

# CORIOLANO Y SEGISMUNDO: PARALELOS Y CONTRASTES EN CALDERÓN

DAVID HILDNER

*University of Wisconsin-Madison*

Entre los múltiples personajes calderonianos que María Pilar González Velasco caracteriza como “variaciones de Segismundo” en su libro del mismo título, no figura el héroe histórico-legendario Coriolano de *Las armas de la hermosa*, omisión comprensible dado el carácter de este segundo drama, tan marcadamente distinto de *La vida es sueño*.<sup>1</sup> No obstante, no deben pasar desapercibidas las iluminativas semejanzas entre las dos figuras, junto con ciertos paralelos de su trayectoria dramática.

De las versiones antiguas de la leyenda, principalmente las de Tito Livio y Plutarco, Calderón ha recogido menos elementos que Shakespeare, pero ha salvado por lo menos dos: la colaboración entre el general romano Coriolano y los enemigos de Roma, motivada por el resentimiento contra el mal trato que el general cree haber recibido de manos de sus compatriotas; y el perdón otorgado por Coriolano a Roma ante los ruegos de una mujer (en Plutarco y Shakespeare, los de su madre; en Calderón, los de su novia). La muerte trágica que acarrea el orgullo del Coriolano shakespeariano se convierte en *happy end* calderoniano, dado que, a la vez que Coriolano perdona a los romanos, éstos lo perdonan a él. El elemento femenino, tan evidente en el título *Las armas de la hermosa*, parece, a primera vista, muy poco compatible con la historia de la temprana República Romana: durante la campaña victoriosa de Coriolano, el senado romano publica un edicto que prohíbe a las romanas (en realidad, sabinas raptadas para permitir la procreación de la raza de Rómulo y Remo) el uso de los adornos, de la ropa vistosa y del maquillaje. Durante el recibimiento triunfal de Coriolano, irrumpe su novia, Veturia, para denunciar tal edicto que infringe los privilegios de las mujeres.<sup>2</sup> Por defender esta postura, Coriolano pierde sus

<sup>1</sup> *Variaciones de Segismundo en la obra de Calderón*. Acta Salmanticensia, Universidad de Salamanca, 1989 [Estudios Filológicos, 215].

<sup>2</sup> Vid. Susana Hernández-Araico, “Coriolanus and Calderón’s Royal ‘Matronalia’”, en José Antonio Madrigal (ed.), *New Historicism and the Comedia: Poetics, Politics, and Praxis*. Society of Spanish and Spanish-American Studies, University of Colorado, Boulder, 1997, pp. 149-166.

hombres y sale exilado. Sin embargo, en la Jornada III, ante la inflexibilidad del protagonista en querer castigar a su ciudad nativa, la única que logra influir en él es Veturia misma, no tanto con sus razones como con sus lágrimas, declarando éstas, como única “arma” de la que dispone su sexo. En la tragedia de Shakespeare, la *virtus* romana es tan fuerte que hasta las mujeres (notablemente la madre de Coriolano) se nos muestran como unas estoicas empedernidas:

VOLUMNIA: Hear me profess sincerely: had I a dozen sons, each in my love alike and none less dear than thine and my good Marcius, I had rather had eleven die nobly for their country than one voluptuously surfeit out of action.

Methinks I see him stamp thus, and call thus:  
 “Come on, you cowards! you were got in fear,  
 Though you were born in Rome:” his bloody brow  
 With his mail’d hand then wiping, forth he goes,  
 Like to a harvest-man that’s task’d to mow  
 Or all or lose his hire.<sup>3</sup>

Calderón equilibra, en los personajes de ambos sexos, al “sangriento Marte airado” con la ternura del amor. Crea de este modo una verdadera tragicomedia, no sólo en cuanto al desenlace, sino con respecto a la mezcla de asuntos “graves”, como el gobierno y la guerra, con los “leves”, como el amor.

