

# Fuentes clásicas en el teatro de Calderón de la Barca (Estudio de *Las armas de la hermosura*)

Laura HERNÁNDEZ GONZÁLEZ  
Universidad de Valladolid  
laurah1987@hotmail.es

## RESUMEN

El presente artículo analiza cómo Calderón de la Barca trabajó a partir de distintos textos clásicos, fundamentalmente, *Ab urbe condita* de Tito Livio y *Vidas Paralelas* de Plutarco, para elaborar su obra *Las armas de la hermosura*. De este modo, se observan las modificaciones que Calderón realizó respecto a sus fuentes para adaptar los relatos clásicos a las necesidades dramáticas del Siglo de Oro.

**Palabras clave:** Calderón de la Barca, *Las armas de la hermosura*, fuentes clásicas, Tito Livio, Plutarco.

## ABSTRACT

This article analyzes how Calderón de la Barca worked with different classical texts, fundamentally, Tito Livio's *Ab urbe condita* and Plutarco's *Pararell lifes* in order to write his drama *Las armas de la hermosura*. It also helps to find out which changes Calderon made from his sources in order to adapt classical stories to dramatic preferences in Spanish Golden Age.

**Keywords:** Calderón de la Barca, *Las armas de la hermosura*, classical sources, Tito Livio, Plutarco.

El estudio de las manifestaciones literarias de un periodo histórico tan complejo como el Barroco implica la necesidad de comprender la concepción que los escritores del siglo XVII poseían del fenómeno de creación literaria, una visión que en algunos aspectos es diametralmente opuesta a la nuestra. En efecto, desde finales del siglo XVIII, el triunfo del Romanticismo en Occidente ha impuesto un nuevo canon de valoración artística basado fundamentalmente en el concepto de originalidad. Pero los creadores áureos escribían guiados por otra manera de entender la literatura, una concepción clasicista basada en los conceptos de *imitatio* y *aemula-*

tio. La tradición no era para ellos algo con lo que había que enfrentarse radicalmente para producir una obra absolutamente original, sino un manantial de inspiración cuyo influjo debía ser perceptible para el lector en el resultado final de la creación. No quiere ello decir que la crítica anterior al Romanticismo valorara la imitación servil, pero sí la manifestación explícita de las fuentes clásicas que habían estimulado la imaginación del escritor. Ligado a este concepto de *imitatio* se halla la mucho más compleja necesidad de *aemulatio* de los escritores clasicistas, quienes entendían que la obra maestra era aquella que, partiendo de fuentes clásicas, reelaboraba esos mismos temas y argumentos conocidos hasta superar los textos antiguos canónicos, tanto en sus aspectos ideológicos como estéticos.

Dámaso Alonso sintetiza con gran acierto la complejidad de la labor creadora en el Barroco español, sin duda uno de los periodos más fructíferos de nuestra literatura:

Este momento complicado, torturado, retorcido, reelabora los elementos renacentistas, es decir, toda la tradición grecolatina. En el siglo XVII dominan netamente las fuerzas de imitación: el valor de una obra se mide por la grandeza, la valentía y la perfección en imitar. La originalidad tiene un ámbito muy reducido: casi no llega a más que a renovar el orden de los elementos antiguos para engañar y halagar la imaginación de un mundo que ya se estaba ahitando. Y es inútil buscar en esta época el rabioso prurito moderno de la originalidad que hace que una de las normas primeras para medir una obra de arte consista hoy en apreciar lo que la separa de las obras anteriores<sup>1</sup>.

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

*Las armas de la hermosura*, escrita por Calderón de la Barca en fecha incierta anterior a su primera publicación en 1679, es un ejemplo paradigmático de esta reelaboración literaria de fuentes clásicas que se producía sistemáticamente en el Barroco. Como hemos dicho, era el procedimiento habitual de creación literaria en la época y ayudaba a dotar al texto de cierta altura literaria y cultural.

