

Observaciones a un drama temprano de Calderón: «Judas Macabeo» o «Los Macabeos»

1. Datos externos. El asunto bíblico.

Judas Macabeo parece ser una de las primeras obras de Calderón. Valbuena Briones¹ la cree «probablemente» de 1624. Según Hilborn², es la misma que *Los Macabeos*, representada en 1623. Shergold y Varey³, al aportar diversos datos sobre la comedia llamada *Los Macabeos* en los libros de gastos del Archivo del Palacio Real de Madrid (pagada el 30 de septiembre de 1623 a la compañía de Felipe Sánchez de Echevarría) piensan (como Cotarelo⁴) que ésta es seguramente *Judas Macabeo*, publicada en la *Segunda Parte de Comedias*⁵ de Calde-

(1) *Obras completas* de Calderón. I. Dramas, Madrid, Aguilar, 1959, p. 37. En adelante citada OC, I. Las citas de *Judas Macabeo* se hacen sobre esta edición: entre paréntesis indico página y columna. La primera obra de Calderón se considera *Amor, honor y poder*, estrenada el 29 de junio de 1623.

(2) Cfr. OC, I, p. 39.

(3) «Some Early Calderón Dates», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVIII (1961) pp. 274-86.

(4) «Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca», en *Boletín de la Real Academia Española*, IX (1922), p. 36.

(5) Para los problemas que atañen a esta edición, y que afectan al texto de *Judas Macabeo*, cfr. Toro y Gisbert, «¿Conocemos el texto verdadero de las comedias de Calderón?», especialmente en el *Boletín de la Real Academia Española*, V (1918), pp. 41 y ss., y Heaton, «On the Segunda Parte of Calderón», *Hispanic Review*, V (1937), pp. 208-224. En 1686 *Judas Macabeo* vuelve a imprimirse en la

rón, recogidas por Don Joseph Calderón (1637). No hay razones fundadas para dudarle, ya que con ambos títulos se conocía la obra. En el Ms. 16558 de la Biblioteca Nacional de Madrid, lleva el rótulo *Judas Macabeo. Comedia famosa de los m/a/chabeos*; más adelante se lee «Jornada segunda de los macabeos» y «Jornada 3.^a de judas machabeo»⁶. Después del título se ha añadido con distinta mano «de Roxas». Probablemente por esta indicación, la Barrera⁷, que parece pensar en la posibilidad de dos obras, duda si la manuscrita será de Rojas o la de Calderón, y Julián Paz⁸ se inclina a la autoría de Rojas Zorrilla.

La obra manuscrita y la impresa en la *Segunda Parte*, es sin embargo la misma. El añadido del manuscrito («de Roxas») me parece mucho menos atendible que el testimonio explícito del propio Calderón, al certificar en su «Respuesta al duque de Veragua»⁹ la autenticidad de *Judas Macabeo*.

Todo hace pensar que la obra *Judas Macabeo* o *Los Macabeos* es la misma, y que se escribió antes del 30 de septiembre de 1623.

El asunto bíblico se contiene en el Libro I de los Macabeos¹⁰, especialmente capítulos III-IV (victorias de Judas contra Nicanor, Gorgias y Lisias, y toma de Jerusalén por los judíos). Calderón mantiene a grandes rasgos los sucesos y nombres de los personajes principales. Recoge el episodio de la muerte de Eleazaro, aplastado por un elefante al que mata me-

Parte Segunda de Vera Tassis. Para los datos de ediciones y manuscritos, vid. Reichenberger, *Manual bibliográfico calderoniano*, tomo I, Kassel, Verlas Thiele & Schwarz, 1979.

(6) Cfr. Shergold y Varey, «Some Early Calderón Dates», pp. 279-80.

(7) C. A. de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Madrid, 1860, p. 557.

(8) *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1934-5, tomo I, p. 274.

(9) Puede leerse la carta con la lista de comedias en la edición de Hartzzenbusch, *Comedias de Calderón*, t. II, Biblioteca de Autores Españoles, tomo 7, pp. XL-XLI.

