

El mito de Veturia y Coriolano en Calderón: *Las armas de la hermosura* como *Matronalia* reales

por Susana HERNÁNDEZ ARAICO
(California State Polytechnic University, Pomona)

Antes de los estudios de Albert Sloman y de Alexander Parker sobre *Las armas de la hermosura* de Calderón,¹ había predominado la desaprobación crítica del siglo diecinueve sobre este imaginativo entrelace del rapto de las sabinas con el mito de las mujeres en torno a Coriolano. Dicho enfoque desaprobatorio había excluido todo interés por los personajes femeninos. Sloman hace a un lado las objeciones del siglo diecinueve a los llamados disparates históricos de Calderón (es decir, la combinación de las sabinas con Coriolano y la adaptación de estos mitos a circunstancias del siglo diecisiete español), ubica *Las armas de la hermosura* en el contexto del pundonor y destaca el perdón como atributo admirable de la mujer. Revalorizando la postura de Calderón ante el código de honor, Sloman considera *Las armas* una obvia crítica del concepto de la honra y una dramatización del tema del perdón más convincente que su fuente, *El privilegio de las mujeres*,² escrita en colaboración por Calderón, Coello, y Montalbán. Para Sloman, las mujeres, en la refundición calderoniana revelan el «verdadero honor» con sus «atributos naturales» de «ternura, suavidad y perdón» (78, 82-83).

Parker, a su vez, responde a la crítica del siglo diecinueve en términos aristotélicos que favorecen la invención poética. Explica cómo la asociación de las sabinas con Coriolano, así como otros detalles aparentemente inventados provienen de las mismas fuentes clásicas de Calderón: Tito Livio, Plutarco, y Dionisio de Halicarnaso. Parker sostiene que la libre adaptación calderoniana se justifica por la intervención de la mujer en la victoria del perdón sobre la venganza. Según Parker, el concepto del pundonor explica la transformación calderoniana de Veturia —madre de Coriolano en las crónicas romanas— en amada y futura esposa del general desterrado. Además, sostiene que el rapto de las sabinas simboliza para Calderón la degradación de la mujer bajo el código de honor. Como ve en *Las armas* una defensa de las cualidades civilizadoras de la mujer en

¹ Todas las referencias a *Las armas de la hermosura* son a la edición facsímil de Cruickshank y Varey. He modernizado la ortografía.

² Calderón colabora en esta comedia con Coello y Montalbán a mediados de la década de 1630.

contraposición a la destructividad del hombre, rechaza toda sugerencia de anti-feminismo en Calderón (219, 222-24).

En nuestro tiempo, *Las armas de la hermosura* requiere una nueva lectura sobre todo por la «reivindicación» del lugar de la mujer en la sociedad que Sloman observa en este drama (65). Por otro lado, Melvina McKendrick (*Woman*, 186) señala en esta refundición calderoniana un planteamiento dual del feminismo estereotipadamente inocuo del teatro del Siglo de Oro: intelectual en Veturia por dar voz a la injusticia política, y militar en Astrea por impulsar a su marido (el rey Sabinio) a la guerra contra Roma. Para aproximarse, a fines del siglo veinte, a una posible significación del llamado feminismo o anti-feminismo calderoniano, hace falta aclarar su funcionamiento dentro del texto dramático y el contexto de su recepción. Es decir, ¿qué signos adopta la exaltación de la mujer, qué intencionalidad cumpliría ante ciertos receptores y qué subtexto o analogía social media entre éstos y el emisor?

Para no atribuirle un feminismo anacrónico a Calderón, hay que notar que la proclamación final de Coriolano sobre el derecho femenino a los libros y a las armas resulta bastante cuestionable, más bien un apéndice tangencial, casi postizo, en el proceso de significación del texto dramático.³ De hecho, en su imprecación inicial a Coriolano, Veturia reclama la libertad de afeites y adornos para las mujeres a base de una antigüedad tan irrevocable como la privación femenina de libros y de armas:

que si el Mundo en su principio
nos privó (quizá de miedo)
del uso de armas, y libros,
no del uso nos privó
de aquel aplicado aliño
con que la naturaleza
se vale del artificio (18b).

De esta manera, Veturia exhorta a Coriolano en nombre de las romanas para que defienda su antiguo derecho al realce de la belleza natural por medios artificiales. No desafía la prohibición de *saecula saeculorum* del acceso de la mujer a las armas y a los libros. Tan sólo se refiere a su perpetuidad para justificar la continuación de los privilegios compensatorios de las mujeres —afeites y adornos («privilegios antiguos», 18b).