En *Las armas de la hermosura* Calderón parte asimismo de una obra anterior que había escrito en colaboración con otros autores (quizá Coello y Pérez de Montalbán), *El privilegio de las mujeres*. Como autor del primer acto de dicha obra, algunos críticos como Sloman<sup>2</sup> le atribuyen la concepción general del texto, pues, además, ello explicaría que lo reelaborara posteriormente en *Las armas de la her-*

---

<sup>1</sup> D. Alonso (1932), p. 386.

<sup>2</sup> A. E. Sloman (1969).

*mosura*, enriqueciéndolo y dotándolo de una mayor fuerza dramática. En cualquier caso, Calderón mantiene el recurso a las fuentes clásicas que ya había empleado en *El privilegio de las mujeres* en una nueva creación de mucha mayor ambición teatral, *Las armas de la hermosura*.

Asimismo, hemos de pensar que nos hallamos ante una obra escrita para ser representada en un ambiente cortesano y palaciego, ante un público con cierta formación clasicista que seguramente conocía las leyendas reelaboradas dramáticamente por Calderón y que gustaría de reconocerlas sobre las tablas. Además de la complicidad de un espectador culto, Calderón pudo buscar una alusión velada a algunas de las circunstancias políticas de su época, pues el episodio del sitio de Roma guarda ciertas similitudes con la revuelta de Cataluña de 1652, tal y como señaló Hartzzenbusch en 1850: “Creo que estas señas de personas y hechos corresponden exactamente a Felipe IV, la reina Mariana y Don Juan de Austria, después de la rendición de Barcelona que fue seguida de una amnistía”<sup>3</sup>. De hecho, esta suposición de Hartzzenbusch ha sido el argumento principal que los estudiosos posteriores de la obra han esgrimido para fecharla con posterioridad a 1652. Más recientemente, Susana Hernández Araico<sup>4</sup> ha interpretado la obra como una exaltación de las tres mujeres de la Corte más influyentes durante el reinado de Carlos II: la reina madre Mariana, la futura reina María Luisa de Orleáns y la reina francesa María Teresa.

Sea como fuere, en esta obra se dramatizan algunas de las leyendas más conocidas del acervo grecolatino, como son la del rapto de las Sabinas y la de Coriolano. Las fuentes principales que el dramaturgo reelaboró fueron los libros I y II de *Ab urbe condita* de Tito Livio (s. I a. C.) y *Vidas Paralelas*, de Plutarco (s. I d.C.). Calderón de la Barca fue, sin duda, uno de los escritores más cultos del Siglo de Oro español. Sus estudios en el Colegio Imperial de los jesuitas en Madrid le aportaron cierto nivel de conocimientos de latín y griego que seguramente le permitieron acercarse a los textos grecolatinos en versión original, así como un fuerte sentido dramático gracias a las representaciones de teatro clásico a las que los jesuitas eran tan aficionados<sup>5</sup>. Los textos que sirvieron a Calderón como base para la redacción de *Las armas de la hermosura* eran bastante accesibles en su época para la clase culta. Por ejemplo, el *Breviarium ab urbe condita* de Eutropio, un resumen de la obra de Livio, fue sistemáticamente empleado en las escuelas para el aprendizaje del latín y encontramos numerosas ediciones en esta lengua de la obra de Livio a finales del siglo XVI y principios del XVII<sup>6</sup>. Tampoco escasearon las traducciones a los diversos romances, entre ellas, las versiones castellanas de Pedro de la Vega (1520)<sup>7</sup> o Francisco de Enzinas (1552)<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> J. E. Hartzzenbusch (1850), p. 677.

<sup>4</sup> S. Hernández Araico (1994), pp. 99 -110.

<sup>5</sup> C. González Gutiérrez (1997).

<sup>6</sup> P. e., Tito Livio (1588) o Tito Livio (1531).

<sup>7</sup> Tito Livio (1520).