(10) Los fragmentos de las *Antigüedades judías* de Flavio Josefo, que narran estos sucesos, y que Valbuena Briones señala como posible fuente (cfr. *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp, 1965, p. 73), se inspiran en los libros de los Macabeos de la Biblia. Cfr. la edición de Josefo de The Loeb Classical Library, Cambridge-London, 1961, pp. 139-165.

tiéndose debajo (p. 42 a)¹¹. Inventa la muerte y funerales de Gorgias para resaltar la nobleza de Judas en contraste con Lisias. Introduce enteramente la trama amorosa y los conflictos pasionales entre los Macabeos, y sobre todo elabora el personaje de Lisias, modificando la historia bíblica para convertir su muerte, durante el asalto a Jerusalén, en desenlace dramático de su caracterización antagonista. Lisias pereció más tarde por orden de Demetrio, hijo de Seleuco, a manos de su propio ejército, según el libro I de los Macabeos (capítulo VII). El detalle de la cabeza cortada puede haberse inspirado al dramaturgo lo sucedido a Nicanor (Macabeos, libro I, 7,47).

2. *Judas y Lisias. Protagonista y antagonista.*

Valbuena escribe¹² que «el argumento coloca frente a frente el refinamiento y molición del pueblo asirio y la virtud y sobriedad de los judíos», pero estos motivos se hallan poco o nada resaltados. La acción central desarrolla la contraposición de los dos generales, Judas (de los hebreos y del Dios verdadero) y Lisias (de los idólatras asirios). La acción amorosa, secundaria, se integra en esa contraposición, en la que Lisias, (en principio mero antagonista del héroe Macabeo) se va afirmando como el personaje de mayor potencial dramático.

El contraste sigue un cuidadoso paralelismo que refleja, ya en las primeras obras, la elaborada composición calderoniana. Es significativa la primera salida a escena de los personajes, anunciada por el sonido de las cajas¹³. Para Judas suenan cajas y clarines triunfales (p. 40 a), y los músicos entonan un epinicio en su honor, pleno de connotaciones positivas, desde la adjetivación (*alegre, vencedor*) hasta las imágenes de la corona y la tópica del sol¹⁴:

(11) Cfr. cap. VI del libro I de los Macabeos, 43-6.

(12) *OC*, I, p. 37 b.

(13) Cfr. *infra*, punto 4.1.

(14) Cfr. Valbuena Briones, «La palabra sol en los textos calderonianos», en *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa Calpe, 1977, pp. 106-18.

Cuando alegre viene
 Judas vencedor,
 su frente coronan
 los rayos del sol.

En cambio, a Lisias lo anuncian las *cajas destempladas*:

Salen al son de cajas destempladas Lisias y soldados (p. 46 a)

La música desempeña ahora la doble función de caracterizar al personaje y su ambiente funesto, y subrayar la violencia a la que acto seguido será sometido Gorgias por el nuevo general.

El primer acto de Judas es un acto de piedad filial: la mayor parte de su parlamento inicial es un elogio a su padre y hermanos, y una declaración de sus móviles religiosos (pp. 40-41). Su valor, reconocido por todos, rara vez se exalta en las propias palabras, y Simeón hace notar esta inhibición generosa:

o ya que, por más valor,
 tu mismo honor no pregones,
 por ser la propia alabanza
 tan vil en los pechos nobles (p. 41 a-b)

El primer acto de Lisias es una injusticia: reprocha duramente a Gorgias la derrota que le han infligido los Macabeos, y lo castiga por su cobardía. Se muestra así, no sólo injusto, sino ciego e imprudente, desafiando a la fortuna, lleno de soberbia¹⁵, rasgo principal de su caracterización:

Gorgias: ... advierte que ruina ha sido
 de la fortuna mi honor.

...
 no castigues con venganzas,
 Lisias, adversidades.

Lisias: ... siempre la fortuna
 fue sagrado del cobarde.
 Y cuando vengas a ser
 de la fortuna vencido,

(15) Vid. pp. 46 b o 49 a, por ejemplo.

¿es honor haberlo sido
de una inconstante mujer?
Di ¿cómo nunca ha ofendido
a mis fuerzas su poder?
No se debe de atrever.