³ El tema del derecho de la mujer a las armas y a los libros se aplica a Circe y a Medea en *El mayor encanto amor* y en *Los tres mayores prodigios*, montados en 1635 y 1636 (Hernández Araico); pero no aparece en *El privilegio*, la comedia-fuente de *Las armas*, de aproximadamente la misma fecha que las susodichas, según sus alusiones a la moda (Bergman 174-83, 307-08) y su edición de 1636 en Zaragoza en la *Parte treinta de comedias famosas de varios autores*, citada en el *Catálogo* de Barrera (55). En las primeras dos comedias, el personaje femenino que presume una auténtica habilidad con las armas y los libros es una hechicera superhumana que funciona como analogía de un hombre extraordinario pero detestado por muchos, el Conde Duque de Olivares (De Armas, 144-145). En *El privilegio*, la burla de prohibiciones contra modas ridículamente costosas y el descontento público no dan cabida a consideraciones serias sobre el poder militar y cultural, aplicable sólo a personajes de excelente nobleza. La protagonista femenina en *El privilegio* no remite a ningún personaje ilustre de la corte como en los dos primeros dramas mitológicos y en *Las armas*. Parece que, al escribir su refundición de *El privilegio*, Calderón también repasa otras de sus obras, escritas alrededor de las mismas fechas que ésta, y así recoge el desafío de sus propias hechiceras míticas contra la privación de libros y armas como tema apropiado para la colérica Veturia que, en *Las armas*, podía figurar una dama ilustre —admirada y amada pero también odiada como el Conde Duque— la reina madre Mariana.

Los derechos que realmente se debaten no son tampoco que las mujeres «ya lidien o ya aleguen» (55a) en público, como Coriolano proclama al final. Pues desde un principio la reina Astrea pelea contra los romanos al lado de su marido Sabinio. Además, Veturia ocasiona el conflicto dramático de Coriolano precisamente por sus arengas: en la primera jornada, cuando lo incita ante senadores y pueblo a que derogue el edicto contra «mujeriles adornos» (18b); en la tercera jornada, cuando aboga por el rendimiento de la ciudad hambrienta ante el sitio del enemigo; y, finalmente, cuando encabeza la comitiva de matronas para implorarle misericordia a Coriolano. Obviamente, la acción dramática no pone en tela de juicio el don, inclusive el liderazgo, político-militar de la mujer. La explicación final del título, *Las armas de la hermosura*, como metáfora de la fuerza conmovedora y embellecedora de las lágrimas de Veturia aclara el llamado feminismo del texto como promoción para mayor respeto y cortesía hacia la mujer dentro de su marginación del poder efectivo.⁴ En suma, los derechos femeninos que finalmente quedan asegurados por Coriolano son galas, joyas, afeites, la urbanidad masculina y el arbitrio sobre «todo el honor de los hombres» (55b). De aquí la lectura de Sloman y Parker que postulan a la mujer como prototipo del perdón dentro del código violento de la honra.

Sin embargo, una lectura más cuidadosa revela que el primer caso de lágrimas conmovedoras para persuadir al amante guerrero se da en Astrea, quien «adquirir de vengadora / de las mujeres intenta / el alto nombre» (4b). Se propone castigar a Roma por el rapto de las sabinas. De manera que carece de fundamento la observación de Parker de que sólo si la mujer rige en el campo de la honra, existe la posibilidad de amor, racionalidad, y perdón en las relaciones humanas (222).

La segunda salida de Veturia a la escena refuerza el tema del honor destacando la capacidad femenina para la violencia. Con exaltada emoción, contrasta la gloria militar de Coriolano y sus soldados a la notable ausencia de mujeres en las calles debido al edicto del senado prohibiéndoles lujos y afeites. El parlamento de Veturia carece de esa ternura «natural» que Sloman y Parker atribuyen a las mujeres:

Monstruos somos vengativos,
temed, pues, temed que el odio
quizá se pase a peligro,
que en mando de las mujeres
también con violentos bríos
saben herir los puñales,
saben cortar los cuchillos (19b).

Calderón, en definitiva, no propone a la mujer como prototipo de perdón y ternura. De hecho, la primera expresión de misericordia que se da, se manifiesta en Coriolano hacia la reina guerrera derrotada, Astrea. Ésta se suaviza con el ejemplo del enemigo romano que le asegura que en Roma:

⁴ «Las armas de la hermosura» se traza claramente como metáfora de las lágrimas en el siguiente diálogo de Coriolano y Veturia:

COR. Pues qué armas te quito?
VET. ¿Qué
más armas quieres quitarme
que quitarme que no llore,
si contra enemigo amante
la mujer no tiene otras
que la venguen, o la amparen

que las lágrimas, que son
sus socorros auxiliares?
COR. Si con ellas ventajosa
tu hermosura me combate,
qué mucho que por vencidas
se den mis penalidades... ?
(53b; énfasis mío)

... las mujeres tienen
con franca escala el respeto,
cortezanos pasaportes
de inviolables privilegios (13b).