En el caso de la obra de Plutarco, se hace más difícil pensar que Calderón leyera *Vidas paralelas* en su versión original griega. Muy probablemente el dramaturgo conoció alguna de las numerosas traducciones del texto al latín que circulaban por la Europa de finales del XVI y principios del XVII<sup>9</sup>. Asimismo, parece que la obra fue muy popular en España, donde encontramos una primera traducción castellana de Alfonso de Palencia ya en 1491 y otra de Francisco de Enzinas en 1551. En la segunda mitad del siglo XVI aparece además una traducción de Juan Castro de Salinas<sup>10</sup> que muy bien pudo servir como inspiración a Calderón. Por otro lado, la obra de Plutarco, debido a las interpretaciones morales que a menudo recibieron las biografías en ella recogidas, gozó de numerosas versiones resumidas como la de Fray Thomas de Spinosa de los Monteros, de 1576<sup>11</sup>. Resulta muy interesante para nuestro estudio resaltar el hecho de que el propio Plutarco señala la analogía entre la acción pacificadora emprendida por las mujeres en la leyenda de Coriolano y la acaecida en tiempos de las sabinas, pudiendo ello haber inspirado a Calderón para fusionar ambas leyendas:

Nosotras – dice - ¡oh, Volumnia!, y tú ¡oh, Vergilia!, venimos unas mujeres en busca de otras mujeres, no por decreto del Senado ni por mandamiento del cónsul, sino que habiendo Júpiter, a lo que parece, oído compasivo nuestros ruegos, nos infundió este impulso de venir acá en vuestra busca a proponeros para nosotras y para los demás ciudadanos el remedio y la salud, y para vosotras, si os dejáis mover, una gloria más brillante todavía que la que alcanzaron las hijas de los sabinos con haber traído de la guerra a la amistad y la paz a sus padres y esposos<sup>12</sup>.

A partir de estas fuentes, Calderón escribirá *Las armas de la hermosura*, cuya acción se desarrolla en tiempos de la fundación de Roma, tras el rapto de las sabinas. Como sabemos, Rómulo, preocupado por la escasez de mujeres en Roma, organizó unos juegos en honor a Neptuno a los que invitó a un pueblo vecino, los sabinos. En realidad todo era un engaño: a una señal de su cabecilla, los romanos raptaron a las sabinas y expulsaron a sus hombres de la ciudad. Después trataron de persuadir a las sabinas para que contrajeran matrimonio con ellos, haciéndolas ver que eran un pueblo elegido por los dioses. Las sabinas aceptaron con la condición de gobernar los hogares romanos. No obstante, dada la gravedad de la ofensa, los combates entre sabinos y romanos se sucedieron durante años, como es el caso del

<sup>8</sup> Tito Livio (1552).

<sup>9</sup> P. e., Lugduni, Gulielmim Gazelum, 1562; Basilea, Thomas Gravinum, 1564; Venecia, Hieronymum Scotum, 1572.

<sup>10</sup> Plutarco (1562).

<sup>11</sup> T. Spinosa de los Monteros (1576).

<sup>12</sup> Plutarco (1985).

propiciado por la traición de Tarpeya. Tito Livio relata cómo la paz entre romanos y sabinos solo se logrará mediante una acción desesperada de las mujeres sabinas, que logró conmover enormemente a las tropas:

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

Calderón sitúa la acción de su obra dramática en este periodo de guerras posterior al rapto de las sabinas. Coriolano es caracterizado por Calderón como un valiente general romano que ha derrotado a los sabinos en diversas batallas. Su amada sabina, Veturia, es, a su vez, una mujer aguerrida que no duda en protestar ante el Senado romano contra un nuevo edicto que prohíbe a las mujeres maquillarse y acicalarse. Esta diatriba provoca una revuelta en la que muere un senador, y Coriolano, aunque inocente, es acusado del crimen y obligado a exiliarse. Humillado por esta deshonra, se une a los sabinos y somete a Roma a un cruel asedio. Finalmente, Veturia, al frente de un batallón de mujeres, conseguirá el perdón para Roma y que las mujeres recuperen los derechos que les habían sido arrebatados.

Como puede observarse, Calderón ha modificado con total libertad las leyendas clásicas, entremezclando personajes y argumentos y subordinándolos a sus propósitos literarios y dramáticos.