...
Más puedo que la fortuna (p. 46 a-b)

Al castigo vejatorio que Lisias impone a Gorgias, responderá Judas honrando a su enemigo, cuando Gorgias muere defendiendo Jerusalén:

Judas /a Lisias/: así a mis contrarios honro
y su memoria aseguro,
porque con aqueste ejemplo
aprendas a honrar los tuyos (p. 63 a)

Es evidente que Lisias y Judas se conciben sobre un riguroso esquema de oposiciones, subrayado a veces por detalles que pudiéramos llamar «subliminales», y que aseguran correspondencias y paralelismos, aunque el lector o espectador no repare en ellos de modo consciente e inmediato. Obsérvese, por ejemplo, el motivo del bastón de mando, que establece una correspondencia contrastiva: Judas se refiere al mando que ostenta a través de la simbología del bastón (p. 40 b) y también Gorgias lo menciona en su primer diálogo con Lisias (p. 46 a). La insistencia en el motivo sugiere la conexión de los dos personajes y pone de relieve el diverso uso que hacen de su potestad.

La oposición esencial se establece sobre el eje de los valores religiosos. Judas actúa por un ideal exclusivamente religioso: su piedad es un leit motiv constante:

Judas valiente, a quien Dios
fió venganza y castigo
del idólatra enemigo (p. 40 a)

Aquí mi brazo valiente
pensó ser castigo enorme
del que idólatra la habita
dando culto a falsos dioses (41 a)

A vengar voy agravios
 con religioso celo
 del alto Dios que rige tierra y cielo (p. 45 b)

etc.

Como delegado de Dios no admite desviaciones en su misión. La principal tentación, Zarés, que «parece simbolizar con las delicias del amor que ofrece la posible ruptura del destino que Dios ha señalado a Judas»¹⁶, será rechazada. En consecuencia no pierde nunca el dominio de sí mismo ni la autoridad, al contrario de lo que sucede a su oponente, que enloquece de amor por Zarés, pierde el dominio de sí y ve su autoridad discutida por sus capitanes (pp. 61-2).

Judas sólo realiza un acto (aunque valeroso) potencialmente imprudente: la incursión en el campo enemigo para robar a Cloriquea, en respuesta de la que ha hecho Lisias la noche anterior, llegando hasta la tienda de Zarés y apoderándose de una banda de ésta. Repárese de nuevo en la rigurosa contraposición: Lisias ha ido disfrazado; Judas va descubierto y con su propio nombre (que providencialmente es el santo y seña de los asirios esa noche). Lisias va impulsado por la pasión, atraído por la hermosura de Zarés, ya rechazada por Judas. El Macabeo, al robar a Cloriquea, incluye su acción en la misión que le compete, sin ver en la dama una incitación amorosa, profana, sino la primera señal de la obediencia de Jerusalén: la exaltación del valor del héroe se integra de este modo en su misión divina (p. 55 b). Frente a esta religiosidad del Macabeo, Lisias no pierde ocasión de mostrar su impiedad idólatra y despreciar al Dios de los hebreos. Preso de una extraña ceguera causada por su soberbia, no percibe que en sus mismas jactancias lleva implícito el anuncio de la propia destrucción:

estós hebreos no advierten
 que de gigantes desciendo

(16) Valbuena Briones, *OC*, I, p. 37 a.

que soberbios levantaron
torres contra Dios un tiempo (p. 49 a) ¹⁷

Descendiente soy, hebreos,
de aquel soberbio Nabuco
que, por ser dios, sus estatuas
sobre los altares puso (p. 64 a) ¹⁸

Nada más despreciar a Gorgias por dejarse vencer de la fortuna («una inconstante mujer») cae enamorado de Zarés (otra «inconstante mujer») y olvida sus deberes hasta la enajenación (pp. 51 a, 61-62):

A Judas, Zarés, adoras,
¡ay de mí!, y a Judas quieres.
Yo te busco y él te olvida.
¿Es posible que no sientes
que deje por ti la guerra
y él por la guerra te deje? (p. 51 a)

Es clave la escena en la que se cruzan los retos entre Judas y Lisias. El primero desea poner en los altares hierosolimitanos a su Dios: motivo religioso y colectivo, esto es, heroico. Lisias responde con un triple reto: a Judas por robar a Cloriquea, a Simón por gozar a Cloriquea (según cree), y a Jonatás por galán de Zarés (p. 63): motivos individuales y profanos.

Judas es ciertamente el héroe, el protagonista positivo desde el punto de vista ideológico, ya que representa el lado del Dios verdadero. Pero desde el punto de vista teatral Lisias resulta más vigoroso y conflictivo, más «dramático» ¹⁹, en suma, inmerso en una complejidad pasional ajena a Judas. Basta como índice la extensión de sus intervenciones: Judas pronuncia (enteros o fragmentos) 298 versos, y Lisias 547, casi el doble, a pesar de que aparece más tarde y muere antes del final

(17) Posiblemente opera en estas expresiones el recuerdo de los gigantes que quisieron alcanzar el cielo y fueron fulminados por Júpiter, y el del episodio de la torre de Babel. Lisias no ha asimilado la lección del castigo.