La defensa de la mujer se reduce, pues, a una conservadora justificación del código cortesano de la dama ideal cuya belleza y rigor moral inspiran la virtud del caballero.⁵ Esta marginación de la mujer del poder efectivo funciona ante el público palaciego de Calderón como promoción de un aislamiento más gentil y respetuoso para la ex-regente Mariana cuando Don Juan José de Austria sube al poder en 1677.⁶

El contexto limitado del pundonor, excluía esta lectura que permite vislumbrar la posible intencionalidad de Calderón en el contexto histórico de la emisión y recepción del texto. No obstante su fijación casi exclusiva en el código del honor, la lectura de Sloman y Parker no pasa por alto del todo un subtexto histórico: el de 1652, que Hartzenbusch erróneamente propuso como prueba de la fecha de composición. En su «Catálogo cronológico de obras de Calderón», sugiere un paralelismo hasta ahora no puesto en tela de juicio entre el levantamiento del sitio de Roma por Coriolano —general de los reyes Sabinio y Astrea— y el levantamiento del sitio de Barcelona por Don Juan que, en nombre de Felipe IV y la reina Mariana, garantizaba a los catalanes amnistía y la continuación de sus fueros. Sloman considera «inconclusa» esta argumentación de Hartzenbusch, pero Parker le concede validez. Explica que hubiera sido imposible para un público palaciego no hacer tal conexión, aunque advierte que no se debe leer *Las armas* como alegoría política (217, n. 9). De hecho, una lectura limitada a una exclusiva conexión inequívoca con circunstancias históricas disminuye la fuerza dramática del imponente texto de Calderón.

Un subtexto político, sin embargo, es inevitable, como el mismo Parker observa, ya que los receptores de un texto construyen su significado desde sus propias circunstancias. Y un logrado dramaturgo como Calderón aprovecharía un subtexto de interés para todos sus espectadores. De ahí que entreteja en la fábula romana el tema de la honra, establecido por Lope como *sine qua non* de la comedia por su significado a varios niveles para la totalidad del público.⁷ Como Sloman y Parker señalan, Calderón reelabora el código de honor destacando la superioridad del perdón sobre la venganza, aunque —como se ha demostrado— los personajes femeninos de ninguna manera tipifican esa cualidad. En vez de construir una mera alegoría política, Calderón reescribe un mito sobre la nobleza del perdón y el papel ambivalente, tanto de mujeres como de hombres, en un complejo proceso de reconciliación.

La intertextualidad de su drama sintoniza sus ecos políticos por medio no de correlatos alegóricos sino de «alusiones emotivas» en una «acción dialógica», como De Armas afirma en su libro sobre el mito de Astrea en Calderón (176). Como el mito de Astrea, el de Coriolano y Veturia —dentro del cual el dramaturgo inserta aquél— también forma parte del mito de Roma revivificado en el Renacimiento y explotado por los poderosos para construir o engrandecer su

⁵ Para el código cortés de la dama perfecta, véase el libro III de *El Cortigiano* en traducción castellana de Boscán, 1534. Para más sobre la relación entre estos dos autores, véase Margherita Morreale.

⁶ Todas las referencias a la década de 1670 se basan en la obra de Maura y Gamazo sobre el reinado de Carlos II (1: 248-62; 2: 5-57).

⁷ Para un acertado análisis de la dramatización del honor como analogía social de la preocupación que afligía a la sociedad española en su totalidad, véase Melveena McKendrick («Honour»).

propio mito político.⁸ Calderón, por tanto, dramatiza personajes cuyos nombres mismos dotan sus actos en el escenario de significado político. Sin embargo, la eficacia de su drama —es decir, su atractivo para una variedad de espectadores/lectores de distintas épocas— se cifra en signos polisémicos que eluden una identificación reductiva con las circunstancias del emisor o de los receptores.

Queda que 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.

Aunque De Armas no disputa el contexto del pundonor, ni la fecha de 1652 propuesta por Hartzenbusch, su estudio establece muy convincentemente el signo Roma-España ambos en *El Privilegio de las mujeres* y *Las armas de la hermosura* (véase Lanoue). Aunque sigue la pauta de Sloman y Parker respecto al tema del perdón, De Armas interpreta la noble piedad de Coriolano para con la reina enemiga Astrea, en la segunda obra, como sugerencia de conciliación entre Don Juan José de Austria y la reina Mariana (176-177). Pero en 1652 el conflicto entre éstos aún no se agudizaba en dimensiones militares, como el texto propone. Además el signo Mariana-Astrea (casada con el rey Sabinio) invasor de Roma no concuerda con el signo Roma-España, ni tampoco con el signifiante Veturia y demás sabinas romanizadas que Astrea desea vengar.

No cabe duda que esa escena sobre la compasión de Coriolano hacia la reina enemiga, inventada por Calderón, destaca la nobleza del perdón. Como Sloman comprueba, también prelude —de hecho, recalca— la necesidad lógica del futuro perdón de Coriolano para con su propia patria cuando su amada se lo ruega. Esta dramatización de la nobleza del perdón sólo 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 el exilio. Como madre de Coriolano según las crónicas romanas, Veturia apuntaría muy obviamente a la Reina Madre y de una manera 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.