El punto de partida de la comparación entre este drama y *La vida es sueño* ha de hallarse forzosamente en una escena del final de la Jornada II de *Las armas*, rica en reminiscencias segismundianas. A Coriolano, despojado de sus honores y de su rango, vendados los ojos y aherrojados los pies y las manos, lo depositan unos soldados romanos en despoblado donde limita el territorio romano con el sabino, cuando se da la casualidad de que Sabinio y Astrea, reyes de Sabinia, han llegado para supervisar sus preparativos militares. El abandono de Coriolano ocurre fuera del escenario, de manera que los espectadores dependen de la relación de Astrea (sustituta parcial de Rosaura) y de las voces de Coriolano que, como las primeras de Segismundo, claman en el desierto: “¡Ay de quien nace a ser trágico ejemplo, / que a la fortuna representa el tiempo!”<sup>4</sup>

Para ambos protagonistas, el encuentro con los forasteros en el desierto implica problemas de identidad. Segismundo no revela su nombre, el cual no habría significado nada para sus interlocutores, sino que se denomina “esqueleto vivo” y “animado muerto”, porque se le han negado los privilegios

<sup>3</sup> William Shakespeare, *Tragedies*. Random House, New York, 1944, vol. 1, I, iii, p. 109.

<sup>4</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas* (ed. Ángel Valbuena Briones). Aguilar, Madrid, 5ª ed., 1966, vol. 1, p. 966b (3 vols.).

de ser humano y de infante. Coriolano, ante la pregunta de los reyes sabinos, “¿quién eres?”, contesta en un primer momento con un “retórico rodeo”: “Soy el aborrecimiento, / la ira, la saña [...] / de aquel réprobo destino”, réplica motivada por su enorme resentimiento contra Roma y por un deseo prudente de esconder su nombre, bien conocido de ambos ejércitos. Luego, con mayor sofisma pero con penetrante verdad, responde: “¿Cómo he de decir quién soy, / si aun de quién fui no me acuerdo?” (p. 967a). Momentos después, se inicia un proceso de reconocimiento, al quitarle la venda de los ojos: Astrea, con asombro, se da cuenta de que el exilado es el mismo que le dio la libertad. En la Jornada I, se había perdido en el mismo sitio, abandonada por los soldados sabinos que volvieron para informar a su rey. Luego se había encontrado con una escuadra romana, cuyo líder, en vez de tomarla presa, le dio un caballo y una escolta para volver a los suyos. A Sabinio no le es menester seguir la interrogación, ya que el gracioso Pasquín, arrastrado hacia el sitio por unos soldados sabinos, anuncia, como buen criado —“clarín”—, el nombre de Coriolano. Esta revelación proporciona otra fuente de asombro, ausente en la primera escena de *La vida*: Sabinio y Astrea, conscientes de que Coriolano acaba de volver triunfante a Roma, se extrañan sobremanera de verlo reducido a la miseria del exilio.

Lo que se observa aquí y lo que se verá en los demás paralelos entre los dramas es que ciertos sucesos, raciocinios y afectos que en *La vida es sueño* producen resonancias más trascendentes en los planos filosófico-religioso, astrológico y psicológico se reducen en *Las armas* a asuntos de ciudadanía romana o sabina, conquista militar, medidas gubernamentales y amor cortés o matrimonial. Las disquisiciones de Segismundo sobre su falta de libertad abarcan potencialmente a todos los que hemos cometido el “delito” de nacer, y nos ponen en contacto con los astros, la naturaleza, la capacidad mental humana; en pocas palabras, con todo el cosmos. La situación del nacimiento y de la crianza de Segismundo es extremadamente insólita, pero sus reflexiones sobre la misma se universalizan, dentro, por supuesto, de lo que permitía el discurso teatral español del siglo XVII. Las exclamaciones (mucho más breves) de Coriolano sobre la ceguera y la injusticia de la fortuna no resuenan con ecos tan amplios por: 1) su causa plenamente explicable (la inobediencia a los decretos del senado); 2) las sólidas raíces que mantiene, salvo durante su exilio, en una “república” con costumbres y leyes establecidas; y 3) la enajenación del prócer se limita a la deshonor y al rechazo de parte de su comunidad; no tematiza problemas de la percepción o el conocimiento humanos, lo real de nuestra “realidad”, el determinismo ni el libre albedrío. Segismundo sí “ha nacido para ser [semi-]trágico ejemplo”, pero Coriolano no, en la versión calderoniana de la leyenda.