(18) Nabucodonosor hizo una estatua de oro (seguramente su efigie) y ordenó que la adorasen. Por su soberbia Dios le volvió loco y vivió siete años como animal en los campos: cfr. el libro de la *Profecía de Daniel*.

(19) «Entre los personajes Lisias /.../ posee especial atractivo por el aliento trágico» (Valbuena, *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, p. 75).

de la obra. En la jornada I la proporción es 136:101, en la segunda (nudo), 304:63, y en la tercera 207:134, siempre a favor de Lisias.

3. *Algunos temas y motivos.*

3.1. *La fortuna*: Son numerosas las referencias a la Fortuna. Ya en la exposición, Judas y Jonatás la mencionan en relación a la muerte de Epífanés y Eleazaro:

que lo que el hado dispone
ni lo previene la ciencia
ni el estudio lo conoce (p. 40 b - 41 a)

Oh venganzas de fortuna,
¡mil veces felice el hombre
que ni teme tus amagos
ni se sujeta a tus golpes! (p. 41 b)

Y a la fortuna atribuye Gorgias su derrota (p. 46 a-b):

Oh, importuna
suerte que a la muerte excedes,
¡Ah, fortuna, lo que puedes! (p. 46 b)

En buena parte de las ocasiones puede interpretarse este motivo como premonición de la suerte de Lisias, que desafía a la fortuna y desoye las advertencias de Gorgias (p. 46 b). El motivo se intensifica con un juego metafórico en el diálogo de Lisias y Cloriquea: integrado ahora en un discurso galante, tiene, en intención de Lisias, valor puramente metafórico, como ponderación amorosa. El espectador descubrirá luego el valor premonitorio de la «contradicción» de Lisias, que nada más despreciar a Gorgias por haberse dejado derrotar de una «inconstante mujer» (la fortuna), se dirige a Cloriquea:

no creí que era el poder
de la fortuna tan fiero,
y ya sí, si considero
que es la fortuna mujer (p. 47 a)

A lo que responde Cloriquea que si ella fuese la fortuna Lisias tendría todas las victorias y seguridades (p. 47 a). Sin embargo,

la mujer-fortuna de Lisias no será Cloriquea, sino la hebrea Zarés: la rapidez con que cae dominado por su pasión hacia otra «mujer inconstante» da la medida de su debilidad frente a la fortuna.

3.2. *Amor y cortesanía*: La acción amorosa y los conflictos pasionales en torno a Zarés pertenecen enteramente a Calderón. Instaura desde el punto de vista temático una dualidad con el tema de la guerra santa. Judas queda al margen de esta segunda trama²⁰, ya que elude totalmente los acercamientos de la enamorada Zarés. Su primer encuentro (pp. 42-43) es revelador. Al hiperbólico discurso de Zarés (39 versos) responde con un «Guárdete el cielo, Zarés», marchándose acto seguido. La brusca acción, el laconismo y la entonación (recursos prosémicos y paralingüísticos unidos al texto) marcan inequívocamente su rechazo de Zarés, cuya exuberancia lingüística incluye motivos plenos de sensorialidad que sugieren una atmósfera sensual perniciosa para Judas (p. 43 a).

Desde el punto de vista de la acción, la trama amorosa destaca las diferencias que separan a Judas del resto de los personajes (Simeón, Jonatás, Lisias, Tolomeo), prendados de Zarés, y desarrolla numerosas relaciones conflictivas que densifican el nudo dramático. A los elementos bíblicos se añaden ahora, con cierta heterogeneidad²¹, otros propios de las comedias novelescas y de capa y espada, especialmente los desafíos (cfr. en p. 56 una escena típica de la comedia de enredo), la disputa en torno a la prenda amorosa (banda de Zarés, p. 51) o el lenguaje lírico conceptuoso de Jonatás con los motivos del amor cortés (p. 43 a-b).

Los celos como móvil dramático hacen inevitable aparición, al igual que el tema del honor y el desenlace tópico en casa-

(20) Eso le resta protagonismo. Obsérvese por ejemplo el típico conflicto amor/honor desplazado a Jonatás, personaje muy secundario (cfr. *OC*, I, p. 59 a-b).