Como prometida esposa de Coriolano, Veturia se asocia además con la futura reina María Luisa de Orleáns. Este contexto nupcial permitiría identificar entonces 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, ya que con un endeble retrasado mental en el trono, urgía encontrar heredero para la continuación de la gloriosa monarquía española. *Las armas* comienza con una celebración del amor idílico entre Veturia y Coriolano donde se cantan los siguientes elogios sobre su esperada maternidad: «su beldad / en fecunda sucesión / a Roma ilustre» (2a). Esta canción

⁸ Para el impacto del mito romano en arquitectura y espectáculos reales españoles, véase Barbara von Bargham (1985). Véase además Ramsey.

inicial serviría para llamar la atención de los principales receptores como anticipada celebración de la ansiada fertilidad del futuro matrimonio de Carlos II.

De ahí la aparentemente anacrónica asociación de Veturia con el rapto de las sabinas, tan criticada en el siglo diecinueve y justificada según Parker por las fuentes clásicas mismas de Calderón. De hecho, tanto el mito de las sabinas como el de la madre (Veturia) y de la esposa (Volumnia) de Coriolano formaban parte de los festejos de las *Matronalia* que celebraba la fecundidad de la mujer y renovaba sus privilegios en la Roma antigua (Gagé, 8, 10-13, 21, 96-97, 99-100, n. 1 111-16, 155-56, 164-66, 273-76). 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 la mujer interviene de una manera sobresaliente.⁹

Sin ninguna documentación, Cotarelo y Mori (*Ensayo*, 327) dice que la obra se representó por **segunda vez** en 1678 para el cumpleaños del rey. Según él, la primera producción habría sido la de 1652 que Hartzenbusch propuso erróneamente a base de un paralelo histórico sin fundamento.¹⁰ El texto se publica por primera vez en 1679 en *La parte 46 de comedias escogidas*, muy probablemente editada por Vera Tassis (Cruickshank 45). Shergold y Varey en su colección de documentos sobre *Representaciones palaciegas (1603-1699)* incluyen una lista de gastos para el montaje de *Las armas* del primero de mayo de 1680, para «la zelebridad del nombre del Sr. Duque de Orliens» (sic, 136-37), a saber, el padre de la nueva reina María Luisa. Shergold y Varey no incluyen ningún documento sobre *Las armas* de 1652 ni de 1678. Es muy posible que se haya montado para este año, como Cotarelo afirma, ya que para esa fecha así como para 1680 los temas

⁹ Según Caro Baroja (194-95):

Había en Roma unas fiestas que se celebraban a comienzos de marzo y que eran propias de las mujeres casadas: «Matronalia». Estas fiestas, según revela la investigación, debían ser anteriores en origen a todo período histórico y estaban destinadas a proteger, a asegurar la fecundidad. En un tiempo, la idea estuvo muy clara en la conciencia de todo romano. Pero pasados los años y los siglos, en ciertos ámbitos de la sociedad se quiso buscarles un motivo que satisficiera ideales patrióticos y religiosos muy precisos, y se forjó la leyenda de que las «Matronalia» se instituyeron para conmemorar la paz que consiguieron establecer las mujeres entre sus esposos romanos y sus padres y hermanos los sabinos. Pero resulta que en bastantes zonas de Europa se encuentra una festividad primaveral o invernal de mujeres casadas, con ritos destinados a asegurar la fecundidad, adscrita unas veces, y otras no, a un culto cristiano.

Gagé (5) señala que las *Matronalia* del 11 de junio, eran más específicamente una festividad *matronal* que la del primero de marzo. Baltasar de Vitoria, en su *Teatro de los dioses* (1620), da ejemplo de una interpretación en los siglos dieciséis y diecisiete de las *Matronalia* como reconocimiento de una (afortunada) protección de las mujeres contra algún peligro público:

Otra estatua famosa hizieron las Matronas Romanas a la Fortuna. Pusieronla en habito y trage de muger. Y della dize San Agustin, que habló dos vezes. La primera dixo: *Rite matronae me vidistis, rite me consecrastis*. En buena hora me vistes, y en buen acierto tuviste en mi dedicacion. Assi lo afirma Tito Livio, Plutarco y Valerio. La segunda vez dize Lactancio Firmiano que fue quando les aviso de un gran peligro. Tambien afirma esto Luis Vives sobre los libros de la Ciudad de Dios (479-80; ortografía original).

Gagé (8) explica que los cultos femeninos parecen datar de una devoción más antigua a la Fortuna, cuyas vestimentas rituales se relacionan con los ritos de transición y en cuyo honor una fiesta principal se celebraba el mismo día que las *Matronalia* de junio. Para más sobre Fortuna, vínculos entre Fortuna y la procesión femenil ante Coriolano, y la relación entre los mitos de Coriolano y el de las sabinas, véase Gagé (14-25; 48-59, y 75; 68-70, y 91-92).