En primer lugar aclararemos lo que las fuentes clásicas nos han transmitido acerca de Coriolano. Cayo Marcio Coriolano fue, según la leyenda, un general romano que en el siglo V a. C. combatió contra los volscos. De hecho, su cognomen *Coriolanus* procede de su célebre victoria contra la ciudad volsca de Coriolos. Debido a su despotismo y a su negativa a repartir trigo entre la plebe, Coriolano fue exiliado y, guiado por el rencor y el afán de venganza, acabó uniéndose a los enemigos volscos para asediar Roma. Los historiadores relatan que, ante la inminente derrota romana, un tropel de mujeres encabezadas por la madre y la esposa de Coriolano se dirigió al campamento enemigo para suplicar clemencia. Los emocionados ruegos de la madre del belicoso general lograron finalmente conmoverlo y propiciaron la paz entre los dos pueblos. En este punto, las dos principales fuentes históricas que nos transmiten la leyenda difieren, pues mientras Tito Livio explica que Veturia era la madre de Coriolano y Volumnia, su esposa, Plutarco, en sus *Vidas Paralelas* sostiene que Volumnia era la madre del general mientras que Vergilia

---

<sup>13</sup> Tito Livio (1997).

era su esposa. El hecho de que Calderón use el apelativo de Veturia para su personaje femenino puede hacernos pensar que la fuente principal de su obra fue el relato de Tito Livio. Por el contrario, Shakespeare, que en su tragedia *Coriolanus* se basa principalmente en el relato de Plutarco, conserva los nombres de Volumnia y Vergilia para estos personajes femeninos.

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

De este modo, puede considerarse que las transformaciones que Calderón opera sobre sus fuentes se encaminan sobre todo a transformar a los personajes femeninos secundarios de las leyendas en los auténticos pilares de la acción de su obra dramática. *Las armas de la hermosura* es una historia de mujeres puesto que el tema central de obra, la causa real del conflicto dramático, es radicalmente femenino: la indignación ante la prohibición de maquillarse y acicalarse. Una prohibición que es, en realidad, del siglo XVII y que muy bien podemos relacionar con la política de “reformación de las costumbres” emprendida por el Conde Duque de Olivares bajo el auspicio del monarca Felipe IV. Los afeites femeninos causaron una agria polémica entre moralistas y pensadores de los siglos de Oro, quienes en muchas ocasiones criticaron su empleo al relacionarlo con preocupaciones tan barrocas como el engaño y la diferencia entre apariencia y realidad. En efecto, sabemos que se trata de una problemática áurea puesto que la tradición clásica nos ha transmitido una imagen rústica y desarrapada de las mujeres sabinas, que contrasta con la preocupación estética que Veturia manifiesta en *Las armas de la hermosura*. Leemos, por ejemplo, en *Medicamina faciei* de Ovidio:

Tal vez en los tiempos de Tacio las antiguas sabinas prefiriesen cultivar los campos paternos antes que a sí mismas, cuando rubicundas matronas sentadas pesadamente sobre elevado asiento hilaban con el pulgar sin descanso en su dura tarea; ellas mismas encerraban en el redil los corderos que sus hijas habían apacentado y ellas mismas alimentaban el fuego con ramas y leña cortada<sup>14</sup>.

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

Resulta anacrónico defender la existencia de un incipiente pensamiento feminista en las obras de nuestros dramaturgos áureos, pero es evidente que autores como Calderón buscaron la conexión con un público femenino que no solo abarrotaba los corrales sino que también era el principal lector de las obras teatrales impresas. El género dramático quizás sea el más directamente influido por la reacción de su receptor y en la nueva concepción mercantilista del espectáculo áureo el éxito de una obra ante su público cobró una importancia fundamental. Conscientes de ello, los escritores trataron de satisfacer las ansias de autoafirmación y aventura de sus espectadoras, aunque siempre en el espacio ficcional del escenario, en ese complejo pero limitado espacio de libertad artística que fue y es el teatro. De esta manera, en *Las armas de la hermosura* triunfan las reivindicaciones de Veturia y el derecho de la mujer al cultivo de las armas y las letras:

Cor: ... Primeramente,  
que las mujeres, que hoy  
tiranizadas contiene, se pongan en libertad,  
y las que volver quisieren  
a Sabinia, no se impidan,  
ni sus personas, ni bienes:  
que las que quieran quedarse,