(21) Cfr. Silva, R., «The Religious Dramas of Calderón», *Bulletin of Hispanic Studies*, XV (1938), p. 176: «the calderonian religious plays is not exclusively theological, and even where restrictions were not imposed, rarely eschewed those concessions to popular taste, the complex plot of the «capa y espada» type, the pundonor motif, and, above all, delight of the groundlings, the vis comica of the gracioso».

miento: Zarés casará con Tolomeo (que la gozado simulando ser Judas) según los imperativos del honor, a los que se somete todo otro tipo de consideraciones²²:

Zarés: ... aunque ofendida, es mejor
el peor marido vivo
que muerto el mejor honor (p. 68 b)

3.3. *Un cuentecillo conocido:* Motivo menor, pero de cierto interés para el examen de la técnica constructiva de Calderón es el uso del cuentecillo tradicional del embajador a quien niegan asiento. Jonatás, enviado con un mensaje para Lisias, se acomoda en su propia capa, y luego se va dejándola en el suelo:

Lisias: ... te dejas el manto.

Jonatás: ... nunca yo me llevo
cuando doy una embajada
la silla donde me siento

Cloriqueta: (Aparte) Gallarda resolución. (p. 48 b)

El cuento, atribuido a diversos personajes, y recogido por Timoneda, Pinedo, Melchor de Santa Cruz, Gracián, Lope o Mira de Amescua, entre otros²³, desempeña en *Judas Macabeo* la acostumbrada función de ilustrar una «resolución gallarda», pero sirve además como resorte de acción, integrándose en la trama, ya que será la capa de Jonatás la que utilice más tarde Lisias para disfrazarse y penetrar en el campamento judío.

4. Otros recursos dramáticos.

4.1. *Música y efectos sonoros:* Ya he señalado el papel de los efectos sonoros en la presentación de Judas y Lisias. Lo

(22) «El conflicto dramático es anaerónico. Los famosos hermanos y también su enemigo Lisias actúan según la idea del honor de los siglos XVI y XVII» (Valbuena, *Perspectiva crítica de los dramas...*, p. 74).

(23) Cfr. Chevalier, M.. «Cuentecillos en las comedias de Calderón», *Hacia Calderón*, III coloquio anglogermánico, Berlín-N. York, W. de Gruyter, 1976, pp. 11-19, y *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 293-99. Vid. para otras observaciones sobre el cuentecillo en Calderón: U. Ahmed,

más frecuente son las cajas y clarines que sirven de relieve a personajes y sucesos importantes, o, unidos al ruido confuso de la batalla, sugieren al espectador lo que no puede representarse en escena ²⁴:

Salen /.../ habiendo tocado cajas y trompetas, Jonatás... (p. 40 a)

Tocan cajas. Sale Tolomeo (p. 45 a)

Tocan una caja a marchar (49 a)

Tocan al arma (p. 59 a)

Tocan cajas destempladas (p. 62 a)

Dase el asalto dentro con mucho ruido de armas (p. 67 a)

Suena un clarín. Sale Cloriquea (p. 67 a-b)

Hay también dos canciones: una, breve, en elogio de Judas (p. 40 a); otra, más larga, canción de amor en elogio de Zarés, que cantan los músicos a Lisias, provocando un caso típico de «enamoramiento de oídas». Lisias escucha el final de la canción enamorado ya de Zarés. Además de la dimensión estética, deleitosa, de la música, y de la formación de ambiente en una escena lírica, toma un papel importante en la progresión de los conflictos ²⁵.

4.2. *Objetos. Escenario. La mujer vestida de guerrero*: Como es usual en el Siglo de Oro ²⁶ hay pocas acotaciones descriptivas del escenario y objetos accesorios. Algunos elementos, sin embargo, merecen ser destacados:

— la corona de ciprés de Gorgias (p. 46 a) simboliza su derrota y la muerte próxima ²⁷

Form und Funktion der Cuentos in den Comedias Calderóns, Berlín-N. York, W. de Gruyter, 1974 y «La función del cuento en las comedias de Calderón», *Hacia Calderón*, II coloquio anglogermánico, Berlín-N. York, W. de Gruyter, 1973, pp. 71-77.

