

# Las armas de la hermosura

de Pedro Calderón de la Barca



**Edición y estudio crítico**  
**Laura Hernández González**

**Universidad de Valladolid**



*LAS ARMAS DE LA HERMOSURA,*  
**DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA**  
**(Estudio y edición crítica)**



LAURA HERNÁNDEZ GONZÁLEZ

*LAS ARMAS DE LA HERMOSURA,*  
**DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA**  
**(Estudio y edición crítica)**



**EDICIONES**  
Universidad  
Valladolid



Este libro está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial – Sin Obra derivada" (CC-by-nc-nd).

---

En conformidad con la política editorial de Ediciones Universidad de Valladolid (<http://www.publicaciones.uva.es/>), este libro ha superado una evaluación por pares de doble ciego realizada por revisores externos a la Universidad de Valladolid.

---

LAURA HERNÁNDEZ GONZÁLEZ. Valladolid, 2019  
EDICIONES UNIVERSIDAD DE VALLADOLID  
Preimpresión: Ediciones Universidad de Valladolid  
ISBN 978-84-1320-034-7  
Diseño de cubierta: Julián Ramírez Picazo

## ÍNDICE

1. Introducción	9
2. Datación de <i>Las armas de la hermosura</i>	11
3. <i>Las armas de la hermosura</i> como reescritura de <i>Los privilegios de las mujeres</i>	19
4. <i>Las armas de la hermosura</i> como comedia histórica	53
5. Cuestiones textuales de <i>Las armas de la hermosura</i>	97
6. Nuestra edición	109
7. Sinopsis métrica	113
7.1. Análisis métrico porcentual	114
8. Edición crítica de <i>Las armas de la hermosura</i>	115
9. Aparato crítico	311
10. Índice de notas	369
11. Bibliografía	377





## 1. INTRODUCCIÓN

La edición crítica que a continuación ofrecemos de *Las armas de la hermosura* pretende recuperar para el lector una comedia calderoniana que, hasta ahora, apenas había sido atendida por la crítica y que únicamente podía leerse en ediciones decimonónicas o en impresos dieciochescos ciertamente deturpados. Con este trabajo pretendemos contribuir, en cierta medida, a la difusión de una obra injustamente olvidada por los estudiosos del teatro calderoniano, dadas sus indudables cualidades literarias y dramáticas, así como la actualidad e interés de uno de sus principales aspectos temáticos: la defensa de la libertad de la mujer. En efecto, ya Lope de Vega<sup>1</sup> proclamó, en los inicios de la fórmula de la “comedia nueva” que la mujer era uno de los principales receptores del nuevo teatro, un espacio de libertad e imaginación mediante el que la mujer podía soñarse libre y desembarazarse, aunque fuera solo durante la representación, de los yugos morales y sociales que se le imponían en la España del siglo XVII. Consciente de esta circunstancia, Calderón construye en *Las armas de la hermosura* dos protagonistas inusitadamente fuertes, capaces de liderar ejércitos, de luchar por sus derechos frente a los hombres o de propiciar la paz entre los pueblos. Nos muestra así una faceta nueva de su ideología que rompe radicalmente con esa imagen de un Calderón conservador y reaccionario que con frecuencia se nos ha transmitido. Pretendemos, de este modo, ofrecer al lector actual una nueva perspectiva acerca de la “contemporaneidad” calderoniana, mostrar cómo Calderón puede considerarse fundamentalmente un precursor, no solo por su excelencia artística y

---

<sup>1</sup> Así, leemos leemos en los vv. 36 – 38 de su *Arte Nuevo*: “veo los monstruos de apariencias llenos / adonde acude el vulgo y las mujeres / que este triste ejercicio canonizan...” (Félix Lope de Vega, *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* (ed. de Enrique García Santo-Tomás), Madrid, Cátedra, 2006).

literaria, sino también por su capacidad de adelantarse a su tiempo en la forja de una cosmovisión y un sistema de valores que dotan a su obra de la atemporalidad y universalidad precisas para ser considerado como uno de los mejores dramaturgos de la historia de la literatura.

## 2. DATACIÓN DE *LAS ARMAS DE LA HERMOSURA*

La comedia calderoniana cuya edición presentamos al lector, *Las armas de la hermosa*, 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 hermosa*, 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 hermosa* 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 imperiosa de Calderón de escribir una comedia que celebrara el fin del conflicto catalán, le llevó a reelaborar una pieza colaborada de juventud, *Los privilegios de las mujeres*<sup>2</sup>, 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*

---

<sup>2</sup> Preferimos este título al tradicional *El privilegio de las mujeres*, por las razones aducidas en nuestra tesis, *Los privilegios de las mujeres, comedia de varios ingenios y Las armas de la hermosa, de Calderón de la Barca. Edición y estudio crítico*, Universidad de Valladolid, 2016 [tesis inédita].

*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.<sup>3</sup>

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 parece difícil establecer una analogía entre los personajes de la comedia y los protagonistas políticos de la época. También resulta 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 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

<sup>3</sup> Alexander A. Parker, *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 382.

España, en vista de la obvia decadencia de su monarquía masculina y su poderío militar.<sup>4</sup>

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 Varey<sup>5</sup> 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 Cruickshanks<sup>6</sup>. 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. Si bien es cierto que estas no resultan tan fiables como las de Morley y Bruerton<sup>7</sup> acerca de la obra de Lope, dado que las variaciones en la versificación calderoniana son menores, sí pueden ayudarnos a situar cronológicamente algunas de sus obras. 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 *Las armas de la hermosa* se corresponde con las características métricas que Hilborn asigna al periodo de la década de los 50:

---

<sup>4</sup> Susana Hernández Araico, "El mito de Coriolano – Veturia en Calderón y Shakespeare: Diferencia de espacio histórico y teatral", en Anita K. Stoll (ed.), *Vidas paralelas: el teatro español y el teatro isabelino (1580 – 1680)*, Madrid – London, Támesis, 1993, p. 105.

<sup>5</sup> Norman D. Shergold y John E. Varey, *Comedias en Madrid, 1603 – 1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis Books, 1989.

<sup>6</sup> Don W. Cruickshank, *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 319.

<sup>7</sup> Silvanus Grisworld 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.

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...<sup>8</sup>

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

<sup>8</sup> Harry Warren Hilborn, *A chronology of the plays of don Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, University of Toronto Press, 1938, pp. 104 – 105.

de la obra, el 5'9% se construye en décimas, el 4'7% 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 hermosa* 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 preludia 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, por último, la comedia finaliza 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 hermosa* 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 Hartzzenbusch 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 1938, Hilborn no se cuestionó en ningún momento la veracidad de la hipótesis de datación de Hartzzenbusch 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 hermosura* 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 considerably 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 metre, 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.<sup>9</sup>

A partir de las consideraciones generales de Hilborn, la estructura métrica de *Las armas de la hermosura* podría también asociarse a la propia de las obras calderonianas escritas a partir de 1665. De hecho, las concomitancias métricas entre la comedia y las piezas de este periodo son ciertamente abundantes:

<sup>9</sup> Harry Warren Hilborn, *op. cit.*, pp. 104 – 105.



	Redondilla	Quintilla	Romance	Décima	Octava	Silva	Sestina	Soneto	Miscelánea	Ritmo cuaternario
Las armas de la hermosa	10%	1%	78%	6%	0%	5%	0%	0%	0%	22% - 44%
El gran príncipe de Fez (1668)	11%	1%	78%	0%	3,00%	6%	1%	0%	1%	21% - 36%
Fieras afemina amor (1669)	13%	1%	67%	5%	0%	7%	0%	0%	8%	21% - 43%
La estatua de Prometeo (1669)	2%	3%	74%	0%	0%	2%	0%	0%	20%	16% - 36%
El segundo Escipión (1677)	14%	0%	78%	0%	0%	6%	0%	0%	2%	19% - 36%
Duelos de amor y lealtad (1678)	19%	1%	70%	0%	0%	4%	0%	0%	7%	15% - 30%
Hado y divisa de Leónido y										
Marfisa (1680)	10%	1%	78%	1%	0%	5%	0%	0%	6%	9% - 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.

### 3. *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”.<sup>10</sup>

Albert E. Sloman<sup>11</sup>, 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*

---

<sup>10</sup> 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*, Kassel, Reichenberger, 2001, vol. I, p. 271.

<sup>11</sup> Albert E. Sloman, *The dramatic craftsmanship of Calderón. His use of earlier plays*, Oxford, Dolphin, 1969, p. 13.

*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 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.<sup>12</sup>

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 mezcolanza de diversas comedias entre las que existen ciertos vínculos argumentales más o menos evidentes, circunstancia que Sonsoles Calle

<sup>12</sup> Albert E. Sloman, *op.cit.*, p. 9.

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.<sup>13</sup>

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.<sup>14</sup>

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

<sup>13</sup> Sonsoles Calle González, *op. cit.*, p. 272.

<sup>14</sup> Germán Vega García – Luengos, “La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias”, *Criticón*, 72, 1998, pp. 11- 12.

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, intentarán 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 intrigas ya presentes en los dramaturgos precedentes”.<sup>15</sup> 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 le 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.<sup>16</sup>

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

---

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> Ann Lee Mackenzie, *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1992, p. 36.

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 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. Debíó de pesar también el que el rumbo del teatro llevara a la explotación de lo espectacular con relegación del componente literario.<sup>17</sup>

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.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Germán Vega García – Luengos, *op.cit.*, p. 12.

<sup>18</sup> Fitzmaurice - Kelly, *Encyclopaedia Britannica*, 1910 – 1911. Citado por Albert E. Sloman, *op.cit.*, pp. 14 – 15.

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.<sup>19</sup>

Con estos argumentos, Cotarelo intenta justificar un procedimiento de creación calderoniana, la reescritura, que hoy resultaría moralmente reprochable. 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 pasatiempo 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:

---

<sup>19</sup> 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, pp. 120 – 121.



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.<sup>20</sup>

*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.<sup>21</sup>

En efecto, en su reelaboración de *Los privilegios de las mujeres*, Calderón aspira a crear un texto de mayor complejidad, abordando con mayor profundidad

<sup>20</sup> Albert E. Sloman, *op.cit.*, pp. 16 - 17.

<sup>21</sup> 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.

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)*

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 hermosa* 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 hermosa* 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*<sup>22</sup>

*Las armas de la hermosura*

**Jornada I**

... que si mi amor, <b>un punto o un momento...</b> (I, v. 27)	... y porque <b>un punto, un momento...</b> (I, v. 942)
Esta ciudad, que <b>se asienta</b> sobre las cervices duras de siete <b>montes...</b> (I, v. 67 - 69)	... también en <b>montes se asienta</b> (I, v. 94)
... y <b>a gemidos</b> los <b>arrulla</b> . (I, v. 90)	... crecieron <b>arrullados a gemidos...</b> (I, v. 543)
... crueldad a crueldad <b>se añade...</b> (I, v. 193)	... dolor a dolor <b>se añade...</b> (III, v. 3737)
... se vuelva Roma, un <b>teatro de la muerte y la fortuna...</b> (I, vv. 255 – 256)	¡Oh, tú de <b>la Fortuna</b> , trasmutado <b>teatro</b> , cuya escena... (vv. 523 – 524)
ENIO.- <b>¿Qué novedad?</b>	ENIO. - <b>¿Qué novedad</b> en mi ausencia
MORFODIO.- Que el senado, viendo que el arte, <b>el aseo (...)</b> de sus mujeres pudieron tanto estragar la milicia y el pasado valor nuestro (...).	en la ciudad ha habido (...)? PASQUÍN.- Viendo cuán <b>principal</b> parte es en fe <b>del aseo</b> , para ser imán del alma <b>el artificio del cuerpo</b>
Que es parte muy <b>principal</b> <b>el artificio en el cuerpo (...)</b>	pues, la no <b>hermosa</b> con él, disimula sus <b>defectos</b>

<sup>22</sup> Utilizo la edición crítica de mi tesis, *Los privilegios de las mujeres, comedia de varios ingenios y Las armas de la hermosura, de Calderón de la Barca. Edición y estudio crítico*, Universidad de Valladolid, 2016 [tesis inédita].

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**,

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 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)

**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 – 1082)

**¡Dame,** señor, esos **brazos!** (I, v. 577)

(III, v. 2983)

VETURIA .- **No prosigas,** Coriolano, (...)

**en la rota del Sabino**

(I, v. 677 – 680)

... **vosotros, con vuestras damas,**

tú, **Coriolano, conmigo.**

(I, vv. 699 – 700)

**Inútil** es el **valor,**

**poco provecho** el **brío,**

**la resolución, sin logro**

**y sin aplauso** el **peligro.**

(...) Decid, ¿cómo habéis sufrido

**¡Dame,** dame los **brazos...**

VETURIA.- **No prosigáis** (...),

**en la rota del Sabino...**

(I, vv. 1144 – 1163)

... **vosotros con vuestras damas**

y **Coriolano conmigo?**

(I, vv. 1237 - 1238)

**Inútil** os fue el **valor,**

**poco provechoso** el **brío,**

**la resolución, sin logro**

**y sin efecto,** el **peligro.**

(...) Contra el natural estilo

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,

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. 1168 – 1211)

**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. 1220 - 1225)

... 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,

<p>sin orden puesto el vestido (...)</p> <p>te empeño, te pido y ruego (...)</p> <p>    que <b>por galán</b>, por osado,</p> <p>    <b>por cortés, por entendido</b>,</p> <p>    <b>o por hombre solamente</b>,</p> <p>    que <b>harto</b> empeño <b>te obligo</b>,</p> <p>que aquesta infamia derogues (...),</p> <p>    se borre de las memorias</p> <p>    y se escriba en el olvido</p> <p>    y si acaso a tanta hazaña</p> <p>    de cobarde y de remiso</p> <p>no te dispone el halago (...),</p> <p>    yo de mi parte a ti solo,</p> <p>(...) de parte de las demás,</p> <p>    os digo, os <b>juro</b> y íntimo,</p> <p>    <b>por esa antorcha del día</b></p> <p>    que con afán repetido</p> <p>    se apaga el amor en ondas,</p> <p>    se enciende al nacer en visos,</p> <p>que ha de ser siempre en nosotras,</p> <p>    si no hacéis esto que os digo,</p> <p>        el agasajo forzado,</p> <p>        poco seguro el cariño,</p> <p>        el favor poco constante,</p> <p>        el despego siempre <b>fijo</b>,</p>	<p>sin orden puesto el vestido</p> <p>(...)</p> <p><b>por galán, por entendido</b>,</p> <p>    <b>por cortesano</b> en la paz,</p> <p>    en la guerra por invicto,</p> <p>    <b>o por hombre solamente</b></p> <p><b>que harto</b> con esto <b>te obligo</b></p> <p>(...) si como dama te ruego</p> <p><b>que aquesta infamia derogues</b></p> <p>    haciendo que su designio</p> <p>    <b>se borre de la memoria</b></p> <p>    <b>y se escriba en el olvido.</b></p> <p>    <b>Y si acaso a esta fineza</b></p> <p>    <b>de cobarde u de remiso</b></p> <p><b>no te dispone</b> lo amante,</p> <p>    no te resuelve lo fino</p> <p>    <b>yo de mi parte a ti solo</b></p> <p>    y a todos os lo repito</p> <p>    <b>de parte de las demás</b>,</p> <p>    <b>protesto, juro</b> y afirmo</p> <p>    <b>por esa antorcha del día</b></p> <p>    <b>que con afán repetido</b></p> <p>    <b>se apaga</b> al morir en ondas,</p> <p>    <b>se enciende al nacer en visos</b>,</p> <p><b>que ha de ser siempre en nosotras</b>,</p>
---	--

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.**

COROLANO.- **Aguarda, señora, espera.**

(I, vv. 807 – 861)

**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,**

(...)

COROLANO.- **¡Oye, espera!**

(I, vv. 1236 - 1294)

### Jornada III

COROLANO.- **Ingrata patria mía,**  
**llegó el fatal, llegó el funesto día,**

COROLANO.- **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?

CORIOLOANO.- Nada, señor, que a tu  
honor ofenda.

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

CORIOLOANO.- 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,

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?

CORIOLOANO.- Nada, señor, que a tu  
opinión ofenda.

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

CORIOLOANO.- 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 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,**

**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**

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,**  
**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...**

**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. 2901 – 2990)

PASQUÍN.- ... **dama de hijo de vecino,**  
**mal vestida y muerta de hambre.**

(III, vv. 3364 – 3365)

TODOS. **¡Entréguese la ciudad**

(...)

**Sabinos de Roma triunfen!**

(III, vv. 2683 – 2686)

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

**ni enemigo que nos mate,**

**ni 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 **etro y laurel.**

(III, vv. 2790 – 2793)

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. 2858 – 2862)

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, **etro y laurel,**

Toma mi anillo y **testigo**,  
**parto mi cetro y mi trono**,  
**que quien perdonas, perdono**  
**y a quien castigas, castigo.**

CORIOLOANO. – **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?** (...)

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**  
**aplauzo del vencedor...**

(III, vv. 2319 – 2321)

AURELIO.- **¿Quién te dio tanto rigor?**

harán al cielo **testigo** (...)

**parto mi imperio y mi trono**,  
**que quien perdonas, perdono**  
**y a quien castigas, castigo.**

CORIOLOANO. – **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?**

CORIOLOANO.- ¿Qué **te espantas y  
 turbas, di**,

**romano?**

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

CORIOLOANO. **Pues yo estoy en su  
 lugar...**

(III, vv. 3016 - 3072)

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

(III, vv. 3086 – 3088)

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,**

**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:**

**le habrás perdido dos veces.**  
CORIOLANO.- 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 quien lo quita,**  
**quitárselo a quien lo da.**  
(III, vv. 2351 - 2388)

**AURELIO.- (...) mira que es Roma tu**  
**madre,**  
**mira que soy yo tu padre.**  
CORIOLANO.- **Tú has dicho que tal no**  
**eres,**  
**si te creo, ¿qué más quieres?**  
(...)  
**AURELIO.- ¿No hay remedio?**  
**CORIOLANO.- Ni se aguarde.**  
**AURELIO.- Mira, ¡oh, joven**  
**imprudente!, que ser de enojo valiente,**  
**no es dejar de ser cobarde.**  
(III, vv. 2390 - 2398)

pues, **por** lograrle **una vez,**  
**le habrás perdido dos veces.**  
CORIOLANO.- 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 quien la da.**  
(III, vv. 3138 - 3175)

**AURELIO.- (...) mira que es Roma tu**  
**madre,**  
**mira que soy yo tu padre.**  
CORIOLANO.- **Tú has dicho que no lo**  
**eres,**  
**si te creo, ¿qué más quieres?**  
(...)  
**AURELIO.- ¿No hay remedio?**  
**CORIOLANO.- No se aguarde.**  
(...)  
**AURELIO.- Mira, ¡oh, joven**  
**imprudente!,**  
**que ser con ira valiente,**

**no es dejar de ser cobarde.**

(III, vv. 3197 - 3205)

**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)

**... Roma yace**

**o por instantes viviendo**

**o muriendo por instantes, (...)**

**ese Cáucaso de bronce,**

ese obelisco **de jaspe (...)**

(III, vv. 3505 - 3591)

CORIOLANO.- ...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)

CORIOLANO.- ...despedirle **o**  
**perdonarle,**

**pero** presente no puedo,

que **para nada** soy **parte**,

que **en la presencia del sol**,

**luz** ninguna **estrella** esparce.

(III, vv. 3287 – 3291)

**... o ya alumbres o ya abrases.** (III, v.  
2484)

**... o ya alumbres o ya abrases.** (III, v.  
3301)

MORFODIO.- **Sin duda que de esta vez,**  
**Roma ha de quedar triunfante.**

(III, vv. 2485 -2586)

PASQUÍN.- **Sin duda que de esta vez,**  
**Roma ha de quedar triunfante.**

(III, vv. 3308 – 3309)

VETURIA.- **Que viva Roma** altiva.

(...)

VETURIA.- **Que viva Roma** triunfante.

(...)



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 queme.**

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?**

CORIOLOANO.- **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.**

(...)

CORIOLOANO.- **Viva, pues,** triunfante  
**Roma.**

(III, 3767 – 3768)

CORIOLOANO.- Que, **usando de los**  
**poderes (...)** vuestras piedades **me ofrecen**

**me he movido** a que sus rayos

**hoy alumbren y no quemem.**

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,**

**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.**

(...)

**Liberal pague mi vida**

**lo que mi vida te debe (...)**

**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 venga.**  
 (...)

**Que os han de restituir**  
**las joyas** que os enriquecen,  
**las galas** que os hermosean (...).

**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.**

**pues el que pude vengarte**  
**me basta, aunque no te venga.**  
 (...)

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,**

(III, vv. 2644 - 2744)

**sin honra me vi, se entregue****todo el honor de los hombres****a arbitrio de las mujeres.**

(III, vv. 3789 - 3866)

En esta comparación entre los versos que Calderón traslada desde *Los privilegios de las mujeres* a *Las armas de la hermosa* 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 hermosa*, y el 17%, en lo que respecta a la jornada con la que se cierra la obra. *Las armas de la hermosa* 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 hermosa* 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.<sup>23</sup>

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 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.”<sup>24</sup>

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

<sup>23</sup> Elisa Domínguez de Paz y Leonor Rodríguez Corona, “Los privilegios de las mujeres en la obra de Calderón de la Barca”, en Germán Vega Gaecía – Luengos e Ignacio Arellano Ayuso (eds.), *Calderón: innovación y legado*, New York, Peter Lang, 2001, p. 136.

<sup>24</sup> Albert E. Sloman, *op.cit.*, p. 65.

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 también para que Astrea, y con ella los espectadores, se den cuenta de que quienes 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 (...).<sup>25</sup>

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 hermosa* 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 hermosa* 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 (...).

<sup>25</sup> Elisa Domínguez de Paz, y Leonor Rodríguez Corona, *op.cit.*, p. 136.

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.<sup>26</sup>

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 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 termina por aclararse quién fue el autor de la muerte. 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 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.<sup>27</sup>

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 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.

<sup>26</sup> Albert E. Sloman, *op.cit.*, pp. 67 – 68.

<sup>27</sup> Elisa Domínguez de Paz, y Leonor Rodríguez Corona, *op.cit.*, p. 136.

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 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.<sup>28</sup>

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

<sup>28</sup> Albert E. Sloman, *op.cit.*, p. 70.

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.<sup>29</sup>

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. 3871 y ss.)

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, en *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. 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*.

<sup>29</sup> Albert E. Sloman, *op.cit.*, p. 75.



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.<sup>30</sup>

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 comunicarse. Enio

<sup>30</sup> Elisa Domínguez de Paz y Leonor Rodríguez Corona, *op.cit.*, pp. 136 - 137.

se convierte así en encarnación de la amistad, una temática que fue cultivada por Calderón y otros dramaturgos áureos, como Tirso o Lope<sup>31</sup>, 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.”<sup>32</sup>

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

<sup>31</sup> Julián González Barrera, “El valor de la amistad para Lope de Vega: una huella viva de la Antigüedad grecolatina”, *Cuadernos de filología clásica: estudios latinos*, 28, 1, 2008, pp. 139-150.

<sup>32</sup> Albert E. Sloman, *op.cit.*, p. 89.

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 pernicioso 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.<sup>33</sup>

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.<sup>34</sup>

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 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,

<sup>33</sup> Elisa Domínguez de Paz y Leonor Rodríguez Corona, *op.cit.*, p. 137.

<sup>34</sup> Albert E. Sloman, *op.cit.*, pp. 82– 83.

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.<sup>35</sup>

*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.

---

<sup>35</sup> Albert E. Sloman, *op.cit.*, p. 93.

#### 4. LAS ARMAS DE LA HERMOSURA COMO COMEDIA HISTÓRICA

*Las armas de la hermosa* es una obra dramática compleja que adscribimos a la “comedia nueva”, el subgénero híbrido característico del teatro barroco español, aunque encontremos en ella cierta tendencia hacia el ámbito de lo trágico<sup>36</sup>. Asimismo, este texto nos plantea el problema de su categorización como comedia histórica. Frente a otros subgéneros teatrales, la comedia histórica 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 las comedias históricas que definiremos, siguiendo a Oleza,<sup>37</sup> como aquellas que, pese a no ser rigurosamente históricas, “contienen algún elemento histórico no incidental en su acción o en su circunstanciación”. Profeti<sup>38</sup>, por su parte,

---

<sup>36</sup> V. *Los privilegios de las mujeres, comedia de varios ingenios y Las armas de la hermosa, de Calderón de la Barca. Edición y estudio crítico*, Universidad de Valladolid, 2016 [tesis inédita].

<sup>37</sup> Juan Oleza, “Estudio Preliminar”, en Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (ed. de Donald McGrady), Barcelona, Crítica, 1997, pp. IX – LV.

<sup>38</sup> 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.

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 Arellano<sup>39</sup> 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 González<sup>40</sup> 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.

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 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.

<sup>39</sup>Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 350-351.

<sup>40</sup>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.

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.

Como punto de partida en el análisis de *Las armas de la hermosura* como teatro histórico tomaremos el trabajo de Herbert Lindenberger<sup>41</sup>, quien ha distinguido hasta cuatro planos diferentes en el análisis de una comedia histórica. Todos ellos resultan bastante complejos en lo que al estudio de *Las armas de la hermosura* se refiere:

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 Calvo<sup>42</sup>, quien ha señalado una serie de criterios básicos para la comprensión de la naturaleza del drama histórico:

<sup>41</sup> Herbert Lindenberger, *Historical drama. The relation of Literature and Reality*, Chicago-London, University of Chicago, 1975, p. 10.

<sup>42</sup> Florencia Calvo, *Los itinerarios del imperio. La dramatización de la historia en el Barroco español*, Buenos Aires, Eudeba, 2007, pp. 29 – 30.

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 Calvo<sup>43</sup>, 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

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 en *Los privilegios de las mujeres* 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.

---

<sup>43</sup> 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.



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 Ramón<sup>44</sup>:

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 (...) 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 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, sometiénolo 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

<sup>44</sup> Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza, 1967, pp. 154 -156.

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 Calvo<sup>45</sup> 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 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. Aristóteles<sup>46</sup> 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 (...).

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

<sup>45</sup> Florencia Calvo, *Los itinerarios...*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>46</sup> Aristóteles, *Poética* (trad. de Valentín García Yebra), Madrid, Gredos, 1974.

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]

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 hermosa* 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 Lope<sup>47</sup> 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

<sup>47</sup> Félix Lope de Vega, *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* (ed. de Enrique García Santo – Tomás), Madrid, Cátedra, 2006.

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 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”<sup>48</sup>, 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

<sup>48</sup> 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.

y debe modificar la realidad. Francisco de Cascales<sup>49</sup> 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 Robortello 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 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.<sup>50</sup>

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”.<sup>51</sup>

Francisco Florit<sup>52</sup> considera asimismo que en el Siglo de Oro 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

<sup>49</sup> Citado en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 166 -167.

<sup>50</sup> 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.

<sup>51</sup> Enrica Cancelliere, “Aristóteles, Lope y la teoría de lo verosímil”, *Anuario Lope de Vega*, 12, 2006, p. 39.

<sup>52</sup> Francisco Florit, *Tirso de Molina ante la comedia nueva*, Madrid, Estudios, 1986.

y espectador. Marc Vitse<sup>53</sup>, 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 reinterprétation 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'hypermérealisme 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 sépare 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 données qu'il tire de l'histoire ou de la fable et d'étendre ainsi aux éléments "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 Candamo<sup>54</sup> 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 Arellano<sup>55</sup>:

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

<sup>53</sup> Marc Vitse, *Elements pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, France -Ibérie Recherche – Presses Universitaires du Mirail, 1988. p. 196.

<sup>54</sup> Francisco Bances Candamo, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos* (ed. de Duncan W. Moir), London, Tamesis, 1970, p. 35.

<sup>55</sup> 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.

– 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 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)<sup>56</sup>

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)<sup>57</sup>

Bances Candamos 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 airosas 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

<sup>56</sup> Cit. en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva...*, op. cit., p. 257.

<sup>57</sup> Cit. en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva...*, op. cit., p. 265.

experiencia mucha más perfección para la enseñanza. (*Teatro de los teatros...*, Bances Candamo)<sup>58</sup>

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!<sup>59</sup>

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*:

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.<sup>60</sup>

Concretamente, en lo que se refiere al teatro histórico calderoniano, Ignacio Arellano<sup>61</sup> 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*

<sup>58</sup> Francisco Bances Candamo, *op. cit.*, p. 82.

<sup>59</sup> Citado por Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva...*, *op. cit.*, p. 208.

<sup>60</sup> Pedro Calderón de la Barca, *La aurora en Copacabana*, en *Obras Completas* (ed. de Ángel Valbuena Briones), vol. I, Madrid, Aguilar, 1959, p. 1391.

<sup>61</sup> Ignacio Arellano, *Historia del teatro español...*, *op. cit.*, pp. 487 – 488.



*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. 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. 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, 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 Vitse<sup>62</sup>, 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”

<sup>62</sup> Marc Vitse, *op. cit.*, p. 504.

hacerlo si quiere mantener su estatuto artístico y por ende, su superioridad moral y estética. En palabras de José María Díez Borque<sup>63</sup>:

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 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.

Juan Oleza<sup>64</sup> ha propuesto una clasificación de la comedia histórica que, aunque concebida para el teatro 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 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.

Atendiendo a esta 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

---

<sup>63</sup> José María Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976, pp. 361 – 362.

<sup>64</sup> 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.

Roma y, en consecuencia, en ellas lo particular, la intriga amorosa y judicial, se entretuje 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 Barthes<sup>65</sup> 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 Calvo<sup>66</sup>, por su parte, desarrolla esta problemática planteada por Barthes en su

---

<sup>65</sup> Roland Barthes, “El discurso de la historia”, en VV. AA., *Estructuralismo y Lingüística*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, p. 32.

<sup>66</sup> Florencia Calvo, *Los itinerarios...*, *op. cit.*, p. 30.

relación con el teatro histórico, que se convertiría así en la reconstrucción artística de una construcción imaginaria, cultural e ideológica previa:

[E]l 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 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 hermosura* 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, asimismo, 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,<sup>67</sup> 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*

---

<sup>67</sup> Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.

*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 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 hermosa*, 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 Coriolano 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 hermosa* 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 hermosa* 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 Gilman<sup>68</sup> a propósito de las diferencias entre el teatro histórico lopesco y las “History Plays” shakesperianas:

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 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

---

<sup>68</sup> 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.

dramáticos elaborados por Lope de Vega, tal como han señalado Oleza y Ferrer<sup>69</sup>. 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 hermosa* 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”.

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

---

<sup>69</sup> Juan Oleza y Teresa Ferrer, “Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo”, en Charles David y Alan Deyermund (eds.), *Studies in honour of John Varey by his colleagues and pupils*, London, Westfield College, 1989, pp. 145 – 154.

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 Vega<sup>70</sup>, 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 compartido, encaminado a reforzar cierto sentido de identidad nacional. Por ejemplo, Florencia Calvo<sup>71</sup> 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.

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

<sup>70</sup> Lope de Vega, *La campana de Aragón*, en *Comedias escogidas* (ed. de J. E. Hartzbusch), III, B.A.E.41, p. 35.

<sup>71</sup> Florencia Calvo, *Los itinerarios...*, *op. cit.*, p. 71.



(*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 Maravall<sup>72</sup>:

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 González de Salas<sup>73</sup> 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 Oleza<sup>74</sup>:

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

<sup>72</sup> José Antonio Maravall, “Una interpretación histórico social del teatro barroco”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 235, 1969, p. 76.

<sup>73</sup> 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.

<sup>74</sup> Oleza, “Estudio..., *op. cit.*, p. XXXI.

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 Coleridge<sup>75</sup> 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 addressed”, 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 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

<sup>75</sup> Samuel Taylor Coleridge, *Coleridge's Shakespearean Criticism* (ed. de T. M. Raysor), Cambridge, Harvard University Press, 1930, p. 138.

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 Fajardo<sup>76</sup> 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.

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 Lindenberger<sup>77</sup>:

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 armas de la hermosura* 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.- ... esa fábrica admirable,  
 ese Cáucaso de bronce,  
 ese obelisco de jaspe,  
 ese penacho de acero,  
 ese muro de diamante,

<sup>76</sup> Diego de Saavedra Fajardo, *Empresas políticas* (ed. de Sagrario López Poza), Madrid, Cátedra, 1999, pp. 209, 228 y 415.

<sup>77</sup> Herbert Lindenberger, *Historical Drama...*, *op. cit.*, p. 8.

que hizo estremecer la tierra,  
que hizo embarazar el aire (Jornada III, vv. 3589 - 3595)

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 Calvo<sup>78</sup> 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 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 Pellicer<sup>79</sup> 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 Arellano<sup>80</sup> 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.”

<sup>78</sup> Florencia Calvo, *Los itinerarios...*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>79</sup> Citado por Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva...*, *op. cit.*, pp. 264 - 265.

<sup>80</sup> Ignacio Arellano, “Poesía, historia y mito ...”, *op. cit.*, p. 174.

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 de 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 hermosa*. 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. Cotarelo<sup>81</sup> 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 Parker<sup>82</sup> sostienen que estas sospechas provocarían la rápida reacción de los tres 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

<sup>81</sup> 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, p. 177.

<sup>82</sup> Alexander A. Parker, *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 381.

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 Hartzzenbusch 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.<sup>83</sup>

Desde esta perspectiva, *Las armas de la hermosa* 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.”<sup>84</sup> 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

<sup>83</sup> Alexander A. Parker, *La imaginación...*, *op. cit.*, p. 382.

<sup>84</sup> José Alcalá – Zamora, “La España del siglo XVII en Calderón”, en *Estudios calderonianos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2000, p. 29.

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...<sup>85</sup>

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 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.<sup>86</sup>

Frederick de Armas<sup>87</sup>, 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.

<sup>85</sup> María Soledad Arredondo, “Armas de papel: Quevedo y sus contemporáneos ante la guerra de Cataluña”, *La Perinola*, 2, 1998a, p. 137.

<sup>86</sup> Susana Hernández Araico, “El mito de Veturia y Coriolano...”, *op. cit.*, p. 103.

<sup>87</sup> 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.

No obstante encontramos, durante el 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 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 rememorar 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, tal y como señalamos anteriormente, a proponer una 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...<sup>88</sup>

Como vemos, Susana Hernández Araico establece toda una cadena de identificaciones histórico – políticas entre los sucesos y personajes de *Las armas de la hermosa* 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 hermosa*, 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 hermosa* 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,

<sup>88</sup> Susana Hernández Araico, “El mito de Veturia y Coriolano...”, *op. cit.*, p. 103 – 106.

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 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.<sup>89</sup>

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,

---

<sup>89</sup> 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.

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 hermosa* la monarquía hispánica se presenta como una Corona integradora de diversas tierras y pueblos del mismo modo que lo fue 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 Lindenberger<sup>90</sup>:

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."<sup>91</sup>

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 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

<sup>90</sup> Herbert Lindenberger, *Historical ...*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>91</sup> 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.

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 Colburn<sup>92</sup> ha localizado tan solo dos de temática puramente histórica: *El esclavo de Roma* y *Roma abrasada*. Analizando el *corpus* calderoniano, Amos Parducci<sup>93</sup> 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 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 Romanos<sup>94</sup>:

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

<sup>92</sup> Guy Blandin Colburn, "Greek and Roman Themes", *Hispania*, 22, 1939, p. 155.

<sup>93</sup> Amos Parducci, "Drammi spagnoli d'argomento romano", en A. Pavolini (ed.), *Italia e Spagna*, Firenze, 1941, pp. 263 – 309.

<sup>94</sup> 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.

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 Lope<sup>95</sup> 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 Cirnigliaro<sup>96</sup> 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 (...).

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

<sup>95</sup> Lope de Vega, *Arte Nuevo...op. cit.*

<sup>96</sup> 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.

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 corte<sup>97</sup>, 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.<sup>98</sup>

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 expongas  
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.<sup>99</sup>

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 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, en *Las armas de la hermosura* aparecen algunos pasajes en los que puede intuirse una crítica contra la incapacidad política de Felipe IV, fruto,

<sup>97</sup> 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.

<sup>98</sup> Francisco Bances Candamo, *Teatro de los teatros...*, op. cit., p. 57.

<sup>99</sup> 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.

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. 3830 - 3832)

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 hermosa* 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 tardorrepública:

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?...

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 Casaldueiro<sup>100</sup> 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, quien 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

<sup>100</sup> Joaquín Casaldueiro, *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 9-44.

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.

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 hermosa* y ha estudiado en ellas, fundamentalmente, dos aspectos: su intertextualidad en relación con el proceso de escritura teatral calderoniano<sup>101</sup> y la defensa de los derechos de la mujer<sup>102</sup>, 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 hermosa* 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

<sup>101</sup> P. e. Germán Vega García – Luengos, “La reescritura...”, *op.cit.*, pp. 11-34.

María Grazia Profeti, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Università degli Studi di Padova, Verona, 1976, pp. 499-501.

<sup>102</sup> 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.

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 “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 Calvo<sup>103</sup> 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 leérsela; 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

---

<sup>103</sup> Florencia Calvo, *Los itinerarios...*, op. cit., p. 85.

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. 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 de 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, había desarrollado un complejo sistema de convenciones dramáticas compartidas entre dramaturgo y espectador que permitía 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 contemporización 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.



## 5. 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:

**MI:** 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 DICAT<sup>104</sup>, 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.

---

<sup>104</sup> Teresa Ferrer Valls (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), Reichemberger, 2008, [DVD].

**E:** *Primavera numerosa de muchas armonías luzientes, en doce comedias fragantes, parte quarenta y seys*, Madrid, Francisco Sanz, 1679, 84r. – 110r.

**P9**<sup>105</sup>: *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.

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)<sup>106</sup>.

**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)].

<sup>105</sup> 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.

<sup>106</sup> Don W. Cruickshank sugiere que este impreso pudo ser editado hacia 1690, bajo la responsabilidad de Juan García Infanzón en “Calderón de la Barca, Pedro”, en Pablo Jauralde Pou (dir.), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, Madrid, Castalia, 2012, vol. I, p. 120.

**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, L1 Mischband 5(3)]<sup>107</sup>.

**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 catalogar<sup>108</sup>). Las características tipográficas de este impreso sugieren que puede proceder de una imprenta sevillana de la segunda mitad del siglo XVIII<sup>109</sup>.

**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)<sup>110</sup>.

**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).

<sup>107</sup> Cruickshank también considera que este testimonio pudo ser impreso en Madrid hacia 1690. Ver “Calderón de la Barca..., *op. cit.*, p. 120.

<sup>108</sup> 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 publicada como *Un fondo desconocido de comedias españolas impresas conservado en la biblioteca pública de Évora (con estudio detallado de las de Calderón de la Barca)*, Nueva York, Idea, 2016.

<sup>109</sup> V. Germán Vega García-Luengos, “La tipografía hispalense y las comedias sueltas del siglo XVIII”, *Archivo Hispalense*, 226, 1991, pp. 47 – 98.

<sup>110</sup> Entre paréntesis señalamos el ejemplar que hemos consultado en cada caso.

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 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 hermosa 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.<sup>111</sup>

Don W. Cruickshank<sup>112</sup> 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

---

<sup>111</sup> Juan Eugenio Hartzenbusch (ed.), *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Rivadeneyra, 1848, vol. I, p. XXV.

<sup>112</sup> Don W. Cruickshank, “Don Juan de Vera Tassis y Villarroel”, en K. Körner y D. 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 – 45.

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 hermosa* 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 hermosa* en la colección de *Escogidas*, parece que este 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 hermosa*, 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 tarde. El propio Vera, aunque en un principio incidió en en que fue él quien publicó tanto *Las armas de la hermosa* 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*.<sup>113</sup>

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.<sup>114</sup>

<sup>113</sup> Fernando Rodríguez – Gallego, “Vera Tassis y el texto de *Las armas de la hermosa* 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. 79.

<sup>114</sup> Fernando Rodríguez – Gallego, “La labor editorial de Vera Tassis”, *Revista de Literatura*, vol. LXXV, núm. 150, 2013, p. 492.

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 – Gallego<sup>115</sup> 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 “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.<sup>116</sup>

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.

---

<sup>115</sup> Fernando Rodríguez – Gallego, “Vera Tassis y el texto *op. cit.*”, pp. 53 – 83.

<sup>116</sup> Fernando Rodríguez-Gallego, *op. cit.*, p. 79.

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.

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), 1866 (en el que se tacha la lectura aparentemente correcta “labinos” para escribir “sabinos”) o 2718 (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:

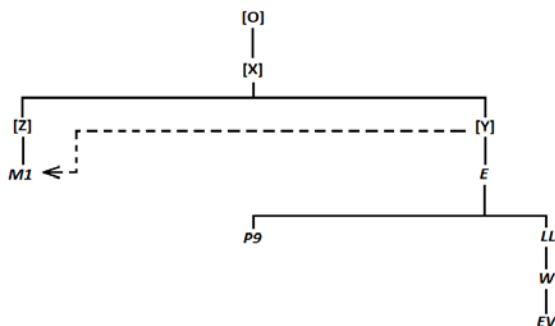
Teniendo en cuenta, pues, que ni *Escogidas* depende del manuscrito ni este de *Escogidas*, y aunque el texto manuscrito esté en peores condiciones, cuando presente lecturas mejores que las de *Escogidas*, incluso aunque no se trate de un error del impreso, entiendo que no hay razón que impida al editor 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.<sup>117</sup>

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 2276, “es

<sup>117</sup> Fernando Rodríguez-Gallego, “Vera Tassis y *Las armas de la hermosa*...”, *op. cit.*, p. 69.

afecto” frente a “es a efecto,” en el resto de fuentes de la obra, o en el verso 2294, “con el fiscal,” en lugar de “como 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 2839 (“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 2864 (“Sabino” en lugar de “Sabinia”) o 2878 (“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*. En realidad, se trata en su mayoría de sueltas con pie de imprenta que pertenecen a series numeradas y que apenas añaden variantes textuales significativas.

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 2944 (“hubiera” en lugar de “fuera”) o el del 3836 (“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 2903 (“sido mi”), y, además, es probable que fuera impreso con posterioridad a *S*, parece razonable que guarde una relación de dependencia respecto a él.