El protagonista de *Las armas* comparte también con Segismundo el encarcelamiento, aunque mucho más episódico y menos simbólico. Hasta la última escena de *La vida*, la torre-prisión se asocia casi exclusivamente con la arbitraria voluntad regia y con el engaño. Allí se educa pobremente al príncipe, callándole su verdadero origen; se le adormece para llevarlo al palacio y, de vuelta de aquella nueva experiencia, se le hace creer que ha soñado. Finalmente, es a esa misma torre a la que condena Segismundo al soldado rebelde, acción ésta que sólo una minoría de los críticos considera heroica.

La cárcel de Coriolano, por otra parte, es un instrumento momentáneo de los poderes debidamente constituidos de la República Romana. No tiene nada de clandestina; más bien Enio, amigo fiel del protagonista, queda con el cargo público de vigilarlo. El elemento secreto y manipulativo de este episodio se encuentra en la conducta particular de Veturia y, a instancias de ésta, en la de Enio. La amada ha conspirado con un bandido conocedor de una posible escapatoria de la cárcel, de manera que encarga a Enio una misiva y una lima sorda para que su novio quiebre las rejas. Primero Enio, en nombre de la amistad y la galantería, y luego Coriolano, en nombre de su amor, dan su asentimiento a la estratagema, pero, antes de su ejecución, irrumpe inesperadamente en la cárcel el padre de Coriolano y obliga a Enio a fingir que ha acudido él mismo en calidad de tribuno popular. En la conversación subsiguiente, escuchada por Coriolano a través de una tronera que se comunica con su celda, el padre revela a Enio que, si faltara su hijo de la prisión, la culpa recaería sobre el amigo. De acuerdo con la práctica de la "fineza",<sup>5</sup> Coriolano ya no puede poner en peligro a Enio al acceder al plan de la novia, de manera que arroja la lima sorda por la reja de su celda. La justificación: "Y ¿será buena paga / que vengas tú a darme vida / y yo a darte muerte vaya?" (vv. 1724-1726). A diferencia de la cárcel de Segismundo, cuya lobreguez y soledad refleja lo "inculto" de su morador, la celda de Coriolano es "el alcázar del homenaje" en Roma que, a pesar de contener tanto "oscuro retrete", se vuelve escenario de actos heroicos.

Habría que notar, además, las discrepancias en cuanto a la secuencia temporal de la acción. El príncipe heredero de Polonia, encarcelado desde la infancia, sale de la prisión, encuentra honores y lujos en la corte, vuelve a la prisión, y sale nuevamente, liberado por una facción antiastolfiana, pero el trayecto se extiende sobre las tres jornadas. Dentro de una sola jornada (II) de *Las armas*, Coriolano alterna, en rápida sucesión, entre el encarcelamiento por haber desobedecido al senado y haber causado, supuestamente, la muerte de

<sup>5</sup> Vid. Thomas A. O'Connor, *Myth and Mythology in the Theater of Pedro Calderón de la Barca*. Trinity University Press, San Antonio, 1988, pp. 220-221.

un noble, la liberación y la restitución de sus honores, y el inmediato despojo de los mismos, junto con el exilio. Tal condensación del tiempo teatral se debe al hecho de que la línea principal del argumento no se dirige al favor o desfavor de Roma hacia su general victorioso, sino al resentimiento de éste y su alianza con Sabinio para asediar y rendir a la República Romana.