<sup>14</sup> Ovidio (1991), pp. 179 -180.

restituidas se queden  
en sus primeros adornos  
de galas, joyas y afeytes:  
que la que se aplique a estudios  
o armas, ninguno las niegue,  
ni el manejo de los libros,  
ni el uso de los arneses,  
sino que sean capaces,  
o ya lidien o ya aleguen,  
en los estrados de togas,  
y en las lides de laureles:  
que el hombre que a una mujer,  
dondequiera que la viere,  
no le hiciere cortesía,  
por no bien nacido quede:  
y por mayor privilegio,  
más grave, y más eminente,  
pues por las mujeres yo  
sin honra me vi, se entregue  
todo el honor de los hombres  
a arbitrio de las mujeres.

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

Calderón antepone su concepción barroca del espectáculo a la sumisión a las fuentes; desde un detallado conocimiento de la tradición grecolatina es capaz de aludir, de entremezclar, de reinterpretar, de teatralizar, en definitiva, de crear un espectáculo total para el público del XVII que, sin embargo, continúa conmoviéndonos hoy en día. Solo el hálito creador del genio es capaz de la auténtica emulación, de reescribir engrandeciéndolas las mejores páginas de la literatura universal.



**Obras Citadas**

- ALONSO, Dámaso: "La supuesta imitación por Góngora de la *Fábula de Acis y Galatea*", *Revista de Filología Española*, XIX, 1932.
- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Cayo: *El teatro escolar de los jesuitas (1555 -1640): su influencia en el Teatro del Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio: "Catálogo Cronológico" en *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, vol. 4, Biblioteca de Autores Españoles 14, Madrid, Rivadeneyra, 1850.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana: "El mito de Veturia y Coriolano en Calderón: *Las armas de la hermosura como Matronalia reales*", *Criticón*, 62, 1994.
- LIVIO, Tito: *T. Livii Patavini historicorum omnium romanorum longe uberrimi, et facile principis libri omnes, quotquot ad nos pervenere*, Francofurti, Impensis Sigism. Feyrabendii et sociorum, 1588.
- \_\_\_\_\_: *T. Liuii Patauini Latinae historiae principis quicquid hactenus fuit aeditum, sed aliquanto quam antea tum magnificentius, tum emaculatius*, Basileae, In Officina Frobeniana, 1531.
- \_\_\_\_\_: *Las quatorze Décadas de Tito Livio, hystoriador de los romanos trasladadas agora nuevamente del latín en nuestra lengua castellana*, Çaragoça, por industria y expensas del experto varón George Coci, alemán de nación, y morador en la dicha ciudad, 1520.
- \_\_\_\_\_: *Historia de Roma* (trad. de Antonio Fontán), vol. I, Madrid, CSIC, 1997.
- \_\_\_\_\_: *Todas las Décadas que hasta el presente se hallaron y fueron impresas en latín, traducidas en Romance Castellano*, Anvers, en casa de Arnolde Byrcman, a la enseña de la Gallina Gorda, 1552.
- OVIDIO: *Arte de Amar. Remedios de amor. Cosméticos para el rostro femenino* (trad. de Enrique Montero Cartelle), Madrid, Akal, 1991.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús: *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.
- PLUTARCO: *Las vidas de los ilustres y excelentes varones griegos y romanos*, Colonia, Arnolde Bircman, 1562.
- \_\_\_\_\_: *Vidas Paralelas* (trad. de Aurelio Pérez Jiménez), Madrid, Gredos, 1985.
- \_\_\_\_\_: Lugduni, Gulielmim Gazelum, 1562.
- \_\_\_\_\_: Basilea, Thomas Gravinum, 1564.
- \_\_\_\_\_: Venecia, Hieronymum Scotum, 1572.
- SLOMAN, Albert E.: *The Dramatic Craftsmanship of Calderón. His use of Earlier Plays*. Oxford, Dolphin, 1969.
- SPINOSA DE LOS MONTEROS, Fray Thomas de: *Heroycos hechos y vidas de varones yllustres assi Griegos, como Romanos resumidas en breve compendio*, París, Francisco de Prado, 1576.