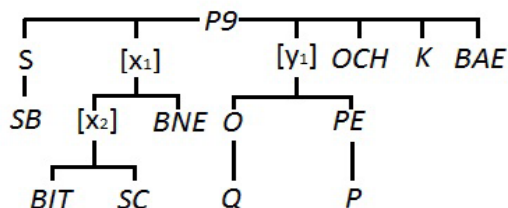
La segunda familia está formada por las sueltas *PE*, *P*, *O* y *Q*, puesto que las cuatro comparten una serie de errores que nos hacen pensar que poseen un antecedente común perdido, [y1]. Se trata de lecturas como las de los versos 2418 (“descaeciendo”) o el 2365 (“puede”). Analizando exhaustivamente 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 2560, “por ello”) pero también presenta alteraciones propias, como la lectura del verso 2424, “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 2719 y 2766 que, en cambio, sí están presentes en *O*. Además *Q* introduce algunas variantes propias, como la de “partidos” del verso 2665.

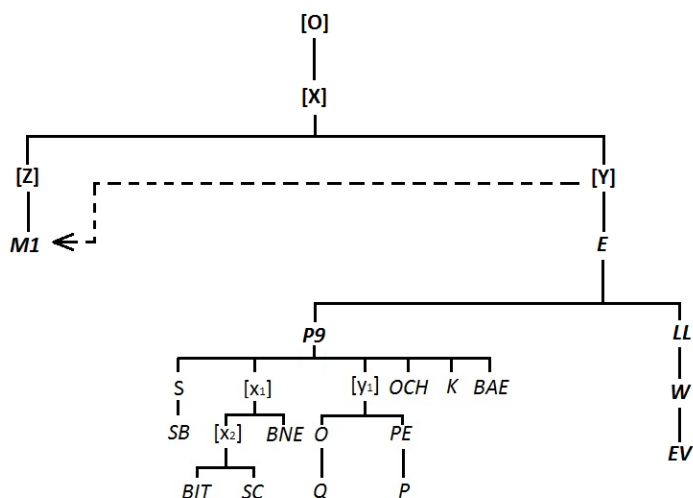
La última de las familias dependiente de *P9* es aquella constituida por las sueltas *BNE*, *BIT* y *SC*. Estos tres testimonios comparten errores conjuntivos que los vinculan entre sí y que nos hacen pensar en la existencia de un antecedente común [x1]. Se trata de variantes comunes como las que presentan los versos 2834 (“juzguen” frente a “juzgue”), 2719 (“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 3077 o “tan poco” del verso 1041. 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 1173, 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 5 o 292).

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 1179, 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 hermosa*, 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 hermosa* 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 hermosa*:

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.<sup>118</sup>

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 1799, en el que omitimos la preposición “a” transmitida por los testimonios o en la acotación que antecede al verso 1831, 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 1172, 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 1253, 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 1836 (“¿Cuál es el que tenéis...”) o 3420 (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 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 hermosa* 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 hermosa* 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 hermosa* merece ocupar en el canon del teatro calderoniano.

<sup>118</sup> Fernando Rodríguez – Gallego, “Vera Tassis...”, *op. cit.*, p. 80.



## 6. NUESTRA EDICIÓN

Los criterios seguidos para llevar a cabo la edición de *Las armas de la hermosura* son los habituales<sup>119</sup> 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 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:

---

<sup>119</sup> V. Alberto Bleca, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.

Ignacio Arellano, *Editar a Calderón: hacia una edición crítica de las comedias completas*, Madrid, Iberoamericana, 2007.

Ignacio Arellano, “Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro. Notas muy sueltas”, en Jesús Cañedo Fernández e Ignacio Arellano Ayuso (coords.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 563 – 586.

Luis Iglesias Feijoo, “En el texto de Calderón. Teatro y crítica textual a propósito de *La vida es sueño*”, en Melchora Romanos, Florencia Calvo, Ximena González (eds.), *Estudios de Teatro Español y Novohispano: Actas del XI Congreso de AITENSO (septiembre 2003, Buenos Aires)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2003, pp. 23 – 55.

- 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 achacables al autor se conservan. 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 hermosa* 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. En la redacción de las mismas se ha considerado preferible emplear, siempre que sea posible, el *DRAE* para explicar el significado de los términos que puedan resultar confusos pues es una obra mucho más comprensible para el lector actual que los repertorios lexicográficos de época calderoniana, a los que también hemos recurrido en ciertos casos.

El lector especializado encontrará en las páginas finales del libro un aparato crítico negativo, preferible en los casos de abundancia de testimonios, en el que se incluye la lectura escogida seguida de todas las variantes desechadas y los testimonios en los que estas aparecen. Asimismo, en los casos en los que resulta pertinente, se ha incluido el razonamiento que lleva a la editora a la elección de una determinada *lectio*.



## 7. SINOPSIS MÉTRICA

### **Jornada I (1338 vv.)**

Quintilla	vv. 1 – 48
Romance é - a	vv. 49 - 496
Silva	vv. 497 - 571
Romance é - o	vv. 572 – 965
Redondilla	vv. 966 – 998
Romance é - o	vv. 999 - 1095
Redondilla	vv. 1096 - 1143
Romance í - o	vv. 1144 - 1338

### **Jornada II (1344 vv.)**

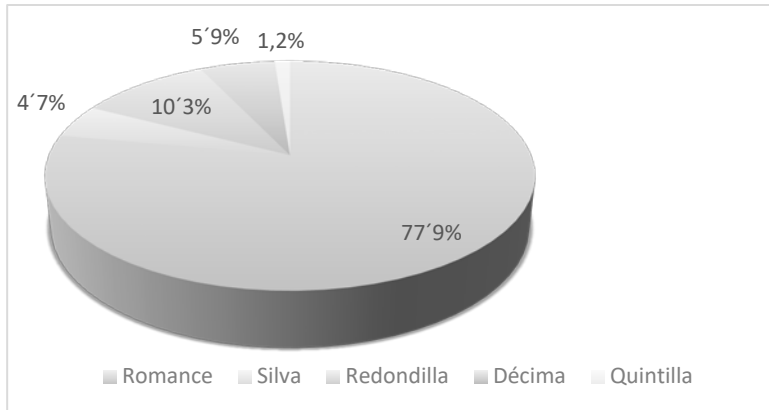
Romance á - a	vv. 1339 – 1780
Redondilla	vv. 1781 - 2096
Romance é - o	vv. 2097 – 2682

### **Jornada III (1220 vv.)**

Romance ú - e	vv. 2683 – 2900
Silva	vv. 2901 - 3005
Décima	vv. 3006 - 3235
Romance á - e	vv. 3236 - 3787
Romance é - e	vv. 3788 - 3902

### 7.1. ANÁLISIS MÉTRICO PORCENTUAL

Estrofa	Jornada I	Jornada II	Jornada III	Total
<b>Romance</b>	84'7%	76'3 %	72'4 %	<b>77'9 %</b>
<b>Silva</b>	5'7 %	-	8'7 %	<b>4'7 %</b>
<b>Redondilla</b>	6'1 %	23'7 %	-	<b>10'3 %</b>
<b>Décima</b>	-	-	18'9 %	<b>5'9 %</b>
<b>Quintilla</b>	3'5 %	-	-	<b>1'2 %</b>



**La gran comedia**

*Las Armas de la Hermosura*

**de**

**Don Pedro Calderón de la Barca**



**Personas que hablan en ella<sup>120</sup>:**

Coriolano.

Enio.

Lelio.

Flavio.

Sabino.

Veturia.

Livia.

Astrea.

Constancio.<sup>121</sup>

Pasquín.

Soldados romanos.

Cuatro mujeres.

Aurelio, viejo.

Emilio, soldado.

---

<sup>120</sup> Tomamos el reparto correspondiente al testimonio de *Escogidas*, que hemos tomado como texto base para nuestra edición de la obra.

<sup>121</sup> 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 amor*<sup>122</sup>  
    *hacer mi dicha mayor.*
- CORO 2.                    *Ni mi deseo*  
    *pasar del bien que poseo.*
- CORIOLANO.                Sin duda, Veturia bella,                [*quintilla*]                5  
    esta canción se escribió  
    por mí, pues solo fui yo  
    feliz influjo de aquella  
    de Venus<sup>123</sup> brillante estrella;  
    pues benigna en mi favor...                10
- CORIOLANO  
 Y CORO 1.                    ... *no puede amor*  
    *hacer mi dicha mayor.*
- VETURIA.                    Mejor debo yo entender

<sup>122</sup> 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*.

<sup>123</sup> *Venus*: Divinidad latina muy antigua, protectora de los huertos, que terminó por asimilarse a la diosa griega Afrodita (P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*). 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.

su benévolo influir;  
pues, dándome que sentir, 15  
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... 20

VETURIA

Y CORO 2.                   ... *ni mi deseo*  
*pasar del bien que poseo.*

HOMBRE 1.                   A tanta solemnidad  
desde ahora será bien  
que, todos en parabién, 25  
brindemos.

HOMBRE 2.                                   A que su edad  
viva eterna.

*Beben.*

HOMBRE 3.                                   Y su beldad  
en fecunda sucesión  
a Roma ilustre.

PASQUÍN.                                   Estos son  
convidados que me placen, 30  
que a un tiempo la razón hacen

	y deshacen la razón. <sup>124</sup>	
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 <sup>125</sup> trocó el pesar en placer, esa salva hemos de hacer.	
LIVIA.	¿Cómo se podrá ninguna excusar, si cada una, de cuantas hoy Roma encierra, feliz el susto destierra de aquel pasado temor? <i>Y no puede amor...</i>	40     45
MUJERES		
Y MÚSICOS.	<i>No puede amor hacer mi dicha mayor...</i>	
VOCES (dentro).	¡Arma, guerra!	[romance é - a]

<sup>124</sup> 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.

<sup>125</sup> 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 (Grimal, *op.cit.*). La Fortuna y su mutabilidad es un elemento tópico en la obra calderoniana, tal y como ha observado 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. 179). Calderón lo aborda desde una perspectiva estoica y senequista (*De brevitate vitae*) en obras como *La gran Cenobia*, *La cisma de Ingalaterra* o *La hija del aire*.



*Cajas*<sup>126</sup> y trompetas; alborótanse todos y sale Aurelio, viejo venerable, y Enio, soldado.

HOMBRE. ¡Qué asombro!

MUJER. ¡Qué confusión!

CORIOLANO. ¿Qué novedad será esta, 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?

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.*

<sup>126</sup> *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.

nocivos faustos<sup>127</sup> de Flora<sup>128</sup>  
 y Baco<sup>129</sup>, cuando es bien sean  
 pompas<sup>130</sup> de Marte<sup>131</sup> y Belona<sup>132</sup>!

65

<sup>127</sup> *Fausto*: Grande ornato y pompa exterior, lujo extraordinario (*DRAE*).

<sup>128</sup> 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 (Grimal, *op.cit.*). 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.

<sup>129</sup> 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 (Grimal, *op.cit.*). 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.

<sup>130</sup> *Pompa*: Lujo y ornato (*DRAE*) con el que, en este caso, se honraría culto a una divinidad.

<sup>131</sup> *Marte*: 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 se presenta en los relatos legendarios como un dios extremadamente violento y sanguinario, que disfruta sobremedida del derramamiento de sangre y la guerra, independientemente de que las causas que los motiven sean o no legítimas (Grimal, *op.cit.*). En este sentido se opone a otras divinidades guerreras, como Atenea, que defienden únicamente las causas justas.

<sup>132</sup> 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, ensangrentada y guiando un carro de combate. En algunas variantes de su leyenda se la consideraba la esposa de Marte (Grimal, *op.cit.*). 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.

*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 Amor<sup>133</sup>, las nuevas 70  
*Córrense las mesas y bastidores.*  
 que traes de Sabinia...

VETURIA. (¡Cielos! *Aparte*

¿Qué nuevas pueden ser estas?)

LIVIA. (Oye y disimula.) *A*  
*Veturia*

AURELIO. ...en tanto  
 que a toda Roma las cuentan  
 públicos edictos que, 75  
 para freno y para rienda  
 de tan locos devaneos,  
 dispone el Senado.

ENIO. Fuerza,  
 como a primer senador<sup>134</sup>,  
 es, señor, que te obedezca, 80

<sup>133</sup> 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 (Grimal, *op.cit.*). En la poesía latina, a Cupido se le llamaba simplemente *Amor*, como hace Calderón en este verso.

<sup>134</sup> 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 (J. Ellul, *Historia de las instituciones de la Antigüedad*, Madrid, Aguilar, 1970).

y fuerza es también que haya,  
para que mejor se entiendan,  
de enlazar con su principio<sup>135</sup>  
el nuevo motivo.

AURELIO.	Sea,	
	no como quien le refiere <sup>136</sup> ,	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 <sup>137</sup> inmensa	
	que, emula a Jerusalén,	
	también en montes se asienta <sup>138</sup> ,	
	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 <sup>139</sup>	100

<sup>135</sup> 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.

<sup>136</sup> 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 relatándola por encima.

<sup>137</sup> Referido a Roma, este término pone de manifiesto el carácter grandioso y artificial de la ciudad.

<sup>138</sup> 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).

<sup>139</sup> 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 (Grimal, *op.cit.*). 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,	105
	pues nadie hay que no las sepa, según en su gran teatro <sup>140</sup> al mundo las representan el tiempo en veloces plumas, la fama en no tardas lenguas.	110
	Y así, dejando asentada aquella parte primera de <i>El robo de las sabinas</i> <sup>141</sup> , ve a la segunda.	
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 <sup>142</sup> ,	120

<sup>140</sup> Referencia metateatral muy propia del estilo calderoniano y del teatro barroco en general.

<sup>141</sup> Referencia a la comedia en colaboración del mismo título, la cual Calderón conocía bien, tal y como hemos evidenciado en nuestra tesis.

<sup>142</sup> 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 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 (Grimal, *op.cit.*).

y Rómulo resistirla,  
 careando<sup>143</sup> injuria y ofensa,  
 el uno por castigarla,  
 y el otro por mantenerla,  
 persuadido el uno a que 125  
 satisface el que se venga  
 y el otro a que nunca tuvo  
 lo no bien hecho otra enmienda  
 del arrojo que lo obró,  
 que el valor que lo sustenta. 130  
 Dos veces<sup>144</sup>, 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,

<sup>143</sup> *Carear*: Poner frente a frente, enfrentar (*DRAE*).

<sup>144</sup> La historiografía latina contradice, como se ha señalado, esta versión.

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  
 Rómulo<sup>145</sup>, la suya adversa  
 sin dominante enemigo  
 quedaba y que a Numa<sup>146</sup>, 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,

<sup>145</sup> Calderón se desvía constantemente de sus fuentes latinas (*Ab urbe condita*, fundamentalmente) 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 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 (Grimal, *op.cit.*).

<sup>146</sup> 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 Tulio 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 (Grimal, *op.cit.*).

eligió en plebe y nobleza  
 senadores<sup>147</sup> y tribunos<sup>148</sup>, 165  
 que en libertad la mantengan.  
 Sabino, pues, (porque el hilo  
 en la digresión no pierda),  
 procurando aprovechar  
 aquella vulgar sentencia<sup>149</sup> 170  
 de ser sin cabeza un pueblo<sup>150</sup>  
 monstruo de muchas cabezas<sup>151</sup>,  
 en una parte y en otra  
 viendo también cuán ajena  
 Roma de sus altos triunfos, 175  
 deleitosamente, deja  
 de ser campaña de Marte

<sup>147</sup> 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.

<sup>148</sup> 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, y 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.

<sup>149</sup> Referencia a la sentencia que se refiere a continuación y que defiende la primacía de un poder concentrado en una única autoridad frente a otras formas de gobierno.

<sup>150</sup> Quizás pueda intuirse en estos versos una 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.

<sup>151</sup> 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. (Grimal, *op.cit.*) Calderón, sin embargo, parece referirse en estos versos a la hidra, estilema habitual en su teatro.



por ser de Cupido selva,  
 a repetidas instancias  
 de la soberana Astrea 180  
 (que, celtíbera española<sup>152</sup>,  
 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 levas<sup>153</sup> dispuso.  
 Pero como esto de levas  
 es mina<sup>154</sup> que por el más  
 breve resquicio revienta, 190

<sup>152</sup> En *Las armas de la hermosa* el personaje de Astrea se presenta como española, denominación que, desde nuestra óptica actual, 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.

<sup>153</sup> *Leva*: reclutamiento de tropas (*DRAE*).

<sup>154</sup> *Mina*: Galería subterránea que se abre en los sitios de las plazas, poniendo al fin de ella una récamara llena de pólvora u otro explosivo para que, dándole fuego, arruine las fortificaciones de la plaza (*DRAE*). Cueva que se hace debajo de la tierra para ofender a los enemigos con cierto género de estratagema, llegando con ella hasta sus muros para volarlos con artificio de pólvora (*Cov.*). La mención de esta estrategia militar es históricamente inexacta puesto que el primer explosivo con fines militares, el llamado "fuego griego", no se inventó hasta, por lo menos, el siglo IV a. C.

al Senado sus vislumbres<sup>155</sup>  
 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  
 donde 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<sup>156</sup>  
 todas las campañas llenas.  
 Numerosas huestes son 215

<sup>155</sup> *Vislumbres*: Conjeturas, sospechas, indicios (*DRAE*).

<sup>156</sup> *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*).

las que alistadas se asientan,  
 según supe, voluntarias;  
 porque (como dije) Astrea,  
 que adquirir de vengadora  
 de las mujeres intenta 220  
 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 R<sup>157</sup> son, cuya empresa<sup>158</sup> 230  
 descifrada decir quiere  
 (según todos interpretan):  
 «Al Sabino Pueblo, ¿Quién  
 Resistirá?» Y con tal priesa,  
 a lento paso la marcha 235

<sup>157</sup> 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.

<sup>158</sup> *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*).

	disponen, que me fue fuerza, según su vecina línea <sup>159</sup> 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
	sus cajas y sus trompetas, cuando de lejos repiten al cierzo <sup>160</sup> , que se las lleva, y al aire, que nos las trae. <i>Cajas y voces a lo lejos.</i>	
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 <sup>161</sup> despertador tuyo sean, y de cuantos hoy en Roma,	255

<sup>159</sup> *Línea*: Término, límite, frontera (*DRAE*).

<sup>160</sup> *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*).

<sup>161</sup> Referencia anacrónica a los instrumentos que acompañaban a los Tercios españoles en el Siglo de Oro.

divertidos<sup>162</sup>, no se acuerdan  
 de aquellos primeros héroes,  
 que de apagadas pavesas<sup>163</sup> 260  
 fueron incendio de Europa,  
 hasta coronarla reina  
 del orbe<sup>164</sup>. Y, dejando aparte  
 abandonadas proezas,  
 que en África<sup>165</sup> y en España<sup>166</sup> 265  
 Rómulo dejó dispuestas<sup>167</sup>,  
 y hoy yacen en el infame  
 sepulcro de la pereza,  
 ¿a qué más puede llegar

<sup>162</sup> En su sentido etimológico, esta palabra hace referencia, al ensimismamiento y despreocupación en la que se hayan sumidos los romanos a causa del ocio y las mujeres.

<sup>163</sup> *Pavesa*: Partecilla ligera que salta de una materia inflamada y acaba por convertirse en ceniza (*DRAE*). Lo que queda de la materia combusta (*Cov.*) Es decir, los antiguos héroes romanos lograron levantar un imperio.

<sup>164</sup> 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.

<sup>165</sup> 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 númida 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.

<sup>166</sup> 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 iberos 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.

<sup>167</sup> Por todo lo señalado anteriormente, Calderón reinventa la leyenda de Rómulo, pues este no dirigió ninguna campaña en Hispania o África.

<p>el baldón<sup>168</sup> de la honra nuestra  que a pensar el enemigo  que ya Roma no es la que era,  pues se promete en sus timbres<sup>169</sup>  que no ha de hallar resistencia?  Demás de esto, ¿es bien que yo  a un noble ofendido tenga  y no tenga mira a que  es desproporción muy ciega  que él desvelado maquine  y yo descuidado duerma,  mayormente al blando<sup>170</sup> sueño  de tan contrarias sirenas<sup>171</sup>  que, si otras cantando matan,  ellas llorando<sup>172</sup> deleitan?  ¡Oh, nunca hubierais...!</p>	<p>270</p> <p>275</p> <p>280</p>	
<p>CORIOLANO.</p>	<p>Perdona,  señor, y dame licencia  para suplicarte que,  no enojado las ofendas,</p>	<p>285</p>

<sup>168</sup> *Baldón*: Oprobio, injuria o palabra afrentosa (*DRAE*).

<sup>169</sup> *Timbre*: Insignia que se coloca encima del escudo de armas (*DRAE*).

<sup>170</sup> *Blando*: Perezoso, cobarde (*DRAE*).

<sup>171</sup> 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 (Grimal, *op.cit.*).

<sup>172</sup> Prefiguración acerca del poder femenino de las lágrimas, que resultará fundamental en el desenlace de la comedia.

ni a ellas ni a cuantos conmigo  
a mi ruego las festejan; 290  
y más en este jardín<sup>173</sup>,  
donde Veturia se alberga,  
noble matrona<sup>174</sup>, a quien todas  
reconocen preeminencia  
por su real<sup>175</sup> 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  
si no es que la facilite

<sup>173</sup> El jardín es un espacio tradicionalmente vinculado al amor y la belleza (ligado en la mitología a la diosa Venus (Grimal, *op.cit.*) que, en este caso, se contrapone a la violencia de la guerra.

<sup>174</sup> 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.

<sup>175</sup> 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.

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 Venus<sup>176</sup>,  
 al mundo puso en sospecha  
 de que él y Cupido habían  
 trocado dardos<sup>177</sup> y flechas;  
 viendo cuánto ventajoso, 325  
 porque su dama lo sepa,  
 pelea el soldado que  
 con armas de amor pelea<sup>178</sup>,

<sup>176</sup> 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 (Grimal, *op.cit.*).

<sup>177</sup> *Dardo*: Arma arrojadiza, semejante a una lanza pequeña y delgada, que se tira con la mano (*DRAE*). El dardo, arma bélica propia de Marte, se intercambia por las flechas de Cupido.

<sup>178</sup> Referencia al conocido tópico de la *militia amoris*, de amplia tradición en la poesía latina, particularmente en la obra de Ovidio, 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.



	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	
	que, de la patria en defensa,	
	al opósito <sup>179</sup> le salga.	335
	Y así, para disponerla,	
	iré por plazas y calles,	
	diciendo en voces diversas.	
UNOS (dentro).	¡Viva Coriolano!	
OTROS (dentro).	¡Viva!	
AURELIO.	Oye, hasta averiguar estas.	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,	

<sup>179</sup> *Al opósito*: Por contraposición u oposición, en contra, contra (*DRAE*).

	entren peleando, en que es fuerza que pierdan gente, y quizá que gente y jactancia pierdan, dije que presto el Senado nombraría a quien convenga que vaya por general, a que dieron por respuesta, reduciéndose a una voz, de varias voces compuesta....	355        360
UNOS (dentro).	¡Viva Coriolano!	
OTROS (dentro).	¡Viva!	
FLAVIO.	De suerte que, antes que sea consulta, la aclamación común quiere que cabeza suya sea Coriolano, de que vengo a darte cuenta, por si acepta o no.	365
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 <sup>180</sup> , señor, a no importar mantenerla para que, en servicio suyo,	375

<sup>180</sup> *Albricias*: Regalo que se da por alguna buena nueva a quien trae la primera noticia de ella (*DRAE*).

- en mejor trance la pierda;  
 en cuyo agradecimiento  
 a Flavio las plantas besa  
 mi humildad y a Lelio da  
 los brazos, bien como prendas 380  
 de quien se obliga a pagar,  
 reconocida la deuda.
- LELIO. El mérito es quien adquiere  
 este honor. (¡Que también sea *Aparte*  
 hijo yo de senador<sup>181</sup>, 385  
 y de mí... ¡Oh, envidia, deja  
 de afligirme!) Yo el primero  
 seré que irá a tu obediencia  
 por soldado tuyo.
- ENIO. Yo  
 no te doy la norabuena<sup>182</sup>, 390  
 porque me la he dado a mí,  
 en fe de lo que interesa  
 en tus honores mi honor<sup>183</sup>.
- CORIOLANO. A entrambos<sup>184</sup> os lo agradezca  
 mi amistad, que con los dos, 395

<sup>181</sup> 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 enfrenta 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.

<sup>182</sup> *Norabuena*: Enhorabuena (DRAE).

<sup>183</sup> Enio, pese a su condición de plebeyo, posee concepción de su propio honor basada en sus logros personales y en cultivo de la virtud.

<sup>184</sup> *Entrambos*: Ambos (DRAE).

	tú, Lelio, de la nobleza	
	cabo <sup>185</sup> , 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.) <sup>186</sup>	
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	
	que con el más leve soplo	
	se empañan, si no se quiebran.	
	Y, siendo así que estuvimos	
	todas a morir resueltas,	420

<sup>185</sup> *Cabo*: Caudillo, capitán, jefe (*DRAE*).

<sup>186</sup> Pasquín presenta la característica cobardía propia del personaje del gracioso.

antes de admitir a quien  
 con fe y palabra no fuera  
 de esposo, con todo eso,  
 el empacho<sup>187</sup> y la vergüenza  
 de no volver a ser propias 425  
 de quien ya fuimos ajenas  
 nos obligará a que todas,  
 si nos diéradés<sup>188</sup> licencia,  
 saliéramos a campaña.  
 Y yo fuera la primera 430  
 que, el arnés trezado<sup>189</sup>, el fresno<sup>190</sup>  
 blandiendo en la mano diestra,  
 en la siniestra el escudo,  
 y con el tiento en la rienda,  
 montado el corcel bridón<sup>191</sup>, 435  
 la diera a entender a Astrea  
 cómo ya de su venganza  
 no necesita la nuestra.  
 CORIOLANO. ¿Quién pudo desempeñarse

<sup>187</sup> *Empacho*: Cortedad, vergüenza, turbación (DRAE).

<sup>188</sup> *Diéradés*: “dierais”. Forma ya poco habitual desde finales del siglo XVI.

<sup>189</sup> *Arnés trezado*: El compuesto de diversas piezas con sus juntas, para que el hombre armado con él pudiera hacer fácilmente todos los movimientos del cuerpo (DRAE).

<sup>190</sup> 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 caso de contemporización.

<sup>191</sup> *Bridón*: Caballo brioso y arrogante (DRAE). Como vemos, Veturia se transforma en estos versos en una “mujer guerrera” o “mujer viril, en paralelo a la caracterización de Astrea. Este arquetipo ha sido estudiado en la dramaturgia calderoniana por Rosa Ana Escalonilla López, *La dramaturgia del disfraz en Calderón, Anejos de RILCE*, 47, Pamplona, EUNSA, 2004.

	ni más noble ni más cuerda?	440
TODAS.	Lo mismo todas decimos.	
AURELIO.	No es la resolución esa que queremos de vosotras.	
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	<i>A Coriolano</i>
	ven, pues, adonde te ofrezca, con pública aclamación, de todo el pueblo en presencia, el Senado la bengala <sup>192</sup> , estoque <sup>193</sup> , toga <sup>194</sup> y diadema de general de sus armas.	450     455
CORIOLANO.	Más me ha de dar.	
AURELIO Y FLAVIO.	¿Qué es?	
CORIOLANO.		Licencia
	de que responda al sabino, y al mote <sup>195</sup> de sus banderas, poniendo yo en las de Roma el mismo.	

<sup>192</sup> *Bengala*. Insignia antigua de mando militar a modo de cetro o bastón (*DRAE*).

<sup>193</sup> *Estoque*: Espada estrecha, que por lo regular suele ser más larga de lo normal, y con la cual solo se puede herir de punta.

<sup>194</sup> *Toga*: Prenda principal exterior del traje nacional romano, que se ponía sobre la túnica.

<sup>195</sup> *Mote*: Sentencia que llevaban como empresa los antiguos caballeros.

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 caso <sup>196</sup> concuerdan 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". <sup>197</sup>	
FLAVIO.	Bien lo has pensado.	
	<i>Dentro, cajas y voces a lo lejos.</i>	
UNOS (dentro).	¡Arma, arma!	
FLAVIO.	Y, pues se oyen de más cerca	480

<sup>196</sup> *Caso*: Marca flexiva que, en muchas lenguas, sirve para expresar diferentes relaciones sintácticas y, tradicionalmente, la función expresada mediante esas marcas (*DRAE*).

<sup>197</sup> Calderón inventa así un nuevo significado para el conocido lema *SPQR* romano.

ya sus cajas, responded  
a su salva<sup>198</sup>.

- 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.)

*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]*

---

<sup>198</sup> *Salva*: Serie de cañonazos consecutivos y sin bala disparados en señal de honores o saludos (*DRAE*). En época romana no existía, lógicamente, esta costumbre.



del Esquilino<sup>199</sup> monte  
 que, atalaya<sup>200</sup> 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, padrastró<sup>201</sup> mío,  
 favoreció la vecindad del río.  
 Y así, hasta que los batidores<sup>202</sup> vuelvan, 505  
 y informados resuelvan  
 por donde menos fuerte sendas abra,  
 alto haced<sup>203</sup>.

UNOS. Alto, y pase la palabra.

*Repítenlo otros.*

SABINO. Ya, soberana Astrea,  
 pisas la raya en que la luz febea<sup>204</sup> 510

<sup>199</sup> 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.

<sup>200</sup> *Atalaya*: Eminencia o altura desde donde se descubre mucho espacio de tierra o mar (*DRAE*). Lugar alto desde el que se descubre la campiña; los que asisten en ellas también se llaman atalayas. Estos dan avisos con humadas de día y fuegos de noche si hay enemigos o si está seguro el campo (*Cov.*).

<sup>201</sup> *Padrastro*: Obstáculo, impedimento o inconveniente que estorba o hace daño en una materia (*DRAE*).

<sup>202</sup> *Batidor*: Explorador que descubre y reconoce el campo o el camino para ver si está libre de enemigos (*DRAE*).

<sup>203</sup> *Hacer alto*: Detenerse.

<sup>204</sup> *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 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 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

del Sol entre Sabinia y Roma parte  
 jurisdicciones, pues que no sin arte  
 interpuso por valla  
 el bastión<sup>205</sup> 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 bien<sup>206</sup>, aquella  
 que, ayer vil choza y hoy fábrica bella<sup>207</sup>, 520  
 tan elevada sube,  
 que empieza en muro y se remata en nube.  
 ¡Oh, tú, de la Fortuna  
 trasmutado teatro,<sup>208</sup> cuya escena,  
 no sé si diga, de piedades llena 525  
 o llena de crueldades,  
 (que, tal vez, son crueles las piedades)!  
 En yerto<sup>209</sup> albergue dio primera cuna

---

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 (Grimal, *op.cit.*). Esta simbología, de amplia tradición emblemática, aparece recurrentemente en esta comedia.

<sup>205</sup> *Bastión*: Amparo y defensa (*DRAE*).

<sup>206</sup> Para los personajes calderonianos la percepción de la realidad a través de los sentidos siempre resulta confusa ya que estos son considerados engañosos por el dramaturgo.

<sup>207</sup> Nuevo desvío respecto a la historiografía latina: con el poco tiempo transcurrido desde su fundación parece poco probable que Roma sea ya una fábrica bella.

<sup>208</sup> Alusión a varios elementos temáticos tópicos dentro del teatro calderoniano y barroco, en general: la mudabilidad de la Fortuna, la vida como teatro y la metateatralidad.

<sup>209</sup> *Yerto*: Tieso, rígido, áspero (*DRAE*).

a aquellos<sup>210</sup> que, arrojados  
de ignoradas entrañas, 530  
hambrienta loba<sup>211</sup> halló, que, en sus montañas,  
recién nacidos, ya que no abortados,  
eran espurios hijos de los hados.<sup>212</sup>  
¡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 cándido<sup>213</sup> 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 roncosh anhelitos<sup>214</sup> gorjeados<sup>215</sup>  
crecieron, arrullados a gemidos,  
¿qué mucho que, bandidos,  
sañudamente fieros, 545  
se juntasen con otros bandoleros  
para vivir, sin Dios, sin fe, sin culto,

<sup>210</sup> Comienza aquí el relato de la leyenda de Rómulo y Remo.

<sup>211</sup> 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 "lobo", "prostituta", por su conducta moralmente reprochable.

<sup>212</sup> 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. 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 (Grimal, *op.cit.*).

<sup>213</sup> *Cándido*: Blanco (DRAE). El "cándido alimento" es la leche con la que la loba cría a Rómulo y Remo.

<sup>214</sup> *Anhelito*: Respiración, principalmente corta y fatigosa (DRAE). Resuello (Cov.).

<sup>215</sup> *Gorjear*: Dicho de una persona o de un pájaro, hacer quiebras con la voz en la garganta (DRAE).

del homicidio, el robo y el insulto? <sup>216</sup>  
 De esta, pues, compañía  
 Rómulo capitán, temiendo el día 550  
 de tu mudanza, a fin de resguardarse,  
 trató fortificarse,  
 para cuyo seguro  
 el surco de un arado lineó muro,  
 con ley tan inviolable que, su extremo 555  
 asaltarle costó la vida a Remo.<sup>217</sup>  
 Este fue (¡oh tú, otra vez, varia Fortuna,  
 condicional imagen de la luna!<sup>218</sup>)  
 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<sup>219</sup>, 565  
 publicando<sup>220</sup> la guerra a sangre y fuego.

<sup>216</sup> Para poblar la recién fundada ciudad de Roma, Rómulo acogerá en su seno a esclavos fugitivos, deudores, desterrados, asesinos...

<sup>217</sup> 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 (Grimal, *op.cit.*).

<sup>218</sup> Identificación tópica entre la mutabilidad de la Fortuna y la Luna, cuya forma es cambiante en cada fase.

<sup>219</sup> *Luego*: Prontamente, sin dilación (*DRAE*).

<sup>220</sup> *Publicar*: Hacer patente y manifiesto al público algo (*DRAE*).

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 escuadra <sup>221</sup>	575
	vencí el arrugado ceño <sup>222</sup> , 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
	doblándose <sup>223</sup> por que, a tiempos,	

<sup>221</sup> *Escuadra*: Corto número de soldados a las órdenes de un cabo. Es la unidad menor en las fuerzas militares (*DRAE*).

<sup>222</sup> Metáfora característica del estilo calderoniano en la que la escarpada cima de los riscos se compara con un ceño fruncido, como en el v.16 de *La vida es sueño* (...el ceño de su frente [referido a un monte]).

<sup>223</sup> *Doblarse*: Distribuirse.

	donde importe, el retén <sup>224</sup> pueda ir reclutando <sup>225</sup> los puestos.	
ASTREA.	¿Eso excusabas decimos? Pues toma en albricias de eso esta sortija, que yo a tener que vencer vengo. Manda, Sabino, que al arma toque el ejército nuestro, antes que se fortifiquen.	590      595
SABINO.	Con ese español <sup>226</sup> aliento, ¿quién no ha de animarse? Vayan por los costados, cubriendo en las quiebras <sup>227</sup> y surtidas <sup>228</sup> coseletes <sup>229</sup> y flecheros <sup>230</sup> a la caballería, y ella, deshilada <sup>231</sup> en buen concierto, procure cobrar el llano, donde, trocados los riesgos,	600

<sup>224</sup> *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*).

<sup>225</sup> *Reclutar*: Posicionarse las tropas para un propósito determinado (*DRAE*).

<sup>226</sup> Calderón hace un guiño a su auditorio aludiendo a la proverbial valentía (e, incluso, bravuconería) atribuida a los españoles, por ejemplo, por Juan Pablo Mártir Rizo, quien afirmaba en *Historia de las guerras de Flandes* (1627) que “Los españoles son ejemplo que no parece excepción, pues siendo generalmente de estatura pequeña, la grandeza de corazón es tan grande que les da aliento, de forma que con su propio valor se han hecho dueños del mundo.”

<sup>227</sup> *Quiebra*: Hendidura del terreno (*DRAE*).

<sup>228</sup> *Surtida*: Salida o paso oculto por donde puede aparecer de improviso el enemigo.

<sup>229</sup> *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*).

<sup>230</sup> *Flecheros*: Arqueros (*DRAE*).

<sup>231</sup> Esto es, marchando en orden y formación.

- 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 por que la infantería 615  
 no vaya en el desconsuelo  
 de ir sin ti y sin mí, seré  
 yo quien gobierne sus Tercios<sup>232</sup>.
- 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  
 a que nos fortifiquemos,  
 baja avanzando sus tropas, 625

<sup>232</sup> Alusión anacrónica a las tropas españolas del siglo de Oro.

fuerza es salirle al encuentro,  
 para no darle nosotros  
 lugar a él a que, viniendo  
 como viene, desfilado<sup>233</sup>,  
 pueda, vencido lo estrecho, 630  
 doblarse en lo llano. Ea,  
 generoso invicto Lelio,  
 pues, cabo de la nobleza,  
 la vanguardia<sup>234</sup> 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 roja<sup>235</sup> bandera  
 del Senado, con el nuevo  
 jeroglífico, a quien sigan  
 todos mis parciales<sup>236</sup>.

*Vase.*

CORIOLANO.

Enio,

<sup>233</sup> *Desfilado*: Deshilado.

<sup>234</sup> *Vanguardia*: Parte de una fuerza armada, que va delante del cuerpo principal (*DRAE*).

<sup>235</sup> Lelio porta una bandera roja, que simboliza su carácter ambicioso y violento y su pasión por el poder.

<sup>236</sup> *Parcial*: Partidario, seguidor; en este caso, los miembros de la nobleza romana.



	tú en el siniestro <sup>237</sup> costado	645
	tu lugar toma que, en medio del cuerpo de la batalla, quedo yo, distribuyendo los órdenes, por que acuda donde convenga el refuerzo.	650
ENIO.	Despliegue también al aire su blanca <sup>238</sup> bandera el pueblo, que no es el que menos sabe dar victorias a sus reinos.	
<i>Vase</i>	<i>Vase. La caja y dentro, ruido de armas.</i>	
UNOS (dentro).	¡Arma, arma!	
OTROS (dentro).	¡Guerra, guerra!	655
UNOS (dentro).	¡Fuentes sabinos, a ellos!	
OTROS (dentro).	¡A ellos, valientes romanos!	
CORIOLANO.	Ya los unos descendiendo, y ya subiendo los otros, en el más fragoso <sup>239</sup> seno	660
	del monte, a medir las armas llegan entrambos encuentros.	
	<i>Cajas y ruido de armas.</i>	

<sup>237</sup> *Siniestro*: Izquierdo.

<sup>238</sup> Enio lleva una bandera blanca, símbolo de su pureza y su carácter prudente, leal y justo.

<sup>239</sup> *Fragoso*: Áspero, intrincado, lleno de quiebras, malezas y breñas (*DRAE*).

	Disputada, la batalla crece, conque al sol cubriendo nubes de pluma las flechas, tempestad parece, siendo del eclipse de sus rayos cajas y trompetas truenos, de quien relámpagos son las chispas de los aceros. <sup>240</sup>	665       670
UNOS (dentro).	¡Avanza, caballería, antes que en nuestro terreno llegue a doblarse la suya!	675
OTROS (dentro).	¡A ellos, sabinos!	
TODOS.	¡A ellos!	
<i>La caja.</i>		
CORIOLANO.	¿Qué es aquello? ¡Ay, infelice <sup>242</sup> !  Que a lo que desde aquí veo, parece que, recargados <sup>243</sup> , vuelven a perder los nuestros los puestos que habían ganado. ¡Ea, Fortuna, ya es tiempo de que todo lo perdamos	680

<sup>240</sup> 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, al igual que en otras piezas, como *El sitio de Bredá* (p. 976 “toda es rayos la campaña, / toda es portentos la tierra...”).

<sup>241</sup> *Grima*: desazón (DRAE).

<sup>242</sup> *Infelice*: Infeliz (uso poético con *e* paragógica) (DRAE).

<sup>243</sup> *Recargados*: Tras volver a sufrir una nueva carga enemiga.

o que todo lo ganemos!  
Síganne todas las tropas 685  
en batallones<sup>244</sup> y tercios,  
pues no hay más órdenes ya  
que dar, que morir resueltos.  
¡Volved, soldados, volved,  
que ya voy a socorberos! 690  
¡Piérdase la vida, y no  
la fama!

*Cajas y ruido y sale Astrea como despeñada.*

ASTREA.                    ¡Valedme, cielos!  
Que, desbocado el caballo<sup>245</sup>,  
con no matarme, me ha muerto,  
si hay quien piense que el salir 695  
de la batalla fue huyendo.  
Y no fue, sino que el hado<sup>246</sup>  
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

---

<sup>244</sup> *Batallón*: Escuadrón de gente bien armada y apercebida y unida ente sí (Cov.).

<sup>245</sup> La caída del caballo es un tópico habitual en la dramaturgia calderoniana, cargado de valores simbólicos y aparece en numerosas comedias, siendo el caso más famoso el del inicio de *La vida es sueño*. Por todo ello ha sido analizado en múltiples trabajos (Valbuena Briones, Vega, Hernández González). En este caso, Astrea experimentará un profundo cambio en su concepción existencial, pues se alterará sustancialmente su concepción del enemigo.

<sup>246</sup> *Hado*: Destino.

vencido la cumbre al monte,  
 al descender de su centro,  
 corriendo por intrincados 705  
 riscos el bruto<sup>247</sup> soberbio,  
 no me echó de sí, hasta que  
 trocó de un tronco el tropiezo<sup>248</sup>  
 al golpe de la caída  
 la amenaza del despeño<sup>249</sup>. 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  
 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

<sup>247</sup> *Bruto*: Referencia poética al caballo.

<sup>248</sup> Nótese el poético uso de la armonía imitativa en este verso para emular el sonido de los cascos del caballo.

<sup>249</sup> 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.

me vuelva a mi gente, puesto  
 que, para servir de norte<sup>250</sup>, 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 vereda<sup>251</sup> quiero.  
 No en vano pues, a lo inculto 735  
 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 blasón<sup>252</sup> nuestro  
 destotra<sup>253</sup> parte del monte. 745  
 Pues ¿qué aguardo? Pues ¿qué espero?  
 ¡Oh, si fuera verdad que

<sup>250</sup> *Norte*: Guía, punto de referencia., por alusión a la Estrella Polar, que sirve de guía a los navegantes (DRAE).

<sup>251</sup> *Vereda*: Camino angosto, formado comúnmente por el tránsito de peatones y ganados (DRAE).

<sup>252</sup> *Blasón*: Escudo de armas (DRAE). Es la divisa que un caballero trae en sus armas y escudo (Cov.).

<sup>253</sup> *Destotra*: De esta otra.

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 caudillo<sup>254</sup> 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<sup>255</sup> por nuestro?