A pesar de las divergencias citadas, si nos quedaran dudas sobre la coincidencia de la trayectoria de Segismundo con *Las armas*, deberían disolverse al oír el siguiente parlamento de Coriolano, dicho al verse restaurado a sus honores tras el encarcelamiento:

Fortuna, si por asunto  
de tus variados sucesos  
me ha elegido lo inconstante  
de tu condición a efecto  
de que acrisole en mí  
ser verdad aquel proverbio  
de que *es un sueño la vida*,  
pasándome sus extremos  
a preso de victorioso,  
y a victorioso de preso,  
suspéndete en este engaño,  
siquiera por un momento,  
y conténtate con darme  
al partido de que sueño  
la felicidad con que  
a verme triunfante vuelvo (963b) [subrayado mío].

Sin embargo, el tema del soñar desaparece con prontitud, dado que Coriolano no ha sido víctima de un “experimento psicológico” como el de Segismundo, quien, a través de las drogas administradas por Clotaldo, no se acuerda de su liberación ni de su reencarcelamiento.<sup>6</sup> Coriolano no es más ignorante que el auditorio; sabe de su vigilia, de manera que su alusión al sueño implica más bien un asombro general ante la mudanza vertiginosa de la Fortuna. Lo que en su boca es un *topos* con poca eficacia argumental constituye uno de los pilares ideológicos de *La vida*.

<sup>6</sup> Vid. Francisco Ruiz Ramón, “Sobre la venida de Segismundo a palacio: una introducción”, en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena III. Estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón*. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Ciudad Juárez, 9-12 de marzo de 1994). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1995, pp. 45-57.

Junto con la presencia extraordinaria de tales elementos metafísicos y potencialmente religiosos, ha de notarse la relativa ausencia de Eros en la trayectoria de Segismundo, mientras que en otras comedias calderonianas de gravedad política desempeña un papel central. Podríamos poner por caso la obsesión amorosa de Enrique VIII por Ana Bolena en *La cisma de Inglaterra*, la funesta pasión que concibe el conquistador Menón por la ambiciosa Semíramis en *La hija del aire, Parte I*, junto con la recrudescencia de la pasión del infante don Enrique por la casada Mencía en *El médico de su honra*, fuente de tantas dificultades políticas que enfrenta su hermano el rey don Pedro. En *La vida es sueño*, por otra parte, sólo he podido rastrear los siguientes casos: 1) la falsa promesa de esposo con la que Astolfo engañó a Rosaura; 2) las lisonjas que profiere Astolfo a Estrella, quien las ve como transparente estrategia política; 3) el cortejo brutal y el intento de violación que le inflige Segismundo a Rosaura/Astrea en la Jornada II; 4) la tentación, vencida en seguida, de gozar a Rosaura cuando ésta se encuentra a solas con el príncipe en la Jornada III; y 5) la mano matrimonial que le ofrece Segismundo a Estrella al final de la obra, para que ésta “no quede desconsolada” (p. 533b). Por el contrario, la elevada vida político-militar de Coriolano se conjuga indisolublemente con una ética de amor cortés, conciliada con el matrimonio por amor. Sus contactos, no sólo con Veturia sino con Astrea, vienen siempre teñidos por el galanteo.

En el nivel argumental, puede observarse una relación inversa entre la trayectoria de Segismundo y la de Coriolano. Mientras que el primero aparece como fiera en el primer cuadro de la obra (si bien una fiera muy elocuente) y de allí pasa por un proceso de socialización, con todo lo que éste conlleva de positivo y de negativo, Coriolano es un hombre altamente “civilizado” que, a manos de esta misma civilización, cae en el rencor y el deseo de venganza. Su mayor expresión de despecho hace eco del grito segismundiano contra su falta de libertad:

SEGISMUNDO:     ¡Ah, cielos,  
                          qué bien hacéis en quitarme  
                          la libertad; porque fuera  
                          contra vosotros gigante,  
                          que para quebrar al sol  
                          esos vidrios y cristales,  
                          sobre cimientos de piedra  
                          pusiera montes de jaspe! (p. 504b).

