco. Atti del III*

Congreso Internazionale di Studi Umanistici, 1954, Roma, Fratelli Bocca, 1955, pp. 201 – 245.

Tito Livio, *Ab urbe condita*, Lugduni, Gulielmim Gazelum, 1562.

_____, Basilea, Thomas Gravinum, 1564.

_____, Venecia, Hieronymum Scotum, 1572.

_____, *T. Livii Patavini historicorum omnium romanorum longe uberrimi, et facile principis libri omnes, quotquot ad nos pervenere*, Francofurti, Impensis Sigism. Feyrabendii et sociorum, 1588.

_____, *T. Liuii Patauini Latinae historiae principis quicquid hactenus fuit aeditum, sed aliquanto quam antea tum magnificentius, tum emaculatus*, Basileae, In Officina Frobeniana, 1531.

_____, *Las quatorze Décadas de Tito Livio, hystoriador de los romanos trasladadas agora nuevamente del latín en nuestra lengua castellana*, Çaragoça, por industria y expensas del experto varón George Coci, alemán de nación, y morador en la dicha ciudad, 1520.

_____, *Historia de Roma* (trad. de Antonio Fontán), vol. I, Madrid, CSIC, 1997.

_____, *Todas las Décadas que hasta el presente se hallaron y fueron impressas en latín, traduzidas en Romance Castellano*, Anvers, en casa de Arnolde Byrcman, a la enseña de la Gallina Gorda, 1552.

Trías, Eugenio, *Calderón de la Barca*, Barcelona, Omega, 2001.

Valbuena Briones, Ángel, *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa – Calpe, 1977.

_____, “El simbolismo en el teatro de Calderón: la caída del caballo”, en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 694 – 713.

_____, “La palabra *sol* en los textos calderonianos”, Norbert Polussen y Jaime Sánchez Romeral (coords.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, 1965, p. 666-677.

Valbuena Prat, Ángel, *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969.

_____, *La vida española en la Edad de Oro según sus fuentes literarias*, Barcelona, Editorial Alberto Martín, 1943.

Varey, John E., “Imágenes, símbolos y escenografía en *La devoción de la cruz*”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, vol. II, pp. 511 – 512.

Publicado previamente en *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 273 – 289.

Vega y Carpio, Félix Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (ed. de Enrique García Santo – Tomás), Madrid, Cátedra, 2006.

_____, *La dama boba* (ed. de Diego Marín), Madrid, Cátedra, 1985.

_____, *Novelas a Marcia Leonarda* (ed. de Antonio Carreño), Madrid, Cátedra, 2003.

_____, *Rimas* (ed. crítica de Felipe Pedraza), Cuenca, Universidad de Castilla – La Mancha, 1993, 2 vols.

Vega García – Luengos, Germán, “Calderón y la política internacional: las comedias sobre el héroe y traidor Wallenstein”, en José Alcalá Zamora y Ernest Belenguer (eds.), *Calderón y la España del Barroco*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales y Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 793 – 827.

_____, “Entre calvos anda el juego: la insistencia de un tema satírico en Rojas Zorrilla”, *Revista de Literatura*, 2007, enero – julio, vol. LXIX, nº 137, pp. 13 – 34.

_____, “Hipógrifos violentos y otros caballos calderonianos”, en Elisa García Lara y Antonio Serrano, *XXIV y XXV Jornadas del Teatro del Siglo de Oro. In memoriam Ricard Salvat*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 237 – 256.

_____, “La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias”, *Criticón*, 72, 1998, pp. 11-34.

_____, “Nuevos aspectos intertextuales de *La vida es sueño* (con indicios de Calderón extracanónico)”, en Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere (eds.), *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, Pamplona – Madrid – Frankfurt am Main, Universidad de Navarra – Iberoamericana – Vervuert, 2006, pp. 587 – 608.