CORIOLANO .    Vuestro fue el valor y mía  
                          la dicha de llegar presto.  
                          Y por partirla contigo,  
                          a llevar las nuevas, Lelio, 770

<sup>254</sup> *Caudillo*: Hombre que, como cabeza, guía y manda la gente de guerra (*DRAE*). Guiador de la hueste (*Cov.*).

<sup>255</sup> *Campo*: Campo de batalla. Se refiere a ganar la batalla.

de esta victoria al Senado  
 ve, en tanto que yo prevengo  
 que las fortificaciones  
 para que<sup>256</sup> antes no hubo tiempo,  
 prosigan, por si otra vez, 775  
 reforzándose de nuevo  
 vuelve, no desprevénidos  
 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 triunfo<sup>257</sup> que debe hacer  
 Roma a tu recibimiento.

*Vase.*

<sup>256</sup> “Para las que”.

<sup>257</sup> 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 *thriumphator* 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 (J. Ellul, *Historia de las instituciones de la Antigüedad*, Madrid, Aguilar, 1970).

TODOS.	¡Victoria por el invicto, heroico caudillo nuestro!	785
<i>Sale Astrea.</i>		
ASTREA.	(¿Victoria por el invicto, heroico caudillo nuestro? ¿Quién duda que por mi esposo es la aclamación, supuesto que son suyas las banderas que ya de más cerca veo?	<i>Aparte</i>       790
	Pues, ¿qué aguardo?) ¡Generosos <sup>258</sup> sabinos, a cuyos hechos faltan a la fama bronces <sup>259</sup> , faltan láminas <sup>260</sup> al tiempo, mil veces en hora buena <sup>261</sup> sea el alto vencimiento de esos alevos romanos, y guíadme donde de ellos vitorioso vea a mi esposo!	       795
CORIOLANO.	Hermoso prodigio bello, cuyo revesado <sup>262</sup> enigma	   800

<sup>258</sup> *Generoso*: Noble y de ascendencia ilustre (DRAE). Es hombre ilustre, nacido de padres muy nobles y de clara estirpe, conocida por el árbol de su descendencia (Cov.).

<sup>259</sup> Alusión a la costumbre romana de grabar y exponer públicamente en tablillas de bronce o madera los triunfos militares.

<sup>260</sup> Se refiere a las láminas de metal aludidas en el verso anterior.

<sup>261</sup> *En hora buena*: Locución adverbial que significa "con bien", "con felicidad". Es distinta de su lexicalización, "enhorabuena", que se emplea como felicitación.

<sup>262</sup> *Revesado*: Enrevesado. Difícil, intrincado, oscuro o que con dificultad se puede entender (DRAE).



- ni le alcanzo ni le entiendo,  
 ¿cómo a los romanos llamas 805  
 sabinos? Y, ¿cómo, luego,  
 dando a quien no te oye el lauro<sup>263</sup>,  
 das a quien te oye el desprecio?
- ASTREA. Luego, ¿estos timbres no son  
 de Sabino?
- CORIOLANO. No, que huyendo, 810  
 segunda vez derrotado,  
 a Roma la espalda ha vuelto.
- ASTREA. Luego, ¿esas banderas son  
 ganadas?
- CORIOLANO. Tampoco es eso,  
 sino que, pues preguntaron 815  
 las tuyas que quién al pueblo  
 sabino resistiría,  
 con sus caracteres<sup>264</sup> mismos  
 "Senado y pueblo romano"<sup>265</sup>  
 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

<sup>263</sup> *Lauro*: Gloria, alabanza, triunfo (DRAE).

<sup>264</sup> *Carácter*: Signo de escritura o de imprenta (DRAE).

<sup>265</sup> Frente al significado inventado anteriormente, ahora Calderón traduce al castellano el significado de la sentencia latina *SPQR*.

con franca escala<sup>266</sup> el respeto,  
 cortesanos<sup>267</sup> pasaportes<sup>268</sup>  
 de inviolables privilegios<sup>269</sup>.  
 ¿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 Palas<sup>270</sup>,  
 añadiendo al sentimiento<sup>271</sup>  
 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

<sup>266</sup> *Escala franca*: Puerto libre y franco donde los buques de todas las naciones pueden llegar con seguridad para comerciar (*DRAE*).

<sup>267</sup> *Cortesano*: Atento, comedido, afable, urbano (*DRAE*).

<sup>268</sup> *Pasaporte*: Licencia que se da a los militares, con itinerario para que en los lugares se les asista con alojamiento y bagajes (*DRAE*).

<sup>269</sup> 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.

<sup>270</sup> 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 (Grimal, *op.cit.*). Al compararse con Atenea, Astrea no solo se presenta como una gran guerrera, sino que presenta como legítimo su ataque contra los romanos.

<sup>271</sup> *Sentimiento*: Estado del ánimo afligido por un suceso triste o doloroso (*DRAE*).

	de la maña del cariño	
	u de la fuerza del ceño.	
	No en esto solo paró	845
	su generoso ardimiento <sup>272</sup> ,	
	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...	
CORIOLOANO.	El acento <sup>273</sup>	
	suspende, detén la voz.	
ASTREA.	Pues, ¿por qué?	
CORIOLOANO.	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. <sup>274</sup> )	
CORIOLOANO.	¡Enio!	
ENIO.	¿Señor?	
CORIOLOANO.	¡Al momento!	
	Manda poner el caballo	
	mejor que en mi estala <sup>275</sup> tengo,	860

<sup>272</sup> *Ardimiento*: Valor, intrepidez, denuedo (*DRAE*).

<sup>273</sup> *Acento*: Sonido que se emite al hablar o cantar (*DRAE*). Es decir, Coriolano dice a Astrea que deje de hablar.

<sup>274</sup> Expresión un tanto paradójica, teniendo en cuenta que ella misma es Astrea.

<sup>275</sup> *Estala*: Establo o caballeriza (*DRAE*).

- monta en otro, y nombra una  
 escolta de hasta otros ciento,  
 con un trompeta, que vaya  
 contigo.
- ASTREA. (¡Ay de mí, que esto *Aparte*  
 mira<sup>276</sup> a enviarme prisionera 865  
 a Roma!)
- 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, *Aparte*  
 ¿cuál fuera tu sentimiento?)
- CORIOLANO. (¡Ay, Veturia! ¿Cuál sería *Aparte*  
 tu gozo si vieras esto?)
- ASTREA. (Mas no me dé por vencida: *Aparte* 875  
 prosiga, hasta ver si puedo  
 moverle a<sup>277</sup> lástima.) Astrea,  
 en quien vasallaje y deudo<sup>278</sup>  
 en mi fortuna afianzaron,  
 repetido, el valimiento<sup>279</sup>, 880  
 entre las damas que trajo,  
 vuelvo a decir...

<sup>276</sup> *Mirar a*: Tener un objetivo o un fin al ejecutar algo (*DRAE*).

<sup>277</sup> *Mover a*: Dar motivo o estímulo a alguien para algo (*DRAE*).

<sup>278</sup> *Deudo*: Deuda. Obligación moral contraída con alguien (*DRAE*).

<sup>279</sup> *Valimiento*: Privanza o aceptación particular que alguien tiene con otra persona, especialmente si es príncipe o superior (*DRAE*).

- CORIOLOANO. También vuelvo  
a decir yo que suspendas  
acento y voz.
- ASTREA. Pues, ¿no tengo  
de decir....?
- CORIOLOANO. Nada me digas. 885
- ASTREA. ¿...que entrando ella...?
- CORIOLOANO. Es vano intento.
- ASTREA. ¿...en la lid...?
- CORIOLOANO. Porfías<sup>280</sup> en balde.
- ASTREA. ¿...yo...?
- CORIOLOANO. No más.
- ASTREA. ¿...en seguimiento  
suyo...?
- CORIOLOANO. Basta.
- ASTREA. ¿...mi caballo,  
roto el alacrán<sup>281</sup> del freno,...? 890
- CORIOLOANO. No te canses.
- ASTREA. ¿...me arrojó  
adonde...?
- CORIOLOANO. ¿De qué provecho  
es que quieras tú decirlo,  
si yo no quiero saberlo?
- ASTREA. (¡Oh, qué clara mi desdicha *Aparte* 895  
dice su desabrimiento!)

<sup>280</sup> *Porfiar*: Continuar insistentemente una acción para el logro de un intento en que se halla resistencia (DRAE).

<sup>281</sup> *Alacrán*: Pieza del freno de los caballos, a manera de gancho retorcido, que sirve para sujetar la barbada al bocado (DRAE).

*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 convoy<sup>282</sup> la retaguardia  
 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

<sup>282</sup> *Convoy*: Escolta o guardia que se destina para llevar con seguridad y resguardo algo por mar o por tierra (*DRAE*).

	vuelve <sup>283</sup> . 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 <sup>284</sup> .	
ASTREA.	Deja, que a tus pies...	
CORIOLANO.	No extremos	
	hagas <sup>285</sup> ; que no hay que estimarme	
	lo que hago yo por mí mismo.	930
	Parte, pues, y dile a Astrea	
	que un romano caballero	
	apenas oyó su nombre	
	en tus labios cuando, atento	
	a la estimación, al culto,	935
	al decoro <sup>286</sup> y al respeto	
	que debe a la majestad <sup>287</sup>	

<sup>283</sup> *Volver la rienda* (un jinete): Volver atrás (*DRAE*).

<sup>284</sup> *Cortesanía*: Atención, agrado, urbanidad, comedimiento (*DRAE*).

<sup>285</sup> *Hacer extremos*: Manifestaciones exageradas y vehementes de un afecto del ánimo, como alegría, dolor, etc. (*DRAE*).

<sup>286</sup> *Decoro*: Honor, respeto, reverencia que se debe a una persona por su nacimiento o dignidad (*DRAE*). Respeto y mesura que se debe tener delante de los mayores y personas graves (*Cov.*)

<sup>287</sup> *Majestad*: Grandeza, superioridad y autoridad sobre otros (*DRAE*).

	de tan generoso dueño <sup>288</sup> ,	
	te estimó por prenda <sup>289</sup> suya,	
	principalmente sabiendo	940
	que vienes en su servicio.	
	Y porque un punto <sup>290</sup> , un momento	
	no faltes de él, te remite	
	a excusar el sentimiento	
	de echarte menos <sup>291</sup> , 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,	
	aún, del agradecimiento.	
ASTREA.	Ya que tú no me lo digas,	955
	pues no le pierdas agora,	
	si le habrás menester luego.	
	Parte, pues.	

<sup>288</sup> *Dueño* (referido a Astrea): Se suele llamar así a la mujer y a las demás cosas del género femenino que tienen dominio en algo, por no llamarlas dueñas, voz que ya comúnmente se entiende de las dueñas del honor (*Aut.*).

<sup>289</sup> *Prenda*: Persona a la que se ama intensamente (*DRAE*).

<sup>290</sup> *Punto*: Instante, momento, porción pequeñísima de tiempo (*DRAE*).

<sup>291</sup> *Echar menos*: Portuguesismo usual en la época. La forma española “echar de menos” procede de *achar menos*, que significa “notar la falta de alguien o de algo”, transformado por los españoles en “echar menos” y, más tarde, en “echar de menos”. (Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*, Madrid, Escelicer, 1951, p. 411).



ENIO. Ya allí el caballo  
te espera.

ASTREA. Sí haré, supuesto  
que el don del liberal<sup>292</sup>, cuando 960  
le recibo, le agradezco.

CORIOLANO. Pues, adiós, hermosa dama.

ASTREA. Adiós, cortés caballero.  
Y cree de mí...

CORIOLANO. Y cree de mí.  
Vete en paz.

ASTREA. Guárdete el cielo. 965

*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  
orden de que al punto<sup>293</sup> venga 970  
para, liberal con él,  
ceñirle el sacro laurel<sup>294</sup>,  
que es bien que por premio tenga.  
Dime, ya que tú no fuiste

<sup>292</sup> *Liberal*: Generoso, que actúa con liberalidad (*DRAE*).

<sup>293</sup> *Al punto*: Inmediatamente.

<sup>294</sup> 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 laureola que desde entonces fue empleada como símbolo de triunfo entre los generales y emperadores romanos victoriosos (Grimal, *op.cit.*).

	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?	975
PASQUÍN.	Consiste en no tener gana de ser vistas sin aseo <sup>295</sup> .	980
LELIO.	¿Sin aseo? Eso no entiendo.	
PASQUÍN.	Pues fácil es de entender que no quiere una mujer parecer, no pareciendo. <sup>296</sup>	985
LELIO.	¿Enigmas hablas conmigo?	
PASQUÍN.	¡Pluguiera <sup>297</sup> a Dios que lo fueran! Que ellas te lo agradecieran, y a mí el que no te las digo.	
LELIO.	Pues hásmelo de decir.	990
PASQUÍN.	Sí haré, mas con calidad de que creas que es verdad cuanto te he de referir, y no ficción. <sup>298</sup>	
LELIO.	Sí creeré.	
PASQUÍN.	Pues, con eso, va de historia.	995

<sup>295</sup> 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.

<sup>296</sup> 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".

<sup>297</sup> *Pluguiera*: Complaciera.

<sup>298</sup> Nueva ironía calderoniana en la que la se transgreden los límites entre realidad y ficción. En realidad, aquello que podía parecer inverosímil a Lelio dentro de la acción dramática, estaba ocurriendo en la España del Siglo de Oro.

Aquí, apuntador<sup>299</sup>, memoria  
 tu anacardina<sup>300</sup> me dé.

Viendo el Senado que había [romance é - o]  
 el siempre absoluto imperio<sup>301</sup>  
 de las mujeres ganado 1000  
 tanto en Roma los afectos,  
 que dio causa al enemigo  
 para olvidarse, soberbio,  
 con nuestro presente ocio,  
 de su pasado escarmiento 1005  
 y que no solo era el daño,  
 divertido en los festejos,  
 estragar de la milicia  
 el antiguo valor nuestro,  
 mas también de los haberes<sup>302</sup> 1010  
 el caudal<sup>303</sup>, por los excesos  
 de sus galas<sup>304</sup>, de que ellas  
 usaban tan sin acuerdo<sup>305</sup>  
 que, de bizarros<sup>306</sup>, sus trajes

<sup>299</sup> 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.

<sup>300</sup> *Anacardina*: Compuesto que se hacía con anacardos, y a la cual se atribuía la virtud de restituir la memoria (*DRAE*).

<sup>301</sup> *Imperio*: autoridad. Nótese la ironía en muchas de las expresiones misóginas de Pasquín.

<sup>302</sup> *Haber*: Hacienda, caudal, conjunto de bienes y derechos pertenecientes a una persona natural o jurídica (*DRAE*).

<sup>303</sup> Una de las críticas más habituales de los pensadores misóginos contra las mujeres era su naturaleza despilfarradora.

<sup>304</sup> *Galas*: Trajes, joyas y demás artículos de lujo que se poseen y ostentan (*DRAE*). Gala es el vestido curioso y de fiesta alegre y de regocijo (*Cov.*).

<sup>305</sup> *Sin acuerdo*: sin sentido común, sin prudencia ni moderación (*DRAE*).

<sup>306</sup> *Bizarro*: Generoso, lucido, espléndido (*DRAE*).

se pasaban a no honestos 1015  
 y viendo cuán principal  
 parte es, en fe<sup>307</sup> del aseo,  
 para ser imán del alma,  
 el artificio del cuerpo,  
 pues la no hermosa con él 1020  
 disimula sus defectos  
 y la hermosa con aliño  
 da a su perfección aumento,  
 una ley ha publicado  
 en que manda, lo primero, 1025  
 que no sean admitidas  
 a los militares puestos  
 ni políticos, negadas  
 a cuanto es valor e ingenio;  
 que ninguna mujer pueda 1030  
 del hábito<sup>308</sup> que hoy trae puesto  
 mudar la forma, inventando  
 por instantes usos nuevos,  
 y que, para renovarlos,  
 haya de ser con precepto 1035  
 de que sean propias telas,

<sup>307</sup> *En fe*: En consecuencia (*Aut.*).

<sup>308</sup> *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.

sin géneros extranjeros<sup>309</sup>,  
 oropel<sup>310</sup> del gusto, mucho  
 brillante y poco provecho,  
 y estas sin oro y sin plata<sup>311</sup>, 1040  
 ni usar tampoco de pelo  
 que proprio no sea, de afeites<sup>312</sup>,  
 baños, perfumes ni unguientos.  
 Y que, pues hidalgas son,  
 no solo no nos den pechos<sup>313</sup>, 1045  
 pero ni pechos ni espaldas<sup>314</sup>,  
 y, en fin, lo que más sintieron  
 fue, que no salgan en coches  
 a los públicos paseos<sup>315</sup>,  
 ni permitan en sus casas 1050

<sup>309</sup> Algunos pensadores áureos consideraban que la importación excesiva de tejidos extranjeros estaba perjudicando la economía española por lo que trataban de impedirla.

<sup>310</sup> *Oropel*: Cosa de poco valor y mucha apariencia (*DRAE*).

<sup>311</sup> 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.

<sup>312</sup> *Afeite*: 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 (*Cov.s*).

<sup>313</sup> 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.

<sup>314</sup> 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.

<sup>315</sup> 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.

banquetes<sup>316</sup>, bailes<sup>317</sup> ni juegos<sup>318</sup>;  
 conque no quedó mujer  
 que no confesase luego  
 al potro<sup>319</sup> del desengaño  
 las culpas del embeleco<sup>320</sup>.

1055

<sup>316</sup> 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.

<sup>317</sup> 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 desenfadado, 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 sometiéndose, eso sí, a ciertas transformaciones en su estructura y ejecución.

<sup>318</sup> 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 destrezas y su valentía mediante entrenamientos 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.

<sup>319</sup> *Potro*: Aparato de madera en el cual sentaban a los procesados para obligarles a declarar por medio del tormento (*DRAE*).

<sup>320</sup> *Embeleco*: Artificio, falsa apariencia que provoca el engaño.

Las flacas, que a puras naguas<sup>321</sup>  
 sacaban para sus huesos  
 cuanta carne ellas querían  
 de en casa de los roperos,  
 volvían a ser buidas<sup>322</sup>, 1060  
 las gordas, que atribuyeron  
 a sobras de lo abrigado  
 las faltas de lo cenceño<sup>323</sup>,  
 se volvieron a ser cubas,  
 y sin tinte en los cabellos 1065  
 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<sup>324</sup>, 1070  
 el artificio lo mismo,  
 el arrebol<sup>325</sup>, ni por lumbre<sup>326</sup>,

<sup>321</sup> *Enagua*: Prenda interior femenina similar a una falda y que se lleva debajo de esta (DRAE).

<sup>322</sup> *Buida*: Estrecha en extremo.

<sup>323</sup> *Cenceño*: Delgado, enjuto. Cuando un hombre es enjuto y no tiene mucha barriga, decimos ser cenceño; lo mismo del caballo y del galgo y de otro animal (Cov.)

<sup>324</sup> *Afufón*: Acción de huir (DRAE). *Afufar*: De Aphur, donde los filisteos tomaron el Arca del Testamento y murieron los hijos del sacerdote Heli y los que pudieron, se escaparon huyendo de la batalla (...) y de allí quedó llamar al huir afufar (Cov.).

<sup>325</sup> *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. Covarrubias señala que "arrebolarse la mujer es ponerse color y la arrebolada es la afeitada con mucho color.

<sup>326</sup> 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 arrebolar sus mejillas acercando el rostro a la lumbre, al fuego. Otra posibilidad es que "lumbre" se refiera en este verso, en realidad, al alumbre, una sustancia cosmética que se usó

el solimán<sup>327</sup>, ni por pienso<sup>328</sup>,  
 los islanes<sup>329</sup>, abrenuncio<sup>330</sup>,  
 los sacristanes<sup>331</sup>, arredro<sup>332</sup>, 1075  
 los alcanfores<sup>333</sup> son chanza,  
 las blandurillas<sup>334</sup> son cuento,  
 la clara de huevo<sup>335</sup>, tate<sup>336</sup>,  
 el resplandor<sup>337</sup>, quedo<sup>338</sup>, quedo,

fundamentalmente como desodorante y astringente pero que, mezclado con el brasil, se empleaba como pintalabios.

<sup>327</sup> *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.

<sup>328</sup> *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*).

<sup>329</sup> *Islán*: Cierta especie de velo, guarnecido de encajes, con que se cubrían las cabezas las mujeres cuando no llevaban manto (*Dicc. Aut.*)

<sup>330</sup> *Abrenuncio*: Interjección coloquial usada para dar a entender que se rechazaba algo (*DRAE*).

<sup>331</sup> *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.

<sup>332</sup> *Arredro*: Atrás, detrás o hacia atrás (*DRAE*).

<sup>333</sup> *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.

<sup>334</sup> *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*).

<sup>335</sup> La clara de huevo era un componente muy habitual de los afeites femeninos en el Siglo de Oro.

<sup>336</sup> *Tate*: Interjección que advierte frente a un peligro.

<sup>337</sup> *Resplandor*: Se llama así mismo una composición de albayalde y otras cosas, con que se afeitan las mujeres (*Dicc. Aut.*).

<sup>338</sup> *Quedo*: Interjección para contener a alguien (*DRAE*).



el albayalde<sup>339</sup>, *exi foras*<sup>340</sup>, 1080  
 la neguilla<sup>341</sup>, *vade retro*<sup>342</sup>.  
 Y, en fin, para no cansarte,  
 paso entre paso<sup>343</sup> se fueron  
 los escotados<sup>344</sup> al rollo<sup>345</sup>

<sup>339</sup> *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 pálidas. Su principal constituyente era el carbonato básico de plomo, sólido y de color blanco.

<sup>340</sup> *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...*

<sup>341</sup> *Neguilla (aceite de)*: Aceite para el cuidado del rostro procedente de la semilla de la neguilla.

<sup>342</sup> *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.*

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.

<sup>343</sup> *Paso entre paso*: Lentamente, poco a poco (*DRAE*).

<sup>344</sup> *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.*).

<sup>345</sup> *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*).

y los jaques<sup>346</sup> al infierno, 1085  
 conque, para no ser vistas,  
 unas y otras se escondieron,  
 desengañadas de que  
 para más no las habemos  
 menester que para hilar, 1090  
 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,  
 heroico caudillo nuestro!* 1095  
 PASQUÍN. Es que el Senado ha salido *[redondillas]*  
 de la ciudad a las puertas,  
 para Coriolano abiertas,  
 donde esperarle ha querido,  
 para que en ostentación 1100  
 del aplauso que han ganado  
 las insignias que el Senado  
 le dio por aclamación,  
 con ellas quieren llevarle

<sup>346</sup> *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.*)

	de Roma al gran Capitolio <sup>347</sup> ,	1105
	en cuyo eminente solio <sup>348</sup>	
	el sacro lauro han de darle	
	que a la victoria campal <sup>349</sup>	
	pertenece.	
LELIO.	(Fuerza es	<i>Aparte</i>
	acompañarle yo, pues,	1110
	aunque otra lid desigual	
	lucha en mí, no es tiempo ya	
	de ella, pues contrapesó	
	el socorro que me dio	
	a la envidia que me da.	1115
	Conque en uno y otro nuestro	
	que ni uno ni otro permito.)	
TODOS Y MÚSICOS.	<i>¡Victoria por el invicto</i>	
	<i>heroico caudillo nuestro!</i>	

<sup>347</sup> 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.

<sup>348</sup> *Solio*: Trono.

<sup>349</sup> *Victoria campal*: Victoria definitiva y decisiva sobre el enemigo.

*Las chirimías<sup>350</sup> y atabalillos<sup>351</sup> 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.*

AURELIO.	En hora dichosa vean	1120
	(¡ay, hijo del alma mía!) mis canas el fausto <sup>352</sup> día de tu aplauso, y en él sean del fénix <sup>353</sup> mis regocijos, de hoy en su edad desengaños,	1125
	pues la hoguera de los años es la virtud de los hijos.	
FLAVIO.	En hora dichosa vengas, valeroso Coriolano, donde del pueblo romano	1130
	el merecido don tengas que tal victoria merece.	
CORIOLANO.	A uno y otro doy los brazos,	

<sup>350</sup> *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.

<sup>351</sup> *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*). Instrumento bélico que se compone de una caja de metal en la figura de una media esfera cubierta por encima de pergamino, que se toca con dos palos pequeños, que rematan en bolas (*Aut.*). Se trataba también de un instrumento popular de uso habitual en la fiesta teatral áurea.

<sup>352</sup> *Fausto*: Feliz, afortunado (*DRAE*).

<sup>353</sup> *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 (Grimal, *op.cit.*). En este pasaje, Aurelio expresa el deseo que su regocijo renazca, como el fénix.

- por ser prisiones sus lazos  
 que mi humildad os ofrece. 1135  
 (En fin, no has de dar, Fortuna, *Aparte*  
 cumplido ningún deseo,  
 pues a Veturia no veo,  
 ni aún otra mujer alguna,  
 por calles y plazas.)
- AURELIO. Ven 1140  
 donde honrado entre nosotros  
 el pueblo te vea.
- FLAVIO. Vosotros  
 repetid el parabién.
- TODOS Y MÚSICOS. ¡Victoria...!
- Sale Veturia.*
- VETURIA. No prosigáis *[romance í - o]*  
 en decir "por el invicto 1145  
 heroico caudillo nuestro",  
 que no es de ese nombre digno.
- TODOS. ¿Qué es esto, Veturia?
- VETURIA. Es  
 que en público el valor mío  
 se atreve a hablar, pues habló 1150  
 en público vuestro edicto.  
 Que no es digno de ese honor  
 Coriolano, otra vez digo,  
 ni en vosotros para dado,  
 ni en él para recibido; 1155

porque siendo las mujeres  
 el espejo cristalino  
 del honor del hombre, ¿cómo  
 puede, estando a un tiempo mismo  
 en nosotras empañado, 1160  
 estar en vosotros limpio?  
 No blasonéis<sup>354</sup>, pues, soldados,  
 en la rota<sup>355</sup> del sabino,  
 de que venís con honor,  
 que si valientes y altivos 1165  
 allá le dejáis ganado,  
 acá le hallaréis perdido.  
 Inútil os fue el valor,  
 poco provechoso el brío,  
 la resolución sin logro 1170  
 y sin efecto el peligro,  
 pues, no habiendo de lograrle,  
 ya de nosotras mal vistos,  
 que si, en fe<sup>356</sup> de apetecidas,  
 vuestro agasajo nos hizo 1175  
 que descansase la queja  
 a la sombra del cariño,  
 ¿qué mucho que, despreciadas,  
 al contrario, el albedrío  
 que fue dócil al halago, 1180

<sup>354</sup> *Blasonar*: Hacer ostentación de alguna cosa con alabanza propia (*DRAE*).

<sup>355</sup> *Rota*: Derrota (*DRAE*).

<sup>356</sup> *En fe*: En consecuencia (*Aut.*).

sea rebelde al desvío?  
 Como esposas nos tratasteis,  
 nobles, corteses y finos;  
 pues ¿cómo ya como esclavas  
 nos tratáis, con tal dominio 1185  
 que en mujeriles adornos  
 aun no nos dejáis arbitrio?  
 No lo sentimos por ellos,  
 que por lo que lo sentimos  
 es la desestimación, 1190  
 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, 1195  
 no del uso nos privó  
 de aquel aplicado aliño<sup>357</sup>  
 con que la naturaleza  
 se vale del artificio.  
 Pues ¿cómo, siendo heredados, 1200  
 contra el natural estilo  
 canceláis de las mujeres  
 los privilegios antiguos?  
 ¿Qué bruta nación, adonde  
 nunca llegar han podido 1205

<sup>357</sup> *Aliño*: Aseo, buen orden en la limpieza de cosas y lugares y en el atuendo de las personas (*DRAE*). Covarrubias define *aliñar* como componer, ataviar, aderezar, adornar.

ni la *Política*<sup>358</sup> en leyes,  
 ni la *República*<sup>359</sup> en juicios?  
 ¿Qué adusto<sup>360</sup> bárbaro, a quien  
 tostó, ardiente erizo esquivo<sup>361</sup>,  
 el sol la tez en ardores 1210  
 y el aire la greña en rizos,  
 les negó la adoración  
 del humano sacrificio  
 de ser ellas las rogadas  
 y ser ellos los rendidos? 1215  
 ¿Cuánto más la urbanidad  
 de los comercios que, dignos,  
 sin deslizarse a indecentes,  
 se mantienen en festivos<sup>362</sup>?  
 Las mujeres, a quien deben 1225  
 primer albergue nativo  
 los hombres y a quien<sup>363</sup> los hombres  
 en dos maneras han sido

<sup>358</sup> 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*.

<sup>359</sup> 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.

<sup>360</sup> Calderón juega con la polisemia la palabra "adusto" que, por un lado, significa "quemado, tostado" pero, además, también "huraño, desabrido".

<sup>361</sup> Poética metáfora en la que el Sol se compara con un erizo, cuyos rayos son las púas del animal.

<sup>362</sup> 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.

<sup>363</sup> El uso del pronombre relativo "quien" con antecedente plural seguía siendo habitual en el siglo XVII.



tan costosos al nacer,  
 y al criarse tan prolijos, 1230  
 ¿han de vivir abatidas  
 a vista de quien las quiso  
 (o lo dijo, por lo menos,  
 pues basta ver que lo dijo)  
 para ver cuán desairados 1235  
 estar todos es preciso,  
 vosotros con vuestras damas,  
 y Coriolano conmigo?  
 Y así yo, en nombre de todas,  
 en ira envuelto el sentido, 1240  
 la lengua anegada en quejas,  
 la voz ardiente en suspiros,  
 brotando el aliento en rayos,  
 destilando el llanto en hilos,  
 sin puntualidad la gala, 1245  
 sin preceptos el aliño,  
 sin ley vagando el cabello,  
 sin orden puesto el vestido<sup>364</sup>,  
 vuelvo a que, en nombre de todas,  
 digo a todos lo que a él digo. 1250  
 Por noble, pues, Coriolano,  
 por galán, por entendido<sup>365</sup>,  
 por cortesano en la paz,

<sup>364</sup> Como consecuencia del nuevo edicto y también a causa de su indignación, Veturia aparece en público totalmente desaliñada.

<sup>365</sup> *Entendido*: Sabio, docto (*DRAE*).

en la guerra por invicto,  
 o por hombre solamente 1250  
 (que harto con esto te obligo),  
 si como dama te ruego  
 y como esclava te pido  
 que aquesta infamia derogues,  
 haciendo que su disignio<sup>366</sup> 1255  
 se borre de la memoria  
 y se escriba en el olvido.  
 Y si acaso a esta fineza,  
 de cobarde o de remiso,  
 no te dispone lo amante, 1260  
 no te resuelve lo fino,  
 yo de mi parte a ti solo  
 y a todos os lo repito  
 de parte de las demás;  
 protesto, juro y afirmo 1265  
 (por esa antorcha del día  
 que con afán repetido  
 se apaga al morir en ondas,  
 se enciende al nacer en visos<sup>367</sup>)  
 que ha de ser siempre en nosotras, 1270  
 si no hacéis lo que os pedimos,  
 el agasajo forzado,  
 poco seguro el cariño,

<sup>366</sup> *Disignio*: Designio. La variación del timbre de las vocales átonas es características de la lengua española del siglo XVII.

<sup>367</sup> *Viso*: Onda de resplandor que hacen algunas cosas heridas por la luz (*DRAE*).

el favor poco constante,  
 el desabrimiento fijo, 1275  
 triste y escabroso el lecho,  
 el gusto forzado y tibio,  
 con melindres la fineza,  
 el halago con retiros,  
 siempre el enojo rebelde, 1280  
 nunca seguro el alivio.  
 Y cuando aquesto no baste,  
 monstruos somos vengativos.  
 Temed, pues, temed que el odio  
 quizá se pase a peligro; 1285  
 que en manos de las mujeres  
 también, con violentos bríos,  
 saben herir los puñales,  
 saben cortar los cuchillos.  
 Y cuando no, ser sus ojos, 1290  
 viendo el adagio<sup>368</sup> cumplido,  
 de que las mujeres somos  
 milagros y basiliscos<sup>369</sup>.

<sup>368</sup> *Adagio*: Sentencia breve, comúnmente recibida y, la mayoría de las veces, moral (*DRAE*). Proverbio, una sentencia breve, acomodada y traída a propósito, recibida de todos, que se suele aplicar a diversas ocasiones (*Cov.*).

<sup>369</sup> 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 (Grimal, *op.cit.*). 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

*Vase.*

CORIOLANO.	Oye, espera.	
FLAVIO Y AURELIO.	¿Dónde vas?	
CORIOLANO.	Tras el imán que, atractivo móvil del alma, arrastrados lleva todos mis sentidos.	1295
AURELIO.	Si a efecto es de castigar los oprobios <sup>370</sup> que te ha dicho, eso, al Senado le toca.	1300
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.	1305
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.	1310
AURELIO.	Hijo, mira...	
CORIOLANO.	¡Nada miro!	
AURELIO.	Que eso es perderte...	

---

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.

<sup>370</sup> *Oprobio*: Ignominia, afrenta, deshonra (*DRAE*).

CORIOLOANO. Perdida  
Veturia, ¿qué más perdido? 1315  
Quien fuere de mi sentir,  
en que no se vea ofendido  
el honor de las mujeres,  
me siga.

*Vase.*

UNOS. Ya te seguimos  
a ti por caudillo nuestro, 1320  
y a ellas por nosotros mismos.

FLAVIO. Ciudadanos, a impedir  
su arrojo, venid conmigo.

*Vase.*

LELIO. (No es mala ocasión, envidia, *Aparte*  
de acriminar<sup>371</sup> su delito.) 1325  
¡Romanos, viva el Senado!

UNOS. ¡Romanos, viva el Senado!

LELIO. ¡Y muera quien a su edicto  
se opone!

*Repetición.*

CORIOLOANO. ¡De las mujeres

---

<sup>371</sup> *Acriminar*: Exagerar o abultar un delito, culpa o defecto, presentándolo como crimen (*DRAE*).

(*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,	<i>[Romance á - a]</i>	
	en Roma puse las plantas		1340
	cuando, llamado de ti,		
	vengo a saber qué me mandas.		
VETURIA.	En cerrando aquesta puerta,		
	por que ni aún una criada		
	pueda oírnos, sabrás que		1345
	hacer de ti confianza,		
	que de otro ninguno hiciera,		
	en fe <sup>372</sup> de estar informada		
	de cuán fino amigo eres		
	de Coriolano.		
ENIO.		Aunque es tanta	1350
	de su persona a la mía		
	la no medida distancia <sup>373</sup> ,		
	con ese nombre me honró		
	su benignidad, a causa		
	de habernos visto servir		1355
	en aquellas dos pasadas		
	invasiones <sup>374</sup> de Sabino		
	y en esta aun con más instancia,		

<sup>372</sup> *En fe*: En consecuencia (*Aut.*).

<sup>373</sup> Referencia a la diferencia de estamento que separa al noble Coriolano del plebeyo Enio.

<sup>374</sup> Según las fuentes latinas, tan solo hubo un enfrentamiento entre sabinos y romanos, tal como se ha señalado con anterioridad.

	por ocupar mejor puesto.	
	Conque a ninguno le alcanza	1360
	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	1365
	en salvo en su misma patria.	
VETURIA.	Según eso, no sabrás	
	por extenso lo que pasa.	
ENIO.	Sé el decreto del Senado,	
	sé que, ofendida y airada,	1370
	diste en público la queja,	
	sé que tomó la demanda	
	en favor de las mujeres.	
	Desde aquí, señora, hasta	
	hallarle preso, no sé	1375
	de cierto las circunstancias,	
	porque nuevas de camino	
	siempre se cuentan tan varias,	
	que el deseo de saberlas	
	se hace razón de dudarlas.	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	1385
	tomó la voz, empeñada	
	en que igual ley el Senado	



había de revocarla.  
Él, empeñado también,  
en que, una vez promulgada, 1390  
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  
teatro 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 rabia<sup>375</sup>)

---

<sup>375</sup> 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. La referencia al aborto se debe a

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  
 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 senador<sup>376</sup>

---

que en la época se creía que la víbora abortaba sus crías por la boca, tal como refleja el propio Calderón en *Andrómeda y Perseo*: "que, víbora, me aborta por la boca" (v. 322).

<sup>376</sup> 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.

que el ser padre<sup>377</sup> no embaraza  
 al ser juez porque, aunque son  
 dos acciones tan contrarias, 1440  
 mi sangre y mi obligación  
 sabrán cumplir con entrambas<sup>378</sup>,  
 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 escuadras<sup>379</sup>  
 de la nobleza y la plebe,  
 llevarle a la torre manda  
 del alto homenaje<sup>380</sup>, donde, 1455

<sup>377</sup> Se plantea aquí el tópico conflicto entre amor y deber cívico de un padre que debe ejercer como juez de su propio hijo, el cual cuenta con un amplio desarrollo en nuestra literatura (piénsese en *El delincuente honrado*, de Jovellanos) y aparece también en otros textos calderonianos (*Las tres justicias en una o Los dos amantes del cielo*). Como es sabido, el enfrentamiento paterno – filial es recurrente en la dramaturgia calderoniana (p.e. *La vida es sueño*) tal y como han señalado Parker, Alcalá Zamora o Ignacio Arellano. Ello se ha relacionado tanto con la propia biografía del dramaturgo (Don W. Cruickshank, *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, Madrid, Gredos, 2011) como con una dramatización simbólica del conflicto individuo – autoridad (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. 151).

<sup>378</sup> *Entrambas*: ambas.

<sup>379</sup> *Escuadra*: Corto número de soldados a las órdenes de un cabo. Es la unidad menor en las fuerzas militares (*DRAE*).

<sup>380</sup> Calderón acerca la realidad de su comedia a la de sus espectadores 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

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 Fortuna<sup>381</sup> en un instante  
 tan de extremo a extremo pasa,  
 como del triunfo a la ruina  
 y del alborozo al ansia<sup>382</sup>!  
 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 trance<sup>383</sup> 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.  
 Discurriendo en varios medios,

---

del "homenaje" a través de la cual el vasallo recibía un feudo a cambio de proporcionar *auxilium et consilium* a su señor.

<sup>381</sup> Referencia al tópico de la mutabilidad de la Fortuna.

<sup>382</sup> *Ansia*: Angustia o aflicción del ánimo (*DRAE*).

<sup>383</sup> *A todo trance*: Resueltamente, sin reparar en riesgos (*DRAE*).

modos, ardidés y trazas 1480  
de ponerle en libertad,  
precios<sup>384</sup> ofrecí, fiada  
en que la llave del oro  
es maestra<sup>385</sup> de todas guardas.  
Un bandido a mí ha venido 1485  
(¿quién duda que ella le traiga?)  
diciéndome cómo él sabe  
que el cubo<sup>386</sup> 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,

<sup>384</sup> *Precio*: Contraprestación dineraria (*DRAE*).

<sup>385</sup> En este verso se emplean la metáfora y la elipsis, al sugerir que el oro es una llave maestra, capaz de sortear todas las guardas que vigilan a Coriolano.

<sup>386</sup> 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.

lo primero, le señala  
 la reja; luego, hora, noche 1505  
 y seña con que le aguarda.  
 A que en su mano le pongas  
 y con él esta acerada<sup>387</sup>  
 sorda<sup>388</sup> 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 bizarra<sup>389</sup>,  
 más heroica, más ilustre, 1525  
 más noble ni más hidalga,  
 que dar la vida a un amigo  
 en servicio de su dama.

<sup>387</sup> *Acerada*: De acero o fuerte y resistente como este metal (*DRAE*).

<sup>388</sup> *Sorda*: Silenciosa, callada (*DRAE*), pues logrará que Coriolano se fugue sin alertar a sus guardas.

<sup>389</sup> *Bizarra*: Valiente y generosa (*DRAE*). Covarrubias define la bizarría como gallardía y lozanía.

*Vase.*

ENIO.	¡Espera, escucha! (La puerta cerró, entrándose a otra cuadra <sup>390</sup> , 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. Ya de este empeño me saca hallarme en la calle. ¡Cielos! ¿Quién se ha visto en más extraña confusión? Ministro <sup>391</sup> soy, por tribuno en la real <sup>392</sup> sala 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. ¿Quién vio fiel de tres balanzas tan iguales como cargo, amistad y confianza? Divertido <sup>393</sup> en lo que hacer	<i>Aparte</i> 1530  1535  1540  1545
-------	---	---

<sup>390</sup> *Cuadra*: Sala o pieza espaciosa (*DRAE*).

<sup>391</sup> *Ministro*: Juez que se empleaba en la administración de justicia (*DRAE*).

<sup>392</sup> Esta referencia a la real sala de justicia constituye una actualización, puesto que Calderón se refiere al sistema jurídico de la España barroca y no al de la antigua Roma.

<sup>393</sup> *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.

	debo, he llegado al alcázar <sup>394</sup>	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- infante <sup>395</sup> , ni guardapolvo <sup>396</sup> , guardapiés <sup>397</sup> , ni guardadamas <sup>398</sup> , sino guardadiablo <sup>399</sup> , pues guardo a Coriolano.	1560
ENIO.	Basta de locura <sup>400</sup> y dime: ¿cuál	1565

<sup>394</sup> *Alcázar*: Fortaleza (*DRAE*). El uso un término de origen árabe para hacer referencia a una fortificación romana resulta históricamente inexacto.

<sup>395</sup> *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*).

<sup>396</sup> *Guardapolvo*: Protección de tela, tablas u otra materia, que se pone encima de algo para preservarlo del polvo (*DRAE*).

<sup>397</sup> *Guardapiés*: Vestido de seda o tela rica que usaban las mujeres (*DRAE*).

<sup>398</sup> *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*).

<sup>399</sup> Neologismo inventado por Pasquín, el personaje de la obra que más emplea recursos conceptistas con finalidad humorística.

<sup>400</sup> La asociación entre el gracioso y el loco, personajes capaces de expresarse con relativa libertad, es constante en el teatro barroco.



es de su prisión la estancia?  
 PASQUÍN. Aqueste obscuro retrete<sup>401</sup>  
 ENIO. abre, ya que están cerradas,  
 de sus troneras<sup>402</sup> alguna.  
 PASQUÍN. Eso es decir que me abra 1570  
 la cabeza; que aquí no hay  
 más tronera<sup>403</sup> que mi calva.

*Abre una puerta y vese a Coriolano sentado, con cadena al pie.*

ENIO. Salte allá fuera, que importa  
 que, como ministro, haga  
 con él una diligencia. 1575  
 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.

<sup>401</sup> *Retrete*: Cuarto pequeño en la casa o habitación, destinado para retirarse (*DRAE*). Covarrubias lo define como “el aposento pequeño y recogido en la parte más secreta de la casa y más apartada”. Por tanto, en época barroca, esta palabra carecía del significado actual de “aseo”.