COROLANO:       ¿En fin, hijo aborrecido,  
                          patria, me arroja tu centro,

como bruto a las montañas,  
 como fiera a los desiertos?  
 Pues teme que, como fiera  
 rabiosa, que como fiero  
 bruto irritado, algún día  
 me vuelva contra mi dueño (p. 965a).

Segismundo, ignorando la causa de su prisión, la atribuye en un primer momento al “delito mayor” y universal de haber nacido. El romano desterrado propone una causa más concreta, pero nada ignominiosa: “Es tan noble / mi delito, que no quiero / dejar a la presunción / la sospecha de no serlo. / Una dama fue mi ruina” (p. 967b). Claro está que, en el trasfondo de este parlamento, queda la duda metafísica: ¿cómo pudieron unas intenciones tan sanas acarrear tanto desastre personal?, pero *Las armas* no tematiza tales asuntos. Lo que sí queda evidente es que estas trayectorias invertidas sobre el eje del abandono en el despoblado se iluminan mutuamente: los ecos segismundianos en Coriolano proyectan nuestra visión de la fortuna política de éste sobre un horizonte más trascendental, a la vez que estas mismas vicisitudes de Coriolano nos remiten a las manipulaciones mundanas de Basilio y Clotaldo en la prehistoria de *La vida*. El príncipe polaco es, en parte, un bruto, pero es un “bruto irritado” que necesariamente ha de volverse contra su dueño. El público y Segismundo mismo descubren el porqué del encarcelamiento después de verlo en su miseria, de manera que la prisión adquiere un sentido existencial primordial, al cual se añade luego el político.

Los puntos de contraste que acabo de esbozar hallan eco en los constructos teóricos de dos ilustres calderonistas: A. Robert Lauer y Thomas O'Connor. El primero, en un artículo de amplia visión, categoriza las obras dramáticas de los Siglos de Oro bajo la rúbrica de los dos filósofos antiguos, Heráclito y Demócrito.<sup>7</sup> Entre los símbolos de la primera modalidad se hallan el dios Marte, la oscuridad y el color rojo del fuego, la necesidad y el hado. El drama heraclídeo explora hasta sus raíces las oscuras fuerzas que impulsan y que desgarran a los seres humanos. La segunda se refleja en la diosa Venus, con sus connotaciones de amor, armonía y moderación. El drama democritiano respeta más las superficies sociales y se contenta con una resolución inmediata de los conflictos, sin indagar en las resquebrajaduras de dicha solución. En líneas generales, el mundo político y astral de *La vida es sueño*, junto con su protagonista, pertenecen al modo heraclídeo, con sus intereses inconciliables, su profecía amenazadora, y

<sup>7</sup> A. Robert Lauer, “The ‘Comedia’ and Its Modes”. *Hispanic Review*, 63, 2 (1995), pp. 157-178.

el uso masivo de la fuerza y del engaño. De tal mundo conflictivo, sin embargo, surge dentro del protagonista un proceso de moderación y autocontrol (no necesariamente de virtud moral) que lleva a un mayor grado de estabilidad social.<sup>8</sup>

El Coriolano de Calderón (a diferencia del shakespeariano) vive en un ambiente más armonizado (por lo menos, inicialmente) y lleva en el pecho un espíritu mucho más abierto a las múltiples exigencias de la vida civil y personal: defiende la patria con sus armas, pero responde a los reclamos justificados de las mujeres; derrota a los sabinos, pero salva y manda escoltar a la que se le presenta como dama de la reina sabina. Asedia a sus propios compatriotas, pero se rinde ante las lágrimas de su novia Veturia. Aun así, no hay que perder de vista hasta qué punto el “honrado” Coriolano se vuelve fiera inhumana, sembrando con su ímpetu vengativo el sufrimiento físico y mental entre sus compatriotas. Como Lauer mismo reconoce, Heráclito y Demócrito se confunden: la armonía social de la República Romana comete injusticias enormes; Venus es fuente de terribles conflictos (cf. *El castigo sin venganza* de Lope y el *Hipólito* de Eurípides), mientras que los feroces problemas en que se hundan Basilio, Rosaura, Astolfo, Segismundo y Clotaldo acaban por producir cierto grado de paz (por tenue que sea). Tal vez sea la unión de Venus y Marte, sugerida en el mito del nacimiento de Cupido y estudiada tan a fondo en la obra de Garcilaso<sup>9</sup> y de otros humanistas, el hilo guiador que nos impide identificar fácilmente cualquiera de los dos dioses con características inequívocas.