¹⁰ Aunque Cotarelo no cita a Hartzenbusch, fecha la composición y/o el estreno de *Las armas* en 1652 (*Ensayo*, 291), con el idéntico paralelismo histórico presentado en el «Catálogo cronológico» del editor de la BAE.

de mayor interés son los que Calderón entreteje con gran inventiva: el matrimonio del rey con María Luisa de Orleáns (anticipado en 1678 y realizado en 1680), la marginación del poder de la reina Mariana, el ánimo vengativo del primer ministro Don Juan en contra de sus compatriotas, y el *rapprochement* diplomático que gestiona con Francia después de ratificarse finalmente la paz.

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: éste como Sabinio, «secretas levas» (4a) dispone y pelea contra España-Roma después de la muerte de Rómulo-Felipe IV, bajo pretexto de recuperar la herencia de su esposa española, es decir teóricamente hostigado por ella, tal como Astrea impulsa a Sabinio.

Otra fuente para las *Matronalia* de Calderón refuerza esta lectura basada en un subtexto histórico. En el *De claris mulieribus*, con edición en romance de 1494, la admiración de Boccaccio por Veturia se convierte en una vituperación contra esta ilustre matrona por haber logrado para las mujeres derechos desfavorables para los hombres, sobre todo el de heredar bienes. En el pre-texto de Coriolano que Calderón re-elabora ya aparece, pues, el derecho femenino de herencia que se disputa en la guerra francohispana de 1667-1678. Discretamente ni se menciona en el texto dramático de Calderón, al llevar a cabo Don Juan una tardía política conciliatoria hacia Francia.

Por otro lado, la venganza de las sabinas que pretende Astrea refleja el cariño defensivo de María Teresa por su antigua compañera de juego, la reina madre española.¹¹ Como Sabinio, el marido de María Teresa, Luis XIV sostiene una política en contra del primer ministro bastardo. Tanto el monarca francés como su esposa española apoyan la restauración de la ex-regente Mariana, por lo menos a un protocolo de respeto diplomático. Por eso insisten en verla los embajadores franceses que tramitan el matrimonio de Carlos II con María Luisa de Orleáns.

Otra función notable del signo Astrea-María Teresa es su «español aliento» (10a), del cual se vale el viejo Calderón para proferir la crítica más ofensiva que haya lanzado contra su propia nación, España-Roma: hijos de «ignoradas entrañas / [que] hambrienta loba halló» y «bandidos / sañudamente fieros» (9). El hecho de que Astrea, enemiga de los romanos es española pone en desyuntiva el signo Roma-España y permite los insultos como si se refirieran sólo a Roma. Sin embargo, desde la segunda escena, que pasa dentro de la ciudad imperial misma, Calderón asigna al padre anciano de Coriolano la interrupción de la celebración erótica de la fertilidad con una advertencia sobre la decadencia de su nación, ya sin fuerte liderazgo desde la muerte de los antepasados heroicos:

¹¹ Hume (415, 417, y 420, n. 1) observa que una vez que la vida se organiza en rutina después de las bodas de Felipe IV con su sobrina imperial (originalmente la prometida de su hijo Baltasar Carlos), la infanta adolescente María Teresa realmente pasaba más tiempo y era más compatible con la vivaz joven austríaca que el envejecido monarca sensual.

Quitad, romped, arrojad...
 nocivos faustos de Flora,
 y Baco, cuando es bien sean
 pompas de Marte, y Belona...
 ... [Q]uantos... celebran,
 bastardos hijos del ocio,
 cultos al Amor...
 ... hoy en Roma
 divertidos, no se acuerdan
 de aquellos primeros Héroe
 que... fueron incendio de Europa,

hasta coronarla Reyna
 del Orbe: y dejando aparte
 abandonadas proezas
 que en Africa, y España
 Rómulo dejó dispuestas,
 y hoy yacen en el infame
 sepulcro de la pereza;
 a qué mas puede llegar
 el baldón de la honra nuestra,
 que a pensar el enemigo
 que ya Roma no es la que era. (2b y 5a)

Así, a través de una celebración nupcial, el viejo Calderón lamenta ante su público cortesano la decadencia del poder español. Pero, al mencionar específicamente, en esta invectiva, a España, y al distinguirla de Roma, desconstruye el signo Roma-España.

La reelaboración calderoniana del mito de Coriolano adquiere aún mayor relevancia si se toman en cuenta unos hechos que ocurren fuera de las fronteras españolas más cercanas. 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 —apoyo semejante al que Coriolano recibe en *Las armas* (Ribot García 57-61). Tan fuerte conexión en la mente de los espectadores también desviaría lejos de España la crítica contra Roma.

Es evidente, pues, que Calderón desarrolla signos polisémicos sin fijar del todo el significado de los significantes. Los signos funcionan con una ambivalencia de significados de sumo interés para un público palaciego envuelto en unas intrigas de poder en que juegan su propio porvenir político. Dicha lectura resultaría para estos receptores de mucho mayor estímulo que una especie de prédica sobre las cualidades supuestamente femeninas que deberían suplantar la violencia del código de honor. Nuestra lectura ha comprobado además que Calderón no destaca ni la ternura ni la compasión de la mujer: de hecho, Astrea y Veturia se expresan con mayor violencia que Sabinio y Coriolano.