_____, “Problemas de atribución y crítica textual en Rojas Zorrilla”, en Alberto Blecuá, Ignacio Arellano y Guillermo Serés (eds.), *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Pamplona – Madrid – Frankfurt am Main, Universidad de Navarra – Iberoamericana – Vervuert, 2009, pp. 465 – 489.

_____, “Sobre la autoría de *El privilegio de las mujeres*”, en Álvaro Alonso y J. Ignacio Díez (eds.), “*Non omnis moriar*”. *Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007, pp. 317 – 336.

Vega, Garcilaso de la, *Poesías castellanas completas* (ed. de Elías L. Rivers), Madrid, Castalia, 2003.

Vega, Lope de, *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* (ed. de Enrique García Santo – Tomás), Madrid, Cátedra, 2006.

- _____, *La campana de Aragón*, en *Comedias escogidas* (ed. de J. E. Hartzenbusch), III, B.A.E., 41, p. 35 – 58.
- Vélez- Sainz, Julio, “Hacia la construcción del gracioso: carnaval y metateatralidad en los pastores de Bartolomé Torres Naharro”, *Tejuelo*, núm. 6, 2009, pp. 33 – 43.
- Vigil, Mariló, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1986.
- Vilanova, Antonio, “Las fuentes de *El gran teatro del mundo*”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 23, 1950, pp. 341 -372.
- _____, “Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII”, en VV. AA., *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Barna, 1953, vol. III, pp. 567 – 691.
- Villalba, Juan de, *Memorial contra los profanos trajes al cardenal d. Pascual de Aragón*, s.l., s. i., s. a.
- Villalba Pérez, Enrique y Emilio Torné (eds.), *El nervio de la república: el oficio de escribano en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2010.
- Vitse, Marc, *Elements pour une théorie du theatre espagnol du XVIIe siecle*, Toulouse, France -Ibérie Recherche – Presses Universitaires du Mirail, 1988.
- _____, “De Galindo a Coquín”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de julio de 1981)*, Madrid, CSIC, 1983, vol. II, pp. 1065 – 1073.
- _____, “Los espacios en *La dama duende*”, *Notas y Estudios Filológicos*, 2, 1985, pp. 7 – 32.
- Vitse, Marc, y Frédéric Serralta, “El teatro en el siglo XVII”, en José María Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España*, tomo I, Madrid, Taurus, 1983, pp. 473 – 687.
- Wardropper, Bruce W., “Apenas llega cuando llega a penas”, *Modern Philology*, LVII, 1960, pp. 240 – 244.
- _____, “La comedia española del Siglo de Oro”, en E. Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 183 – 242.
- Weiner, Jack, “Cristina de Suecia en dos obras de Calderón de la Barca”, *Bulletin of the comediantes*, 31, 1979, pp. 25 – 31.
- Wilson, Edward M., *Los cuatro elementos en la imagería de Calderón*, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, vol. I, pp. 442 – 463.
- Publicado previamente en *Modern Language Review*, XXXI, 1936, pp. 34 – 47 y en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (eds.), *Calderón y la crítica: historia y antología*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1976, vol. I, pp. 277 – 299.

Zabaleta, Juan de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde* (ed. de Cristóbal Cuevas García), Madrid, Castalia, 1983.

_____, *El día de fiesta por la tarde* (edición, introducción y notas de José María Díez Borque), Madrid, Cupsa, 1977.

Zafra, Rafael y José Javier Azanza (eds.), *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2000.

Zaidi, Ali Shehzad, “Coriolanus and the paradox of Rome in Shakespeare and Calderón”, *Hispanófila*, núm. 137, 2003, pp. 1 – 18.

_____, “The illusory future in the Henry VIII plays of Shakespeare and Calderón”, *The Grove*, 13, 2006, pp. 143 – 154.

_____, “Self – contradiction in *Henry VIII* and *La cisma de Inglaterra*”, *Studies in Philology*, 103.3, 2006, p. 329 – 344.

Zavala, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). II. La mujer en la literatura española*, Madrid, Anthropos, 1995.