(24) Cfr. Recoules, «Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, LV (1975), pp. 109-145, especialmente 114-17. Para Calderón pp. 135 y ss. Cfr. además las pp. de *OC*, I, 46a, 49a, 49b, 51a, 65a, 67b...

(25) Cfr. Wilson y Sage, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón*, London Tamesis books, 1964: recogen con el número 153 «Si te agradan suspiros», de *Judas Macabeo*. Cfr. Umpierre, *Songs in the Plays of Lope de Vega. A Study of their Dramatic Function*, London, Tamesis books, 1975.

(26) Salvo en casos específicos en que se conservan detalladas «memorias de las apariencias»: comedias mitológicas y autos sacramentales.

(27) Para el valor simbólico del ciprés, cfr. por ejemplo el emblema CXCVIII de Aleiatio, dedicado a esta planta.

- el bastón y el escudo de Judas permiten a Tolomeo el engaño de Zarés, fingiendo ser el Macabeo, amparado en las insignias.
- las armas y banderas, además de su función «realista» de creación de ambiente, connotan positivamente en su valor de trofeos o expresión de actitudes heroicas. En este sentido resulta paródica la comicidad del gracioso Chato, un cobarde que ni siquiera se atreve a sacar su espada (p. 50), cargado de armas, grotescas en su misma acumulación:

ahora cargado
de espaldas, lanzas, broqueles,
arcos, flechas y banderas,
montantes y brazaletes,
dardos, baquetas y cajas,
era entre tantos arneses,
el dios Chato de las armas (p. 51 a)

- en Cloriquea y Zarés se da el caso de la mujer vestida de guerrero, extensión del «disfraz varonil» que recomienda Lope (*Arte Nuevo*, versos 282-3):

Sale Zarés, armada y con una bandera al hombro (p. 49 a)

Sale Zarés, armada, y Jonatás (p. 65 a)

Sale Cloriquea, a caballo, con lanza y adarga (p. 67 a)

El efecto espectacular se completa con el movimiento: Zarés arbolá y ondea la bandera (p. 50) creando la ilusión del viento, pero sobre todo ostentando su gallardía ante los ojos de Chato y Lisias (y del espectador); esgrime su espada, embrazando el escudo, etc. (p. 50). Cloriquea arroja su lanza, e incluso sale al escenario a caballo.

- la escena más elaborada en su espectacularidad, que suma efectos sonoros (cajas destempladas), movimiento procesional y «objeto patético»²⁹ (ataúd), es la de los funerales de Gorgias:

(28) Cfr. Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Revista de Occidente, 1955, pp. 34-5 sobre la mujer guerrera. Otros casos de mujeres vestidas de guerrero o armadas en Calderón: pp. 143-51.

(29) Para el objeto patético cfr. la *Philosophia antigua poética* de López Pin-ciano, epístola VIII (especialmente p. 341: ed. de Carballo Picazo, Madrid, 1953.

Salen Judas, Jonatás y Tolomeo al son de cajas destempladas y traen otros en hombros un ataúd y en el muro aparecen Lisias, el capitán, soldados y gente (p. 62 b)

- parecida función patética tiene la sangrienta cabeza de Lisias, que descubre al final, súbitamente, Jonatás (p. 67 a)
- respecto a la construcción del escenario sólo destaca el juego de las dos alturas, campo/muro de la ciudad³⁰.

4.3. *El gracioso*: Personaje inevitable en la fórmula de la comedia nueva, aún cuando resulta prácticamente inoperante en el desarrollo dramático, como el Chato de *Judas Macabeo*.

Chato exploya su comicidad, visual (p. 50: «Sale Chato vestido de soldado ridículamente y cargado de armas»), y sobre todo, lingüística, desde la ridícula de las transgresiones (llamar *Trabuco de Alazor* a Nabucodonosor, p. 65 a) o alusiones escatológicas (p. 66 a) hasta la ingeniosa³¹ de los juegos de palabras («la diosa Palas pareces, / yo pareceré el dios Palos», p. 50 a), sin que falte el efecto del absurdo al exigir ser ahorcado (p. 55), los chistes satíricos sobre las viejas (p. 44 b) y la rapacidad de las mujeres (p. 50 a), ni la ruptura de la ilusión escénica³², con alusiones a la comedia y a la reacción de los mosqueteros:

Jonatás: Hoy escribe su tragedia
con sangre Jerusalén.

tomo II). Cfr. Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis books, 1974, p. 123.