Calderón produce un texto feminista sólo en cuanto coloca a las protagonistas femeninas al nivel de los masculinos por su agresividad y elocuencia pública. Asimismo, Astrea y Sabinio comparten el poder equitativamente para representar la igualdad entre España y Francia que la corte española adjudica a la unión de María Teresa con Luis XIV. Por otro lado, Astrea aparece como muy superior a su propio marido: Calderón presenta el signo dramático de María Teresa como el miembro más admirable de esa unión política.¹² La reina-guerrera encarna esencialmente el tipo de la mujer varonil (McKendrick, *Woman*), a saber, una mujer de valentía viril, o sea una mujer excepcional para cuyos méritos auténticos o imaginarios la comparación con el hombre es la máxima alabanza posible dentro del código lingüístico oficial del Renacimiento.¹³ Además, por medio de Astrea —personificación mítica de la gloria imperial sin fin de Roma-España (De Armas)—, Calderón expresa su admiración por la reina habsburga española en el trono francés, así

¹² La gran estimación de Calderón por María Teresa es evidente en la observación de Parker (*Allegorical*, 11) de que copias de sus autos sacramentales se enviaban con regularidad a la reina de Francia, según la aprobación de Ignacio Castroverde a la edición de 1677 de doce autos calderonianos.

¹³ Robinson (1985) traza la evolución del concepto viril de la dama-caballeresca («Lady-Knight») en poemas épicos ingleses e italianos del siglo dieciséis.

como sus esperanzas de anciano de que, por medio de la intercesión protectora de María Teresa, la monarquía española continuara ejerciendo algo de su fuerza anterior.

Pero, al mismo tiempo, y como antídoto a la agresividad vengativa que reina dentro de Roma-España misma, *Las armas* presenta a los personajes femeninos como sometidos al código cortés de marginalización del poder político mediante un respeto infranqueable hacia las damas forzosamente hermosas —debido a su potencialidad o actualidad de madres. El tácito tema de la maternidad como justificación del reconocimiento cívico de privilegios femeninos emerge de los mitos romanos sobre el rapto de las sabinas y la capitulación de Coriolano a (su madre) Veturia. Estas fábulas primigenias se ven puestas en relación en las *Matronalia* para celebrar los orígenes de la ciudad imperial y reafirmar las prerrogativas de las mujeres como fértiles contribuyentes a la continuación de la gloria romana. Antes de en *Las armas*, estos mitos se explotan humorísticamente en *El privilegio*¹⁴ para dar escape al descontento «popular» contra prohibiciones de prodigalidad lujosa atribuida a las damas —coches, pelucas, afeites, y diversos postizos para la silueta, sobre todo el frecuentemente ridiculizado guardainfante (véase la nota 3)— toda una moda excesivamente costosa basada en la importación de materiales extranjeros. Reelaborando esta comedia escrita en colaboración con Coello y Montalbán unos cuarenta años antes, Calderón retiene el significante de esos frívolos privilegios atribuidos a las mujeres. Lógicamente, sin embargo, cambia su significado al inscribirlo en un contexto de emisión y recepción —un subtexto histórico— totalmente distinto.

Para un público de 1678, el sitio de Roma por Coriolano y su perdón posterior, además de ser garantía de las prerrogativas de las mujeres en la ciudad imperial, adquieren un significado distinto, asociado con el reciente ascenso al poder de Don Juan José de Austria. El festejo de unas *Matronalia* refleja la urgencia política de aplacar a la reina madre y de asegurar un heredero al trono con la esposa más apropiada para el rey —retrasado mental y con toda probabilidad impotente. En 1680, la repetición de *Las armas de la hermosura* para el suegro francés del monarca sublima festivamente la ansiedad de la corte sobre la dudosa fertilidad de las bodas reales.

El texto de Calderón, en fin de cuentas, es una exaltación de las tres mujeres de mayor interés para la corte española en 1678: la ex-regente y reina madre, Mariana; la futura reina española, María Luisa de Orleans; y la reina francesa, María Teresa, que intercede entre las dos y apoya a ambas ante su marido Luis XIV y su medio hermano bastardo Don Juan José de Austria. El texto de Calderón funciona como festejo semejante a las *Matronalia* romanas donde se celebra la fecundidad femenina, de tanta importancia para la España del endeble y retrasado Carlos II. En última instancia, *Las armas* festeja la relación pacífica entre España y Francia que Don Juan y Luis XIV han tramitado. Calderón, además, aprovecha la celebración de esta paz para urgirle al primer ministro que conceda amnistía a sus propios compatriotas enemistados con él. Pues sólo la paz interna permitiría la restauración del bienestar del país y posibilitaría la continuada mitificación de la monarquía española como otra Roma, *urbs aeterna*.