<sup>402</sup> *Tronera*: Ventana pequeña y angosta por donde entra escasamente la luz (*DRAE*).

<sup>403</sup> Con esta nueva broma conceptista, Pasquín insiste en identificarse como un loco, alguien que, diríamos hoy coloquialmente, “está tronado”.

CORIOLOANO.	Si, como juez, vienes a hacer en mi causa algún instrumento <sup>404</sup> , di cuál es, que nada me espanta.	1585
ENIO.	(Perdone el puesto que añade mucho peso a su balanza, con la lástima de verle, amistad y confianza.) Tan otro es a lo que vengo, que es de parte de una dama...	<i>Aparte</i> 1590
CORIOLOANO.	¿La que convoyaste?	
ENIO.	No, que esa ya quedó en su raya <sup>405</sup> , segura.	
CORIOLOANO.	¿Qué dama puede ser la que a verme te traiga de parte suya?	1595
ENIO.	Veturia.	
CORIOLOANO.	¿De mí se acuerda?	
ENIO.	Y con tanta fineza...	
CORIOLOANO.	Di.	
ENIO.	...que es en orden a que de esta prisión salgas.	1600
CORIOLOANO.	¿Qué dices? ¡Oh, quién pudiera	

<sup>404</sup> *Instrumento*: En Derecho, escritura, papel o documento con que se justifica o prueba algo (*DRAE*).

<sup>405</sup> Dentro de los límites de los territorios sabinos.

- darte de albricias mil almas,  
 más porque fina se acuerda  
 que porque preso me valga<sup>406</sup>!  
 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 quien  
 una de esas rejas abra, 1610  
 quien ponga una escala<sup>407</sup> en ella,  
 y te guarde las espaldas,  
 hasta sacarte de Roma.
- CORIOLANO. ¿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<sup>408</sup>, y abrir  
 la reja, y poner la escala. 1620
- CORIOLANO. Muestra, que no falta luz,  
 que esta cadena se alarga  
 hasta aquella puerta que  
 tiene enfrente una ventana

<sup>406</sup> *Valer*: servir de ayuda.

<sup>407</sup> *Escala*: Escalera de mano, hecha de madera, de cuerda o de ambas cosas (*DRAE*).

<sup>408</sup> 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.

que, aunque participa poca, 1625  
lo que es para leerla basta.

*[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?

CORIOLANO. 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, 1640  
de aquí a la noche habrá tiempo.

ENIO. Según eso, esta señalas.

CORIOLANO. Sí.

ENIO. Adiós, pues.

CORIOLANO. 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 <sup>409</sup> un hijo. Dígalo yo, a quien arrastran, con ley de juez que acrimina <sup>410</sup> , dolor de padre que ama.	1655
	Y así, entre las dos pasiones, haciendo una sola de ambas, le prendo <sup>411</sup> y le guardo a un tiempo, por que, preso, satisfaga a la justicia, y también	1660

<sup>409</sup> *Cuidado*: Recelo, preocupación, temor (DRAE).

<sup>410</sup> *Acriminar*: Incriminar. Imputar a alguien un delito o falta grave (DRAE).

<sup>411</sup> *Prender*: Asegurar a una persona privándola de la libertad, y principalmente, ponerla en la cárcel por delito cometido u otra causa (DRAE).

- porque, preso, asegurada  
 su persona esté, que es cierto  
 que, a no estarlo, le mataran  
 Lelio y sus deudos; de suerte 1665  
 que, justiciera la maña,  
 para todos le castiga  
 cuando para mí le guarda.  
 Y así a ver vengo... ¿Enio, aquí?
- ENIO. Llegando de la campaña 1670  
 y informándome, señor,  
 de cuánto en mi ausencia pasa,  
 cumpliendo mi obligación  
 y considerando cuánta  
 de Coriolano es la culpa, 1675  
 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, *Aparte*  
 oh, amistad, qué presto faltas<sup>412</sup>!)
- CORIOLANO. (Entreabriendo aquesta puerta, *Aparte*  
 puedo escuchar lo que habla.)
- AURELIO. A lo mismo venía yo 1685  
 y pues que tu vigilancia  
 debe, por su obligación,  
 aliviarme de la carga

<sup>412</sup> Expresión de carácter proverbial.

de cuidar que su persona  
segura esté, que es el ansia 1690  
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, 1695  
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, 1700  
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 1705  
de su padre la desgracia  
en parte suplir, en él  
se ha proveído la plaza  
de segundo senador<sup>413</sup>,  
de que tomará en la sala 1710  
de justicia posesión.  
Mira si habrá quien te haga,  
el día que te le fío,  
el cargo a ti de su falta.  
Vesle ahí, que no quiero verle 1715

---

<sup>413</sup> Calderón inventa este cargo que, frente al de primer senador, no existía en la antigua Roma.

	yo. (Lástima es, que no saña.)	<i>Aparte</i>	
	Entrégate de él y teme		
	que el cuchillo que amenaza <sup>414</sup>		
	su garganta no ejecute		
	los filos en tu garganta.		1720
	<i>Vase.</i>		
ENIO.	¿Haslo 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 <sup>415</sup> .		1730
CORIOLANO.	¿Qué medio término?		
ENIO.	Yo,		
	hasta salir de la raya,		
	contigo he de ir. Con quedarme		
	contigo y, en buena o mala		

<sup>414</sup> En la antigua Roma, los ciudadanos romanos nunca podían ser condenados a la pena capital.

<sup>415</sup> Es decir, existe un punto medio, una posibilidad intermedia que hará que Coriolano sobreviva sin que Enio tenga que morir.



	fortuna, seguir la tuya:	1735
	resguardado, te resguardas.	
CORIOLOANO.	Eso es, por que no se pierda uno, perderse dos. Basta que a mí, como delincuente, por forajido <sup>416</sup> la patria	1740
	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.	
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

<sup>416</sup> *Forajido*: Delincuente que anda fuera de poblado, huyendo de la justicia (*DRAE*).

- 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. 1760
- ENIO. ¡Eso es desesperación!
- 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 1765  
ira.
- CORIOLOANO. Es valor.
- ENIO. Es ingrata  
fe con Veturia.
- CORIOLOANO. Veturia  
me querrá (que es noble dama)  
más con alabanza muerto  
que vivo sin alabanza. 1770
- ENIO. No quiero apurar ahora  
despeños a tu arrogancia.  
Mañana quizá estarás  
de otro parecer, si pasa  
noche por este.
- CORIOLOANO. Aunque pasen 1775

siglos, no habrá en mí mudanza.  
 ENIO. Con todo, mañana espero  
 ver que valen mis instancias.  
 CORIOLANO. Pues, hasta mañana, adiós.  
 ENIO. Pues adiós, hasta mañana. 1780

*Vanse y salen algunos poniendo un bufete<sup>417</sup> con recado<sup>418</sup> de escribir y sillas, y Aurelio y un relator<sup>419</sup>, viejo venerable.*

AURELIO. ¿Está todo prevenido? [redondillas]  
 RELATOR. Sí, señor, y acompañado  
 de la nobleza ha llegado  
 Lelio ya.  
 AURELIO. (Pierdo el sentido Aparte  
 al ver que la posesión 1785  
 he de dar<sup>420</sup> contra mi hijo  
 a quien tan claro colijo<sup>421</sup>  
 ser justa su indignación.  
 Pero ¿qué puedo yo hacer,  
 cuando corre tan deshecha 1790  
 la suerte, que a mi sospecha

<sup>417</sup> *Bufete*: Mesa de escribir con cajones (DRAE).

<sup>418</sup> *Recado*: Conjunto de objetos necesarios para hacer ciertas cosas (DRAE). En este caso, el recado de escribir se componía de “tintero, salvadera, caja para oblea, campanilla, y en medio un cañón para poner las plumas” (Aut.).

<sup>419</sup> *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 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.

<sup>420</sup> 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.

<sup>421</sup> *Colegir*: Inferir, deducir.

es fácil de convencer?  
 Conque no hay razón que impida  
 ser su juez, cuando advierto  
 que, si él es hijo del muerto, 1795  
 yo padre del homicida.  
 Y es tan grande del Senado  
 la autoridad y el honor  
 que el que eligió senador  
 no puede ser recusado, 1800  
 dando a entender que ha de ser  
 tan recto en la ejecución  
 que interés, sangre o pasión  
 no ha de poderle vencer.  
 Ya llega. Forzoso es 1805  
 que, a costa del ansia mía,  
 obre ahora la cortesía  
 y la Fortuna después.)

*Lelio con acompañamiento y vestido de luto.*

AURELIO. Vos seáis muy bienvenido,  
 señor, a suplir la ausencia, 1810  
 con vuestra heroica presencia,  
 del que hemos todos perdido.  
 Digo todos, porque  
 padre de la patria<sup>422</sup> era,

<sup>422</sup> 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

	cuya desdicha, si fuera	1815
	capaz de tenerse, en fe	
	de ser vos quien lo suplís,	
	solo afianzará el consuelo.	
LELIO.	Aurelio, guárdeos el cielo.	
AURELIO.	Sentaos, pues a eso venís.	1820
	No es ese vuestro lugar,	
	estotro <sup>423</sup> es el que se os debe,	
	que el tribuno de la plebe	
	el izquierdo ha de ocupar.	
	Llamadle.	
RELATOR.	Ya viene allí.	1825

*Enio con acompañamiento.*

ENIO.	Perdonadme, si he tardado,	
	que en vuestro servicio he estado.	
AURELIO.	¿Queda bien seguro?	
ENIO.	Sí.	
	(Y tanto, que no quisiera	<i>Aparte</i>
	yo que lo quedara tanto...)	1830

*Siéntanse los tres en tres sillas y, en un taburete, el relator.*

---

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* (V. J. Ellul, *Historia de las instituciones de la Antigüedad*, Madrid, Aguilar, 1970).

<sup>423</sup> *Estotro*: este otro.



coronarse emperador<sup>426</sup>.

Testigo hay que afirma ser  
suya, y de otro alguno no,  
la espada que a Flavio hirió."

AURELIO.

¿Qué alega en descargo?

RELATOR.

"Haber

1860

siempre constante y leal  
servido a la patria, que,  
siguiendo a Rómulo fue  
el cabo<sup>427</sup> más principal,  
que a los etruscos<sup>428</sup> venció,  
muerto su rey a sus manos,

1865

<sup>426</sup> 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 cargo principal que se imputa a Coriolano, refiriéndose el relator en segundo lugar a la cuestión del asesinato de Flavio.

<sup>427</sup> 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.

<sup>428</sup> 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.

que a los lavinos<sup>429</sup> y albanos<sup>430</sup>  
 al Imperio<sup>431</sup> sujetó,  
 que al sabino fue su brío  
 el que resistió valiente 1870  
 el paso una vez del puente,  
 y otra el esguazo<sup>432</sup> del río  
 sin la tercera, en que entró  
 triunfante en Roma<sup>433</sup>. Esto alega  
 y en cuanto a ser suya, niega, 1875  
 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." 1880  
 AURELIO. Ya, nobleza y plebe, habéis

<sup>429</sup> 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 rútuos. 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 (Grimal, *op.cit.*).

<sup>430</sup> 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 Curiaos albanos. Roma terminó finalmente derrotando a Alba Longa y sus habitantes fueron admitidos en la ciudad, situándose sus viviendas en el monte Celio (Grimal, *op.cit.*).

<sup>431</sup> Nueva incoherencia argumental puesto que con anterioridad se había situado (también anacrónicamente) la acción en época republicana.

<sup>432</sup> *Esguazo*: Vado de un río (*DRAE*).

<sup>433</sup> 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 (Grimal, *op.cit.*).



	el cargo y descargo oído. Para votar siempre ha sido estilo que despejéis, mientras nuestro sentimiento,	1885
	desavenido en nosotros, no apele para vosotros en general parlamento <sup>434</sup> .	
UNOS.	Así es, nuestra esperanza...	
OTRO.	¡Lo que dijiste te advierto!	1890
AURELIO.	¿Qué dije yo?	
TODOS.	Que él muerto sería ejemplo, y no venganza.	
AURELIO.	Yo lo dije. (¿ Habrá quien crea que una voz, que a darle vida fue allá causa, repetida aquí, a darle muerte sea? ¿ Ni quién creará en mi quebranto que, siendo lo más veloz una pluma y una voz, voz y pluma pesen tanto que en vano su gravedad <sup>435</sup> sustentarla solicito? Darle perdón es delito; darle castigo es crueldad. Aquí, a pesar de mi fama,	<i>Aparte</i> 1895 1900 1905

<sup>434</sup> Aurelio invita a salir a los espectadores de la sala del tribunal para que no hablen entre ellos durante la votación.

<sup>435</sup> *Gravedad*: Peso.

me está llamando el amor;  
 aquí, a pesar del dolor,  
 la justicia es quien me llama.  
 A un tiempo sin mí y conmigo  
 balanzas<sup>436</sup> mis manos son: 1910  
 en esta pongo el perdón,  
 en esta pongo el castigo.  
 Ya no puede haber malicia  
 en el peso que dispuse,  
 pues donde la pluma puse 1915  
 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. 1920

*Escribe.*

¿Qué mucho si, en el cruel  
 dolor de mi sentimiento,  
 centro es de la voz el viento,  
 y de la pluma el papel?  
 La hoja al voto he de volver. 1925  
 No haga el ejemplar<sup>437</sup> mi pena;  
 que, si un padre le condena,

<sup>436</sup> La metáfora resulta especialmente adecuada en este contexto puesto que la balanza es un símbolo tópico de la justicia.

<sup>437</sup> Es decir, Aurelio desea que su acto no sirva como ejemplo a los demás jueces.

	un contrario, ¿qué ha de hacer?)	
	Ahora votad vos.	
LELIO.	(Que añada	<i>Aparte</i>
	dolor a dolor es suma	1930
	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	1935
	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?	1940
	Y así perdone esta vez,	
	que entre juez y caballero,	
	para conmigo, primero	
	fui caballero que juez.)	
	<i>Escribe.</i>	
	Ya firmé y volví la hoja.	1945
AURELIO.	Votad vos agora <sup>438</sup> , Enio.	
ENIO.	(¡Qué poco tendrá mi ingenio	<i>Aparte</i>
	que pensar en tal congoja!	
	Pues si ausentarle <sup>439</sup> consigo	

<sup>438</sup> *Agora*: Ahora.

<sup>439</sup> Se refiere a lograr el destierro para su amigo en lugar de la temible pena capital.

con mi voto, es cierto que 1950  
 como juez conseguiré  
 lo que intenté como amigo.)

*Escribe.*

AURELIO. También yo he firmado. Pues  
 por si alguno se mejora,  
 conferido<sup>440</sup>, leed ahora 1955  
 los votos de todos tres.

*Lee.*

RELATOR. "Habiendo considerado  
 de Coriolano la fiera  
 culpa, mi voto es que muera.  
 Aurelio, por el Senado." 1960

*Lee.*

"Atento a la gran proeza  
 de Coriolano y su altiva  
 fama, mi voto que viva  
 es. Lelio, por la nobleza."

*Lee.*

---

<sup>440</sup> *Conferir*: Cotejar y comparar una cosa con otra (*DRAE*).

- "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. 1965
- LELIO. Mi voto no hay que confiera 1970  
en que viva.
- AURELIO. Yo en que muera.
- ENIO. Yo en que vaya desterrado.
- Levántanse.*
- LELIO. Que muera es mucho rigor.
- AURELIO. Que viva es mucha piedad.
- ENIO. Luego entre amor y crueldad 1975  
no será crueldad ni amor,  
el destierro.
- LELIO. Sí hará tal,  
que mejor, a cuantos ven,  
será perdonarle bien  
que no castigarle mal. 1980  
Un destierro a tal delito  
ni es castigo ni es perdón.
- RELATOR. Yo cumplo mi obligación,  
si los tres votos remito  
al general estamento 1985  
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, que al ver tan sin ejemplar mi voto, es fuerza ganar afectos para que viva.)	<i>Aparte</i> 1990
----------	---	-----------------------

*Vase.*

LELIO.	(No mal de su juicio espera mi voto lograrse, pues sabr� la nobleza que es que viva para que muera.)	<i>Aparte</i> 1995
--------	---	-----------------------

*Vase.*

ENIO.	(El pueblo sabr�, informado de mí, que para cumplir con no morir ni vivir, elegí el ir desterrado. Conque después ir� a dar cuenta a Veturia de que, ya que lo uno no logr�, dispuse el otro.)	<i>Aparte.</i> 2000
-------	---	------------------------

*Vase por una puerta y salen Veturia y Livia con algunos disfraces y velos en los rostros.*

VETURIA.	El pesar	
	de un amante corazón,	2005
	que de los hados se queja,	
	pocas veces, Livia, deja	
	quietar la imaginación.	
	Una grave diligencia <sup>441</sup>	
	a Enio encargué; no he sabido	2010
	el efecto que ha tenido	
	y como es de la paciencia	
	cualquier tardanza enemiga,	
	me he atrevido, disfrazada <sup>442</sup>	
	y de este velo tapada,	2015
	a buscarle y que me diga,	
	ya que sus ocupaciones	
	lugar aquí no le han dado,	
	lo que de ella ha resultado.	
LIVIA.	A poco riesgo te pones	2020
	de ser conocida, pues	
	en este traje y tapada,	
	no tienes que temer nada.	
	Y para hallarle esta es	
	la mejor hora, supuesto	2025
	que es la que sale el Senado,	

<sup>441</sup> *Diligencia*: Negocio, dependencia, solicitud (*DRAE*).

<sup>442</sup> La dama tapada es un tópico teatral muy del gusto de los espectadores barrocos.

en que es fuerza que haya estado.

*Dentro chirimías y atabalillos.*

VETURIA. Espera. ¿Qué será aquesto  
de hacer salva<sup>443</sup> y concurrir  
tanta gente a sus umbrales? 2030

LIVIA. De gran novedad señales  
son. No me atrevo a inferir  
qué será. Pero allí viene  
Pasquín y él me lo dirá.

VETURIA. ¡Tente! Que por ti podrá 2035  
conocerme, y no conviene  
que sepa quién soy...

LIVIA. Diré  
que eres una amiga mía  
que viene en mi compañía  
en busca suya. Conque, 2040  
no hablando tú, ¿cómo puede  
conocerte?

VETURIA. Dices bien.

*Chirimías y sale Pasquín.*

PASQUÍN. Gracias al gran Baco<sup>444</sup> den

<sup>443</sup> *Salva*: Serie de cañonazos consecutivos y sin bala disparados en señal de honores o saludos (*DRAE*). En época romana no existía, lógicamente, esta costumbre.

<sup>444</sup> *Baco*: Irónicamente, Pasquín se muestra como devoto del dios del vino y los vicios.



- mis ansias, pues me concede  
no ser guarda, a cuyo fin 2045  
visitarle solicita  
mi sed, en cualquier ermita<sup>445</sup>  
que encuentre suya.
- LIVIA. ¡Pasquín!  
PASQUÍN. Livia, por quien cierto hombre  
dijo, en frase no muy vana, 2050  
"Livia, que ya de liviana<sup>446</sup>  
tienes la mitad del nombre...",  
¿qué es aquesto?
- LIVIA. ¿Qué ha de ser?  
Que, viendo que no me vías<sup>447</sup>  
en tantísimos de días, 2055  
de ti procuré saber.  
Y, diciéndome esa amiga  
que te había visto aquí,  
que viniese la pedí,  
conmigo.
- PASQUÍN. No sé si diga 2060  
que mientes, porque es en vano  
persuadirme a que ignoraba  
nadie que nombrado estaba  
por guarda de Coriolano.

<sup>445</sup> Una ermita consagrada a Baco no será otra cosa que una taberna.

<sup>446</sup> *Liviana*: Dicho de una mujer: Informal y ligera en su relación con los hombres (*DRAE*). Pasquín desarrolla una broma metalingüística muy conceptista y que aparece en otros textos calderonianos como *El mágico prodigioso* (... Pues ya tienes / más de la mitad andada / del camino, llega Livia / al na, y sé, Livia, liviana. vv.73 – 76).

<sup>447</sup> *Vías*: veías. La forma sincopada es característica del habla popular, propia de la graciosa.

LIVIA.	¿De Coriolano?		
PASQUÍN.	Sí.		
LIVIA.	Pues		2065
	¿cómo la guarda has dejado?		
PASQUÍN.	¿Cómo...? ¡Habiéndole sacado de la prisión, fuerza es que sobren las guardas!		
VETURIA.	(¡Cielos!	<i>Aparte</i>	
	¿Qué oigo? ¿Sacado le han 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		2070
	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 esta que hoy hace todo el Senado?		2080
PASQUÍN.	¡Qué fiesta, quién, cómo y cuándo preguntas, sin reparar que ese es mucho preguntar! Y más para mí, que ando, con la falta del dormir, muy frágil hoy de memoria,		2085
			2090

y es muy larga aquesa historia...

LIVIA.                                ¡Tente! Que no te has de ir  
sin que a las cuatro razones  
cuenta des.

PASQUÍN.                                ¿Es fuerza?

LIVIA.    Sí.

PASQUÍN.                                (Señores, ¿quién me hizo a mí                *Aparte* 2095  
contador de relaciones?<sup>448</sup>)  
Desde el parlamento<sup>449</sup> alto,                [*romance é - o*]  
Livia, al bajo parlamento,  
como si fuera bayeta,  
bajó remitido el pleito.                        2100  
Lo que allá se confirió  
no lo sé muy por extenso,  
mas sé que fue su resulta  
que, de donde estaba preso,  
a Coriolano sacasen,                                2105  
y al son de los instrumentos  
le restituyesen cuantos  
honoríficos aprestos<sup>450</sup>  
prevenidos le tenían  
para su recibimiento                                2110  
el día que en Roma entró  
coronado de trofeos.

<sup>448</sup> 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.

<sup>449</sup> Referencia a dos instituciones (alto y bajo parlamento) inexistentes en Roma.

<sup>450</sup> *Aprestos*: En este contexto hace referencia a los honores, galas y galardones propios de la ceremonia del triunfo romano.

	¿Quién le sacó? Fue la guarda.	
	¿Cuándo? En el instante mesmo <sup>451</sup> .	
	¿Cómo? De laurel ceñido.	2115
	¿Dónde? Al trono más excelso.	
	De modo que, de la misma suerte que le recibieron triunfante, se vuelve a ver	
	de la prisión libre, en medio	2120
	del senador propietario <sup>452</sup> y el sustituto <sup>453</sup> del muerto, haciendo hoy las ceremonias que entonces se hubieran hecho,	
	si aquella mala mujer	2125
	de Veturia, con extremos tan duelistas, no le hubiera en tanta desdicha puesto.	
	Hasta aquí sé, desde aquí busca otro majadero	2130
	que te diga lo demás, si no te basta oír al pueblo.	
	<i>Las chirimías y atabalillos.</i>	
TODOS (dentro).	¡Viva Senado que sabe dar a las victorias premio!	
VETURIA.	¿Quién creará que hay caso en que	2135

<sup>451</sup> *Mesmo*: mismo.

<sup>452</sup> *Proprietario*: propietario. Calderón emplea la forma más cercana al étimo latino.

<sup>453</sup> *Sustituto*: Sustituto. La alteración del timbre de las vocales átonas es un rasgo característico del español áureo.

oír baldones<sup>454</sup> agradezco?  
 Livia, dime, si es verdad  
 lo que escucho y lo que veo,  
 porque ser dicha y ser mía,  
 ser gozo y no ser ajeno, 2140  
 implica contradicción.  
 ¿Libre Coriolano, cielos?  
 ¿Libre y con nuevos honores,  
 restituido a sus puestos?  
 Desengáñame tú, dime 2145  
 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,  
 el Capitolio<sup>455</sup> han abierto. 2150  
 Sosiégate, que no es bien  
 te descubran tus afectos...  
 Y más cuando todo el vulgo,  
 con el general contento  
 de su perdón, trae en tropas 2155  
 mujeres y hombres diciendo...  
 TODOS. ¡Viva Senado que sabe  
 dar a las victorias premio!

<sup>454</sup> *Baldón*: Injuria, oprobio. Se refiere a las palabras ofensivas contra ella que ha proferido Pasquín. Covarrubias señala que es “palabra antigua castellana, vale denuesto o palabra afrentosa con que damos en el rostro al que menospreciamos y tenemos en poco”.

<sup>455</sup> Suponemos que Calderón se refiere al Palacio del Senado, situado en el Capitolio en el siglo XVII, pero no en la antigua Roma.

*Con esta repetición, las chirimías y atabalillos, salen todas las mujeres y hombres y se abre todo el Foro<sup>456</sup> y, en un trono, Coriolano con laurel, manto y bastón y, a sus lados, Aurelio, Lelio, Enio y Relator.*

CORIOLANO.	(Fortuna, si por asunto de tus variados sucesos, me ha elegido lo inconstante de tu condición, a efecto de que se acrisole <sup>457</sup> en mí <sup>458</sup> ser verdad aquel proverbio de que es un sueño la vida <sup>459</sup> , pasándome tus extremos a preso de victorioso, y a victorioso de preso, suspéndete en este engaño, siquiera por un momento, y conténtate con darme al partido <sup>460</sup> de que sueño la felicidad con que, a verme triunfante vuelvo.)	<i>Aparte</i>  2160      2165       2170
------------	---	---

<sup>456</sup> *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.

<sup>457</sup> *Acrisolar*: Aclarar o apurar algo por medio de testimonios o pruebas, como la verdad, la virtud (*DRAE*).

<sup>458</sup> 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.

<sup>459</sup> 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.

<sup>460</sup> *Darse a partido*: Ceder de su empeño u opinión (*DRAE*).

AURELIO.	Publicad, para que conste a toda Roma, el decreto que en su remisión <sup>461</sup> ha dado el general estamento.	2175
VETURIA.	Oye, Livia, por si oírlo añade gozos al verlo.	2180
RELATOR.	Sabe Roma y sepa el orbe <sup>462</sup> que plebe y nobleza, atentos a que no es justo que queden tantos señalados hechos como debe a Coriolano la República sin premio, principalmente en la rota <sup>463</sup> del último vencimiento del sabino, cuyo triunfo <sup>464</sup> entonces quedó suspenso, sepa Roma, y sepa el orbe que plebe y nobleza, habiendo recusado el primer voto, le dan por libre y absuelto de la pena capital de muerte y añaden luego que prosiga el adquirido	2185 2190 2195

---

<sup>461</sup> *Remisión*: En este contexto, perdón.

<sup>462</sup> Este verso parece aludir, debido a las coincidencias léxicas, a la bendición *urbi et orbi*, con la que el Papa exime de sus pecados a todos los católicos. La referencia no resulta baladí en este contexto en el que, aparentemente, Coriolano ha sido perdonado y la acción dramática se sitúa en Roma.

<sup>463</sup> *Rota*: derrota.

<sup>464</sup> Celebración de la ceremonia del triunfo.

triunfo, con que, satisfecho  
ya una vez en lo que toca  
a cuanto es merecimiento, 2200  
convienen con el segundo  
voto de que viva pero  
que no viva despenado,  
tanto como en el tercero  
el destierro le permite, 2205  
porque ha de ser el destierro  
con circunstancias de que  
sirvan a otros de escarmiento,  
no dejando sin castigo  
el osado atrevimiento 2210  
de haber alterado a Roma,  
de haberse al Senado opuesto,  
convocado la milicia  
y, sobre un senador muerto,  
despertado las sospechas 2215  
de quererla hacer Imperio.  
Y así, determinan que  
suceda al triunfo el destierro,  
arrojándole de sí,  
de los honores depuesto, 2220  
pues si mereció ganarlos,  
ya le ha pagado con ellos,  
y debe cobrarlos pues  
también mereció perderlos;  
conque, emancipado hijo 2225



de la patria y de sus fueros<sup>465</sup>,  
 hoy desnaturalizado,  
 establecen que al momento  
 que vea el pueblo que a deberle  
 nada le queda a su acuerdo, 2230  
 degradado del laurel,  
 bengala<sup>466</sup> y estoque, siendo  
 el pregón de sus delitos  
 los pavorosos acentos  
 de destempladas sordinas<sup>467</sup> 2235  
 y roncós parches funestos,  
 le saquen de los distritos  
 de toda Roma; y expuesto  
 al arbitrio de los hados,  
 le dejen en los desiertos 2240  
 montes, fuera de su raya.  
 Y para que, en todo tiempo,  
 por dondequiera que fuere,  
 lleve las señas de reo,  
 los hierros de la prisión 2245  
 sean testigos de sus yerros<sup>468</sup>,  
 diciendo premio y castigo,

<sup>465</sup> Mención anacrónica a las leyes de los distintos reinos peninsulares.

<sup>466</sup> *Bengala*: Insignia antigua de mando militar a modo de cetro o bastón (*DRAE*).

<sup>467</sup> *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.

<sup>468</sup> 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.

	sin venganza <sup>469</sup> y con ejemplo, pena de ser sospechoso el que no diga con ellos...	2250
	¡Viva Senado que sabe unir castigos y premios!	
TODOS.	¡Viva Senado que sabe unir castigos y premios!	
VETURIA.	¡Ay, Livia! Bien temí yo ser mi dicha devaneo <sup>470</sup> ...	2255
CORIOLANO.	(¡Ay, fortuna! Bien temí que era mi ventura sueño.)	<i>Aparte</i>
AURELIO.	Yo, aborrecido hijo... (Mal dije que, en deshonor puesto, no debe llamarte hijo ni aún el aborrecimiento) Yo, Coriolano, te puse el laurel que te quité en otro riesgo, por darte vida y, ahora, a quitártelo vuelvo por que me mate el dolor, que, para mi sentimiento, más que verte degradado de él, verte quisiera muerto.	<i>Aparte</i> 2260          2265          2270
LELIO.	Mi padre te dio el estoque que, osado, contra su pecho esgrimiste y, aunque a mí	

<sup>469</sup> En estos versos puede intuirse una alusión velada a la obra de Lope, *El castigo sin venganza*.

<sup>470</sup> *Devaneo*: Delirio, desatino, desconcierto (*DRAE*).

quitártele toca, quiero  
trocarle al bastón, porque 2275  
no se piense que es a efecto  
de dejarte desarmado  
para mi venganza puesto  
que, dondequiera que fueres,  
seguirte y matarte tengo<sup>471</sup>. 2280

*Quítasele.*

ENIO. Yo, Coriolano, la espada,  
por la obligación del puesto,  
te quito.

*Quítasela.*

Pero entendido  
ten que con ella me quedo  
para emplearla en tu favor, 2285  
siempre que se ofrezca hacerlo.

CORIOLANO. ¡Cielos! ¿Qué dolor que iguale  
a mi dolor habrá?

VETURIA. ¡Cielos!  
¿Qué tormento habrá que pueda  
medirse con mi tormento? 2290

RELATOR. Ahora, escuadras, que nombradas  
estáis para el cumplimiento

---

<sup>471</sup> Es decir, "tengo que" o "he de seguirte y matarte".

de la justicia, pues yo,  
 como fiscal, os le entrego  
 desposeído del trono, 2295  
 de las insignias depuesto...

*Cajas y sordinas.*

....al son, como antes os dije,  
 de fúnebres instrumentos,  
 llevadle, hasta quedar fuera  
 de todos los lindes nuestros. 2300

Y para seguridad  
 de que no conmueva al pueblo,  
 sobre afianzadas prisiones,  
 grillos<sup>472</sup> y cadenas bien sujetos,  
 llevadle, el rostro cubierto, 2305  
 que, para saber quién es,  
 basta que vais repitiendo...

RELATOR Y TODOS. ¡Viva Senado que sabe  
 unir castigos y premios.

*Vase y las cajas.*

MUJER 1. ¡Qué lástima!

*Vase.*

<sup>472</sup> *Grillos*: Conjunto de dos grilletes con un perno común, que se colocaban en los pies de los presos para impedirles andar (*DRAE*). Covarrubias señala que los llamaron grillos “por el sonido que hacen cuando se anda con ellos”.



patria, ¿me arroja tu centro<sup>473</sup>,  
 como bruto<sup>474</sup>, a las montañas, 2320  
 como fiera, a los desiertos?  
 Pues teme que, como fiera  
 rabiosa, que, como fiero  
 bruto irritado, algún día  
 me vuelva contra mi dueño. 2325

*Llévanle, cubierto el rostro*

TODOS. ¡Viva Senado que sabe  
 unir castigos y premios!

VETURIA. ¡Oíd, esperad!

LIVIA. No, señora,  
 des con segundo despeño<sup>475</sup>  
 a toda Roma segundo 2330  
 escándalo.

VETURIA. ¿Cómo puedo  
 dejar de darle, cumplido  
 el número<sup>476</sup> al sufrimiento?  
 Déjame, Livia, que vaya

<sup>473</sup> *Centro*: Según el pensamiento de la época, lugar natural para el individuo puesto que es un término astronómico que con frecuencia se empleaba metafóricamente referido al “punto en la esfera o en el círculo que consiste en el medio (...) y tira para sí de todos los elementos” (Cov.), es decir, el lugar que le corresponde a cada uno de los cuatro elementos y los astros.

<sup>474</sup> *Bruto*: En el teatro calderoniano, caballo. Covarrubias señala que “comúnmente se toma por el animal irracional, cuadrúpedo, tardo, grosero, cruel, indisciplinable”.

<sup>475</sup> *Despeño*: Acto impulsivo de desgraciadas consecuencias. Despeñarse o precipitarse alguno es acometer locamente un hecho en el cual se ha de destruir y perder. Precipitado, el que no toma primero consejo de lo que piensa hacer si puede correr algún peligro (Covarrubias).

<sup>476</sup> Es decir, habiendo alcanzado el sufrimiento su punto máximo.

	a morir con él.	
LIVIA.	Todo eso	2335
	es querer que contra ti	
	vuelva el rigor.	
VETURIA.	¿Qué más vuelto,	
	si, perdido Coriolano,	
	esposo, alma y vida pierdo?	
	¡Oh, Júpiter <sup>477</sup> ! ¿Para cuándo,	2340
	ya que me asustan los truenos	
	de esas cajas y esas trompas <sup>478</sup> ,	
	guardan tus rayos su incendio?	
	¿Oh, para cuándo, Fortuna,	
	es el igualar los tiempos?	2345
	¿Siempre a más la edad del llanto?	
	¿Siempre la del gozo a menos <sup>479</sup> ?	
	Dígalo yo, pues apenas	

<sup>477</sup> 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 (Grimal, *op.cit.*). En *Las armas de la hermosa* 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.

<sup>478</sup> *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*).

<sup>479</sup> Esto es, el equilibrar sufrimiento y felicidad.

vi brujuleado<sup>480</sup> el contento,  
 cuando vi patente el daño, 2350  
 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. 2355  
 Si ya no es que, cuando sepa  
 donde haya tomado puerto  
 su derrotada<sup>481</sup> Fortuna,  
 mi amor en su seguimiento  
 vaya a quebrarla los ojos, 2360  
 porque, aunque sé que son ciegos<sup>482</sup>,  
 si no sintiere su falta,  
 sentirá mi sentimiento,  
 cuando, a pesar de su ira  
 y a oposición de su ceño, 2365  
 oiga que sin ella pude  
 labrarme mi dicha, siendo  
 mi suma felicidad  
 solo el ver que a verle vuelvo.  
 Y hasta entonces, altos dioses, 2370  
 sol, luna, estrellas, luceros,

<sup>480</sup> *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.

<sup>481</sup> *Derrotada*: Dicho de una embarcación, apartarse de su rumbo originario (*DRAE*).

<sup>482</sup> Referencia a la proverbial ceguera de la diosa Fortuna, cuyas características hemos descrito con anterioridad.



- planetas, signos<sup>483</sup> y nubes,  
 constelaciones del zodiaco  
 aire, agua, tierra y fuego<sup>484</sup>,  
 aves, peces, brutos, fieras, 2375  
 montes, troncos, golfos, puertos,  
 con lástima suya y mía,  
 repetid con mis lamentos.  
 ¡Cielos, u dadle venganza,  
 u dadle paciencia, cielos! 2380
- LIVIA. ¡Oye, aguarda, escucha, espera...!  
 Tras ella iré, por si puedo  
 excusar su precipicio<sup>485</sup>.
- Vanse y salen Astrea y Sabino.*
- SABINO. ¿Dónde, Astrea, vas?  
 ASTREA. Siguiendo  
 tus huellas voy.
- SABINO. Pues aquí 2385  
 me espera, que al punto<sup>486</sup> vuelvo.

<sup>483</sup> Signos zodiacales.

<sup>484</sup> Enumeración referida a los cuatro elementos característica del estilo calderoniano, tal y como explica Hans Flasche en “Más detalles sobre el papel de los cuatro elementos en la obra de Calderón...” o Edward M. Wilson en “Los cuatro elementos en la imaginería de Calderón”. Germán Vega García – Luengos, en “Sobre la autoría...”, pp. 327-328, localiza imágenes similares 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”.

<sup>485</sup> *Precipicio*: Ruina espiritual (DRAE).

<sup>486</sup> *Al punto*: en un instante.

- ASTREA. Detente, que no has de dar  
paso sin mí, que no quiero  
que me suceda otra vez  
el accidente o el riesgo 2390  
de hallarme sin ti en poder  
de los que, apenas me vieron  
ir precipitada, cuando,  
desesperados, volvieron  
a que pasase la voz 2395  
de dejarme en un desierto,  
perdida de vista. Y pues,  
a no permitir el cielo  
que hubiera dado en las manos  
del romano caballero 2400  
que te conté, prisionera,  
no hubiera a tus ojos vuelto.  
No será justo que tanto  
de la fortuna fiemos,  
que otra vez nos dividamos, 2405  
sino que en cualquier suceso  
corramos una<sup>487</sup> los dos.  
Y así, donde fueres, tengo  
de ir contigo.
- SABINO. Ese fracaso  
que tantas veces habemos 2410  
conferido<sup>488</sup> y, cada vez,

<sup>487</sup> Elipsis. "Una" se refiere a "una misma suerte".

<sup>488</sup> *Conferir*: Dicho de varias personas: Tratar y examinar algún punto o negocio (*DRAE*).

se vuelve a quedar entero,  
 fue el desmán que ocasionó  
 caer tan pavoroso hielo  
 en todos los corazones 2415  
 que, desmayados, volvieron  
 a abandonar lo ganado,  
 descrecidos<sup>489</sup> los alientos,  
 y, siendo así que, cobrados<sup>490</sup>  
 hoy, alojados los tengo 2420  
 por todos esos villajes<sup>491</sup>,  
 hasta incorporar con ellos  
 las nuevas reclutas que  
 de toda Sabinia espero,  
 para acabar de una vez, 2425  
 o bien vitorioso o muerto,  
 con aquese Coriolano que,  
 de la estrella<sup>492</sup> heredero  
 de Rómulo, sobre mí  
 tiene dominante imperio<sup>493</sup>. 2430  
 ¿Qué mucho que, arrebatado,  
 Astrea, en este pensamiento,  
 espía yo de mí mismo,  
 mandase a los que vinieron  
 conmigo que me dejasen 2435

<sup>489</sup> *Descrecidos*: menguados (DRAE).

<sup>490</sup> *Cobrados*: recobrados (DRAE).

<sup>491</sup> *Villaje*: Pueblo pequeño (DRAE).

<sup>492</sup> *Estrella*: sino, hado, destino (DRAE).

<sup>493</sup> *Imperio*: autoridad, poder (DRAE).

	solo, por que, entre lo espeso, más disimulado pueda reconocer el terreno, por donde logre mejor cobrar el perdido encuentro <sup>494</sup> ?	2440
ASTREA.	Sí, mas haberte avanzado hasta tocar los extremos que dividen vasallaje <sup>495</sup> entre el romano y el nuestro no deja de ser arrojado más temerario que cuerdo. Yo no he de dejarte en él y, así, escoge, porque tengo de llevarte o ir contigo.	2445
SABINO.	En rara duda me has puesto, que irte conmigo es peligro, y ir yo contigo es recelo <sup>496</sup> . Y así no sé qué te diga, sino es que decir resuelvo...	2450
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.	2455

<sup>494</sup> En este caso, "encuentro" se refiere al enfrentamiento anterior con los romanos.

<sup>495</sup> 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.

<sup>496</sup> En este contexto, "recelo" significa "temor" pues supone retirarse de nuevo a sus territorios.

*Dentro, Coriolano y cadena.*

CORIOLANO.	¡Piedad, cielos!	2460
UNO (dentro).	Ellos te amporen, pues ves que nosotros no podemos.	
SABINO.	¿Has oído unas lejanas voces que la mía impidieron?	
ASTREA.	No tan solo las he oído mal pronunciadas del eco, mas del ruido acompañadas como de arrastrados hierros de prisión.	2465
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.	
ASTREA.	No soy tan poco curiosa <sup>497</sup> que también no quiera verlo.	2475
SABINO.	Un hombre, mejor dijera, un horror, hacia allí veo que, mal esforzado, ya tropezando y ya cayendo, cubierto el rostro, ligadas las manos y los pies presos,	2480

<sup>497</sup> La curiosidad es una de las cualidades (o defectos) consustanciales a las mujeres, según el pensamiento del Siglo de Oro.

baja torpe.

*Sale Coriolano.*

- ASTREA. ¿Qué esperamos,  
que no le reconocemos?  
Hombre infelice, ¿quién eres? 2485
- CORIOLANO. Soy el aborrecimiento,  
la ira, la saña, el rencor,  
la ojeriza, el odio, el ceño  
de aquel réprobo<sup>498</sup> destino 2490  
que hizo verdad el concepto  
que «teatro del hombre»<sup>499</sup> al hombre  
llamó, pues, en mi supuesto<sup>500</sup>, mi persona  
midió las distancias que hay  
de lo próspero a lo adverso.  
¡Ay de quien nace a ser trágico ejemplo, 2495  
que a la fortuna representa el tiempo!
- ASTREA. ¿Qué aguardo a quitarle al rostro  
la venda? ¡Cielos, qué veo!

*Descúbrele.*

<sup>498</sup> *Réprobo*: Malvado (*DRAE*).

<sup>499</sup> Referencia a uno de los tópicos metadramáticos más comunes en la obra calderoniana: la vida, el mundo, es un teatro. Este tema se convierte, por ejemplo, en elemento central de su conocido auto sacramental, *El gran teatro del mundo* y ha sido estudiado en la obra calderoniana, entre otros, por Emilio Orozco Díaz ( “Sentido de continuidad...”, p. 367). Asimismo, la expresión establece un irónico paralelismo con la sentencia latina "*Homo homini lupus*" acuñada por Plauto, uno de los modelos teatrales de Calderón, cuya obra debió de conocer en su etapa de formación junto a los jesuitas y, posteriormente, en la universidad.