(30) Cfr. Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, especialmente pp. 239-40 para el uso de los planos altos (torre, muro, monte) en el escenario calderoniano.

(31) Para la distinción entre comicidad ridícula e ingeniosa, muy importante en el teatro barroco y para el análisis del gracioso, cfr. Newels, *Los géneros dramáticos*, p. 102.

(32) El trabajo más reciente sobre esta técnica, tan peculiar de Calderón, y que resume todos los anteriores, es el de C. Pailler, «El gracioso y los «guiños» de Calderón», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, 1980, pp. 33-48. Para los recursos cómicos en general, pueden verse las observaciones de Mason, «Los recursos cómicos de Calderón», en *Hacia Calderón*, III coloquio, cit., pp. 99-109, o Tejada, *Untersuchungen zum Humor in den Comedias Calderóns*, Berlin-N. York, W. de Gruyter, 1974.

Chato: Y si no la escribe bien
se perderá la comedia.

Jonatás: Hoy entre sus tiros fieros
verás cómo rompo yo.

Chato: Y no le harán mal, si no
la acierta, los mosqueteros (p. 66 a)

4.4. *La técnica de la premonición:* Uno de los recursos preferidos de Calderón para dar coherencia a la estructura de sus dramas es el de los efectos premonitorios y dobles sentidos: acciones, situaciones, expresiones, objetos, que adelantan un suceso posterior resaltando en las correspondencias la trabazón de la arquitectura dramática y creando un efecto de suspenso. Lisias cree vergonzoso ser vencido por la fortuna, fuerza femenina, sin percatarse aún (el espectador avisado lo intuye) de que él caerá en la pasión. Cloriqua exclama al presentar al Lisias los músicos:

¡Quién
cantando te enamorara! (p. 47 a)

Y efectivamente Lisias se enamora oyendo la canción, pero de Zarés: la literalidad de las palabras de Cloriqua, al cumplirse, encubre un sentido opuesto a sus deseos. Algo semejante se observa con las jactancias de Lisias al declararse descendiente de gigantes rebeldes o Nabucodonosor-deificado ignora el final de esos personajes, premonitorio del suyo propio, final que se hace obvio en el simbolismo de la caída³³ (p. 57 a)

Jonatás: ... el bajar
a la tierra, fue a tomar
medida a tu sepultura

etc.

(33) Cfr. Herrero, M., y Cardenal, M., «Los agujeros en la literatura española del Siglo de Oro», *Revista de Filología española*, XXVI (1942), pp. 15-41 (sobre el agujero de caer: pp. 30-31).

5. *Judas Macabeo* no es, ciertamente, la cima del arte calderoniano: la crítica suele relegarla al olvido³⁴. Presenta, sin embargo, el interés de ser probablemente el primer *drama* de Calderón, y revelar ya algunas técnicas que perfeccionará posteriormente.

La presencia de los elementos del drama bíblico, justo a los de la comedia caballeresca o novelesca, y de capa y espada, puede resultar todavía en *Judas Macabeo* una *mezcla*, más que una *mixtura*³⁵ pero el uso de los elementos escénicos, el rigor de la contraposición Judas/Lisias, la técnica (poco desarrollada aún de los detalles premonitorios, reflejan ya la peculiar elaboración del drama calderoniano.

IGNACIO ARELLANO AYUSO
Universidad de Navarra

Pamplona, agosto, 1983.

(34) Apenas localizo sobre este drama unas despectivas líneas de Menéndez Pelayo (*Calderón y su teatro. Obras completas*, edición nacional, t. VIII, p. 172: «dejemos también el *Judas Macabeo* donde los judíos combaten contra Antioco con pólvora y arcabuces»), y los breves trabajos de Valbuena Briones en su edición, *OC*, I, pp. 37-9 y *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, pp. 73-76, más algunas referencias de paso en manuales y otros estudios, como el citado de R. Silva sobre los dramas religiosos de Calderón. Fox y Parker al compilar sus *Calderón de la Barca Studies* (Univ. of Toronto Press, 1971) no hallan nada sobre esta comedia.

(35) Adapto en estos términos la distinción de Ricardo de Turia en su *Apológico de las comedias españolas*, sobre lo *mezclado* y lo *mixto*. Cfr. Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, *Precéptiva dramática española*. Madrid, Gredos, 1965. pp. 148-50.