También habría que traer a cuentas la distinción que hace Thomas O'Connor entre tres grados de honor: el generado en los dramas de uxoricidio, tales como *El médico de su honra*; el inmaduro; y finalmente el concepto más “humano” y maduro del honor en el drama tardío de Calderón, sobre todo en sus obras mitológicas.<sup>10</sup> En este tercero, priman la benevolencia y la *fineza*, el autosacrificio en vez de la destrucción ajena. No desaparece, por cierto, la preocupación por la fama o el qué dirán, pero se concibe mayormente en términos del deber hacia el prójimo (o, por lo menos, hacia los iguales). Por un lado, el honor en Rosaura y el deseo de venganza en Segismundo quedan determinados por la enorme cantidad de injurias que ha sufrido cada personaje en el pasado. No obstante, imposibilitados de superar estos antecedentes y encadenados por la herencia de los males pretéritos. Incluso la “heroica” ayuda que le presta Rosaura a la causa política de Segismundo, no se debe tanto a la justicia de su pretensión

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 161-162, 166-167.

<sup>9</sup> *Vid.* Daniel L. Heiple, *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*. Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1994.

<sup>10</sup> Cf. O'Connor, *op. cit.*



como al hecho de que ni Astolfo ni Clotaldo han querido tomar medidas para restaurar su honor de mujer ultrajada. Y, por supuesto, sobran interpretaciones que señalan los restos de “fiereza” que subsisten en Segismundo, aun entre las exclamaciones de “prudencia” y de su “condición mudada” y su proclamación como monarca.

Semejante estado anímico se halla en dos momentos clave de *Las armas*. En primer lugar, Lelio, hijo del senador asesinado por medio de la herida mortal pero no intencionada, se considera obligado a vengar la muerte de su padre, de manera que, en la escena senatorial, vota en contra de la ejecución de Coriolano, ya que espera (como nos lo revela en un aparte) conservar la vida de su enemigo para poder reñir con él después a solas. En ese sentido, imita a Rosaura en la subordinación de los actos públicos a la obsesiva venganza particular. El otro caso análogo es, por supuesto, el de Coriolano mismo, desde el comienzo de su exilio hasta su rendición “humana” ante las lágrimas de Veturia. Cuanto esfuerzo había dedicado a la protección de Roma, ahora lo vierte en su derrota como servicio al rey Sabinio. Elige, no el ataque campal, fuente de su gloria militar anterior, sino el método más eficaz, pero más “bajo”, del asedio lento al estilo de los romanos imperiales contra Numancia o Massada. No cabe duda de que en la “condición mudada” de Coriolano prima el rencor personal. Sin embargo, antes y después del lapso brutal, ejemplifica una nobleza, orgullosa por cierto, pero dirigida más a los deberes hacia los demás y la huida de los actos “indignos”. El “¡Viva quien vence!” que canta el pueblo en la escena final se refiere más que nada a la victoria que ha asegurado Coriolano sobre sí mismo.

No obstante, tal como el desenlace “satisfactorio” de *La vida es sueño* deja varios cabos sueltos, así la proclamación final de Coriolano termina con una nota inquietante: después de decretar que las mujeres tengan acceso a sus adornos tradicionales y al uso de las armas y las letras, añade que “se entregue / todo el honor de los hombres / a arbitrio de las mujeres”, lo cual abre las puertas al mundo sombrío del agravio y de la venganza.