<sup>500</sup> Es decir, en mi caso.

CORIOLANO.	¡Cielos, qué miro!	
ASTREA.	¿Si es	
	ilusión?	
CORIOLANO.	¿Si es devaneo <sup>501</sup> ?	2500
SABINO.	¿Quién eres, hombre, me di, sin retóricos rodeos?	
CORIOLANO.	¿Cómo he de decir quién soy, si aun de quién fui no me acuerdo?	
ASTREA.	(O es él, o naturaleza de él lo copió.)	<i>Aparte</i> 2505
CORIOLANO.	(Sí, ella es.)	<i>Aparte</i>
ASTREA.	(Pero	<i>Aparte</i>
	¿cómo es posible ser él, de tal fausto <sup>502</sup> en tal desprecio?)	
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,	

<sup>501</sup> *Devaneo*: Delirio, desatino, desconcierto (*DRAE*). Según Covarrubias, devanear es “decir desconciertos, por el movimiento causado en la cabeza de algún accidente”.

<sup>502</sup> *Fausto*: Feliz, afortunado.

desmandado, del camino 2515  
desviado, este hombre, y te le traemos,  
por si es espía.

PASQUÍN. Te engañan  
en que desmandado vengo,  
porque antes vengo mandado.  
Y es el caso...

SABINO. Di.

PASQUÍN. ...que habiendo 2520  
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 2525  
yo a desviarle, hasta que puesto  
en real camino<sup>503</sup> o segura  
senda, quede. Si esto es cierto,  
dígalo él, que, al verle ya  
entre gente y descubierto, 2530  
sin riesgo de despeñarse,  
paso entre paso<sup>504</sup> me vuelvo.

EMILIO. Tente, que no te has de ir.

<sup>503</sup> 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.

<sup>504</sup> *Paso entre paso*: Lentamente, poco a poco (*DRAE*).



- PASQUÍN. A mí me estará bien eso,  
 si, apóstata<sup>505</sup> de soldado, 2535  
 sin nota<sup>506</sup> de tornillero<sup>507</sup>  
 entre vustedes<sup>508</sup>, mogrollo<sup>509</sup>  
 de Coriolano quedo.
- SABINO. ¿Tú eres Coriolano?
- CORIOLANO. Sí.  
 Que uno es que calle el silencio 2540  
 y otro que mienta la voz.
- ASTREA. ¿Qué dudo? Pierda el recelo  
 de si es o no, que bien cabe  
 en los humanos sucesos  
 el dejarle allá triunfando 2545  
 y hallarle aquí padeciendo.
- SABINO. (¡Aquí hay traición!) ¿Quién, si eres *Aparte*  
 Coriolano, di, te ha puesto  
 en tal desdicha?
- CORIOLANO. Es tan noble  
 mi delito que no quiero 2550  
 dejar a la presunción  
 la sospecha de no serlo.  
 Una dama fue mi ruina,

<sup>505</sup> 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.

<sup>506</sup> Pasquín no tiene "nota de tornillero", fama de desertor, entre los sabinos.

<sup>507</sup> *Tornillero*: Soldado desertor (*DRAE*).

<sup>508</sup> *Vustedes*: ustedes

<sup>509</sup> *Mogrollo*: Gorrón, parásito (*DRAE*).

- que el verla con sentimiento<sup>510</sup>
- bastó para que en favor 2555
- suyo hiciese tal empeño
- que dio ocasión a que de él,
- unos a otros sucediendo,
- tantos resultasen como
- mirarme por ella preso, 2560
- por ella desposeído
- de mis insignias, depuesto
- de mis honores, echado
- de mi patria y, como ajeno
- hijo emancipado suyo, 2565
- negado a sus privilegios,
- enviándome desterrado,
- con viles señas de reo,
- hasta sacarme de todos
- sus distritos.
- ASTREA. (¿Qué oigo, cielos? *Aparte* 2570
- ¿Por una dama? Sin duda,
- que, quién era yo sabiendo,
- no haberme hecho prisionera
- son los cargos que le han hecho.)
- SABINO. Bien pensarás que yo he estado 2575
- escuchándote suspenso,
- en orden a que me habrán
- compadecido sucesos
- tan extraños. ¡Pues no! Que, antes,

<sup>510</sup> *Sentimiento*: Pesar, aflicción.

	me han ofendido, creyendo	2580
	que todo aquesto es traición.	
	(Válgame de este pretexto	<i>Aparte</i>
	para acabar con él, pues	
	no tiene otro eficaz medio	
	vencer una opuesta estrella	2585
	que destruirla el objeto. <sup>511</sup> )	
	Y así, antes que la <sup>512</sup> logres,	
	si introducirte es a intento	
	de darme muerte, a mis manos	2590
	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,	2595
	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	2600
	padece, como lo muestra	
	claro su castigo, puesto	

<sup>511</sup> Es decir, la única manera de vencer a Coriolano, "la opuesta estrella", es matarlo.

<sup>512</sup> Este pronombre remite a la "traición" antes mencionada.

- donde él me envió a mí libre,  
 es donde a él le envían preso,  
 mira si en obligación 2605  
 de defenderle estoy.
- SABINO. Siendo  
 tuyo el respeto, mal puede  
 ser ya mío el sentimiento.  
 ¿Qué esperáis? Llegad, quitadle  
 las prisiones.
- CORIOLANO. (Ya no debo Aparte 2610  
 quejarme de ti, Fortuna,  
 pues si una mujer me ha muerto,  
 otra me ha dado la vida.)  
 A tus pies...
- SABINO. Alza del suelo,  
 y ofrécele a Astrea, pues es 2615  
 suyo el agradecimiento.
- CORIOLANO. Si al nombre de la deidad<sup>513</sup>,  
 postrado, rendí el obsequio,  
 ¿qué haré a la deidad, el día  
 que obra milagro tan nuevo 2620  
 como hacer de un desdichado  
 un dichoso, si no puedo  
 hacer más que haber traído  
 las cadenas<sup>514</sup> a su templo?

<sup>513</sup> 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 (Grimal, *op.cit.*).

<sup>514</sup> 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.

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 la mía, restituyendo	2625      2630
CORIOLANO.	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.	
SABINO.	Yo por ti. ¿Qué es?	
CORIOLANO.	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	  2640      2645     2650

	querer por <i>aproche</i> <sup>515</sup>	
	rendir sus muros soberbios,	
	pues solo pueden rendirla	
	más, domado el ardimiento,	
	que las iras del asalto	2655
	las paciencias del asedio.	
	Contra ti defendí el puente,	
	que es llave de su comercio,	
	el día que a tus soldados	
	les fue undoso <sup>516</sup> monumento <sup>517</sup>	2660
	el ciego <i>esguace</i> <sup>518</sup> del Tíber	
	y sí, hoy, al contrario, intento	
	invadirle en tu favor,	
	cortados los <i>bastimientos</i> <sup>519</sup> ,	
	es fuerza darse a <i>partido</i> <sup>520</sup> .	2665
SABINO.	Si es admitido proverbio	
	que el bueno para enemigo	
	será para amigo bueno,	
	no dudo con tu valor	
	el verme de Roma dueño.	2670
CORIOLANO.	Pues ¡al arma!	
SABINO.	Pues ¡al arma!	

<sup>515</sup> *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).

<sup>516</sup> *Undoso*: Que se mueve haciendo olas (DRAE).

<sup>517</sup> *Monumento*: Obra en que se sepulta un cadáver (DRAE). Así, el Tíber se convierte en la tumba de los soldados.

<sup>518</sup> *Esguace*: La forma normativa es *esguazo*, cuya acepción es vado de un río (DRAE).

<sup>519</sup> *Bastimientos*: Provisiones para el sustento de la ciudad. La forma normativa es *bastimentos* (DRAE).

<sup>520</sup> *Darse a partido*: Ceder (DRAE), rendirse la ciudad.

- CORIOLOANO.           Vea el mundo...
- SABINO.                           Admire el cielo...
- CORIOLOANO.           ...y llore Roma en sus ruinas  
mi injusto aborrecimiento,  
cuando de un instante a otro,                           2675  
si antes dije en mis lamentos,  
"¡Ay de quien nace para ser ejemplo,  
que la fortuna representa al tiempo!",  
diré ahora con vuestro amparo:...
- SABINO.                   Todos contigo diremos:...                           2680
- TODOS.                   ¡Feliz quien vino a ser glorioso empleo  
de su venganza y del aplauso nuestro!

### 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,<br>y, como nos aseguren<br>capituladas <sup>521</sup> las vidas,<br>sabinos de Roma triunfen.  | [romance ú - e]<br><br>2685 |
| AURELIO. | Invicto romano pueblo,<br>ya que de heroico presumes,<br>cuando tu fama inmortal<br>a par de los astros luce,<br>no a la Fortuna te rindas,<br>por más que opuesta te injurie,<br>que es fácil <sup>522</sup> deidad y es fuerza<br>que por instantes se mude. | 2690                        |

*La caja y sale Enio.*

- |       |  |      |
|-------|--|------|
| ENIO. | En vano es, Aurelio, en vano,<br>el que remitir procures<br>nuestra ruina a la esperanza <sup>523</sup> ,<br>que ya en nosotros inútil | 2695 |
|-------|--|------|

<sup>521</sup> En este contexto, "capituladas" quiere decir "perdonadas". *Capitulación*: Convenio en que se estipula la rendición de un ejército, plaza o punto fortificado (DRAE).

<sup>522</sup> *Fácil*: Cambiante, mudable. Covarrubias señala que "hombre fácil, el que es poco constante en su parecer y voto, que cada uno le lleva a su opinión".

<sup>523</sup> Es decir, es inútil que intente suscitar o mantener la esperanza de la salvación.



su consuelo es.

AURELIO. ¿Cómo?

ENIO. ¿Cómo?

2700

Dejo aparte<sup>524</sup> que rehúse  
(puesto que nadie lo ignora)  
Sabino vencer la cumbre  
del monte y embista el puente.  
Dejo ignorar quién<sup>525</sup> descubre  
donde la flaqueza estaba 2705  
de sus estribos<sup>526</sup> y influye  
en él, que apenas su gente  
la espalda del plan<sup>527</sup> ocupe,  
cuando, empezando a picarlos<sup>528</sup>,  
eche voz de que se hunde. 2710

Dejo que los nuestros, viendo  
cuánto es fuerza que fluctúen<sup>529</sup>,  
y los suyos cuánto es fuerza  
que, ya empeñados, presumen  
tener retirada en vano, 2715  
unos y otros se confunden,  
conque, por salvar las vidas,

<sup>524</sup> 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 (Marcella Trambaioli, “*Pero esto ahora no es el caso*”: la *praeteritio* en el teatro de Calderón, *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 855-863).

<sup>525</sup> Alusión velada a Coriolano, quien ha indicado a Sabino la conveniencia de atacar el puente de Roma.

<sup>526</sup> *Estribo*: Apoyo, fundamento (*DRAE*).

<sup>527</sup> *Plan*: Altitud o nivel. En este contexto, se trata de una llanura elevada.

<sup>528</sup> Se refiere a los pilares del puente.

<sup>529</sup> *Fluctuar*: Vacilar sobre las aguas por el movimiento agitado de ellas (*DRAE*).

unos lidian y otros huyen.  
 Dejo que, ganado el puente,  
 cortándole, nos desune 2720  
 de los vecinos comercios  
 que el bastimento conducen  
 y voy a que la esperanza  
 de que el valor nos ayude  
 a resistir sus asaltos 2725  
 es preciso que se frustre  
 al nuevo, al extraño modo  
 de sitiar, pues se reduce,  
 sin militar disciplina,  
 a victoria tan sin lustre<sup>530</sup>, 2730  
 como vencer no peleando.  
 Dígalo que, cuando cubren  
 nuestras campañas sus huestes<sup>531</sup>,  
 en vez de que nos asusten  
 en los muros sus escalas, 2735  
 no solo no acuden al asalto,  
 pero a lo largo disponen  
 sus prontas solicitudes  
 que, a oposición de la plaza<sup>532</sup>,  
 otra población se funde, 2740  
 fortificándose contra

<sup>530</sup> *Sin lustre*: Innoble.

<sup>531</sup> *Hueste*: Ejército en campaña (*DRAE*). Covarrubias lo considera ya un arcaísmo: “en lengua antigua castellana, vale ejército puesto en campaña contra el enemigo”.

<sup>532</sup> *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.

la ciudad, sin que procuren  
hacer más hostilidad  
que el hambre que nos consume.  
Yo, por hacer la civil<sup>533</sup> 2745  
muerte del asedio ilustre,  
de sitiado a sitiador  
pasando, salir dispuse  
con la mejor gente que  
nombrar por entonces pude, 2750  
a romperle en sus cuarteles,  
cuando las sombras lúgubres  
por las exequias<sup>534</sup> del sol  
hacen que el aire se enlute<sup>535</sup>.  
Apenas las centinelas 2755  
nos sintieron, cuando acuden  
a las fortificaciones  
para que en ellas se oculten,  
más que a quitarnos las vidas,  
a guardárnoslas. ¿Quién sufre 2760  
gozar la vida a merced  
del mismo que la destruye?  
¿Quién sufre que a un mismo tiempo  
de tan nuevas armas use  
que procure deshacernos 2765  
y conservarnos procure?

---

<sup>533</sup> *Civil*: Grosero, ruin, mezquino, vil (*DRAE*). V. M. R. Lida, «Civil ‘cruel’», Nueva Revista de Filología Hispánica, I, 1947, pp. 80-85.

<sup>534</sup> *Exequias*: Honras fúnebres (*DRAE*).

<sup>535</sup> Es decir, se organiza un ataque nocturno.

De suerte que, hasta que el alba  
 en sus primeras vislumbres  
 fue recogiendo las sombras  
 y desplegando las luces, 2770  
 retándolos de cobardes,  
 en esa campaña estuve,  
 sin obligarlos a más  
 que a que, encerrados, se burle  
 su ardid de nuestro valor; 2775  
 que, aunque embestirlos propuse,  
 en vano fue, pues tan altas  
 sus nuevas trincheras suben  
 que, a poco espacio<sup>536</sup>, han de ser  
 sus obras muertas<sup>537</sup> las nubes. 2780  
 Grande oráculo<sup>538</sup>, sin duda,  
 les inspira, les instruye,  
 en que Roma ser no puede  
 rendida a la servidumbre  
 de otras armas que no sean 2785  
 las propensiones<sup>539</sup> comunes  
 de humanos fueros<sup>540</sup>, que no  
 hay ruina que no disculpen,  
 mayormente no teniendo,

<sup>536</sup> *A poco espacio*: dentro de poco tiempo.

<sup>537</sup> Es decir, sus fortificaciones son tan altas como las nubes.

<sup>538</sup> *Oráculo*: Persona a quien todos escuchan con respeto y veneración por su mucha sabiduría y doctrina (DRAE).

<sup>539</sup> *Propensión*: Necesidad. En este caso son *comunes* porque son las propias de todos los seres humanos.

<sup>540</sup> *Fuero*: ley.

	como ellos pelear repugnen <sup>541</sup> ,	2790
	ni socorro que nos venga,	
	ni auxiliar que nos ayude,	
	ni enemigo que nos mate,	
	ni campo que nos sepulte.	
	Y así, ¿qué mucho que el pueblo	2795
	una y otra vez pronuncie...?	
TODOS.	¡Entréguese la ciudad,	
	y como nos aseguren	
	capituladas las vidas,	
	sabinos de Roma triunfen!	2800
AURELIO.	¡Oh cielos, pues sois piadosos,	
	haced que un rayo apresure	
	los términos de mi vida,	
	porque estas voces no escuche,	
	obligándome a que sea	2805
	forzoso que capitule	
	en pedírsela a quien sé	
	que la aborrece! ¿Más útil	
	no es perderla, sin pedirla,	
	que no, cuando me aventure,	2810
	pedirla para perderla?	
VETURIA.	No, Aurelio, ni es bien que dudes	
	cuán hija de la nobleza	
	es la piedad, ni te asuste	
	el ver que soy la que ayer,	2815
	a mi voz, en arma puse	

<sup>541</sup> *Repugnar*: Rehusar.

a Roma y que hoy, a mi voz,  
 en paz ponerla procure,  
 que no hay víbora<sup>542</sup>, por más  
 que en flores se disimule<sup>543</sup>, 2820  
 que no escupa la triaca<sup>544</sup>  
 contra el veneno que escupe;  
 ni las mismas flores hay  
 que no den, rojas o azules,  
 tósigo<sup>545</sup> a la araña amargo 2825  
 y miel a la abeja dulce.  
 Y, pues, virtudes y vicios  
 de una causa se producen,  
 ¿qué mucho que de una misma  
 voz ser la lengua resulte 2830  
 víbora para los vicios  
 y flor para las virtudes?  
 No es desaire del valor,  
 ni es bien que por tal se juzgue,  
 ceder a mayor violencia 2835  
 fortunas que el hado influye.

<sup>542</sup> Nueva identificación entre la mujer y la víbora.

<sup>543</sup> El motivo de la sierpe o áspid oculto entre las flores es famoso desde el verso virgiliano “*latet anguis in herba*” (*Bucólica*, 3, 93) y reaparece en el teatro del Siglo de Oro y en la obra de Calderón. Por ejemplo, lo encontramos en el auto sacramental *El veneno y la triaca*: “tú, en fin, que el escondido / áspid de aquel primer vergel eres...” (vv. 52-53).

<sup>544</sup> *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. Covarrubias señala que “es un medicamento eficacísimo compuesto de muchos simples y, lo que es de admirar, los más de ellos venenosos, que remedia a los que están empozoñados con cualquier género de veneno”.

<sup>545</sup> *Tósigo*: Veneno, ponzoña (*DRAE*). En efecto, algunas flores segregan toxinas que repelen a algunos insectos, como la araña.

Y pues ya nuestras desdichas  
 claramente nos arguyen<sup>546</sup>  
 que, donde la industria<sup>547</sup> crece,  
 el valor se disminuye, 2840  
 a la piedad apelemos.  
 Sabino es rey tan ilustre,  
 Astrea tan generosa reina,  
 la gran muchedumbre  
 de su ejército tan noble, 2845  
 que no dudo que se ajuste<sup>548</sup>  
 a que las venga el amago<sup>549</sup>,  
 antes que el golpe ejecuten.  
 Sabina soy de nación,  
 experiencia de ellos tuve, 2850  
 que jamás con los rendidos  
 usaron de ingratitudes.  
 Y cuando no sea, ¿qué vamos  
 a perder en que nos dure  
 la esperanza lo que tardan 2855  
 los contratos del ajuste?  
 Y vamos a ganar que,  
 oyéndome, no te excuse  
 la malicia, cuando diga  
 que daño y remedio truje<sup>550</sup>, 2860

<sup>546</sup> *Argüir*: Sacar en claro, deducir como consecuencia natural (*DRAE*).

<sup>547</sup> Se refiere a la estrategia del asedio, que resulta especialmente industriosa o ingeniosa.

<sup>548</sup> *Ajustar*: En este contexto, conformarse, satisfacerse.

<sup>549</sup> *Amago*: Ademán, amenaza, muestra de la intención de realizar algo.

<sup>550</sup> *Truje*: traje.

y persuadir pude el daño  
 y que el remedio no pude.  
 TODOS.                    ¡A precio de que vivamos,  
                                   Sabinia de Roma triunfe!

*Vanse los de la tropa.*

LELIO.	Dicen bien: trance forzoso	2865
	es de guerra que se excusen	
	las muertes de tantas vidas.	
AURELIO.	Pues para que no me culpen	
	que no me rendí a consejo	
	tan de todos, desarruguen	2870
	blancas banderas de paz	
	los más altos balaústres <sup>551</sup> ,	
	que yo mismo, pues no es bien	
	que ningún riesgo rehúse,	
	de parte iré del Senado	2875
	a ver si a paz se reduce	
	el sabino.	

*Vase.*

LELIO.	Yo, entretanto,
	el tumulto que confunde
	a voces el aire haré

---

<sup>551</sup> *Balaústre*: Cada una de las columnas pequeñas que con los barandales forman las barandillas o antepechos de balcones, azoteas, corredores y escaleras (*DRAE*).



que aguarde lo que resulte. 2880

*Vase.*

- VETURIA. Enio, ¿has tenido noticia?  
 ENIO. Antes que me lo preguntes,  
 porque el mío y tu cuidado<sup>552</sup>  
 en el camino se junten,  
 te digo que, desde el día 2885  
 de aquella gran pesadumbre  
 de su infelice<sup>553</sup> destierro,  
 de Coriolano no supe.
- VETURIA. Ni yo, más de que mi llanto  
 no es posible que se enjague, 2890  
 hasta que sepa que vive,  
 y que constante le busque  
 en el más remoto clima<sup>554</sup>.
- ENIO. Forzoso es que disimules,  
 y que también con el pueblo 2895  
 tu voz y la mía divulguen...
- VETURIA, ENIO  
 Y TODOS. ¡Entréguese la ciudad,  
 y como nos aseguren  
 capituladas las vidas,  
 ¡Sabinia de Roma triunfe! 2900

<sup>552</sup> *Cuidado*: preocupación.

<sup>553</sup> *Infelice*: infeliz.

<sup>554</sup> *Clima*: País, región (DRAE).

*Vanse y descúbrese el teatro de muralla*<sup>555</sup> *y sale Coriolano, de soldado.*

CORIOLANO.	<p>Ingrata patria mía,</p> <p>llegó el fatal, llegó el infausto<sup>556</sup> día</p> <p>que ha sido en mi esperanza</p> <p>línea de tu castigo y mi venganza.</p> <p>Hoy, hidra<sup>557</sup> material de siete montes<sup>558</sup>,</p> <p>en quien el sol doró siete horizontes,</p> <p>de tus siete gargantas,</p> <p>siete cervices<sup>559</sup> postraré a mis plantas.</p> <p>Un hijo aborrecido,</p> <p>de su paterno amor destituido,</p> <p>un hijo desdichado</p> <p>de su paterno amor desheredado,</p> <p>es hoy el que te aflige,</p> <p>siendo su agravio quien su espada rige.</p> <p>Y puesto que, rendida,</p>	<p>[<i>silva</i>]</p> <p>2905</p> <p>2910</p> <p>2915</p>
------------	--	---

<sup>555</sup> Indicación escenográfica propia del teatro cortesano (Margaret Rich Greer, *Introducción al teatro cortesano de Calderón*, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, vol.II, pp. 513 – 575).

<sup>556</sup> *Infausto*: Desgraciado, infeliz (*DRAE*).

<sup>557</sup> 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 (Grimal, *op.cit.*).

<sup>558</sup> Nueva alusión a las siete colinas de Roma.

<sup>559</sup> *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*).

último parasismo<sup>560</sup> de la vida  
 es ya cualquier instante,  
 a instantes esperando que, arrogante,  
 intrépido y severo  
 el embotado<sup>561</sup> acero 2920  
 de la sed y la hambre  
 corte de tantos hilos<sup>562</sup> el estambre<sup>563</sup>.  
 Piedad de mí no esperes:  
 sepa mi ofensa que a mi ofensa mueres.

*Salen Sabino y Astrea.*

SABINO. Invicto Coriolano, 2925  
 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 tu opinión ofenda. 2930

ASTREA. Dinos qué ha sido, y lo que fuere, sea.

<sup>560</sup> *Parasismo*: En este contexto, “aliento de vida”. Los accidentes del que está mortal, cuando se transpone, los llamamos vulgarmente parasismos (Covarrubias).

<sup>561</sup> *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.

<sup>562</sup> 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 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 (Grimal, *op.cit.*).

<sup>563</sup> *Estambre*: Hilo formado por hebras especialmente largas del vellón de lana. Se asimilaba metafóricamente con la vida humana.

- CORIOLOANO. Sabino Marte<sup>564</sup> y celestial<sup>565</sup> Astrea,  
 una salida hicieron  
 de la ciudad algunos que quisieron,  
 ya las vidas perdidas, 2935  
 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, 2940  
 como solos se hallaron,  
 a la plaza otra vez se retiraron.
- SABINO. Pues ¿embestirlos, di, mejor no fuera,  
 y adelgazando fuera  
 reduciendo el número la muerte 2945  
 de los contrarios?
- CORIOLOANO. 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  
 por el puente, y el puente demolido, 2950  
 en tu copioso ejército fiado,  
 hubieras a sus muros arrimado  
 los castillos<sup>566</sup> que errantes

<sup>564</sup> Coriolano identifica a Sabino con Marte, dios de la guerra, para resaltar su valentía y ardor en la batalla.

<sup>565</sup> Nuevamente, Astrea se identifica con la divinidad que da origen a la constelación de Virgo; de ahí que sea "celestial".

<sup>566</sup> 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

se mueven en espaldas de elefantes<sup>567</sup>,  
 los armados copetes<sup>568</sup>, 2955  
 ya los fuertes arietes<sup>569</sup>  
 hubieras a sus puertas dado y, luego,  
 diluvios de metal, orbes<sup>570</sup> de fuego  
 hubieras, nuevo Júpiter<sup>571</sup>, llovido,  
 en cuya ardiente lid hubiera sido 2960  
 árbitro la Fortuna,  
 llena y menguante imagen de la luna<sup>572</sup>,  
 y, cuando los vencieras (que no hicieras),  
 a gran costa de sangre los vencieras.  
 Mas viniendo conmigo, 2965  
 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,  
 sin propios bastimentos considera, 2970  
 pues dentro no los tienen,  
 si de los comarcanos no les vienen,

---

destinadas a la protección de los sitiadores como los manteletes, las *vinea*, 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.

<sup>567</sup> Máquina de madera en forma de torre colocada sobre elefantes (Nicasio Salvador, “Castillos y literatura medieval”. *Medievalismo*, 8, 1998, pp. 65-78).

<sup>568</sup> *Copete*: Cima, parte más alta. Se refiere a la parte superior de las torres de asedio.

<sup>569</sup> *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*).

<sup>570</sup> *Orbes*: Esferas (*DRAE*). Se refiere a los proyectiles ígneos de las catapultas.

<sup>571</sup> Al atacar la ciudad con proyectiles, Sabino se identifica con Júpiter, dios de los rayos y truenos.

<sup>572</sup> Nueva comparación tópica entre la mudabilidad de la Fortuna y la Luna, cambiante en cada una de sus fases.

- luego pueden peleando  
 vencernos y no pueden esperando,  
 el día que, sintiendo tus castigos, 2975  
 dan menos que temer mis enemigos.  
 Y así no los maté, que esta victoria  
 sin sangre ha de escribirla la memoria,  
 y sin dar parte alguna  
 a la neutralidad de la Fortuna. 2980
- 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 2985  
 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<sup>573</sup> el honor de las mujeres. 2990
- CORIOLANO. Ese informe mi dicha contradice,  
 pues por ellas he sido tan felice<sup>574</sup>  
 como a tus pies, vencido de mi estrella,  
 el ceño dice. (¡Oh quién, Veturia bella, *Aparte.*  
 contigo la fortuna en que me veo 2995  
 partir pudiera! O ya que este deseo  
 no es posible, pudiera  
 hacer que la severa

<sup>573</sup> En este contexto, defender.

<sup>574</sup> *Felice*: feliz (con *e* paragógica).

parte que de este general castigo  
 te alcanza, la partieras tú conmigo. 3000  
 Gozáramos, sintiéramos iguales,  
 el bien que tengo y el pesar que tienes,  
 conque males y bienes  
 en dos fortunas tales  
 no vinieran a ser bienes ni males.) 3005

*Clarín.*

SABINO. ¿Qué llamada será esta [décima]  
 que de la ciudad han hecho?  
 ASTREA. Bandera de paz sospecho  
 que, en el homenaje<sup>575</sup> puesta,  
 tremola<sup>576</sup>.  
 SABINO. No deis respuesta. 3010  
 CORIOLANO. Antes sí, señor, te digo,  
 que el oír al enemigo  
 nunca inconveniente fue.  
 SABINO. Responded, pues; sepan que  
 siempre tus órdenes sigo. 3015

*Vuelven a tocar, y sale Pasquín.*

PASQUÍN. Sobre ese muro romano  
 la seña de paz y, abierta

<sup>575</sup> Es decir, en la torre del homenaje.

<sup>576</sup> *Tremolar*: Enarbolar los pendones, las banderas o los estandartes (*DRAE*).

- a tu respuesta la puerta,  
 salió un venerable anciano.  
 (Que es su padre callo en vano.) *Aparte* 3020
- SABINO. ¿Qué será aquesto?
- CORIOLANO. Embajada  
 en que la ciudad postrada  
 se quiere dar a partido<sup>577</sup>.
- SABINO. Llegue.
- Vase Pasquín.*
- CORIOLANO. Licencia te pido,  
 por que no me mueva a nada 3025  
 de piedad oírle.
- SABINO. Eso no:  
 tu honor mi poder desea,  
 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<sup>578</sup> ven,  
 que en ella te vean es bien  
 y el aprecio que de ti 3035  
 hago. Tú constante y fiel  
 con los dos cumple este día,

<sup>577</sup> En este contexto, rendirse.

<sup>578</sup> *Solio*: trono (*DRAE*).



y pues causa es tuya y mía,  
 sé piadoso y sé cruel.  
 Estoque, cetro y laurel 3040  
 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 3050  
 el que usé mal de honras tantas.

*Salen Aurelio y Emilio. Córrese la cortina de la tienda y vese sentado a 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?) *Aparte*  
 CORIOLANO. (Disimule lo que admiro.) *Aparte*  
 AURELIO. Yo...cuando... si...  
 CORIOLANO. ¿Qué te espantas 3055  
 y turbas? Romano, di,  
 ¿a qué has venido?  
 AURELIO. No sé,

	porque todo lo olvidé en el punto que te vi.	
CORIOLOANO.	Pues, ¿qué es lo que has visto en mí?	3060
AURELIO.	He visto en real teatro <sup>579</sup> una farsa <sup>580</sup> alegre y importuna, adonde el discurso advierte que hizo los versos la suerte y la traza <sup>581</sup> la Fortuna.	3065
CORIOLOANO.	Pues a admirarte te obligue, pero a enmudecerte no.	
AURELIO.	Por eso me admiro yo.	
CORIOLOANO.	¿A qué has venido? Prosigue.	
AURELIO.	No mi intento se consigue en tí, que al rey vengo a hablar.	3070
CORIOLOANO.	Pues yo estoy en su lugar y con su poder estoy, que general suyo soy.	
AURELIO.	Pues escucha, a mi pesar. Roma, que su <sup>582</sup> heroica frente corona la azul esfera, en su juventud primera imagen es de una fuente, cuya apacible corriente junto al mar empezó a ver la luz, sin llegar a ser	3075      3080

<sup>579</sup> Nueva alusión metateatral característica de la dramaturgia calderoniana.

<sup>580</sup> En el Siglo de Oro, "farsa" es sinónimo de comedia.

<sup>581</sup> *Traza*: Argumento (*DRAE*).

<sup>582</sup> Desde el punto de vista normativo, debería emplearse el pronombre "cuya".

	espejo de su zafir <sup>583</sup> ,	
	pues acabó de vivir	
	adonde empezó a nacer,	3085
	salud, Sabino, te envía	
	y dice que, pues mayor	
	aplauso de un vencedor	
	es usar de bizarría <sup>584</sup> ,	
	que de tus piedades fía	3090
	la libertad suya, cuando	
	vencedor te está aclamando,	
	pues, en el marcial estruendo,	
	más que un ejército hiriendo,	
	vence un héroe perdonando.	3095
	Y ya que la deidad varia	
	de la gran Fortuna está	
	tan de tu parte, será	
	desde hoy tu tributaria <sup>585</sup> .	
	Su república contraria,	3100
	unida desde hoy contigo,	
	dos glorias te da, dos, digo,	
	pues dos serán soberanas,	
	si a un tiempo un amigo ganas	
	y pierdes un enemigo.	3105
CORIOLANO.	Romano, aunque siempre ha sido	
	perdonar acción gloriosa,	

<sup>583</sup> El zafir es una piedra azul y por ello, metáfora del mar.

<sup>584</sup> *Bizarría*: generosidad (*DRAE*).

<sup>585</sup> Es decir, Roma se compromete a pagar tributos a Sabinia.

	también acción generosa 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 hasta verla perecer.	3110
AURELIO.	¿Eso me respondes?	
CORIOLANO.	Sí.	3115
AURELIO.	Bárbaro <sup>586</sup> , que ya ha faltado a mi paciencia valor, ¿dónde está tu antiguo honor, de estas canas heredado?	
CORIOLANO.	¿Qué sé yo? De él despojado Roma, madrastra cruel, me envió. Si, patricio <sup>587</sup> fiel, quieres saber dónde está mi honor, ella lo dirá, pues que se quedó con él.	3120     3125
AURELIO.	Quedose con la querella, que tendrá de ti mi honor, con la nota de traidor, tomando armas contra ella.	
CORIOLANO.	Fácil es satisfacella <sup>588</sup> .	3130
AURELIO.	¿Y habrá razón que convenga	

<sup>586</sup> "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.

<sup>587</sup> *Patricio*: Miembro de la nobleza romana.

<sup>588</sup> *Satisfacella*: satisfacerla

- a quien sin honor se venga?
- CORIOLOANO. Sí, pues me la facilita.
- AURELIO. ¿Qué?
- CORIOLOANO. Que si ella me le quita,  
¿cómo quiere que le tenga? 3135  
Fuera de que el que he ganado  
me basta a mí para honor.
- AURELIO. ¿Quién te dio tanto rigor?
- CORIOLOANO. El padre que me engendró.  
Padre y juez en un estado 3140  
tal vez fue juez, padre no.  
¿Qué mucho, pues, si él faltó  
a ser padre, por ser juez,  
siendo juez y hijo esta vez,  
que falte a ser hijo yo? 3145
- AURELIO. Él procedió cuerdo y sabio,  
pues ejerció la justicia,  
castigando una malicia.
- CORIOLOANO. Yo castigando un agravio.
- AURELIO. Él, con la pluma y el labio, 3150  
que lavó una ofensa piensa.
- CORIOLOANO. Yo lavo una infamia inmensa.
- AURELIO. Él, con el extremo que hizo,  
una culpa satisfizo.
- CORIOLOANO. Yo satisfago una ofensa. 3155
- AURELIO. ¿Quién te ha dicho que es valor  
el ser uno vengativo?
- CORIOLOANO. Yo, que, hasta cobrarle, vivo

	sin aquel perdido honor.	
AURELIO.	Si te arrojó por traidor	3160
	Roma, y vengarte apetece,	
	doblada infamia padece,	
	de que el mismo honor es juez,	
	pues por lograrle una vez	
	le habrás perdido dos veces.	3165
CORIOLANO.	Del real manto despojado,	
	el estoque desceñido,	
	seco el laurel adquirido	
	y roto el bastón ganado,	
	todo, romano, lo he hallado	3170
	en quien sobre Roma está,	
	luego la infamia será,	
	en quien honor solicita,	
	por dársela a quien la quita,	
	quitársela a quien la da.	3175
	Por la luz, campaña pura,	
	que a cargo mi causa toma,	
	que hoy ha de ser la gran Roma	
	de sus hijos sepultura.	
	No ha de haber piedra segura	3180
	en sus altos muros, no.	
	Y en viendo que ya acabó	
	su fábrica <sup>589</sup> peregrina <sup>590</sup> ,	
	por no quedarme otra ruina,	

<sup>589</sup> *Fábrica*: Fabricación, construcción artificial.

<sup>590</sup> *Peregrina*: Extraño, raro, especial en su línea o pocas veces visto (*Aut.*).

- lloraré su ruina yo. 3185
- AURELIO. Duélete de sus noblezas.
- CORIOLANO. Nada mi agravio les debe.
- AURELIO. Pues duélete de la plebe.
- CORIOLANO. No se movió a mis tristezas.
- AURELIO. Duélete de sus bellezas. 3190
- CORIOLANO. A ellas mayor parte alcanza  
de que logre mi alabanza.  
Y en fin, pues que todos fueron  
los que mi desdicha vieron,  
lloren todos mi venganza. 3195
- AURELIO. ¿Que no hay piedad?
- CORIOLANO. No la esperes.
- AURELIO. Mira que es Roma tu madre;  
mira que yo soy tu padre.
- CORIOLANO. Tú has dicho que no lo eres.  
Si te creo, ¿qué me quieres? 3200
- AURELIO. ¿No hay remedio?
- CORIOLANO. Ni se aguarde.
- AURELIO. Aunque te aconsejes tarde,  
mira, ¡oh, joven imprudente!,  
que ser con ira valiente  
no es dejar de ser cobarde... 3205

*Vase.*

- PASQUÍN. ¡Muy bien despachado va  
el romano senador!

*Salen Sabino y Astrea.*

- SABINO. Jamás vi tanto valor.  
 Envidia a mis hechos da  
 ver que una facción, que está 3210  
 con visos<sup>591</sup> de vengativa,  
 gloriosa a los siglos viva.
- ASTREA. Es digna de que inmortal  
 en láminas de metal<sup>592</sup>  
 del tiempo el buril<sup>593</sup> la escriba. 3215
- CORIOLANO. No te admire, oh, Palas<sup>594</sup> nueva,  
 no te admire, oh, nuevo Marte<sup>595</sup>,  
 que, estando yo de tu parte,  
 a lástima no me mueva,  
 sin que a perdonar me atreva 3220  
 de Roma la tiranía,  
 más por vuestra que por mía.  
 ¡Vive el cielo, que ha de ver  
 Roma su inmenso poder!

*Ruido dentro.*


---

<sup>591</sup> *Visos*: Apariencias.

<sup>592</sup> Alusión a la costumbre romana de dejar constancia de las grandes hazañas y triunfos romanos en grabados que se exponían públicamente.

<sup>593</sup> *Buril*: Instrumento de acero, prismático y puntiagudo, que sirve a los grabadores para abrir y hacer líneas en los metales (*DRAE*).

<sup>594</sup> Nueva identificación entre Astrea y la diosa guerrera Palas Atenea, a la que ya nos hemos referido.

<sup>595</sup> Igualmente, la identificación entre Sabino y el dios de la guerra Marte resulta recurrente a lo largo de la comedia.





tu enojo las embarace,  
 sino que en segunda instancia  
 quiere Roma que las trate  
 la nobleza, como quien no 3250  
 tuvo en tu ruina parte,  
 viendo yo que nuestras vistas<sup>596</sup>  
 con aquesto se dilaten,  
 no me sufrió el corazón  
 el que a su respuesta aguarde. 3255  
 Y así, por que la sospecha  
 de que a verte me adelante  
 no se vuelva contra mí,  
 y el ser tu amigo nos dañe  
 alguna ocasión que pueda 3260  
 servirnos para adelante,  
 quise salir por el muro,  
 sin que lo supiese nadie.  
 Hasta aquí hablé como amigo,  
 y pues solo verte baste 3265  
 para complacencia, ahora  
 que como enemigo hable  
 será forzoso, supuesto  
 que de tus felicidades  
 resulta el dolor de que 3270  
 Roma esté en último trance,  
 o por instantes viviendo  
 o muriendo por instantes,

<sup>596</sup> Es decir, el que nos veamos.

	¿cómo es posible...?	
CORIOLANO.	Detente,	
	no, no pases adelante,	3275
	que ni como amigo puedo	
	las gracias que debo darte,	
	ni como a enemigo oírte,	
	porque estando el rey delante,	
	el que hablemos como amigos	3280
	en la urbanidad no cabe,	
	ni como enemigos, pues	
	si estuve severo o grave	
	con el Senado fue a causa	
	de que pude, con sus reales	3285
	insignias y en nombre suyo,	
	despedirle o perdonarle,	
	pero presente, no puedo,	
	que para nada soy parte	
	que, en la presencia del sol,	3290
	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 <sup>597</sup> y tú estrella,	

<sup>597</sup> La identificación entre el Sol y el rey es un tópico de la tradición emblemática que aparece con frecuencia en la dramaturgia calderoniana. V. Ángel Valbuena, "La palabra "sol" en los textos

con quien parto mis celajes<sup>598</sup>,  
 usa tú de sus reflejos, 3300  
 o ya alumbres, o ya abrasas.

*Vase.*

ASTREA. Yo nada te digo, solo  
 te acuerdo<sup>599</sup> que a convoyarme,  
 de orden tuya, vino Enio  
 conmigo y, pues hizo iguales 3305  
 tu obediencia y mi servicio,  
 es justo que se lo pagues.

*Vase.*

PASQUÍN. (Sin duda que de esta vez *Aparte*  
 Roma ha de quedar triunfante.)  
 CORIOLANO. Dame mil veces los brazos, 3310  
 Enio, pues tú solo sabes  
 ser amigo en las desdichas.  
 ENIO. Tente, no a los brazos pases,  
 sin que sepa yo primero  
 si tú en las felicidades 3315  
 lo<sup>600</sup> eres, y compadecido.

calderonianos" Norbert Polussen y Jaime Sánchez Romeral (coords.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, 1965, p. 666 - 677.

<sup>598</sup> *Celaje*: Aspecto que presenta el cielo cuando hay nubes tenues y de varios matices (*DRAE*).

<sup>599</sup> *Acordar*: Traer algo a la memoria de otra persona (*DRAE*).

<sup>600</sup> El antecedente del pronombre es "amigo".

- CORIOLOANO. Tan presto de eso no trates,  
que, si amigo y enemigo  
vienes, no es justo que, antes  
que a las amistades, demos 3320  
paso a las enemistades.  
Tratémonos como amigos,  
tiempo nos queda bastante  
a tu queja y mi disculpa.  
Y así, acudiendo a la parte 3325  
principal del alma, dime:  
¿cómo está Veturia? ¿Qué hace?  
ENIO. ¿Qué quieres que haga? Ni, ¿cómo  
quieres que esté con pesares  
tan grandes, sino sintiendo 3330  
comunes penalidades?  
CORIOLOANO. ¿Sabes si sabe de mí?  
ENIO. No lo sé, pero es constante,  
que habrá corrido la voz.  
Solo sé que pudo hablarme 3335  
tal vez<sup>601</sup>, y me dijo...

*Sale Pasquín.*

- PASQUÍN. Otra  
llamada del muro hacen.  
CORIOLOANO. Y en él la blanca bandera  
la puerta en fe suya abre.

<sup>601</sup> En este contexto, “aquella vez”.