¹⁴ Después de *El privilegio*, el mito de las sabinas se trata por lo menos una vez más antes de *Las armas* en la comedia *El robo de las sabinas*, montada en el Buen Retiro para lunes de carnaval en febrero de 1637. Al parecer, Francisco de Rojas Zorrilla escribe la primera jornada; las otras dos son de Juan y Antonio Coello, según Cotarelo (*Rojas Zorrilla*, 51 y 213). Para más detalles sobre esta comedia, véanse los dos estudios de McCurdy sobre Rojas; Shergold y Varey (1963, 237) citan un montaje de la compañía de Tomás Fernández de una comedia titulada *Las sabinas*, en el Retiro, el 24 de junio de 1637.

Obras citadas

- BARGHAM, Barbara von. *Age of Gold, Age of Iron, Renaissance Spain and Symbols of Monarchy*. 2 vols. New York: Univ. Press of America, 1985.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Rivadeneyra, 1860.
- BERGMAN, Hannah E. *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*. Madrid: Castalia, 1965.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Concerning Famous Women*. Trans. Guido A. Guarino. New Jersey: Rutgers UP, 1963.
- . *De las ilustres mujeres en romance por Juan Boccaccio (Zaragoza 1494)*. Madrid: RAE, 1951.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Las armas de la hermosura*. 1679. *Novena parte de comedias (Madrid, 1691)*. London: Gregg International and Tamesis, 1973. 1-55. Vol. 18 of *Comedias*. Eds. D. W. Cruickshank and J. E. Varey. 19 vols.
- ; Antonio COELLO; y Juan PÉREZ DE MONTALBÁN. *El privilegio de las mujeres*. 1636. Hartzenbusch 397-412.
- CARO BAROJA, Julio. *Análisis de la cultura. Etnología, historia, folklore*. Barcelona: CSIC, 1949.
- CASTIGLIONE, Baltasar. *El cortesano*. Trans. Juan Boscán, 1534. Ed. M. Menéndez y Pelayo. Madrid: S. Aguirre, 1942.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Don Francisco Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*. Madrid: Imp. de Revista de Archivos, 1911.
- . 1922. *Ensayo sobre la vida y obra de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924.
- CRUICKSHANK, D. W. «Don Juan de Vera Tassis y Villarroel». *Aureum saeculum hispanum. Beitrage zu texter des Siglo de Oro. Festschrift fur Hans Flasche zum 70 Geburtstag*. Eds. D. Briesemeister y K. H. Korner. Wiesbaden: Steiner, 1983. 43-57.
- . «The Textual Criticism of Calderón's Comedias: A Survey». *The Textual Criticism of Calderón's Comedias*. London: Gregg International and Tamesis. 1973. 1-35. Vol. 1 de *Comedias*. Eds. D. W. Cruickshank and J. E. Varey. 19 vols.
- DE ARMAS, Frederick A. «Empire Without End». *The Return of Astraea. An Astral-Imperial Myth in Calderón*. *Studies in Romance Languages* 32. Lexington: UP Kentucky, 1986. 164-80.
- GAGÉ, Jean. *Matronalia. Essai sur les dévotions et les organisations culturelles des femmes dans l'ancienne Rome*. *Latomus Revue d'Études Latines* 60. Bruxelles-Berchem: Collection Latomus, 1963.
- HANNING, W. y D. ROSAND. *Castiglione. The Ideal and the Real in Renaissance Culture*. New Haven: Yale UP, 1983.

- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, ed. «Catálogo cronológico». *Comedias de don Pedro Calderon de la Barca*. Vol. 4. Biblioteca de autores españoles 14. Madrid: Rivadeneyra, 1850. 661-84. 4 vols. 1849-52.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana. «Génesis oficial y oposición política en *El mayor encanto amor*». De próxima publicación en *Romanistisches Jahrbuch*.
- «Política imperial en *Los tres mayores prodigios*». *Homenaje a Hans Flasche. Festschrift zum 80. Geburtstag*. Eds. G. Zimmerman y K.-H. Körner. Stuttgart: F. Steiner Verlag GmbH, 1990. 83-94.
- HUME, Martin. *The Court of Philip IV. Spain in Decadence*. New York: Putnam's Sons, 1907.
- LANOUE, David G. «Calderón's Late Roman Plays and the Imperial Myth: *Las armas de la hermosura* and *El segundo Scipion*». *Critical Perspectives on Calderón de la Barca*. Eds. F. A. de Armas, D. M. Gitlitz and J. A. Madrigal. Lincoln, Neb.: SSSAS, 1981. 91-102.
- MAURA Y GAMAZO, duque de, Gabriel. *Vida y reinado de Carlos II*. 3 vols. Madrid: Espasa Calpe, 1942.
- MCCURDY, R. R. *Francisco de Rojas Zorrilla*. New York: Twayne, 1968.
- *Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedy*. Albuquerque: UP of New Mexico, 1958.
- MCKENDRICK, Melveena. «Honour/Vengeance in the Spanish Comedia': A Case of Mimetic Transference?» *Modern Language Review*. 79 (1984): 313-35.
- *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the «Mujer Varonil»*. Cambridge UP, 1974.
- MORREALE, Margherita. *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento*. Madrid: Impr. de S. Aguirre, 1959.
- PARKER, Alexander A. *The Allegorical Drama of Calderón*. London: Dolphin, 1943.
- «History and Poetry: The Coriolanus Theme in Calderón». *Hispanic Studies in Honour of I. González Llubera*. Oxford: Dolphin, 1959. 211-24.
- RAMSEY, P. A., ed. *Rome in the Renaissance. The City and the Myth*. Proc. of the 13th Annual Conference of the Center for Medieval and Renaissance Studies. MRTS 18. Binghamton: CMERS, 1982.
- RIBOT GARCÍA, Luis Antonio. *La revuelta anti-española de Mesina: causas y antecedentes (1591-1674)*. Valladolid: Univ. de Valladolid, 1982.
- ROBINSON, Lillian S. *Monstrous Regiment. The Lady Knight in Sixteenth Century Epic*. New York: Garland Publishing, 1985.
- SHERGOLD, N. D. and J. E. VAREY, eds. *Representaciones palaciegas: 1603-1699; estudio y documentos*. London: Tamesis. 1982.
- «Some Palace Performances of Seventeenth Century Plays». *Bulletin of Hispanic Studies*. 40 (1963): 212-44.
- SLOMAN, Albert E. «*Las armas de la hermosura*». *The Dramatic Craftsmanship of Calderón. His Use of Earlier Plays*. Oxford: Dolphin Book Co., 1958. 59-93.
- VITORIA, Baltasar de. *Segunda parte del teatro de los dioses de la gentilidad*. 1620. Madrid: Imprenta Real, 1673.

*

HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, *El mito de Veturia y Coriolano en Calderón: «Las armas de la hermosura» como «Matronalia» reales*. En *Críticón* (Toulouse), 62, 1994, pp. 99-110.

Resumen. Desde los estudios de Sloman y Parker de hace casi treinta años, *Las armas de la hermosura* se considera una crítica del concepto masculino del honor y una exposición de la superioridad del concepto femenino basado en la ternura y el perdón. Después de comprobar que, al contrario, Calderón equipara a hombres y mujeres en cuanto a su capacidad para la violencia, el presente estudio pone en tela de juicio el paralelismo histórico que Hartzenbusch planteó sin ningún fundamento el siglo pasado. Abogando por una fecha posterior de composición, se explica el texto calderoniano sobre los mitos de Coriolano, Veturia y las sabinas como *Matronalia* en homenaje a las tres reinas más importantes para España después de la muerte de Felipe IV: María Teresa de Francia, la reina madre Mariana, y María Luisa de Orleans. También se desarrolla un paralelismo histórico en cuanto a don Juan José de Austria, Carlos II y la política española en Mesina a fines de la década de los setenta.

Résumé. Depuis les études de Sloman et de Parker, il y a presque trente ans, *Las armas de la hermosura* sont considérées comme une critique du concept masculin de l'honneur et comme une exaltation des valeurs féminines de la tendresse et du pardon. En réalité, Calderón y met sur un plan d'égalité hommes et femmes, également enclins à la violence. Quant au rapprochement historique suggéré par Hartzenbusch, il est dénué de fondement: la pièce est postérieure à 1652 et le texte calderonien est à lire comme une espèce de *Matronalia* en hommage aux trois reines les plus importantes pour l'Espagne d'après Philippe IV (Marie-Thérèse de France, la reine-mère Mariana et Marie-Louise d'Orléans), tout autant que comme une projection théâtrale de l'histoire de don Juan José de Austria, de Carlos II et de la politique espagnole à Messine à la fin des années 1670.

Summary. Since Sloman's and Parker's studies in the late fifties, *Las armas de la hermosura* appears to censure the masculine sense of honor while exalting the female concept, based on tenderness and forgiveness. After proving that, on the contrary, Calderón's text equates women and men in their capacity for violence, this essay challenges the historical analogy established by Hartzenbusch in the nineteenth century without any logical justification. Proposing a later date of composition, this study explicates Calderón's dramatization of the Coriolanus, Veturia, and Sabines myths as a royal *Matronalia* in praise of the three queens of greatest significance in Spain after Philip IV's death: María Teresa (Louis XIV's wife), the Austrian Queen Mother Mariana, and Marie Louise d'Orléans (Charles II's betrothed). Hernández Araico's critique also traces a historical analogy in Calderón's Roman play with the Spanish politics of the 1670's, particularly in connection with Don Juan José de Austria and Charles II, as well as with a crisis in Messina.

Palabras clave. Coriolano. *Matronalia*. Veturia. Sabinas. Calderón. Roma.