- ENIO. Si no me engaña la vista, 3340  
 Lelio es el que de ella sale.  
 Adiós, adiós, que no es bien  
 ni que contigo me halle  
 ni que me echen allá menos, 3345  
 cuando la entrada me es fácil,  
 estando la puerta abierta,  
 pues nadie ha de averiguarme  
 por dónde salí, ni a qué.
- CORIOLANO. Pues ¿cómo quieres dejarme 3350  
 sin saber lo que te dijo  
 Veturia?
- ENIO. Más importante  
 es no hacerme sospechoso  
 en verme aquí y que allá falte.  
 Adiós; que yo volveré,  
 y quizá... Mas esto baste. 3355
- Vase.*
- CORIOLANO. Oye.  
 PASQUÍN. Mira que ya llega.  
 CORIOLANO. ¡Que se fuese sin contarme  
 lo que le dijo Veturia!
- PASQUÍN. ¿Posible es que no lo sabes?  
 CORIOLANO. ¿Cómo puedo yo saberlo? 3360  
 PASQUÍN. Como no lo ignora nadie.  
 CORIOLANO. Pues ¿qué fue lo que le dijo?  
 PASQUÍN. Que estaba hecha...

CORIOLOANO. Di adelante.  
 PASQUÍN. ...dama de hijo de vecino<sup>602</sup>,  
 mal vestida y muerta de hambre. 3365  
 CORIOLOANO. ¡Maldígate el cielo, amén<sup>603</sup>!

*Sale Lelio.*

LELIO. Con bien, Coriolano, te halle.  
 CORIOLOANO. Seas, Lelio, bienvenido.  
 Retírate a aquella parte,  
 Pasquín, y avisa si vieres 3370  
 que viene hacia aquesta alguien.  
 Ya estamos solos. La espada  
 saca, pues que no hay que aguardes.  
 LELIO. No es eso a lo que he venido.  
 CORIOLOANO. ¿Cómo es posible que falte 3375  
 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. 3380  
 CORIOLOANO. Pues ¿qué esperas, si lo sabes?  
 LELIO. Hay precisas ocasiones

<sup>602</sup> *Hijo de vecino*: cualquiera, persona corriente. Así, Pasquín señala que Veturia, quizás por necesidad, se haya convertido en la dama de cualquiera.

<sup>603</sup> Coriolano muestra en este verso la costumbre cristiana (desvío respecto al contexto histórico de la comedia) de pronunciar "amén" como expresión de su deseo de que se cumpla la maldición que acaba de proferir.

	en que conviene que atrase, por los ajenos, un noble sus propios particulares.	3385
	Por la nobleza de Roma...	
CORIOLOANO.	¿En Roma hay nobleza?	
LELIO.	Y grande.	
CORIOLOANO.	Sí será, si es que entre todos la que yo dejé reparten.	
LELIO.	Por la nobleza de Roma...	3390
CORIOLOANO.	Antes que adelante pases, dejando aparte que empieces un duelo sin que otro acabes, lo que vienes a decirme te he de agradecer con darte un consejo que te excuse de un desaire.	3395
LELIO.	¿Qué desaire?	
CORIOLOANO.	Avergonzarte a pedirme 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 oírla quise.	3400
LELIO.	Arrogante estás.	
CORIOLOANO.	Harto estuve humilde, aherrojado <sup>604</sup> en una cárcel	3405

<sup>604</sup> *Aherrojar*: Poner a alguien prisiones de hierro (*DRAE*).



y arrojado en un desierto.

Y, si de esto ofensa haces,

véngala, pues para eso

la espada que me dejaste

troqué a otra.

LELIO. No es a eso, 3410

como ya dije endenantes<sup>605</sup>,

a lo que hoy vengo.

CORIOLANO. También

dije yo que no te canses,

que pedir lo que no tengo

de conceder, es en balde. 3415

LELIO. Del enemigo el primero<sup>606</sup>

consejo que ha de tomarse

dice el proverbio. Y así,

quédate, adiós.

CORIOLANO. Él te guarde.

*Vase.*

PASQUÍN. Bien despachado va Lelio, 3420

pues que, por mal que despache

uno, mal y presto es

aun mejor que bien y tarde<sup>607</sup>.

<sup>605</sup> *Endenantes*: Antes.

<sup>606</sup> 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.

<sup>607</sup> Pasquín emplea una sentencia que recuerda al refrán popular en la época "A un diestro, un presto", que enseña que hay ocasiones en que aprovecha y sirve más la prontitud y celeridad en ejecutar alguna cosa, que la habilidad y la destreza (*Aut.*).

*Dentro voces.*

VOCES (dentro).	Salgamos todos a ver qué respuesta Lelio trae.	3425
CORIOLANO.	Oye, por si algo entendemos de una confusión tan grande.	
LELIO (dent.).	Mejor será no saberla, pues no hay piedad que se aguarde.	
AURELIO (dent).	Aquí ya no hay más remedio de que todo el pueblo clame.	3430
TODOS (dentro)	¡Vaya Enio en nombre suyo!	
ENIO (dentro).	Sí haré, como él me acompañe, que la voz de un pueblo junto es la que mejor persuade.	3435
VETURIA (dentro).	Matronas de Roma, hagamos nosotras los ejemplares <sup>608</sup> .	
TODAS (dentro).	Guía, Veturia, que todas seguiremos tu dictamen.	
CORIOLANO.	De tanto confuso estruendo, ¿qué has entendido?	3440
PASQUÍN.	<p style="text-align: right;">No es fácil</p> entender vulgo <sup>609</sup> que todo es voces y disparates. Pero lo que es fácil es ver que un gran tumulto sale	3445

<sup>608</sup> Es decir, demos ejemplo.

<sup>609</sup> *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.<sup>610</sup>
- Dentro Enio y sale luego.*
- ENIO (dentro). En esta parte,  
hasta saber dónde está, 3450  
espera a que yo te llame.
- CORIOLOANO. Si soy a quien buscas, Enio,  
poco tardará el hallarme.
- ENIO. ¿A quién puedo buscar yo  
sino a ti, aunque con distantes 3455  
motivos? Que si antes vine,  
como amigo, a consolarme  
con verte, y como enemigo  
a reprehender tus crueldades,  
como tribuno ahora vengo 3460  
de la plebe, a que...
- CORIOLOANO. No pases  
a esa plática, hasta que  
la que pendiente dejaste  
en lo que dijo Veturia,

---

<sup>610</sup> Al haber mujeres Pasquín deduce que no se trata de un último ataque bélico desesperado.

- el día que en mí la hablaste<sup>611</sup>, 3465  
 prosigas.
- ENIO. Ya sabía que esa  
 había de ser la que amante  
 preferir habías y, así,  
 porque nos desembarace  
 para esotra, traje a quien 3470  
 aun mejor que yo lo sabe.
- CORIOLANO. ¿Mejor que tú?
- ENIO. Sí.
- CORIOLANO. ¿Quién puede?
- ENIO. Quien conmigo viene a darte  
 (pues por solo ella introduce  
 el que el pueblo me acompañe) 3475  
 parabién de tu venida.  
 Veturia, ¿qué fue lo que antes  
 a mí me dijiste?
- Sale Veturia.*
- VETURIA. Que  
 apenas sabría en qué parte  
 de su deshecha fortuna 3480  
 había tomado su ultraje  
 puerto cuando, peregrina<sup>612</sup>,

<sup>611</sup> *Hablar en*: Régimen habitual de este verbo en la época, al igual que otros como *guardar en* o *inclinarse*.

<sup>612</sup> *Peregrino*: Que anda por tierras extrañas (*DRAE*).

	pobre y sola, iría en su alcance a padecerlas con él, si fuese donde el sol arde,	3485
	u donde el sol hiela siendo, a sus rayos desiguales, Libia <sup>613</sup> , en tostadas arenas, Belga, en tupidos cristales <sup>614</sup> ,	
	o toda hoguera sus montes o carámbanos sus mares.	3490
	Y, puesto que, a menos costa, quiere el cielo que te halle quien te buscara en desdichas, lleno de felicidades	3495
	¿qué albricias te podrá dar?	
CORIOLANO.	Solo las del verte basten, pues no puede haber ningunas que tanto mérito igualen.	
ENIO.	Pues ya que yo, Coriolano, he satisfecho la parte que quedó pendiente tuya, veamos cómo satisfaces tú la que también pendiente quedó mía. Roma yace,	3500
	o por instantes viviendo o muriendo por instantes.	3505

<sup>613</sup> 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.

<sup>614</sup> Metáfora de los hielos y nieves de esta región.

- Aquí quedamos.
- CORIOLOANO. También  
 quedamos en que no me hables  
 en los convenios de Roma, 3510  
 materia tan intratable  
 y aborrecible a mi oído,  
 y más hoy que tú me añades  
 nueva razón para que  
 aquesa plática ataje. 3515
- ENIO. ¿Yo?
- CORIOLOANO. Sí.
- ENIO. ¿Qué razón?
- CORIOLOANO. Si, cuando  
 Roma, en sus últimos trances,  
 a Veturia contenía,  
 no otorgué el perdón a nadie,  
 hoy que en mi poder la tengo 3520  
 (pues conmigo ha de quedarse),  
 ¿cómo quieres que le otorgue  
 ni aún a ti, que es la más grande  
 exageración que puede  
 darse en nuestras amistades? 3525
- ENIO. Que ni a Veturia perdonen  
 ni a mí tus temeridades,  
 es elección de tu arbitrio  
 a que no puedo obligarte,  
 pero que contigo quede, 3530  
 aunque ella quiera quedarse,  
 no es elección, sino fuerza

	de mi honor. ¿Ha de pensarse de mí que solo a traerte tu dama moví tan grave	3535
	alboroto como que todo el pueblo me acompañe? Él a la mira <sup>615</sup> esperando está hasta que yo le llame, que, porque hablaseis los dos,	3540
	no quise que aquí llegase. Mira tú si será bien que ahora vuelva a retirarle, sin perdón y sin Veturia, para que se desengañe	3545
	que, tercero <sup>616</sup> de tu amor, no vine más que a dejarte libre a tu dama y volverle tan sitiado como antes.	
CORIOLANO.	Para eso hay medio.	
ENIO.	¿Qué medio hay ni puede haber?	3500
CORIOLANO.	Quedarte tú también, Enio, conmigo.	
ENIO.	Esa es plática intratable y aborrecible a mi oído. ¿El desaire no es bastante	3555

<sup>615</sup> *A la mira*: Observar con particular cuidado y atención los pasos y lances de alguien, o de un negocio o dependencia (*DRAE*).

<sup>616</sup> *Tercero*: alcahuete, intermediario amoroso.

de no volver perdonado,  
 sin que quieras el quedarme  
 o el ir sin Veturia sea  
 desaire sobre desaire,  
 que es lo mismo que poner 3560  
 un áspid sobre otro áspid?  
 Y así persuádetes a que  
 sin ella o sin...

VETURIA. No, no trates  
 empeñarte, Enio, que yo  
 trataré desempeñarte. 3565  
 Por anticipar el verte,  
 Coriolano, cuanto antes,  
 pedí a Enio en nombre tuyo  
 que el pueblo consigo saque.  
 Conque, honestado el pretexto 3570  
 de salir yo, a mi dictamen  
 reduje a algunas matronas  
 que a vueltas de todos clamen.  
 Ellas a mi persuasión  
 vienen. Mira si es tratable, 3575  
 volviendo ellas a miserias,  
 quedar yo en felicidades.  
 Y así, asentado el principio  
 de que yo no he de quedarme  
 sino ir a morir con ellas, 3580  
 como tú el rigor no aplaques,  
 pasemos del duelo al ruego.  
 ¿Es posible, cuando yace



(aquí quedasteis los dos)  
 Roma en el último trance, 3585  
 o por instantes muriendo  
 o viviendo por instantes,  
 no te conmuevas, al ver  
 que esa fábrica admirable,  
 ese Cáucaso<sup>617</sup> de bronce, 3590  
 ese obelisco<sup>618</sup> de jaspe<sup>619</sup>,  
 ese penacho<sup>620</sup> de acero,  
 ese muro de diamante<sup>621</sup>  
 que hizo estremecer la tierra,  
 que hizo embarazar<sup>622</sup> al aire, 3595  
 atemorizado a ruinas  
 está titubeando frágil,  
 como que, ya panteón<sup>623</sup>  
 de tanto vivo cadáver,  
 solo falta resolver 3600

<sup>617</sup> 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 (Grimal, *op.cit.*). En este verso, la grandeza de Roma se compara con la cordillera.

<sup>618</sup> *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.

<sup>619</sup> *Jaspe*: Mármol veteado (*DRAE*). Con esta metáfora se alude a la grandeza y riqueza de los edificios romanos.

<sup>620</sup> *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.

<sup>621</sup> El diamante es es mineral más duro; de este modo se ensalza la resistencia de Roma.

<sup>622</sup> La altura de sus construcciones embarazó, perturbó al aire.

<sup>623</sup> *Panteón*: Monumento funerario (*DRAE*).

si se cae o no se cae?  
 Si estás quejoso, si estás,  
 después de deshonras tales,  
 de su Senado ofendido  
 y de su nobleza, paguen 3605  
 su Senado y su nobleza  
 los agravios que ellos hacen.  
 Pero el pueblo, que a tu lado  
 siguió tus parcialidades<sup>624</sup>,  
 lloró tus desdichas preso 3610  
 y desterrado tus males,  
 hasta que le enmudecieron  
 las mordazas de lo infame,  
 ¿por qué ha de morir, por qué?  
 ¿No es justicia intolerable 3615  
 ser el todo en el castigo,  
 sin ser en el todo parte?  
 Y, supuesto que lo fuese,  
 ¿no es, Coriolano, bastante  
 satisfacción que te da, 3620  
 venir conmigo a postrarse  
 a tus pies? ¿Cómo es posible  
 que el rencor la línea pase  
 del sagrado rendimiento  
 los nunca hollados<sup>625</sup> umbrales? 3625

<sup>624</sup> *Parcialidad*: Unión de algunas personas que se confederan para un fin, separándose del común y formando cuerpo aparte (*DRAE*).

<sup>625</sup> *Hollar*: En este contexto, “pisar”.

El desagravio del noble  
más escrupuloso y grave  
no estriba en que se vengó,  
sino en que pudo vengarse.  
Tú puedes y también puedes 3630  
dar tan precioso realce  
al acrisolado<sup>626</sup> oro  
del perdón, que en el semblante  
del rendido luzga<sup>627</sup> más,  
con el primor de su esmalte, 3635  
lo rojo de la vergüenza  
que lo rojo de la sangre.

CORIOLANO. Veturia, saben los cielos  
que te adoro y también saben  
que, aunque Sabino me fía 3640  
de su voluntad las llaves,  
no es para que yo use de ellas  
absoluto, sino antes,  
para que más detenido  
la confianza le pague, 3645  
no haciendo lo que él no hiciera.  
Yo sé que desea vengarse,  
sé que vengarme deseo,  
y es mucho querer que arrastre,  
contra nuestras dos pasiones, 3650

---

<sup>626</sup> *Acrisolar*: Depurar, purificar en el crisol por medio del fuego, el oro y otros metales (*DRAE*). Por eso aquí acrisolado se emplea como sinónimo de “puro”.

<sup>627</sup> *Luzga*: Luzca. Forma habitual en la época. Por ejemplo, en el v. 100 del auto *El divino Orfeo* de Calderón leemos “ella arda y todo luzga”.

- tu ruego ambas voluntades,  
 mayormente cuando pueden  
 una y otra conformarse<sup>628</sup>.
- VETURIA.                   ¿Cómo?
- CORIOLANO.                La razón lo diga.  
 Yo te persuado a quedarte,                   3655  
 convaleciendo<sup>629</sup> fortunas,  
 adonde todo se aplaque,  
 todo consuelos y todo  
 placeres. Tú me persuades  
 a que, sin venganza quede,                3660  
 corrido<sup>630</sup> de no vengarme,  
 donde todo sea rencores,  
 todo iras, todo pesares.  
 Mira tú agora<sup>631</sup> quién tiene  
 mayor razón de su parte:                3665  
 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 está, si males y bienes                   3670  
 le embisten a un tiempo iguales.
- VETURIA.                   ¿Cuándo lo más riguroso

<sup>628</sup> Es decir, conciliarse.

<sup>629</sup> *Convalecer*: Dicho de una persona o de una colectividad: Salir del estado de postración o peligro en que se encuentran (*DRAE*).

<sup>630</sup> *Corrido*: Avergonzado, confundido (*DRAE*). Correrse vale afrentarse, porque le corre la sangre al rostro (Covarrubias).

<sup>631</sup> *Agora*: Ahora.

- no fue su mejor examen?
- CORIOLANO. Cuando estuvo en mi elección  
el serlo lo más suave. 3675
- VETURIA. No te canses en razones  
que nada conmigo valen...  
Yo he de volver con quien vine;  
y así, mira...
- CORIOLANO. No te canses  
tú tampoco, que si has de irte 3700  
con quien vienes, yo he de estar  
con quien me estoy.
- VETURIA. Vamos, Enio,  
pues, sin que piedad alcance,  
me envía a morir Coriolano.
- CORIOLANO. No ese delito me achaques. 3705  
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, 3710  
en aqueste último "vale"<sup>632</sup>,  
siquiera, por despedida,  
los brazos con que agradable  
me será la muerte, al ver  
que, si con ella complaces 3715  
a Sabino, de quien gozas

<sup>632</sup> *Vale* era la forma habitual de despedida en latín y continuaba usándose en ciertos contextos cortesanos.

- tan altas felicidades  
 como a ti te den la vida,  
 ¿qué importa que a mí me maten?
- CORIOLANO. (¡Cielos, que Veturia llora! *Aparte* 3720  
 Quitadme el sentido u dadme  
 valor para resistir  
 tan nuevas contrariedades  
 como que, siendo las perlas<sup>633</sup>  
 antídoto<sup>634</sup> en otros males, 3725  
 sean tósigo<sup>635</sup> en los míos.)
- VETURIA. A Dios<sup>636</sup> otra vez, que guarde  
 tu vida.
- CORIOLANO. Espera.
- VETURIA. ¿Qué quieres?
- CORIOLANO. No sé...Mas... sí sé. Rogarte  
 que no llores: mi dolor 3730  
 me basta sin el que añaden  
 tus lágrimas.
- VETURIA. ¿Que no lllore?  
 A Dios otra vez, que guarde  
 tu vida.
- CORIOLANO. Espera.

<sup>633</sup> Metáfora tópica que identifica las lágrimas con las perlas.

<sup>634</sup> 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.

<sup>635</sup> *Tósigo*: Veneno, ponzoña (*DRAE*).

<sup>636</sup> 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.

VETURIA.	¿Qué quieres?	
CORIOLANO.	No sé... Mas.... sí sé. Rogarte que no llores, que tu llanto dolor a dolor añade.	3735
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, prenderme intentas.	3740
CORIOLANO.	No saques consecuencia tan ajena <sup>637</sup> , que no la conceda nadie. ¿Yo a prenderte, esposa y dueño? ¿De qué pudo tu dictamen persuadirte que es prisión?	3745
VETURIA.	De dos indicios tan grandes como el quitarme las armas <sup>638</sup> , ver que del brazo me ases...	3750
CORIOLANO.	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	3755

<sup>637</sup> *Ajeno*: Impropio, extraño, no correspondiente (*DRAE*).

<sup>638</sup> 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.

	que la venguen o la amporen que las lágrimas, que son sus socorros auxiliares?	
CORIOLOANO.	Si con ellas ventajosa tu hermosura me combate, ¿qué mucho que por vencidas se den mis penalidades? ¿Qué quieres de mí, Veturia?	3760
VETURIA.	¡Que viva Roma triunfante!	3765
CORIOLOANO.	Viva, pues, triunfante Roma, ya que han podido postrarme a sus siempre victoriosas munitiones de cristales <sup>639</sup> las armas de la hermosura.	3770
VETURIA.	Enio, estas voces esparce al pueblo que nos espera, para que del pueblo pasen a Roma y concurran todos agradecidos a darle las gracias a Coriolano.	3775

*Vase Enio y salen Sabino, Astrea y otros.*

ENIO (dentro).	¡Viva, amigos, Roma, y pase la palabra!
TODOS (dentro).	¡Roma viva!
SABINO.	¿Qué confusas novedades

<sup>639</sup> El cristal, al ser transparente, se convierte en metáfora de las lágrimas.



- en el ejército, Astrea, 3780  
 habrá habido, que a que cante  
 Roma la victoria mueven?
- ASTREA. No sé, mas fuerza es me espanten.
- SABINO Y ASTREA. ¿Qué ha sido esto, Coriolano?
- CORIOLOANO. Nada, señor, que te agravie, 3785  
 mucho, soberana Astrea,  
 que a ti te ilustre y te ensalce.
- SABINO Y ASTREA. Di, pues, lo que ha sucedido. [*romance é - e*]
- CORIOLOANO. Que, usando de los poderes  
 que, como sabinos astros<sup>640</sup>, 3790  
 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 3795  
 la voz. Pues, ¿no me dijiste  
 que habías, vengativo y fuerte,  
 por mi ofensa, cuando no  
 por la tuya, airado siempre,  
 negado la libertad 3800  
 a su nobleza y su plebe,  
 en tu padre, en tu enemigo  
 y en tu más amigo?
- CORIOLOANO. Advierte  
 que nunca dije que había

<sup>640</sup> Nueva identificación entre la monarquía y los elementos celestes.

negádosela rebelde 3805  
 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, 3810  
 pero a su dama no puede.  
 Y más cuando su hermosura  
 con armas de llanto vence.  
 Veturia es, señor, mi esposa;  
 si ser con ella, te ofende, 3815  
 liberal<sup>641</sup>, pague mi vida  
 lo que mi vida te debe,  
 que yo moriré contento  
 con que vencedor te deje,  
 pues el que pude vengarte 3820  
 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 3825  
 en las capitulaciones<sup>642</sup>  
 con que a tu piedad se ofrecen,  
 diciendo con toda Roma,

<sup>641</sup> *Liberal*: Generoso, que obra con liberalidad (*DRAE*). El que graciosamente sin tener respeto a recompensa alguna, hace bien y merced a los menesterosos guardando el modo debido para no dar en el extremo de pródigo (Covarrubias).

<sup>642</sup> *Capitulación*: Convenio en que se estipula la rendición de un ejército, plaza o punto fortificado (*DRAE*).



ni el uso de los arneses<sup>643</sup>,  
sino que sean capaces,  
o ya lidien o ya aleguen,  
en los estrados de togas<sup>644</sup>, 3855  
y en las lides de laureles;  
que el hombre que a una mujer,  
dondequiera que la viere,  
no la hiciere cortesía,  
por no bien nacido quede; 3860  
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 3865  
a arbitrio de las mujeres.

AURELIO. Todas esas condiciones  
es preciso que yo acepte  
en nombre de Roma.

TODOS. Y todos,  
diciendo ufanos y alegres. 3870  
¡Viva quien vence;  
que es vencer perdonando  
vencer dos veces!

SABINO. Pues yo vuelvo victorioso

<sup>643</sup> *Arnés*: Conjunto de armas que se acomodaban al cuerpo, asegurándolas con correas y hebillas (*DRAE*). Vulgarmente, armado de punta en blanco (Covarrubias).

<sup>644</sup> *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.

	con que Roma se sujete.	3875
ASTREA.	Yo airosa, con que vengadas todas sus matronas queden.	
ENIO.	Yo gozoso de haber sido tercero <sup>645</sup> en sus intereses.	
AURELIO.	Yo, vano <sup>646</sup> con que a mi hijo es a quien la vida debe.	3880
LELIO.	Yo, amigo de quien ya sé que no dio a mi padre muerte <sup>647</sup> .	
VETURIA.	Yo, dichosa con saber que Coriolano me quiere.	3885
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 <sup>648</sup> 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,	3895

<sup>645</sup> *Tercero*: Intercesor (DRAE).

<sup>646</sup> *Vano*: Orgullosos (DRAE).

<sup>647</sup> Estas palabras finales de Lelio constituyen una incoherencia argumental pues la obra finaliza sin que los espectadores conozcan la identidad del asesino de Flavio.

<sup>648</sup> Forma antigua de "ustedes".

TODOS.                   Astrea y Coriolano, alegres.  
                              ¡Viva quien vence,                   3900  
                              que es vencer perdonando  
                              vencer dos veces!

**FIN DE LA COMEDIA**

## 9. APARATO CRÍTICO DE LAS ARMAS DE LA HERMOSURA

### 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 hermosa. 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 à sus Magestades en el Salon de su Real Palacio.

*P, BNE, ITB*: COMEDIA FAMOSA, / LAS ARMAS DE LA HERMOSVRA. / 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. / Flabio, 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. / Flabio, viejo. / Sabinio, Rey. // Vetulia, 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. / Flabio, 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. / Flabio, 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. // Flabio, 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. / Flabio, 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<sup>o</sup> / Soldados Ro<sup>o</sup> / 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 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. / 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

Número de verso	Variantes textuales
	<i>Córrase 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; ...</i>
1 ac.	<i>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</i>
4	<i>poseo] deseo K</i>
5	<i>Veturia] Vetulia SC</i>
7	<i>fui yo] para mi EV</i>
10	<i>pues benigna] que benigna BNE SC</i>
12	<i>mi dicha] su dicha SC</i>
15	<i>pues] que MI</i>
16	<i>me] más BNE SC</i>
20	<i>no podrán mi fe, mi empleo] no podía mejor mi fe MI Hipermétrico; ni empleo EV</i>
27 ac.	<i>Beben] om. MI E LL W EV BAE</i>
29	<i>eterna] eternas E LL W</i>
39	<i>pasar del bien que poseo] om. P PE O</i>
40	<i>Todas] Todos P9 BNE</i>
44	<i>excusar] excusa BIT</i>
45	<i>Y no puede amor] om. MI P9 SB Q BNE S P SC PE O EV BIT BAE OCH K</i>
46	<i>No puede amor] om. SB Q BNE S P SC O BIT BAE OCH K</i>
47	<i>hacer mi dicha mayor] hacer su dicha mayor MI P9 E SB BNE S SC LL W EV BIT OCH K; hacer dicha BAE</i>
48a	<i>om.] ni mi deseo BNE SC BAE</i>
48b	<i>om.] pasar del bien que poseo BNE SC BAE</i>

- 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  
*om.*] *Sale Aurelio, viejo, y Enio, soldado* P9 SB BNE S P SC BIT57;  
56 ac. *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] Dispartar Q O; Despierta BNE SC
- 60 llegó a ellos mi respuesta] llegó a esto mi respuesta BNE SC  
*Vanse los aparadores*] *Silbo, Vanse los aparadores* MI; *om.* P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K
- 63 ac. nocivos] noscivos E LL W EV  
*om.*] *Ocúltanse los aparadores y mesas.* P9 SB BNE S P SC PE BIT OCH K; *Quitán aparadores y mesas.* Q O; *Quitán los aparadores y mesas.* BAE
- 66 ac. Enio] Emilo Q SC
- 67 Sabinia] Sabinai LL W
- 70 Córrense las mesas y bastidores] *om.* MI P9 SB Q BNE S P SC PE O LL BIT BAE OCH K
- 70 ac. que a toda Roma las cuentan] ... cuentas MI; ... a todo... BNE; ... le cuentan EV
- 74 y fuerza es también que haya] y fuerza también que haya P9 E SB Q BNE S P SC PE O LL W EV BIT BAE OCH K
- 81 entiendan] atiendan P9 E SB Q BNE S P PE O LL W OCH K
- 82 le] lo EV
- 85 le] se BNE SC
- 86 población] obligación MI
- 91 inmensa] inmenia BIT
- 92 pudiera] pudiendo W EV
- 95 descendencia] descendecía BNE
- 96 propague] propagua BNE
- 97 sabinos] sabinios E LL W EV
- 101 con ellos] con ella EV
- 103 gran] grand LL
- 107 las] se EV
- 108 fama] pluma MI
- 110 mal ofendido de aquella] infundido E LL W EV; de aquesta BNE SC
- 118 amistad] smistad EV
- 119 y] *om.* EV
- 127 lo no bien hecho otra enmienda] como bien MI; emienda PE
- 128 obró] obra MI

- y ella] y en ella *MI P9 E SB Q BNE S P SC PE O LL BIT OCH K*;  
mas ella *BAE*
- 132 *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*  
a la dominante] la ya dominante *BAE*
- 136 *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.*  
de la suya] de Sabinia *BAE*
- 138 *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] echóndole *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] hieroglyphico *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*  
 y sus] y mis *BAE*  
 246 *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] dispartador *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] quedaran *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*  
*Salen Flavio, viejo, Lelio y soldados] Flabio viejo y soldados MI;*  
341 *ac. 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 *M1*; ... quizás *P*  
358 a que] a quien *EV*  
362 antes] aates *BNE*  
365 suya] suyo *BNE*  
366 de que vengo] en que venga *M1*  
367 es] *om. SC*  
368 dudar] duda *EV*  
374 importar] importarme *M1*  
376 pierda] piedra *BIT*  
379 a] *om. M1*  
383 quien adquiere] quien te adquiere *M1 P9 SB Q S P SC PE O BIT*  
*BAE OCH K*; quien adquiera *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 WEV BIT BAE OCH K*; *om. SC*  
388 irá] iré *M1*; *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 *M1*  
399 que] *om. P*  
402 pierda] 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 *M1*  
410 complacerla] comblacerla *BNE*  
411 intente] intenta *SC WEV*

- 430 fuera] fue a *W*  
 431 el arnés trenzado, el fresno] trançado *MI*; fresmo *LL*  
 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  
 432 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 adonde] 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*  
 (*Dentro*) Cajas y voces a lo lejos] *Caxas Q O*; *Dentro* voces y caxas  
 479 *ac.* a lo lexos *P*; ...loxos *LL*  
 482 *ac.* *om.*] Soldados sabinos dentro, a lo lejos *BAE*  
 483 Y por si acaso llegaron] *om. EV*; ... llegaren *W*  
 484 según a mi oído suenan] *om. EV*  
 485 acá sus voces, diciendo] *om. EV*  
 486 resistencia] resiencia *W*  
 Sabino y Astrea] el Sabino y Astrea *EV*; Sabinio *S P SC PE O BAE*  
 490 *OCH K*  
 491 Coriolano] Coroliano *SC W*  
 492 Veturia] Vetulia *SC*  
*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 (...)*  
 496 *ac.* *vandera con las otras (...)* y Sabinio... *P*; *Éntranse todos y por otro*  
*lado(...)* *vandera con las otras (...)* y Sabinio *PE*; *Bosque. Silbo.*  
*Salen marchando (...)* y luego Sabino y Astrea con espada, plumas  
 y vengala *MI*; *Vanse. Salen Sabinio y Astrea con espada y vengala*  
 y soldados y uno de ellos trae una vandera 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*  
 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*  
 transmutado] transmontado *E LL W EV*; *om. Q*  
 524 *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 anhéritos 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 homicidio *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 *W EV*
- 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 W EV*; tu espera la  
perdió *P9 BNE SC BIT*; la espera la perdió *SB Q S P PE O OCH K*  
*Sale un soldado, Emilio] om. Q; Sale Emilio soldado P9 SB S P PE*
- 570 *ac. O W EV; 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 *W EV*
- 588 reclutando] resultando *MI*; recrutando *E LL W EV*
- 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 *W*  
*EV*
- 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 *W EV*
- 605 ella a la] el la *LL*; ella la *W EV*
- 607 que las dos son los dos brazos] que las dos son dos cabezas *EV*  
*om. ] el P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 608 *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*  
*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 étranse por una parte;*  
622 *ac. salen por otra Coriolano... MI; Las cajas y... P9 SB BNE S P SC*  
*PE BIT; Las cajas y étranse. 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] hieroglyphico *P*; gleroglifico *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*  
*Vase. La caja y dentro, ruido de armas] om. Q; Vase. Caja... MI;*  
 655 ac. *Caxas O; Vase y, con él, otro soldado. Suena la caja y ruido de armas. BAE*  
 657 valientes] fuertes *EV*  
 660 más] mis *E*  
*Cajas y ruido de armas] La caja y ruido E LL; Caxas Q P O W EV;*  
 663 ac. *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*  
*Cajas y ruido y sale Astrea como despeñada] Caxas y ruido y Astrea como despeñada MI; Suena 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.*
- el contento] el intento BAE
- 698 *La enmienda de Hartzzenbusch 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
- hallo] hallé P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K
- 713 *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*  
de Sabino y dale en ellos] *om. Q*; Sabinio *P9 SB BNE S P*
- 750 *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*  
*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*
- 753 *ac. 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 *WEV*
- 759 el sabino] Sabino *MI*; sabinio *E BNE SC LL WEV*
- 762 aprecio] precio *MI P WEV*
- 770 llevar] llevaros *MI*
- 772 ve] *om. MI*
- 774 para que] por que *BNE SC BIT*
- 780 le] la *E LL WEV*; 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 WEV*; de Sabinio *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 WEV 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 WEV 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 WEV 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 *WEV*  
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 WEV*

- 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 cortesanías] corresanías *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*  
Eso no, que has de] Eso no, que no has de *BAE*
- 953 *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*
- 959 Sí haré] Lo haré *MI*
- 960 del] de *MI EV*
- 963 cortés] galán *MI*
- 964 cree] creed *MI Q*  
*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*
- 966 Pues que ya al senado] para que al senado *P*; ya el senado *LL*
- 968 a] de *LL*
- 976 su] mi *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K Enmienda de  
Vera Tassis*
- 979 o ventana] ventaca *P*; o venta *W*
- 980 en] *om. BNE*
- 984 quiere] quiera *MI P9 SB Q BNE S P SC PE O W EV BIT BAE OCH  
K*



- 987 pluguiera a Dios que lo fueran] pluviera *MI*; ...fuera *P9 SC BIT*  
 989 y a mi el que no te las digo] y a mi lo que no te digo *BAE*  
 992 creas] digas *MI*  
 993 te] lo *P9*; no *BIT*  
 997 anacardina] añacardina *P9*; nacardina *BNE SC BIT*  
 1006 el] *om. LL W EV*  
 1007 divertido en los festejos] divertidos en festejos *MI P9 SB Q BNE S*  
*P SC PE O BIT BAE OCH K*  
 1008 milicia] malicia *BNE BIT*  
 1010 los] lor *EV*  
 1014 bizarros] bizarras *MI*  
 1015 honestos] honesto *E W*  
 1023 aumento] augmento *P*  
 1024 ha] han *O*  
 1025 primero] primeor *BNE*  
 1028 ni políticos, negadas] ni políticas *MI*; ...negados *E*  
 1029 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*  
 1031 trae] traen *MI E LL W EV*  
*Enmienda adecuada de Vera Tassis*  
 1033 inventando] investando *P*  
 haya de ser con precepto] ayan... *MI E LL W EV*; comprecepto *BNE*  
 1035 *Incorporamos a nuestra edición la enmienda de Vera, que mejora*  
*la lectura del verso.*  
 1036 de que sean propias] sin que sean... *MI*; ...propias *Q O BAE OCH*  
 1041 tampoco] tanpoco *MI*; tan poco *SC BIT*  
 1042 propio] propio *W BAE OCH*  
 1043 baños] vanos *MI*  
 1045 no] *om. SC BIT*  
 1049 paseos] passeso *W*  
 1050 ni] y *Q*  
 1053 confesare] confesase *P9 E SB Q BNE S P SC PE O LL W EV BIT*  
*BAE OCH K*  
 1056 puras naguas] apura agua *BNE*; pura enagua *P9 SB Q S P SC PE O*  
*BIT BAE OCH K Enmienda de Vera Tassis*  
 buidas] viudas *E LL W EV*  
 1060 *La lectura de MI y P9 hace más sentido en este caso, aparte de ser*  
*una lectio difficilior.*  
 sobras] sombras *MI E LL EV*  
 1062 *En este caso, parece que la lectura de Vera tiene más sentido.*  
 1070 afufón] afusón *P9*; afufó *BNE*  
 1072 por lumbre] por lo mismo *MI*

- 1073 pienso] piraso *P*
- 1074 abrenuncio] abrenuncio *BNE W EV*; abrenuncios *P PE*
- 1078 clara de huevo] clara del huevo *LL W EV*; ...huevos *P*
- 1080 el albayalde *exi foras*] albayaldi... *P9*; ...exíferas *BNE*
- 1081 la neguilla *vade retro*] la noguilla vade redro *W*
- 1084 escotados] oscotados *W*
- 1089 las] la *P9 SB P BIT*
- 1090 hilar] hallar *LL*
- 1093 *ac.* *Cajas y atabalillos*] *Caxas Q O EV*; *Dentro tocan caxas y atabalillos P9 SB BNE S P SC PE BIT BAE OCH K*
- 1095 *ac.* *om.*] *Soldados y música, dentro BAE*
- 1096 *om.*] y *EV*
- 1098 Coriolano] Coroliano *W*
- 1100 para que en ostentación] para que ostentación *P9*; ...obstentación *LL W EV*; puesto que... *BAE*
- 1101 han ganado] ha ganado *W EV*
- 1102 han] ha *MI*
- 1113 de ella] de ellas *MI*
- 1114 socorro] soborno *MI*
- 1115 envidia] invidia *P*
- 1116 nuestro] muestra *P9*
- 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;*
- 1120 *ac.* *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*
- 1120 dichosa] dicha *MI*
- 1131 tengas] tenga *MI*
- 1135 ofrece] merece *EV*
- 1136 fortuna] fortuna *W*
- 1138 Veturia] Vetulia *SC*

- 1139 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*
- 1140 calles] calle *BIT*
- 1141 donde] adonde *MI*
- 1146 *om.*] y *EV*
- 1148 Veturia] Vetulia *SC*
- 1150 a] *om. MI*
- 1160 en nosotras empañado] ...empeñado *BIT*; en nosotros empañado *PE*
- 1161 en vosotros] en nosotras *MI*
- 1163 sabino] sabinio *SC BNE*
- 1167 hallaréis] halláis *MI*
- 1171 efecto] afecto *LL W EV*  
 pues no habiendo de lograrle] ...lograrla *BNE BIT*; pues nada lográis quedando *BAE*
- 1172 *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.*
- 1173 de nosotras mal vistos] de no otra... *BIT*; ...mal visto *W EV*
- 1178 despreciadas] despreciads *W*; despreciada *EV*  
 al contrario el albedrío] a contrario *P9 E SB S P SC PE O LL W EV*; al contrario al albedrío *BNE* *Sigo la enmienda de Hartzenbusch, pues aparece ratificada por MI.*
- 1179
- 1180 al] el *EV*
- 1182 como esposas nos tratasteis] ...tratabais *MI*; como esposa...*BIT*
- 1184 pues como ya como esclavas] pues ya como esclavas *P9 BNE SC*
- 1186 en] a *BNE SC*
- 1187 arbitrio] arbitrios *EV*
- 1188 ellos] ellas *E LL W EV* *La lectura de P9 ratificada por MI tiene más sentido.*
- 1189 que por lo que lo sentimos] que es por lo que lo sentimos es la desestimación] es por la desestiamción *Q*; es de la desestimación *PE*; ...desestimación *P*; por la... *BAE*
- 1190 *La enmienda de Hartzzenbusch dota de mayor sentido al verso pero hace que este sea hipermétrico por lo que preferimos seleccionar la variante presente en los testimonios.*
- 1194 quizá de miedo] quizás... *P*; ...de medio *PE*
- 1200 pues como siendo heredados] pues siendo en nosotras dadas *MI*; ...siendo herederos *W EV*
- 1202 canceláis] chanceláis *PE EV*
- 1205 han podido] ha podido *MI*

- 1207 la *República* en juicio] ni República... *P*; ni República en juicios *PE*;  
...juicios *BAE OCH K*
- 1209 tostó ardiente, erizo esquivo] ...rizo esquivo *P PE*; costó... *BNE BIT*
- 1211 aire la] aire en la *Q*
- 1212 adoración] doración *BNE*
- 1214 rogadas] rogador *Q*
- 1216 urbanidad] vanidad *EV*; libertad *BAE*
- 1217 los comercios] los adornos *BAE*
- 1218 a] *om. PE O*
- 1219 en festivos] enlucidos *BAE*
- 1224 costosos al nacer] costosos en nacer *SC BNE*; costoso... *LL*
- 1226 han de vivir] han de mirarse *MI*; han do... *LL*
- 1228 o lo dijo por lo menos] esto digo y no es lo menos *MI*
- 1229 pues basta ver que lo dijo] ...digo *MI*; ...ver lo que dijo *PE*
- 1230 desairados] desairadas *MI*
- 1235 el sentido] *ilegible P*; el sonido *LL*
- 1237 ardiente] ardiendo *MI P9 SB BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 1238 brotando] brotado *P9 E SB S BIT BAE OCH K*
- 1239 destilando] destilado *P9 SB S P SC BIT BAE OCH K*; y estilado *MI*
- 1241 sin preceptos] y sin precepto *MI*
- 1245 lo que a el dijo] lo que el dijo *MI*; lo que digo *EV*
- 1251 *om.*] y *MI*  
te] le *MI E W*
- 1251 *La corrección de Vera Tassis parece adecuada en este caso e, incluso, algunos de los testimonios dependientes de E la incorporan de modo independiente.*
- y] si *BAE*
- 1253 *La enmienda de Hartszenbusch mejora el verso pero no está justificada* ope codicum.
- 1255 disignio] designio *Q BNE S P SC PE O LL W EV OCH K*
- 1257 escriba] borre *EV*
- 1258 a] *om. MI*
- 1259 o] u *MI P9 BNE*  
afirmo] firmo *E LL W*
- 1265 *En este caso, la corrección de Vera parece adecuada y viene ratificada por MI.*
- 1268 apaga al morir] apaga en morir *P PE*; se paga... *BNE*
- 1271 os] *om. BAE*
- 1284 que] *om. MI*
- 1285 quizá] quizás *P*
- 1289 cortar] cortas *P9*
- 1294 vas] vais *E W LL EV*

- La corrección de Vera, ratificada por M1, parece adecuada, porque los personajes se dirigen solo a Coriolano.*
- 1298 si a efecto] si afecto *EV*
- 1305 propios] propios *Q O W OCH K*
- 1309 la ley que ya una vez hizo] la ley que una vez hizo *MI W*; las leyes que una vez hizo *EV*
- 1310 derogaréla] derogaréle *P*
- 1311 otra] o otro *MI*
- 1312 obedecida] obedecido *MI*
- 1314 eso] esto *MI*
- 1315 Veturia] Vetulia *SC*
- 1316 fuere] fuera *PE*
- ofendido] perdido *E LL W EV*
- 1317 *La enmienda de Vera Tassis, ratificada por M1, parece adecuada puesto que corrige una repetición.*
- 1321 ellas] ella *MI*; ellos *P9 SC BIT*
- 1324 envidia] invidia *P PE*
- 1326 romanos viva el senado] *om. M1*; viva... *W EV*
- 1327 romanos viva el senado] viva el senado *W LL EV om.]* viva el senado *MI E*
- 1327a *Incorporamos la enmienda de Vera Tassis para no dar lugar a un verso hipométrico.*
- 1329 opone] oponen *P*
- 1329 *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. 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 oírnos, 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 sabinios 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] japtancia *MI*; janctancia *PE*  
 1479 varios medios] vario medio *E*; varios modos *EV*  
 1480 modos] medios *EV*  
 es maestra de todas guardas] maestra es de todas guardas *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*  
 1484 *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*  
 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 Hartzzenbusch obligaría a romper una sinalefa.*  
 1536 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*

- carga] cargará *MI*; cargan *E LL W EV*
- 1556 *La enmienda de Vera Tassis parece tener más sentido que la lectura de E y, por otra parte, el verso en MI es hipermétrico.*  
una] su *BAE*
- 1558 *La enmienda de Hartzenbusch busca el paralelismo con un verso anterior, pero no hay ningún testimonio que la ratifique.*  
*om.] Vase. Interior de una torre (En vez de mudar dos decoraciones, como ahora sería preciso para representar debidamente lo que pide este ac. 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*
- guardadamas] guardadama *E LL W EV*
- 1562 *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*
- 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*
- 1573 *ac. om.] Vase. P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 1578 *ac.*
- 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*
- Señor y dueño mío (...) puesta la escala (...) avisad teniendo (...) esa noche (...) 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*
- 1627 *Carta*
- 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*  
*Vase cerrando la prisión y sale Aurelio] Vase cerrando y sale Aurelio*
- 1651 *MI*; *Vase Coriolano a la prisión y... Q*; *Vase y cierra la prisión y ... EV*;  
*ac. ... 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 *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 *Vase] Sale Coriolano OCH K*; *Sale Coriolano de su prisión BAE*  
*ac.*
- 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*

- 1757 *om.*] Arroja hacia dentro la lima P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT OCH  
ac. K; Éntrase en la pieza inmediata y vuelve al punto BAE
- 1760 aguardas] guardas MI
- 1761 Eso] Esto BNE
- 1762 honra] honor MI
- 1767 fe con Veturia. Veturia] fe con que... MI; Vetulia. Vetulia SC
- 1770 sin] con PE O W
- 1771 quiero] quiere BNE
- 1772 despeños] el despeño MI
- 1775 este] esta LL W EV  
*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*
- 1781 su indignación] la indignación MI; su indignación Q  
ac. el] *om.* OCH K  
*om.*] a MI P9 E SB Q BNE S P SC PE O LL W EV BIT OCH K
- 1799 Incorporamos la enmienda de Hartzzenbusch, puesto que dota de mayor sentido al verso.
- 1800 recusado] recusido PE
- 1803 o] *om.* MI  
*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*
- 1816 tenerse] tenerle BNE BAE  
lo suplís] la suplís P9 E SB Q BNE S P SC PE O LL W EV BIT BAE  
OCH K
- 1817 Adoptamos la lectura de MI frente a la de E, porque posee mayor sentido en este contexto, entendiéndose que Lelio suple a Flavio.
- 1822 estotro es el que se os debe] *om.* PE; esotro Q W EV
- 1825 *om.*] él MI  
*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*
- 1827 en] a *BNE*  
*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*
- 1831 *ac.*  
*Adoptamos la lectura de Vera Tassis por ser la que más claramente distribuye a los actores sobre el escenario.*
- 1831 disimulara] disimula *W*
- 1833 om.] un *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT*
- 1834 porque con] puesto que en *BAE*
- 1835 su] tu *W EV*  
 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*
- 1836 *Enmiendo entremezclando elementos de MI y E, a fin de dotar de sentido al verso.*
- 1837 *ac.* om.] Al relator *BAE*  
 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*
- 1841 Leed] Lee *MI*
- 1842 publicado] publicado *W*
- 1845 que] pue *BNE*
- 1846 otro] otra *OCH*
- 1847 le] se *P*
- 1857 afirma ser] afirma a ser *W*
- 1858 otro alguno] otra alguna *W EV*
- 1859 Flavio] Fabio *MI*
- 1860 en descargo] en su descargo *OCH*
- 1865 etruscos] estrucos *MI*
- 1866 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*
- 1869 Sabino fue] Sabinio fue *E Q LL*; Sabino no fue *BNE*
- 1870 resistió] resitió *BNE*
- 1872 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*
- 1873 en] om. *EV*
- 1876 Flavio] Fabio *MI*
- 1877 con que] en que *MI*; com que *W*
- 1880 no justa] no injusta *BIT*
- 1882 om.] el *Q*

- 1887 apele] apela *WEV*
- 1889 Así es nuestra] Así es, y nuestra *P9 SB Q S P SC PE O BIT BAE OCH K*; Así y nuestra *BNE*
- 1890 dijiste te advierto] ... advierte *MI P9 BNE Q P SC PE O BIT BAE OCH K*; dijiste tú advierte *S SB*
- 1891 el muerto] *em. para matener la rima*. Su muerte *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K MI E LL W*
- 1892 sería] será *EV*  
*om.] Relator. Retíraos. Vase el pueblo BAE*
- 1892b *La enmienda de Hartzenbusch intenta evitar la hipometría del verso y*  
1892c *por eso la admito aunque todos los testimonios transmiten que Aurelio repite exactamente el verso anterior y este efecto dramático pueda, quizá, justificar dicha hipometría del verso.*
- 1894 dije] digo *MI*
- 1894 darle] dar *P PE*
- 1905 mi] la *PE*
- 1910 balanzas] banzas *BNE*
- 1911 *om.] y EV*
- 1920 pesó] peó *LL*
- 1925 *om.] que BAE*
- 1933 templanza] temprança *E*
- 1935 vengarme] venga me *BIT*
- 1937 más distinta] mal distinta *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 1938 madre] padre *BIT*
- 1940 la] lo *P*
- 1941 perdone] perdona *Q*
- 1944 fui] fue *MI*
- 1945 firmé] firmo *MI*
- 1946 agora] ahora *SB Q BNE P SC PE O EV BIT BAE OCH K*
- 1950 es cierto] escribo *MI*
- 1961 *Lee] om. Q N EV*  
*ac.*
- 1963 *om.] es MI*
- 1965 *Lee] om. Q N EV*  
*ac.*
- 1971 muera] mura *BIT*
- 1973 *Levántanse] Levántase MI Q BNE S PE O W BIT*  
*ac.*
- 1975 crueldad] clueldad *Q*
- 1982 ni es perdón] ni perdón *MI*
- 1988 al uno el cumplimiento] a uno... *SB*; uno cumplimiento *EV*
- 1989 eso] esto *MI*

- 1994 lograrse] lograrle *Q P PE O*
- 2000 ir] ser *P*
- 2001 con que después iré a dar] *om. MI*
- 2002 cuenta a Veturia de que] *om. MI; ...Vetulia... SC*
- 2003 ya que lo uno no logré] *om. MI; ya que uno... EV*  
dispuse el otro] *om. MI; lo otro dispuse P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT*
- 2004 *BAE OCH K*  
*Alteración del orden característica de Vera Tassis.*  
*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*
- 2004 el pesar] *om. MI; es pesar BNE BIT*
- 2005 de] *om. MI*
- 2008 quietar] libre *MI*
- 2009 diligencia] deligencia *Q*
- 2010 a Enio encargué, no he sabido] a otro... *BNE SC; a Enio encargué y no he sabido EV*
- 2013 cualquier] cualquiera *EV*
- 2015 este] aqueste *MI*
- 2018 lugar aquí no] lugar quizá no *P9 SB Q BNE S SC PE O BIT BAE OCH K; lugar quizás no P*
- 2019 lo que de ella] lo que de ello *Q; lo que de esta P*
- 2022 en este] en ese *MI P9 SB Q BNE S SC O BIT BAE OCH K*
- 2023 tienes] tiene *W*
- 2026 que es la que sale el Senado] que es en la que... *MI; ...sale al Senado EV*  
*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*
- 2028 aquesto] esto *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*  
*Modernización léxica característica de Vera Tassis.*
- 2032 son] *om. MI*
- 2043 *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*
- 2045 a] *om. MI*
- 2047 cualquier] cualquiera *EV*
- 2049 cierto] cietro *LL*

- 2054 que no me vías] que no venías *MI*
- 2055 tantísimos] tantísimo *P*
- 2056 procuré] procuro *MI*
- 2057 esa] esta *W*; este *EV*
- 2059 la] le *W EV*
- 2067 es] *em. para mantener la rima om.] P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT*  
*OCH K BAE MI E LL W EV*
- 2077 el] *om. MI*
- 2078 *om.] ap. a Livia. BAE*  
*ac.*
- 2083 le] *om. BNE*
- 2084 todo el Senado] todo Senado *P9*
- 2086 sin] si *P9*
- 2089 del dormir] de dormir *P BAE*  
hoy] y *E LL W EV*
- 2090 *Seleccionamos la enmienda de Vera Tassis, ratificada por MI puesto*  
*que la lectura de E y sus descendientes no parece adecuada.*
- 2091 aquesa] aquesta *P PE*; aquella *EV*
- 2094 des] *om. MI*
- 2095 hizo] ha hecho *MI*
- 2100 remitido] redimido *P*
- 2102 muy por] por muy *P*
- 2113 guarda] guardia *EV*
- 2115 de] del *Q PE O*
- 2116 donde] subió *EV*
- 2118 suerte] suete *EV*
- 2119 vuelve] vuelva *MI*
- 2121 propietario] propietario *SB Q BNE O BAE OCH K*
- 2122 y el sustituto] y en... *MI*; ...substituto *SB Q O*; sustituto *OCH K*
- 2123 hoy] *om. MI*
- 2124 entonces se hubieran] ...se hubieron *MI*; entonces... *BIT*
- 2126 Veturia] Vetulia *SC*
- 2127 duelistas] duelista *MI*
- 2128 en] de *BNE*
- 2130 busca otro majadero] busca a otro majadero *P9 SB Q BNE S P PE O BIT*  
*BAE OCH K*; busca a tro majadero *SC*
- 2133 *Las chirimías y atabalillos.] Chirimías y atabalillos MI; Chirimías W*  
*EV; Caxas Q O*  
*ac.*
- 2133 Viva Senado...] Viva el Senado *SB*; Vive Senado *LL W*
- 2134 premio] premios *MI*
- 2136 oír baldones] oír los baldones *MI*
- 2138 veo] ven *PE*

- 2141 implica] indica *EV*  
 2143 con nuevos] con muchos *MI*  
 2144 restituido a sus] restituidos sus *OCH*  
 2149  
*ac.* om.] *Silbo = Foro del Capitolio*  
 2149 lo] la *P PE*; le *EV*  
 2151 sosiégate] sosiégete *BNE*  
 2152 te] se *MI WEV*  
 2153 y] ni *W*  
 2156 y] om. *MI*  
 2157 Viva Senado] Viva el Senado  
 2157  
*ac.* om.] *Dentro. BAE*  

*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*

2159  
*ac.* asunto] asiento *MI*; assumpto *EV*  
 2160 variados] variables *MI*  
 tus] sus *BAE*  
 2166 *Se supone que Coriolano apostrofa a la Fortuna, por lo que la enmienda de Hartzenbusch no mejora la lectura del verso.*  
 2168 y a vitorioso de preso] y de vitorioso a preso *WEV*  
 2172 la felicidad con que] pues de preso y abatido *MI*  
 2174 vuelvo] buelto *E LL W*

- En este caso, la lectura que proporciona Vera, ratificada por M, parece dotar de mayor sentido al verso.*
- 2179 por] pues *EV*
- 2181 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*  
atentos] atento *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT OCH K*
- 2182 *En este verso la enmienda propuesta por Hartzzenbusch, aparece ratificada ope codicum.*
- 2189 *om.] a MI*
- 2194 le dan] le da *SC BNE*
- 2201 convienen] conviene *SC BNE BIT*
- 2203 despenado] despeñado *S SC BNE EV BIT*
- 2205 le] se *MI*
- 2207 circunstancias] circunstancia *P SC*
- 2208 sirvan a otros] sirva a otros *BNE P SC O W*; sirva a todos *EV*
- 2215 despertado] despertado *Q O*
- 2216 quererla] quererle *MI*
- 2225 emancipado] amancipado *MI P9 EV*
- 2229 a deberle] ha de verle *LL W*  
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 WEV BIT K*
- 2230 *En este caso incorporamos la enmienda de Ochoa y Hartzzenbusch, puetso que hace que el verso adquiera mayor coherencia.*
- 2231 degradado] degrádale *MI*
- 2235 de] *om. PE*
- 2237 de los distritos] de sus destritos *MI*; de los destritos *SC BIT*
- 2238 *om.] y MI P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 2240 dejen] dieron *P PE*
- 2241 de su] de la *MI*
- 2243 por] uor *BNE*
- 2245 hierros] yerros *SB*
- 2246 yerros] hierros *SB Q*
- 2247 *om.] en P*
- 2249 sospechoso] sospechosos *MI*
- 2251 Viva Senado] Viva el Senado *SB*
- 2253 Viva Senado] Viva el Senado *SB*
- 2257 ¡Ay, Fortuna! Bien temí] ¡Fortuna! Bien temí *MI*; ¡Ay, Fortuna! Bien temí yo *LL*
- 2258 ventura] fortuna *EV*  
te quité en otro riesgo] en otro riesgo te quité *P9 SB Q BNE S P PE O BIT BAE OCH K MI SC LL WEVL*
- 2264 *Enmiendo para mantener la rima*



- 2267 *om.] Quitásele P9 SB Q S PE O BAE OCH K; Quitásela BNE; Quitáselo*  
*ac. P SC BIT*
- 2269 que verte] que averte *MI*
- 2273 esgrimiste] osgrimiste *SB*
- 2274 *om.] Quitáselo SC; Quitásele P9 SB Q BNE S P PE O BIT BAE OCH K*  
*ac.*
- 2274 toca] toco *P9*
- 2276 es a efecto] es efecto *MI*; es afecto *LL W EV*
- 2281 Yo, Coriolano, la espada] *om. MI*
- 2282 por la obligación del puesto] *om. MI*
- 2283 te quito, pero entendido] *om. MI*; te qui... *BNE*
- 2284 *om.] Quitásela P9 SB BNE SC O BIT BAE OCH K; Quitásele Q P PE*  
*ac.*
- 2284 ten, que con ella me quedo] *om. MI*
- 2285 para emplearla en tu favor] *om. MI*
- 2286 siempre que se ofrezca hacerlo] *om. MI*
- 2287 *om.] ap. SB S BAE*  
*ac.*
- 2289 tormento] sormento *EV*
- 2294 como fiscal os le] .... lo *MI BNE SC*; con el fiscal os le *LL*; con el fiscal  
os lo *W EV*
- 2296 de las] y las *P9 E SB Q BNE S P SC PE O LL W EV BIT BAE OCH K*
- 2297 Cajas y sordinas] *Tocan caxas y sordinas destempladas. P9 SB Q BNE*  
*ac. S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 2302 al] el *Q*
- 2310 Vase y las cajas] *om. MI*; Caxa *PE*; Vase *W EV*; Caxas *P9 SB Q BNE S*  
*ac. P SC O BIT BAE OCH K*
- piense] entienda *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 2312 *P9 y sus descendientes presentan una corrección que puede atribuire*  
*con casi total seguridad a Juan de Vera Tassis.*
- 2314 oírle] oírlo *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 2316 Vanse.] *om. MI*; Vase *Q EV*; Vanse los senadores. *P9 SB BNE S P SC*  
*ac. PE OCH K*; Vanse los senaxores *BIT*; Vanse Aurelio y Enio. *BAE*
- 2316 ejecutamos] executemos *PE*
- 2317 el] al *P*
- 2318 Las cajas y sordinas] Caxas y sordinas *MI*; Sordinas *Q O*; Caxas *EV*;  
*ac. Vuelvan a tocar las sordinas y cajas P9 SB BNE S P SC PE BIT BAE*  
*OCH K*
- 2318 *om.] como P*
- 2322 teme] tente *P*

- 2326 *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*;
- 2326 Viva Senado] Viva el Senado *SB*
- 2328*ac.* *om.*] *Vanse todos menos Veturia y Livia BAE*
- 2331 puedo] puede *PE*
- 2338 si perdido Coriolano] *Tacha “perdido Coriolano” S*
- 2342 de esas cajas y esas trompetas] de essas caxas y trompetas *EV*
- 2343 tus] sus *MI*
- 2349 brujuleado] brujuleando *Q*; brujeado *SC W*
- 2351 eterno] atento *MI*
- 2356 ya no es que cuando sepa] ... supe *P*; ya es que cuando sepa *EV*
- 2358 su] ser *MI*
- 2362 sintiere] sintiera *MI P PE*
- 2363 sentirá mi] sintiera su *MI*
- 2364 su] la *MI*
- 2365 pude] puede *Q P PE O*
- 2366 labrarme] labrar *BNE SC BIT*
- 2369 el ver que] a ver que *MI*
- 2370 y] *om. MI*
- 2377 con] en *MI*
- 2379 u dadle] u dadme *P*; o dadle *Q O EV BAE OCH K*
- 2380 u dadle] o dadme *Q O BAE OCH K*; u dadme *MI P9 SB BNE S P SC PE BIT*
- 2381 *om.*] *Vase. P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*; *Vase. Silbo = bosque MI*
- 2381 Oye, aguarda, escucha, espera] *om. SB S*
- 2382 tras ella iré, por si puedo] *om. SB S*
- 2383 escusar su precipicio] *om. SB S*; ... tu precipicio *EV*  
*Vanse y salen Astrea y Sabino*] *Vanse y salen Astrea y Sabino E LL*;  
*Vanse y sale Astrea y Sabino W EV*; *Salen Sabino y Astrea MI*; *Múdase el teatro en bosque y salen Astrea y Sabino P9 SB BNE S SC BIT K*;
- 2384 *ac.* *Múdase el teatro en bosque y salen Astrea y Sabino P PE OCH*;  
*Mutación de bosque y salen Astrea y Sabino Q O*; *Bosque a la raya del territorio romano. Astrea, Sabino. BAE*
- 2390 el accidente o el riesgo] el accidente del riesgo *MI*
- 2395 pasase la voz] passasse a la voz *SB BNE SC BIT*
- 2396 un] el *MI*
- 2399 hubiera] huviere *EV*
- 2409 Ese] Este *MI*
- 2410 habemos] sabemos *MI*
- 2411 conferido y, cada vez] pretendido descifrar *MI*

- 2412 se] y *MI*
- 2414 caer] *om. MI*
- 2418 descaecidos] descaeciendo *Q P PE O*
- 2421 esos] estos *P O LL*
- 2423 las nuevas] la... *P9*; las nevas *BNE*
- 2424 Sabinia] Savina *MI*; abinia *PE*
- 2426 vitorioso] vivo *MI*
- 2440 perdido] peruido *EV*
- 2441 Sí, mas haberte avanzado] Sí, haberse avanzado *Q*
- 2448 escoge] elige *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*  
 “*Elige*” es una enmienda presumiblemente de Vera Tassis.
- 2452 y ir yo contigo, es recelo] ...recele *EV*; e ir...*K*
- 2454 en] *om. EV*
- 2455 Dentro] *om. MI EV*; Dentro voces *Q*; Soldados romanos, Coriolano, *ac.* dichos. Dentro.
- 2459 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.
- 2460 Sabinos] Sabinios *E LL W EV*  
*Regularizo este gentilicio.*
- 2460 Dentro Coriolano y cadena] *om. MI*; Ruido de cadena. *P9 BNE S P SC*  
*ac. PE BAE OCH K*; Ruido de cadenas *Q O*; Ruidio de cadena. *BIT*
- 2464 que la mía] que a las mías *MI*
- 2466 del] de *OCH K*
- 2469 prisión] prisiones *P PE O*
- 2471 de] *om. P*
- 2472 a] *om. EV*
- 2475 No soy tan poco] No ser tan poco *BIT*; No soy tampoco *BNE SC*
- 2476 que también no quiera verlo] *om. BNE*
- 2483 baja] vaga *MI*
- 2484 *Sale Coriolano*] *om. MI*; *Sale Coriolano, cubierto el rostro SB S*  
*ac.*
- 2493 midió las distancias] medí... *MI*; midió las instancias *BNE BAE*  
*En este verso la corrección de Hartszenbusch no mejora tanto la lectura*  
*como para tenerla en cuenta.*
- 2495 ¡Ay de quien nace a ser trágico ejemplo] Ay del...*MI*; *om. EV*
- 2496 que a la fortuna representa el tiempo!] *om. EV*  
 ¿Qué aguardo? Quítale al] ¿Qué aguardo a quitarle al] *Q BAE OCH K*;
- 2497 ¿Qué aguardo quitarle al] *P9 SB S P SC O BIT*; ... Quitárele *BNE*; ¿Qué  
 aguardo quitarle del] *PE*
- 2498 la venda. ¡Cielos,] la banda... *BNE*; ... Cielo *P*
- 2499 Descúbrela] Descúbrenle. *MI*; Descúbrese el rostro. *P9 P SC PE BNE*  
*BIT*; Descúbrela el rostro. *BAE OCH K*

- 2506 de él] a él *MI*
- 2507 cómo es posible] cómo posible ser él *BIT*
- 2508 tal fausto en tal] tan fausto a tal *EV*
- 2510 cierto] ciertos *O*
- 2511 En] ...n *BNE*
- 2512 *Emilio, soldado, y Pasquín] Salen Emilio, soldado, y Pasquín MI P9 SB Q BNE S P SC PE; Sale Emilio, soldado, y Pasquín EV; Salen Emilio soldado y Pasquín BIT; Emilio, soldados sabinos, Pasquín. BAE*
- 2512 Llegad. ¿Qué es eso?] Llega ... *MI P9 SB S P PE O LL WEV BAE OCH;*  
Llega. ¿Qué es esto? *EV*
- 2513 coces] voces *MI*
- 2514 om.] he *EV*
- 2517 si] om. *MI*
- 2527 en el real camino] en real camino *MI P9 SB Q S P SC PE O BIT BAE OCH K; en real camio BNE*
- 2533 Tente] Detente *MI*
- 2535 apóstata] apostara *W*
- 2537 vustedes] vuestedes *P; ustedes O*
- 2541 mienta] calle *MI*
- 2545 triunfando] riunfando *BNE*
- 2551 presunción] presumpción *BNE*
- 2554 el] al *P*
- 2559 tantos resultasen] tantos resultaron *MI; tanto... EV*
- 2560 por ella] por ello *P PE*
- 2565 emancipado] amancipado *MI*
- 2566 negado a sus privilegios] ... su privilegio *MI; negando... P*
- 2572 que quien era yo sabiendo] que era yo y estoy sabiendo *MI*
- 2575 pensarás] pensaars *SC*
- 2577 habrán] avían *MI*
- 2581 aquesto] esto *Q O*
- 2582 válgame] válgome *Q BNE P SC PE O W EV BAE OCH K*
- 2587 la] las *MI*
- 2588 a] om. *MI*
- 2593 Sabino] Sabinio *E Q O W BAE OCH K*  
*Regularizo el nombre de este personaje.*
- 2602 claro] daño *MI*
- 2603 om.] que *MI (añadido por segunda mano) P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 2604 om.] me *MI (tachado por segunda mano) P9 SB S SC BIT OCH K*
- 2608 ya] om. *Q O*
- 2614 ac. om.] *De rodillas. P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*

- 2614 Alza] Alzad *Q P PE O*  
 2615 ofrécele] ofrecerle *BIT*  
 2616 suyo] tuyo *BNE*  
 2623 haber] harer *BNE*  
 2624 las cadenas a su templo] ...tu templo *LL*; quien te dé agradecimientos *MI*  
 2625 diría] dirá *BNE SC BIT BAE*  
 2626 dije] digo *MI*  
 2627 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*  
 2634 le] lo *Q PE O BAE*  
 2636 puestos] puesto *W*  
 2638 Sabino te] Sabino le *MI*; Sabinio te *E BNE P O LL BAE OCH K*  
*Regularizo el nombre de este personaje.*  
 2639 *om.] Y MI*  
 2640 a tu sueldo] a tus sueldos *EV*  
 2642 servicio tuyo, que premio] ser yo tuyo que creí premio *MI*  
 2643 si yo] si ya *MI*  
 2645 Sabino] Sabinio *E Q P O LL BAE OCH K*  
*Regularizo el nombre de este personaje.*  
 2646 prometo] premeto *EV*  
 2648 que sé lo que incluye dentro] que sabe qué incluye *MI*  
 2651 por aproche] por aproveche *W*; querer que aproveche *EV*  
 2658 llave] valle *W EV*  
 2661 Tíber] Tibre *E LL*  
*Se selecciona la lectura de MI y Vera Tassis, por ser correcta.*  
 2662 si hoy] soy *MI*  
 2665 partido] partidos *Q*  
 2669 tu] su *BNE SC BIT*  
 2671 Pues, al arma. Pues al arma] Al arma, pues ... *EV*; Pues al arma. Pues al  
 arm. *W*  
 2672 Admire] Admite *LL*  
 2675 de] *om. MI*

### Tercera Jornada

- 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 = Palacio 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*
- 2683 Entréguese] Entrégese *BNE*
- 2686 sabinos] sabinios *E LL W*  
*Regularizo este gentilicio.*
- 2687 Invicto romano pueblo] Invicto pueblo romano *EV*
- 2695 *La caja y sale Enio] Caxas, sale Enio. MI; Tocan cajas, sale Enio P9 ac. BIT OCH; Tocan caxas y sale Enio. BNE S P SC PE BAE K; om. Q O*
- 2695 En vano es, Aurelio] En uno es... *S*; En vano Enio *P*  
Sabino] Sabinio *MI P9 SB BNE S SC PE*
- 2702 *Regularizo el nombre de este personaje.*
- 2703 e] al *MI*
- 2704 quien] que *WEV*
- 2705 estaba] citaba *MI*
- 2706 y] *om. MI; e E Q P PE O BIT OCH K*
- 2708 plan] plano *MI*
- 2710 eche voz de que se hunde] echa... *P*; hunden *BAE*  
fluctúen] flúcten *E*
- 2712 *En este caso se selecciona la lectura de Vera, ratificada por MI por ser más correcta.*
- 2714 empañados] empañados *W*
- 2718 huyen] *Segunda mano tacha “riñen” y corrige MI*
- 2719 dejo que, ganado el puente] después de... *BNE SC BIT; om. Q*
- 2720 cortándole nos desune] *om. Q; cortándonos MI*
- 2721 de los vecinos comercios] *om. K*
- 2722 que el bastimento conducen] *om. Q; bastimiento BNE O*
- 2723 y voy a que la esperanza] *om. Q; y voy aquí... MI*
- 2724 de que el valor nos ayude] *om. Q; ...no ayude PE*
- 2725 a resistir sus asaltos] *om. Q; ilegible W*

- 2726 es preciso que se frustre] *om. Q; ilegible W*  
 2727 al nuevo, al extraño modo] *om. Q ilegible W*  
 2728 de sitiar pues se reduce] *om. Q*  
 2729 sin militar disciplina] *om. Q; su militar... EV*  
 2730 a victoria tan sin lustre] *om. Q; ...tan illustre MI*  
 2731 como vencer no peleando] *om. Q*  
 2732 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*  
 2733 nuestras campañas, sus huestes] *om. Q; ...güestes MI*  
 2734 en vez de que nos asusten] *om. Q*  
 2735 en los muros sus escalas] *om. Q*  
 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*  
 2736 *Adoptamos la enmienda de Hartzzenbusch pues dota de más sentido al*  
*verso.*  
 2737 pero a lo largo disponen] *om. Q*  
 2738 sus prontas solicitudes] *om. Q; sus promptas BNE P SC PE LL W EV*  
 2739 que, a oposición de la plaza] *om. Q*  
 2740 otra población se funde] *om. Q*  
 2741 fortificándose contra] *om. Q*  
 2742 la ciudad, sin que procuren] *om. Q*  
 2743 hacer más hostilidad] *om. Q*  
 2744 que el hambre que nos consume] *om. Q*  
 2745 yo, por hacer la civil] *om. Q*  
 2746 muerte del asedio illustre] *om. Q; ...assadio... BNE; ...illustre LL*  
 2747 de sitiado a sitiador] *om. Q*  
 2748 pasando, salir dispuse] *om. Q*  
 2749 con la mejor gente que] *om. Q*  
 2750 nombrar por entonces pude] *om. Q*  
 2751 a romperle en sus cuarteles] *om. Q*  
 2752 cuando las sombras lúgubres] *om. Q*  
 2753 por las exequias del sol] *om. Q*  
 2754 hacen que el aire se enlute] *om. Q; ...enluce MI*  
 2755 apenas las centinelas] *om. Q*  
 2756 nos sintieron, cuando acuden] *om. Q; los sintieron... W EV*  
 2757 a las fortificaciones] *om. Q*  
 2758 para que en ellas se oculten] *om. Q*  
 2759 más que quitarnos las vidas] *om. Q*  
 a guardárnoslas. ¿Quién sufre] *om. Q; a guardarnos a quien sufre MI; a*  
 2760 guardárnosla *E LL W EV*

*En este verso escogemos la enmienda de Vera porque mantiene mejor la concordancia en plural.*

- 2761 gozar la vida a merced] *om. Q*  
 2762 del mismo que la destruye?] *om. Q*  
 2763 ¿Quién sufre que a un mismo tiempo] *om. Q; ...mispo... W*  
 2764 de tan nuevas armas use] *om. Q*  
 2765 que procure deshacernos] *om. Q*  
 2766 y conservarnos procure?] *om. Q*  
 2767 de suerte que hasta que el alba] ...el alma *EV*  
 2768 las] sus *BAE*  
 2771 retándolos] retándoles *MI*  
 2774 burle] bure *LL*  
 2776 que aunque embestirlos] que aunque embestirles *BNE*  
 2778 trincheras] trincheas *E*  
 2780 obras] otras *P9*  
 2781 instruye] influye *PE W EV*  
 2786 propensiones] prepensiones *MI*  
 2791 nos] los *W; les EV*  
 2792 nos] los *W EV*  
 2794 ni campo] ni tampoco *BNE*  
 2807 el] al *BNE*  
 2812 No, Aurelio, ni es bien que dudes] ...no es bien... *MI; ...dude (borrón)*  
*SB; ...duden BNE*  
 2814 asuste] ilegible *BNE*  
 2815 ayer] ilegible *BNE; ayea W*  
 2816 en] con *W*  
 2817 a] *om. PE*  
 2818 ponerla] ponerle *SC*  
 2820 se disimule] lo disimule *MI*  
 2823 ni las] ni en las *BIT*  
 2824 rojas o azules] roxa o azules *PE; ...azulas BNE*  
 2825 tósigo a la araña] testigo al araño *MI*  
 2828 causa] casa *LL*  
 2830 resulte] rasulte *BNE*  
 2834 juzgue] juzguen *BNE SC BIT*  
 2835 a] de *MI*  
 2836 fortunas] fortuna *P EV*  
 2837 desdichas] desdicas *LL*  
 2839 donde] adonde *LL W EV*  
 2841 apelemos] pelemos *MI*  
 Sabino] Sabinio *E Q P BIT BAE K*  
 2842 Regularizo el nombre de este personaje.



- 2847 las] los *BNE*
- 2852 de] *om. P PE EV*
- 2853 Y] *om. BNE SC*
- 2855 tardan] tarden *MI P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 2856 contratos] contrarios *MI*
- 2858 excuse] acuse *MI BIT*
- 2861 pude] puede *PE*
- 2862 al remedio] el remedio *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 2864 Sabinia] Sabinio *LL W*; Sabino *EV*
- 2865  
*ac. Vanse los de la tropa] Vanse. O W EV; Vase. Q*
- 2865 Dicen] Dices *BNE SC*
- 2870 desarruguen] desarrugen *MI*
- 2872 balaustres] valuartes *SC*
- 2873 pues] que *MI*
- 2877 el sabino.] el sabinio... *LL*  
*Regularizo este gentilicio.*
- 2878 el tumulto] en tumulto *PE*; tumulto *EV*
- 2879 a voces] a voz *MI*
- 2881b *om.] Dí Enio. ENIO. Yo lo diré. MI*  
*Este verso añadido parece espurio, pues no respeta la rima del romance.*
- 2889 más de que] más que de *LL W EV*; más *SC*  
*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*
- 2903 sido en mi] sido mi *SB*
- 2904 venganza] esperanza *O*
- 2906 doró] duró *BNE*
- 2908 postrará] postraré *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 2920 embotado] *segunda mano tacha “embotado” y lo sustituye por “indignado” MI*
- 2921 y la hambre] y de el hambre *W EV*
- 2924 mueres] mueren *BNE*

- 2925 *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, ac. Astrea. - Coriolano. BAE*  
*Regularizo el nombre de “Sabino”.*
- 2928 *callado*] *om. W EV*
- 2932 *Sabino*] *Sabinio E Q P O LL W OCH K*  
*Regularizo el nombre de este personaje.*
- 2936 *vender*] *perder P*
- 2937 *Mas nosotros, entonces, retirados*] *Mas entonces nosotros, retirados MI*
- 2938 *fuera están labrados*] *fueron trasladados MI*
- 2939 *burlamos*] *burlados EV*
- 2940 *trofeos*] *Segunda mano tacha “deseos” y lo sustituye por “trofeos” MI*
- 2944 *fuera*] *hubiera SB S*
- 2945 *el*] *del P PE*
- 2946 *advierte*] *adviertes BNE*
- 2947 *a*] *om. MI*
- 2949 *ya el*] *y el MI*
- 2954 *en*] *sobre MI P9 SB Q BNE S P SC PE O BAE OCH K*
- 2956 *ya los fuertes arietes*] *y los fuertes arietes Q*; *... fuertes Axietes LL*;  
*...fueres arietes EV*; *de los fuertes arietes BAE*  
*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*
- 2957 *diluvios de metal, orbes de fuego*] *de libras de metal, ondas de fuego MI*
- 2961 *árbitro*] *ádbitro MI*
- 2963 *Y cuando los vencieras - que no hicieras -*] *Tacha “y quando” y escribe*  
*“No dado los vençieras y que huyeras” MI*; *Y quanda... BNE*
- 2969 *su*] *la P*
- 2972 *les*] *le EV*
- 2975 *sintiendo*] *sintieren EV*
- 2976 *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*
- 2977 *Y así no los maté; que esta victoria*] *Y atento a que esta gloria MI*
- 2978 *sin sangre ha de escribirla la memoria*] *sin sangre ha de escribirse esta*  
*victoria MI*; *sin sangre ha de escribir la memoria SC*
- 2981 *fío*] *si P*
- 2983 *Dame, dame los brazos*] *Dame los brazos E W EV*  
*La variante de E es un verso hipométrico.*
- 2985 *podrá con golpe fuerte*] *podrán... MI*; *... golpe tan fuerte EV*
- 2986 *desatarlos*] *desátalos LL*
- 2987 *sabino*] *sabinio BNE*

- 2988 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.*
- 2991 Ese] Este BNE SC
- 2994 el ceño dice. (¡Oh, quién, Veturia bella,] Tacha “dice” y escribe  
“*absisto*” MI; ... Vetulia bella SC
- 2995 contigo] cotigo BNE  
*Clarín.] om. E LL W EV; Tocan dentro un clarín. P9 SB BNE S P SC PE*
- 3006 O BIT BAE OCH K  
*ac. Escogemos la variante de MI porque entendemos que en este momento*  
*de la representación se hace imprescindible este recurso escénico.*
- 3009 puesta] puesto MI
- 3010 respuesta] respuestas P
- 3011 Antes sí] Antes s W
- 3014 pues] y MI
- 3016 muro romano] muro de Roma W EV
- 3020 *ap.] vase. MI; om. W EV*  
*ac.*
- 3024 *Vase Pasquín.] om. MI SB*  
*ac.*
- 3026 piedad oírle] piedad de oírle W EV
- 3027 poder desea] poder sea BNE SC
- 3033 y solio] y solo MI
- 3035 y el aprecio] y a precio LL
- 3038 y pues causa es] y que es causa EV
- 3041 cielo testigo] cieio testigo S  
*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*
- 3050 que no es bien que me concluya] Tachado. MI
- 3051 el que usé mal de honras tantas] *om. MI*  
*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.] 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*
- 3055 Yo... cuando... si... ¿Qué te espantas] Yo... cuando... si...para que... *EV* ;  
... ¿De qué... *MI W EV*
- 3057 No sé] No lo sé *EV*
- 3058 porque todo lo olvidé] porque lo olvidé *W*; pues lo olvidé *EV*
- 3060 Pues, ¿qué es lo que has visto en mí?] Pues, ¿qué has visto en mí? *SC*
- 3061 en real teatro] en real trono *BNE P*; en el real teatro *W EV*
- 3062 y] e *MI P9 SB Q S P PE O EV BIT BAE OCH K*  
consigue] castigue *P9 E SB Q BNE S P SC PE O LL W EV BIT BAE OCH K*
- 3070 *Seleccionamos la variante de M, pues parece tener mayor sentido en este contexto.*
- 3075 a] *om. SC*
- 3077 la azul esfera] la luz esfera *SC BIT*
- 3079 imagen es] imágenes *SC LL W EV*
- 3080 cuya] cuyo *MI*  
sin llegar a ser] sin ser llegar a ser *E*
- 3082 *En este caso, la lectura de E parece fruto de una errata, que sus descendientes corrigen.*  
Sabino] Sabinio *Q P BAE OCH K*  
*Regularizo el nombre de este personaje.*
- 3089 de] en *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 3096 varia] vana *EV*
- 3098 tu] su *P*
- 3102 dos glorias te da; dos, digo] *om. LL W EV*
- 3105 pierdes] pierdas *EV*
- 3108 generosa] valerosa *BAE*
- 3112 de] en *P9 SB Q S P SC PE O BNE BIT*
- 3113 he] ha *EV BAE*
- 3131 Y] *om. BIT*
- 3134 le] la *LL W EV*
- 3135 le] la *LL BIT*
- 3136 que he ganado] que ganado *EV*
- 3137 basta a mí para] basta para mi *LL W EV*
- 3139 me engendró] me ha engendrado *MI P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 3140 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*
- 3144 y] e *Q P PE O*
- 3147 ejerció] ejercitó *LL*

- 3151 ofensa] afrenta *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 3155 ofensa] ofenza *PE*
- 3164 lograrle] lograrla *MI P*
- 3167 el] del *W EV*
- 3168 seco] sin *MI*
- 3170 lo] le *MI*
- 3176 Por la luz, campaña pura] ... campana... *BNE*; Por la azul campaña pura  
*BAE*
- 3179 hijos] guesos *MI*
- 3182 acabó] acobó *BIT*
- 3188 duélete] duele *W*
- 3190 Duélete] Duele *W*
- 3193 pues que] porque *MI*
- 3194 los que mi desdicha vieron] los que mi honor ofendieron *MI*
- 3197 que es Roma tu madre] que Roma es tu madre *PE O*
- 3200 me] más *Q P O BAE*
- 3201 Ni se] No se *P9 SB Q BNE S P SC O BIT BAE OCH K*
- 3202 aconsejes] aconsejo *MI*; aconseje *Q BNE OCH K*
- 3206  
*ac.* Vase.] *Vanse Aurelio, Emilio, los romanos y los soldados sabinos BAE*
- 3206 Muy bien] Mal bien *P*
- 3218 *Salen Sabino y Astrea*] *Salen Sabino y Astrea P9 Q P PE O BIT BAE*  
*ac.* *OCH K*; *Salen Sabino y Astrea. Silbo = Foro de Roma MI*
- 3209 Envidia] Invidia *PE*
- 3210 ver que una] ver una *MI*
- 3212 gloriosa a los] gloriosa los *MI*
- digna es de que inmortal] es digna de que inmortal *P9 SB Q BNE S P SC*  
*PE O BIT BAE OCH K*
- 3213 *Alteración del orden de palabras característica del usus scribendi de*  
*Vera Tassis.*
- 3224 su] tu *MI P SC PE EV*  
*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;*  
*ac.* *Dentro hacen ruido y dice Enio dentro. BIT OCH K; Dentro ruido. Enio.*  
*BAE*
- 3232  
*ac.* *Sale Enio] om. MI BNE*
- 3238 Sabino] Sabinio *MI E Q BNE P LL W EV OCH K BAE*  
*Regularizo el nombre de este personaje.*
- 3247 las] les *MI*
- 3250 no tuvo en tu ruina parte] ...injusta ruina parte *MI*; no tuve en... *W*
- 3252 nuestras vistas] nuestras vidas *MI*

- 3253 con aquesto se dilaten] ...se dilatan *SC PE*; contra aquesto *EV*  
 3255 que a su] que su *PE O EV*; que a tu *BAE*  
 3258 vuelva] bueba *MI*  
 3259 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*  
 3260 alguna] a alguna *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*  
 3261 para] porra *MI*  
 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.*  
 3271 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*  
 3272 o por] por *MI*  
 3275 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*  
 3278 a] *om. MI BAE*  
 enemigos] enemigo *E P LL W EV*  
 3282 *La lectura de Vera, ratificada por MI, parece que respeta mejor la concordancia del verso.*  
 3290 presencia] presenoia *W*  
 3291 luz ninguna estrella esparce] ninguna estrella es brillante *EV*  
 3294 que la ignorancia] en la ignorancia *MI SC*  
 3295 es] en *W*  
 3296 *om.] Arrodíllase BIT OCH K*  
*ac.*  
 3297 a] *om. MI*  
 3298 pues soy Sol y tu estrella] que sois Sol y estrella *P*; pues soy Sol y estrella *PE*  
 3300 usa tu de sus reflejos] quitárale de tus reflejos *MI*; ...tus reflejos *BNE SC*; ...los reflejos *P*; mis reflejos *BAE*  
 o ya alumbres o ya abrases] hoy alumbres y no abrases *MI*; o ya alumbres o ya tardes *E LL W EV*  
 3301 *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.*  
 3305 y] *om. EV*  
 3308 que desta vez] de aquesta vez *BNE BIT*  
 3310 *om.] Vase. BNE SC BIT BAE OCH K*  
*ac.*  
 3316 lo eres y] vienes ya *MI*  
 3317 de eso] de esto *BAE*  
 3319 no] *om. MI*

- 3324 mi] mis *MI*
- 3325 a la parte] al aparte *MI*
- 3327 Veturia] Vetulia *SC*
- 3328 quieres que haga] quieres haga *SC*
- 3336 *Sale Pasquín.*] *Clarín. MI Q O; om. SB SC PE; Clarín. Sale Pasquín.*  
*ac. OCH K; Pasquín, Coriolano, Enio. BAE*
- 3338 y en él] y con la *MI*
- 3339 abre] abren *BAE*
- 3340 me] *om. MI*
- 3351 Veturia] Vetulia *SC*
- 3353 que] *om. MI*  
*Vase.] om. E LL W*
- 3356 *Pese a su omisión en E, esta acotación, presente tanto en MI como en*  
*ac. P9 y sus descendientes parece necesaria para representar la acción*  
*dramática.*
- 3356 oye] oyes *W LL*
- 3358 Veturia] Vetulia *SC*
- 3362 lo que le dijo] lo que dijo *BIT OCH K*
- 3363 di] *om. EV*
- 3366 maldígate] maldígare *BNE W*
- 3367 *Sale Lelio]* *om. LL W EV; Lelio BAE*  
*ac.*
- 3369 retírate a aquella] retírate aquella *MI W; om. P*
- 3369 *om.] Retírase Pasquín Q O*  
*ac.*
- 3371 aquesta] aqueste *W*
- 3372 *om.] Retírase Pasquín BIT BAE OCH K*  
*ac.*
- 3388 si será, si es que entre todos] *om. W EV*
- 3389 la que yo dejé reparten] *om. W EV*
- 3390 por la nobleza de Roma] *om. W EV*
- 3396 excuse] excuses *Q*
- 3402 que decir] que es decir *P*
- 3403 oirla] oirte *MI*  
*aherrojado en una cárcel] arrojado... E BNE SC LL W BIT; om. EV*
- 3405 *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.*
- 3406 y arrojado en un desierto] *om. EV*
- 3407 ofensa] ofensas *P*
- 3408 pues para eso] pues que por eso *MI*
- 3409 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.*

- 3410 troqué a otra. No es a eso] ...otro... *P PE*; ...no es eso *EV*  
ya dije endenantes] ya dixede ende ntes *MI*; como ya te dije antes *P9 SB Q*
- 3411 *BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*  
*Modernización léxica característica de Vera Tassis.*
- 3412 que hoy vengo] que yo vengo *P W*; que vengo *EV*
- 3415 en] ilegible *BNE*
- 3416 primero] primer *MI BAE*
- 3417 consejo que ha de tomarse] consejo ha de tomarse *EV*
- 3419 te] os *EV*
- 3420 *Vase.] Vase Lelio. MI BIT BAE*  
*ac.*
- 3420 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.*
- 3421 pues que por mal que despache] *om. EV*
- 3422 uno, mal y presto es] *om. EV*
- 3423 aún mejor que bien y tarde] *om. EV*; “aún” tachado *MI*
- 3424 *Dentro voces.] Romanos y romanas, Lelio, Aurelio, Enio y Veturia.*  
*ac. Dentro -Coriolano, Pasquín. BAE*
- 3426 oye, por si algo entendemos] *om. EV*
- 3427 de una confusión tan grande] *om. EV*; tan grance *W*
- 3428 *om.] Dentro Aurelio, Veturia, Enio y otros. BIT; Dentro Lelio, Aurelio,*  
*ac. Enio y Veturia OCH K*
- 3430 ya] *om. BNE WEV*
- 3431 clame] aclame *EV*
- 3434 junto] triste *MI*
- 3437 nosotras] nosotros *W*
- 3438 Veturia] Vetulia *SC*  
de tanto confuso estruendo] *om. MI E LL W EV*
- 3440 *Parece que Vera reconstruye este verso para mantener la estructura del*  
*romance. Conservamos su enmienda por este mismo motivo.*
- 3442 entender] entended *PE*
- 3447 hacen] *Segunda mano tacha “salen” y lo sustituye por “hacen” MI*
- 3448 mujeres] majeres *MI*
- 3449 compone] componen *EV*
- 3449 *Dentro Enio y sale luego] Dentro Enio y sale LL W; Sale Q O; om. EV*  
*ac. BIT BAE OCH K*



- tardará el hallarme] tardará en hallarme *E*; tardarás en hallarme *SC LL W*; tardas en hallarme *EV*
- 3453 La lectura de *E* carece de sentido (de hecho, sus descendientes tratan de enmendarla), por lo que seleccionamos la de Vera, ratificada por *MI*.  
sino a ti, aunque con distantes] .... ditantes *MI*; sino a ti; y si vine antes *EV*
- 3455 motivos? Que si antes vine] *om. EV*
- 3456 como amigo a consolarme] como amigo y enemigo *EV*
- 3457 con verte y, como enemigo,] *om. EV*; ... como a enemigo *MI*; ...enemigo *SC*
- 3458 de la plebe] *Segunda mano tacha “palabra” y corrige con “plebe” MI*
- 3461 a esa plática] a essa palabra *MI*; a esta ...*BNE*
- 3462 la] lo *MI*
- 3463 Veturia] Vetulia *SC*
- 3464 en mí la hablaste] en mí le hablaste *P*; en mí hablaste *LL W*
- 3471 lo] la *BNE*
- 3477 Veturia] Vetulia *SC*
- 3478 *Sale Veturia.] om. EV; Veturia, Coriolano, Enio. BAE ac.*
- 3484 a] *om. MI*
- 3486 u donde el Sol hiela, siendo] u donde el Sol y ella siendo *MI*; u adonde... *EV*; o... *BAE OCH K*
- 3487 rayos] rayoo *O*
- 3489 belga en tupidos cristales] belga en trépidos cristales *MI*; velga en cupidos cristales *WEV*
- 3492 Y puesto que a menos costa] Y supuesto que menos costa *BAE*
- 3494 buscara] busca *SC*
- 3496 ¿qué albricias te podrá dar?] *om. WEV*; ...podré dar? *BAE*
- 3497 Solo las del verte basten] *om. WEV*; ... las de verte... *BNE*  
pues no puede haber ningunas] *om. WEV*; pues ningunas haber puede *P9 SB BNE S BIT BAE OCH K*; pues ningunas haber pueden *Q P SC PE O*
- 3498 *La alteración de orden de P9 y sus descendientes es característica de Vera.*
- 3499 que tanto mérito igualen] *om. EV*; que a tanto mérito igualen *P9 Q P PE O OCH K*
- 3501 la] tu *EV*
- 3502 que quedó pendiente tuya] *om. EV*
- 3503 véamos cómo satisfaces] *om. EV*
- 3505 Roma yace] satisface *EV*
- 3506 o por instantes viviendo] o por instantes *MI*; Pues está Roma viviendo *EV*

- 3507 o muriendo por instantes] *om. MI*
- 3511 materia tan intratable] *om. EV*  
y aborrecible a mi oído] *om. EV*; aborrecida *E LL W*  
*Pese a que ambas variantes son equipolentes, escogemos la de MI y*
- 3512 *Vera porque en la comedia que Calderón usó como fuente, Los privilegios de las mujeres, el verso aparece como “aborrecible a mi oído”*
- 3513 y más hoy que tú me añades] *om. EV*
- 3514 nueva razón para que] *om. EV*
- 3515 aquesa plática ataje] *om. EV*; ...añade *W*
- 3516 ¿Yo? Sí. ¿Que razón? Sí, cuando] ¿Qué razón tienes? Muy grande es la que me asiste cuando *EV*
- 3518 Veturia] Vetulia *SC*; Veruria *W*
- 3522 le] lo *EV*
- 3526 Veturia] Vetulia *SC*
- 3538 esperando] espetando *BNE*
- 3539 está hasta que yo le llame] ...yo llame *MI BNE*; está a que yo le llame *W EV*
- 3543 retirarle] retirarme *P PE W EV*
- 3544 Veturia] Vetulia *SC*
- 3545 para que se desengañe] *om. EV*
- 3546 que, tercero de tu amor,] *om. EV*
- 3547 no vine más que a dejarte] *om. EV*
- 3548 libre a tu dama y volverle] *om. EV*; ...volverme *MI P PE W*
- 3549 tan sitiado como antes] *om. EV*
- 3550 eso] ello *P*
- 3553 esa] esta *PE*  
sin que quieras el quedarme] si no que quieras que el quedarme *E*; si no quieras que el quedarme *LL W EV*
- 3557 *Escogemos la variante de MI y Vera por que la de E da lugar a un verso hipermétrico que sus descendientes tratan de enmendar.*
- 3558 o el ir sin Veturia] ...Vetulia *SC*; o ir sin Veturia *EV*
- 3559 desaire sobre desaire] otro sobre este desaire *MI*; desaira sobre desaire *BNE*
- 3560 que es lo mismo que poner] *om. EV*
- 3561 un áspid sobre otro áspid?] *om. EV*
- 3562 persuádet] persuade *EV*
- 3563 trates] trates de *MI*
- 3565 desempeñarte] desempeñarme *MI*
- 3566 *om.] A Coriolano. BIT*
- ac.*
- 3568 pedí] pido *MI*

- 3572 a] *om. MI EV*  
 3573 a vueltas de todos] ...de todas *MI*; a vuelta... *Q*  
 3574 ellas a mi persuasión] *om. MI*  
 3575 vienen] ellas *MI*  
 3576 volviendo ellas a] voviendo a ellas *BNE*  
 3577 en] a *MI Q*  
 3578 asentado] sentado *P*  
 3579 no] ne *OCH*  
 3586 o por instantes muriendo] y por... *MI*; ...instantes viviendo *EV*  
 3588 al] en *MI*  
 3589 esa] esta *MI*  
 3596 atemorizado a ruinas] *om. (Escribe "falta verso") MI*  
 3597 frágil] a ruinas *MI*  
 3601 quejoso, si estás] quejoso o si estás *MI*  
 3607 los agravios] un agravio *MI*  
 3609 siguió tus] siguió otras *MI*  
 3610 lloró tus desdichas preso] *om. MI (Escribe "falta")*  
 3611 y desterrado tus males] *om. MI*  
 3612 le] se *EV*  
 3616 ser el todo en el castigo] ... en todo... *MI*; *om. EV*  
 3617 sin ser en el todo parte?] *om. MI EV*; ...yerro parte *BAE*  
 3618 y, supuesto que lo fuese] *om. EV*  
 3619 ¿No es, Coriolano, bastante] *om. EV*  
 3620 satisfacción que te da] *om. EV*; ...que todas *MI*  
 3621 venir conmigo a postrarse] *om. EV*; venían conmigo... *MI*; venir  
 contigo... *W*  
 3622 a tus pies? ¿Cómo es posible] *om. EV*  
 3623 que el rencor la línea pase] *om. EV*; ...el vencer... *MI*  
 3624 del sagrado rendimiento] *om. EV*  
 3625 los nunca hollados umbrales?] *om. EV*; ...hallados... *Q P PE O*  
 3628 vengó] vengue *MI*  
 3629 pudo] puede *MI*  
 3630 tú puedes; y también puedes] *om. EV*  
 3631 dar tan precioso realce] *om. EV*  
 3632 al acrisolado oro] *om. EV*; al acrisolado honor *MI*  
 3633 del perdón, que en el semblante] *om. EV*  
 3634 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*  
 3635 con el primor de su esmalte] con el rigor de su esmalte *WEV*  
 3636 vergüenza] venganza *WEV*  
 3638 Veturia] Vetulia *SC*  
 3640 Sabino] Sabinio *MI P9 Q P PE O BIT BAE OCH K*

- Regularizo el nombre de este personaje.*
- 3642 para] por *MI*
- 3645 la confianza le pague] su confianza... *MI*; ...le apague *BNE*
- 3646 el no hiciera] el hiciera *EV*
- 3653 otra] oara *W*
- 3654 razón] razoe *W*
- 3657 se aplaque] sea paces *BIT*
- 3658 todo consuelos y todo] todo sea consuelo... *MI*; todo consuelos, todo *Q*;  
todo placeres y todo *EV*
- 3659 placeres. Tú me persuades] consuelo; tú me persuades *EV*
- 3662 donde todo sea rencores] *om. EV*
- 3663 todo iras, todo pesares] *om. EV*
- 3664 mira tú ahora] mira ahora tú *LL*; mira tú ahora *Q BNE S P SC PE O W*  
*EV BIT BAE OCH K*
- 3666 te] le *SC*  
mí a penalidades] mi penalidades *E P PE LL W*; mis penalidades *EV*
- 3667 *Escogemos la variante de P9, ratificada por MI, pues el verbo*  
*"persuadir" precisa de un suplemento encabezado por "a" que no se*  
*encuentra en E y sus descendientes*  
si males y bienes] si a males y bienes *E W*
- 3670 *Se elige la lectura de Vera, apoyada por MI puesto que la de E parece*  
*errónea y, de hecho, solo permanece en uno de sus descendientes*
- 3671 le] se *MI*
- 3672 ¿Cuándo lo más riguroso] *om. EV*
- 3673 no fué su mejor examen?] *om. EV*
- 3674 Cuando estuvo en mi elección] *om. EV*
- 3675 el serlo lo más suave.] *om. EV*
- 3677 valen] valea *W*
- 3701 de estarme] de es *BIT*
- 3702 quien me estoy] quien estoy *EV*
- 3703 piedad alcance] piedad aguarde *P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE*  
*OCH K*
- 3706 Tú te vas, yo no te envió] tu vas... *BNE*; que tú te vas, no te envió *WEV*
- 3707 vamos, pues nada hay que ganen] ...gane *BNE*; vamos pues no hay que  
ganen *EV*
- 3709 que a no más verte voy, dame,] ya que a más no verte... *MI*; ya que a no  
verte voy, dame *BNE SC*
- 3713 agradable] agradables *MI*
- 3716 Sabino] Sabinio *Q P PE O BAE OCH K*  
*Regularizo el nombre de este personaje.*
- 3720 *om.] Lloro BIT OCH K*  
*ac.*

- 3720 ¡Cielos, que Veturia llora!] ...Vetulia... SC BNE  
 3721 u dadme] o dadme Q BNE P SC PE O BIT  
 3725 antidoto en] antídoto de P EV  
 3726 en] *om.* P  
 3730 que no llores, mi dolor] *om.* MI  
 3731 me basta sin el que añaden] *om.* MI  
 3732 tus lágrimas. ¿Que no llore? ] *om.* MI  
 3733 Adiós otra vez, que guarde] *om.* MI  
 3734 tu vida. Espera. ¿Qué quieres? ] *om.* MI  
 3735 No sé, más si sé, rogarte] *om.* MI  
 3738 detenerme] determine P PE  
 3743 prenderte] perderte MI  
 3748 persuadirte a que] persuadirte que BIT OCH  
 3749 indicios] incendios BNE SC BIT  
 el] al P9 E SB Q S P PE O LL W BIT BAE OCH K  
 3750 *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).*  
 3752 quito] quité W EV  
 3755 contra enemigo] contra el enemigo Q PE O  
 3757 la venguen o la amporen] las venguen y la amporen EV  
 3760 ellas ventajosa] ... ventajoso SC BIT; ella ventajosa BNE  
 3764 Veturia] Vetulia SC  
 3767 postrarme] mostrarme W EV  
 3768 a sus siempre] a tus siempre EV; a tus siempre P PE W  
 3773 para] pora MI  
 3777 *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*  
 3777 ¡ Viva, amigos, Roma] ¡Viva Roma, amigo, MI  
*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*  
 3781 que a que] que aquí MI  
 3782 mueven] *om.* MI  
 3783 fuerza es me espanten] fuerza es que espanten MI; fuerza es me espante LL W EV BAE; fuerza es que me espanten OCH K  
 3784 esto] aquesto MI  
 3786 soberana] seberana Q  
 3787 que a ti te ilustre y te ensalce] que a tu ilustre parte ensalce MI  
 3789 Que] *om.* MI

- 3790 que como sabinos astros] que con soberanos astros *MI*; ... sabinios astros  
*Q PE O*
- 3792 he] ha *EV*
- 3795 Suspende] Suspended *SC*
- 3798 no] *om. MI*
- 3801 y su] de su *MI*
- 3802 en tu padre, en tu enemigo] *om. EV*
- 3803 y en tu más amigo? Advierte] Así es verdad, más advierte *EV*; ... tus más  
amigos... *BNE*;
- 3809 a su padre, a sus parientes] a sus padres, sus parientes *MI*; a su padre y  
sus parientes *P PE O*; ... parientes *Q*
- 3810 y su enemigo] y enemigo *EV*
- 3812 y más cuando su hermosura] *om. EV*
- 3813 con armas de llanto vence.] ....del llanto.... *MI P9 SB Q BNE S SC O LL*  
*BIT BAE OCH K*; *om. EV*
- 3814 Veturia] Vetulia *SC*
- 3820 pues el que pude vengarte] pues el que puede vengarse *MI*
- 3821 me basta, aunque no te vengue] le basta, aunque no se vengue *MI*; me  
basta, aunque no se vengue *EV*
- 3822 Esto en cuanto] Esto es en cuanto *MI*; Esto es quanto *WEV*
- 3823 a Astrea, mi yerro enmienden] aa Astrea.... *MI*; ...emieden *SB*
- 3826 en] y *MI*
- 3827 se] te *MI*
- 3829 viene] vienen *MI*
- 3830 *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,*  
*ac. Aurelio, Lelio, Enio, Pasquín, música, dichos. BAE*
- 3832 vencer] vencedor *SC*
- 3836 acepte] aceptes *SB S*
- 3838 Dilos] Dilo *BNE SC W BIT*
- 3840 contiene] contienen *MI*
- y a las] y las *MI P9 E SB Q BNE S P SC PE O LL BNE WEV BIT OCH*  
*K*
- 3842 *Adoptamos la enmienda de Hartzenbusch, pues dota al verso de mayor*  
*coherencia.*
- que las que quieran quedarse] que las que quisieren quedarse *E LL*; Las  
que quisieren quedarse *WEV*
- 3845 *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.*
- 3848 galas] goyas *MI*

- que a la que] *MI P9 E SB Q BNE S P SC PE O LL BNE WEV BIT OCH K*
- 3849 *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.*
- o armas, ninguno la niegue] o armas, ninguno las niegue *P9 E SB Q BNE S P SC PE O LL BNE WEV BIT OCH K*; armas, ninguno las niegue *MI*
- 3850
- 3853 sino que] si no es que *MI WEV*
- 3855 en los estrados de togas] de aplausos en los estudios *MI*; que los estragos de togas *BNE BIT*
- 3858 la] le *SB S*
- 3863 honra me vi] honrarme vi *LL*
- 3866 arbitrio] arbitrios *PE*
- 3867 esas] estas *P W*
- 3868 es] *om. EV*
- 3869 de Roma] de toda Roma *LL WEV*
- 3875 con que] otorgo a *EV*
- 3887 hoy contigo se celebren] *om. EV*  
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*
- 3888 *En este verso, seleccionamos la lectura de MI pues entendemos que, en este contexto, "triumfos" se incluye en la misma unidad sintáctica que "honores" y "laureles".*
- 3889 más honores, más laureles] más honores y laureles *MI P) SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 3890 sola] solo *WEV*
- 3891 laurel] lauro *MI*  
todos] todas *BAE*
- 3893 *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.*  
que *Las armas de la hermosa*] que *Las armas de hermosa* *EV BAE K*
- 3894 *Pese a que el verso resulte hipermétrico, no parece conveniente alterar el título de la comedia.*  
entiende] entiende *MI P9 SB Q BNE S P SC PE O BIT BAE OCH K*
- 3895 *El verbo en singular que transmite E hace que el sujeto sea la comedia en su conjunto, lectura que parece más compleja e interesante.*

- 3896 Díganos todos, pues todos] *om. Q*; Díganos todos juntos *MI*  
 3897 trocamos males a bienes] *om. Q*; *tachado MI*; trazamos... *SC*; tracamos  
*BIT*  
 a las plantas de Sabino] *om. Q*; ...Sabinio *P9 BNE P SC PE O BIT BAE*  
 3898 *OCH K*  
*Regularizo el nombre de este personaje.*  
 3899 Astrea y Coriolano, alegres:] *om. Q*  
 3900 *om.] Todos y música SB S BAE K*  
*ac.*



## 10. ÍNDICE DE NOTAS

**E** l verso que aparece a continuación del vocablo o expresión remite a la nota donde se explica su significado.

abrenuncio, 1074	aherrojado, 3405
acento, 852	ajeno, 3744
acerada, 1508	ajuste, 2846
acero, 670	alacrán, 890
acordar, 3303	albricias, 373
acriminar, 1325, 1655	albano, 1867
acrisolar, 2164, 3632	albayalde, 1080
acuerdo, sin, 1013	alcanfor, 1076
adagio, 1291	alcázar, 1550
adusto, 1028	aliño, 1197
afeite, 1042	amén, 3366
afufón, 1070	anacardina, 997
alto, hacer, 508	anhélito, 542
amago, 2847	ansia, 1464
agora, 1946, 3664	antídoto, 3725

- apóstata, 2535  
apresto, 2108  
aproche, 2651  
ardimiento, 846  
argüir, 2838  
ariete, 2956  
armas, 3750  
arnés, 3852  
arnés trenzado, 431  
arrebol, 1072  
arredro, 1075  
aseo, 981  
áspid, 1412  
Astrea, 2932  
astro, 3790  
atabalillo, 1120  
atalaya, 498
- Baco, 64, 2043  
baile, 1051  
balanza, 1910  
balaústres, 2872  
baldón, 270, 2136  
banquete, 1051  
bárbaro, 3116  
basilisco, 1293  
bastimiento, 2664  
bastión, 514  
batallón, 686  
batidor, 505  
bengala, 453, 2232  
bizarría, 3089  
bizarro, 1013, 1524  
blanco, 652  
blando, 281  
blandurilla, 1077  
blasón, 744
- blasonar, 1163  
Belga, 3489  
Belona, 65  
bridón, 435  
bronce, 795  
brujulear, 2349  
bruto, 706, 2320  
buida, 1060  
bufete, 1781  
buril, 3215
- caballo, 693  
cabo, 397, 1864  
caja, 49, 255  
camino real, 2527  
campo, 766  
cándido, 537  
Capitolio, 1105, 2150  
capitulación, 3826  
capitular, 2685  
carácter, 818  
carear, 122  
casa de cadenas, 2624  
caso, 468  
*castigo sin venganza, El*, 2248  
castillo, 2953  
Cáucaso, 3590  
caudal, 1011  
caudillo, 754  
celaje, 3299  
celtíbero, 179  
cenceño, 1063  
centro, 2319  
ceño, 576  
cerviz, 2908  
chirimía, 1120  
cierzo, 248

- civil, 2745  
clara de huevo, 1078  
clima, 2893  
cobrado, 2419  
colegir, 1787  
conferir, 1955, 2411  
conformarse, 3653  
convalecer, 3656  
convoy, 903  
copete, 2955  
corrido, 3661  
cortesanía, 927  
cortesano, 827  
coselete, 600  
cristal, 3769  
cuadra, 1530  
cubo de la muralla, 1488  
cuidado, 1653, 2883  
curiosidad, 2475
- dama tapada, 2014  
dardo, 324  
decoro, 936  
deidad, 2617  
derrotado, 2358  
descrecido, 2418  
deshilado, desfilado, 602, 629  
despeño, 710, 2329  
destotra, 745  
deudo, 878  
devaneo, 2256, 2500  
diamante, 3593  
diéradés, 428  
diligencia, 2009  
Dios, a, 3727  
disignio, 1255  
divertido, 258, 1549
- doblar, 586  
dueño, 938
- echar menos, 945  
efeto, 1835  
ejemplar, 1926, 3437  
elefantes, 2954  
elementos, 2374  
embarazar, 3595  
embeleco, 1054  
embotado, 2920  
empacho, 424  
empresa, 230  
endenantes, 3411  
en hora buena, 797  
enlutar, 2754  
entendido, 1252  
entrambos, 394, 1442  
escala, 826, 1611  
escotados, 1084  
escuadra, 575, 1452  
esguace, 2661  
esguazo, 1872  
espacio, a poco, 2779  
estala, 860  
estambre, 2922  
estoque, 454  
estrella, 2428  
estribo, 2706  
Esquilino, 497  
estotro, 1822  
etrusco, 1865  
exequia, 2753  
*exi foras*, 1080  
extremos (hacer), 929
- fábrica, 92, 3183

- fácil, 2693  
 farsa, 3062  
 fausto, 63, 1122, 2508  
 fe, en, 1017, 1174  
 Febo, febeo, 510  
 felice, 2992  
 fénix, 1124  
 flechero, 600  
 Flora, 63  
 fluctuar, 2712  
 foro, 2159  
 forajido, 1740  
 Fortuna, 37, 558, 1461, 2361, 2962  
 fragoso, 660  
 fresno, 431  
 fuero, 2226, 2787  
  
 gala, 1012  
 generoso, 793  
 gorjeado, 542  
 gravedad, 1901  
 grillos, 2304  
 grima, 671  
 guardainfante, 1561  
 guardadamas, 1563  
 guardadiablo, 1564  
 guardapolvo, 1561  
 guardapiés, 1563  
  
 haber, 1010  
 hábito, 1031  
 hablar en, 3465  
 hado, 697  
 hidra, 2905  
 hijo de vecino, 3364  
 hollar, 3625  
 honor, 393  
  
 hueste, 2733  
  
 industria, 2839  
 infausto, 2902  
 infelice, 677, 2887  
 instrumento, 1585  
 imperio, 999, 1868, 2430  
 islán, 1074  
  
 jaque, 1085  
 jardín, 291  
 jaspe, 3591  
 juego, 1051  
 Júpiter, 2340, 2959  
  
 laurel, 972  
 lauro, 807  
 lavino, 1867  
 leva, 187  
 liberal, 960, 3816  
 Libia, 3488  
 línea, 237  
 liviana, 2051  
 llave maestra, 1484  
 locura, 1565  
 luego, 565  
 lumbre, por, 1072  
 lustre, 2730  
 luzga, 3634  
  
 majestad, 937  
 Marte, 65, 321, 2932, 3217  
 matrona, 293  
 mismo, 2114  
*militia amoris*, 328  
 mina, 189  
 ministro, 1539

- mira, a la, 3538  
 mirar a, 865  
 mogrollo, 2537  
 monumento, 2660  
 mote, 458  
 mover, 877  
  
 naguas, 1056  
 norte, 725  
 neguilla, 1081  
 Numa Pompilio, 158  
 número, 2333  
 norabuena, 390  
 nota, 2536  
  
 obelisco, 3591  
 objeto, 2586  
 obras muertas, 2780  
 opósito, al, 335  
 oprobio, 1299  
 orbe, 263, 2181, 2958  
 oráculo, 2781  
 oropel, 1038  
  
 padrastro, 503  
 padre de la patria, *pater patriae*, 1814  
 Palas, 833, 3216  
 panteón, 3598  
 parasismo, 2916  
 Parcas, 2922  
 parcial, 644  
 parcialidades, 3609  
 parecer, 985  
 parlamento, 1878, 2097  
 partido, 2172  
 partido, darse a, 2665, 3023  
 pasaporte, 827  
  
 paseo, 1049  
 paso entre paso, 1083, 2532  
 patricio, 3122  
 pavesa, 260  
 pecho, 1045  
 penacho, 3592  
 peregrina, 3183, 3482  
 perla, 3724  
 pertrecho, 213  
 picar, 2709  
 pienso, por, 1073  
 plan, 2708  
 plaza, 2739  
 pluguiera, 987  
*Política*, 1026  
 pompa, 65  
 porfiar, 887  
 potro, 1054  
 precio, 1482  
 precipicio, 2383  
 prenda, 939  
 prender, 1659  
 primer senador, 79, 1437  
 privilegio, 828  
 propensiones, 2786  
 propietario, 2121  
 publicar, 566  
 punto, 942, 970, 2386  
  
 quedo, quedo, 1079  
 quiebra, 599  
  
 raya, 1594  
 real sala de justicia, 1540  
 recado, 1781  
 recargado, 679  
 recelo, 2452

- reclutar, 589  
 relación, 2096  
 relator, 1781  
 remisión, 2177  
 Remo, 528, 531, 556  
 réprobo, 2489  
*República*, 1027  
 repugnar, 2790  
 resplandor, 1079  
 retén, 587  
 retrete, 1567  
 revesado, 803  
*robo de las sabinas*, *El*, 114  
 rojo, 641  
 rollo, 1084  
 Rómulo, 156, 528, 531, 556  
 rota, 1163, 2187
- sacristán, 1075  
 salva, 482, 2029  
 satisfacella, 3130  
 senador, 165, 1709  
 sentimiento, 834, 2554  
 sierpe o áspid entre las flores, 2820  
 siete colinas, 2905  
 signo, 2372  
 siniestro, 645  
 sirena, 282  
 Sol, 3298  
 solimán, 1073  
 solio, 1106, 3033  
 sorda, 1509  
 sordina, 2235  
 sustituto, 2122  
 SPQR, 230, 478  
 supuesto, 2492  
 surtida, 599
- tate, 1078  
 teatro del hombre, 2491  
 teatro de muralla, 2901  
 tener de, 2280  
 tercero, 3546, 3879  
 Tercios, 618  
*theatrum mundi*, 3061  
 timbre, 273  
 toga, 454, 3855  
 tornillero, 2536  
 torre del homenaje, 1455, 3009  
 tósigo, 2825, 3726  
 trance, a todo, 1470  
 traza, 3065  
 tremolar, 3010  
 triaca, 2821  
 tribuno, 165  
 tributaria, 3099  
 triunfo, 783, 2189  
 trompa, 2342  
 tronera, 1569, 1572  
 truje, 2860
- undoso, 2660
- vade retro*, 1081  
 vale, 3711  
 valer, 1604, 2990  
 valimiento, 880  
 vanguardia, 634  
 vano, 3880  
 vasallaje, 2443  
 Venus, 9, 321  
 vereda, 734  
 vías, 2054  
 víbora, 2819

victoria campal, 1108  
vida como sueño, 2165  
villaje, 2421  
vislumbre, 191  
viso, 1269, 3211  
vistas, 3252  
volver la rienda, 920  
vuesarcedes, 3893  
vulgo, 3442  
vustedes, 2537  
yerro, 2246  
yerto, 528  
  
zafir, 3083





## BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá – Zamora, José, “La España del siglo XVII en Calderón”, en *Estudios calderonianos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 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.
- Arellano, Ignacio, “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.
- Arellano, Ignacio (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.
- Arellano, Ignacio, *El escenario cósmico: estudios sobre la comedia de Calderón*, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- Arellano, Ignacio, “Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro. Notas muy sueltas”, en Jesús Cañedo Fernández e Ignacio Arellano Ayuso (coords.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 563 – 586.
- Arellano, Ignacio, *Editar a Calderón: hacia una edición crítica de las comedias completas*, Madrid, Iberoamericana, 2007.
- Arellano, Ignacio, “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.

- Arellano, Ignacio, “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.
- Arellano, Ignacio, “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.
- Arellano, Ignacio, “La comicidad escénica en Calderón”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, vol. I, Madrid, Istmo, 2000, pp. 489 – 542.
- Arellano, Ignacio, “La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada”, *Críticón*, 60, 1994, pp. 103 - 128.
- Arellano, Ignacio, “Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el Siglo de Oro”, *Rilce*, 27.1, 2011, pp. 9 – 24.
- Arellano, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Arellano, Ignacio, “La comicidad escénica de Calderón”, *Bulletin Hispanique*, LXXXVIII, 1 – 2, 1986, pp. 47 – 92.
- Arellano, Ignacio, *Los rostros del poder en el Siglo de Oro: Ingenio y espectáculo*, Sevilla, Renacimiento, 2011.
- Arellano, Ignacio, “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.
- Arellano, Ignacio, “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.
- Arellano, Ignacio, “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.
- Arellano, Ignacio, “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.
- Aristóteles, *Poética* (trad. de Valentín García Yebra), Madrid, Gredos, 1974.
- Armas, Frederick A. de, “Empire without end”, en *The return of Astraea. An Astral – Imperial myth in Calderón*, Lexington, Kentucky University Press, 1986, p. 164 – 180.
- 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.
- Armas, Frederick A. de (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.
- Bances Candamo, Francisco, *Poesías cómicas. Obras póstumas de don Francisco Bances Candamo*, Madrid, Blas de Villanueva, 1722.
- Bances Candamo, Francisco, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos* (ed. de Duncan W. Moir), London, Tamesis, 1970.
- Barthes, Roland, “El discurso de la historia”, en VV. AA., *Estructuralismo y Lingüística*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, pp. 31 – 48.
- Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.
- Blecua, Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Andrómeda y Perseo* (ed. de José María Ruano de la Haza), Pamplona- Kassel, Universidad de Navarra, Reichenberger, 1995.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El mágico prodigioso* (ed. de Bruce Wardropper), Madrid, Cátedra, 2006.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El sitio de Bredá*, en *Primera parte de comedias* (ed. de Luis Iglesias Feijoo), Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La aurora en Copacabana*, en *Obras Completas* (ed. de Ángel Valbuena Briones), vol. I, Madrid, Aguilar, 1959.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño* (ed. de Fausta Antonucci), Barcelona, Crítica, 2008.
- Calvo, Florencia, “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 – 147.
- Calvo, Florencia, *Los itinerarios del imperio. La dramatización de la historia en el Barroco español*, Buenos Aires, Eudeba, 2007.
- Calvo, Florencia y Ximena González, “Tragedia y comicidad”, en Melchora Romanos y Florencia Calvo (eds.), *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*, Buenos Aires, Eudeba, 2002, pp. 163 – 191.
- Cancelliere, Enrica, “Aristóteles, Lope y la teoría de lo verosímil”, *Anuario Lope de Vega*, 12, 2006, p. 35 – 56.
- 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*, Kassel, Reichenberger, 2001, vol. I, pp. 263 – 276.
- Casalduero, Joaquín, *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 1962.
- Cirigliano, 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.
- Colburn, Guy Blandín, “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.

- Correas, Gonzalo de, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (ed. de Louis Combet), Burdeos, Institut d'Études Ibériques, 1967.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *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.
- Cotarelo y Mori, Emilio, “Calderón de la Barca, Pedro”, en Pablo Jauralde Pou (dir.), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, Madrid, Castalia, 2012, vol. I, pp. 116 – 157.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Turner, 1979.
- Cruikshank, Don W., “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 – 57.
- Cruikshank, Don W., *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, Madrid, Gredos, 2011.
- Cruikshank, Don W., *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- Díez Borque, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 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 (eds.), *Calderón: innovación y legado*, New York, Peter Lang, 2001, pp. 123 – 142.
- Ellul, Jacques, *Historia de las instituciones de la Antigüedad*, Madrid, Aguilar, 1970.
- Escalonilla López, Rosa Ana, *La dramaturgia del disfraz en Calderón, Anejos de RILCE*, 47, Pamplona, EUNSA, 2004.
- Flasche, Hans, “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.
- Florit, Francisco, *Tirso de Molina ante la comedia nueva*, Madrid, Estudios, 1986.
- Ferrer Valls, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), Reichenberger, 2008, [DVD].
- 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*, Edi – 6, 1981, pp. 19 – 26.
- González Barrera, Julián, “El valor de la amistad para Lope de Vega: una huella viva de la Antigüedad grecolatina”, *Cuadernos de filología clásica: estudios latinos*, 28, 1, 2008, pp. 139-150.
- 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, 2000), Kassel, Reichenberger, vol.I, pp. 541 – 554.

- González Cañal, Rafael, “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.
- Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 2008.
- Hartzenbusch (ed.), Juan Eugenio, *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Rivadeneyra, 1848, vol. I.
- Hernández Araico, Susana, “El mito de Coriolano – Veturia en Calderón y Shakespeare: Diferencia de espacio histórico y teatral”, en Anita K. Stoll (ed.), *Vidas paralelas: el teatro español y el teatro isabelino (1580 – 1680)*, Madrid – London, Támesis, 1993, pp. 101 - 108.
- Hernández González, Laura, *Los privilegios de las mujeres, comedia de varios ingenios y Las armas de la hermosura, de Calderón de la Barca. Edición y estudio crítico*, Universidad de Valladolid, 2016 [tesis inédita].
- Hilborn, Harry Warren, *A chronology of the plays of don Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, University of Toronto Press, 1938.
- Iglesias Feijoo, Luis, “En el texto de Calderón. Teatro y crítica textual a propósito de *La vida es sueño*”, en Melchora Romanos, Florencia Calvo, Ximena González (eds.), *Estudios de Teatro Español y Novohispano: Actas del XI Congreso de AITENSO (septiembre 2003, Buenos Aires)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2003, pp. 23 – 55.
- Lapesa, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid, Escelicer, 1951.
- Lida, M. R., «Civil ‘cruel’», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, I, 1947, pp. 80-85.
- Herbert Lindenberger, *Historical drama. The relation of Literature and Reality*, Chicago-London, University of Chicago, 1975.
- Mackenzie, Ann Lee, *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1992.
- Maravall, José Antonio, “Una interpretación histórico social del teatro barroco”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 235, 1969, pp. 74 – 108.
- Mártir Rizo, Juan Pablo, *Historia de las guerras de Flandes contra la de Gerónimo de Franqui Conestaggio*, Valencia, Patricio Mey, 1627.
- Mckendrick, Melveena, *El teatro en España (1490 – 1700)*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1994.
- Mckendrick, Melveena, *Woman and society in the Spanish drama of the Golden age. A study of the “mujer varonil”*, New York-London, Cambridge University Press, 1974.
- Mckendrick, Melveena, “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.
- Morley, Silvanus Grisworld, 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.
- Oleza, Juan, “Estudio Preliminar”, en Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (ed. de Donald McGrady), Barcelona, Crítica, 1997, pp. IX – LV.

- Oleza, Juan, “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. 251 – 308.
- Oleza, Juan, 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.
- Orozco Díaz, Emilio, “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.
- 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.
- Parker, Alexander A., “El tema de Coriolano: *Las armas de la hermosura*”, en *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 85 – 96.
- Parker, Alexander A., “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.
- Parker, Alexander A., *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Parker, Alexander A., “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.
- Parker, Alexander A., “Segismundo’s tower: a Calderonian myth”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, 1982, pp. 247 – 256.
- Parker, Alexander A., *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Parker, Alexander A., “Sobre *El alcalde de Zalamea*”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, pp. 474 – 487.
- 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.
- 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), vol. II, Madrid, C.S.I.C., 1953.
- 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. 9 - 122.
- Profeti, Maria Grazia, *Per una bibliografía di Juan Pérez de Montalbán*, Università degli Studi di Padova, Verona, 1976.
- Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, 1726 – 1739.
- Real Academia Española, *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, Espasa, 2014.
- Rich Greer, Margaret, *Introducción al teatro cortesano de Calderón*, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, vol.II, pp. 513 – 575.
- Romanos, Melchora, “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, pp. 15 – 29.
- Rodríguez – Gallego, Fernando “La labor editorial de Vera Tassis”, *Revista de Literatura*, vol. LXXV, núm. 150, 2013, pp. 463 – 493.
- Rodríguez – Gallego, Fernando “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. 79.
- Rodríguez – Gallego, Fernando y Alejandra Ulla Lorenzo, *Un fondo desconocido de comedias españolas impresas conservado en la biblioteca pública de Évora (con estudio detallado de las de Calderón de la Barca)*, Nueva York, Idea, 2016.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza, 1967.
- Saavedra Fajardo, Diego de, *Empresas políticas* (ed. de Sagrario López Poza), Madrid, Cátedra, 1999.
- Salvador, Nicasio, “Castillos y literatura medieval”, *Medievalismo*, 8, 1998, pp. 65-78.
- Sánchez Escribano, Federico, y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.
- Shergold, Norman D. y John E. Varey, *Comedias en Madrid, 1603 – 1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis Books, 1989.
- Sloman, Albert E., *The dramatic craftsmanship of Calderón. His use of earlier plays*, Oxford, Dolphin, 1969.
- Tito Livio, *Historia de Roma* (trad. de Antonio Fontán), vol. I, Madrid, CSIC, 1997.
- 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.

- Trambaioli, Marcella, “*Pero esto ahora no es el caso*”: la *praeteritio* en el teatro de Calderón, *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 855-863).
- Valbuena Briones, Ángel, *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa – Calpe, 1977.
- Valbuena Briones, Ángel, “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.
- Valbuena Briones, Ángel, “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.
- Valbuena Prat, Ángel, *La vida española en la Edad de Oro según sus fuentes literarias*, Barcelona, Editorial Alberto Martín, 1943.
- Vega García – Luengos, Germán, “La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias”, *Criticón*, 72, 1998, pp. 11 – 34.
- Vega García – Luengos, Germán, “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.
- Vega García – Luengos, Germán, “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 García – Luengos, Germán “La tipografía hispalense y las *comedias sueltas* del siglo XVIII”, *Archivo Hispalense*, 226, 1991, pp. 47 – 98.
- Vega, Félix Lope de, *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* (ed. de Enrique García Santo – Tomás), Madrid, Cátedra, 2006.
- Vega, Félix Lope de, *La campana de Aragón*, en *Comedias escogidas* (ed. de J. E. Hartzenbusch), III, Madrid, B.A.E., 41.
- Vilanova, Antonio, “Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII”, en VV. AA., *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Barna, 1953, vol. III, p. 567 – 691.
- Vitse, Marc, *Elements pour une théorie du theatre espagnol du XVIIe siecle*, Tolouse, France -Ibérie Recherche – Presses Universitaires du Mirail, 1988.
- Vitse, Marc, “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.
- Wilson, Edward M., *Los cuatro elementos en la imaginería 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.





*Las armas de la hermosura*, una comedia casi olvidada de Calderón de la Barca (1600 -1681), destaca no únicamente por su indudable calidad poética y dramática, sino también porque nos revela una faceta apenas conocida del pensamiento de este genio barroco: su decidida defensa de la libertad de la mujer. *Las armas de la hermosura* trasciende por ello las coordenadas históricas de la España áurea para erigirse como una obra de absoluta actualidad, en la que se abordan temas, como la libertad individual, el sinsentido de la guerra o la importancia de la apariencia física que, sin lugar a dudas, continúan hoy en día apelando a los sentimientos y reflexiones de los espectadores dramáticos.

Para garantizar un disfrute pleno del texto, ofrecemos una cuidada edición crítica de *Las armas de la hermosura*, con la que tratamos de acercarnos de modo fidedigno a la creación calderoniana original. Esta se acompaña de un exhaustivo aparato de notas que con el que el lector podrá solventar sus dudas lingüísticas y culturales. Asimismo, la edición se complementa con un cuidado estudio introductorio que dilucida algunos de los aspectos más peculiares de esta obra, como es su proceso de creación o el papel que en ella adquiere el personaje del gracioso.

Con todo ello, buscamos contribuir a que *Las armas de la hermosura* vuelva a ser leída, valorada y disfrutada y, quizás, pronto, representada de nuevo sobre las tablas.

