

EN EL TALLER DE CALDERÓN: MOTIVOS Y PASAJES DE UNA DE SUS COMEDIAS MÁS TEMPRANAS, *JUDAS MACABEO*, QUE SERÁN RECURRENTES EN SU OBRA POSTERIOR



FERNANDO RODRÍGUEZ-GALLEGO
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS
ESPAÑA

RESUMEN:

Dentro de la conocida afición de Calderón de la Barca por la reescritura en múltiples variantes, se estudia en este artículo cómo en una de sus primeras obras, *Judas Macabeo*, de 1623, están presentes ya motivos y pasajes que serán recurrentes en obras suyas posteriores, lo que nos muestra, además de la coherencia de la dramaturgia calderoniana, la precocidad con la que supo crear un mundo teatral y poético propio.

Palabras clave: Calderón de la Barca, reescritura, *Judas Macabeo*.

IN THE WORKSHOP OF CALDERÓN: MOTIVES AND PASSAGES OF ONE OF HIS EARLIEST COMEDIES, JUDAS MACABEO, WHICH WILL BE RECURRENT IN HIS LATER PLAYS.

ABSTRACT:

Regarding Calderón de la Barca's well-known fondness for rewriting in multiple variants, this article focuses on how one of his earliest works, *Judas Macabeo*, staged in 1623, includes motives and passages that will recur in his later works. This situation shows, in addition to the coherence of the Calderonian dramaturgy, his precocity in creating a theatrical and poetic world of his own.

Keywords: Calderón de la Barca, rewriting, *Judas Macabeo*.

Calderón es, por antonomasia, el dramaturgo áureo de la reescritura. Así lo ha denominado Marc Vitse¹, y resulta difícil no darle la razón al erudito francés cuando se estudia la obra del dramaturgo madrileño. La reescritura afecta a muchos ámbitos de la obra de Calderón: reutilización de versos, de pasajes, de motivos, de secuencias, de actos (si aceptamos la tesis más generalizada sobre la segunda jornada de *Los cabellos de Absalón*), reelaboración de comedias enteras, propias o ajenas.

En fin, el panorama es muy amplio, por lo que conviene precisar desde un principio a qué ámbito de la reescritura calderoniana nos referiremos en este artículo. En primer lugar, los tratados aquí serán casos de «autorreescritura», es decir, aquellos en los que Calderón reescribe o reutiliza materiales propios, de tal manera que solo tangencialmente se hará referencia a textos ajenos al poeta. En segundo lugar, no atenderemos a la reescritura o reelaboración de comedias enteras, sino que nos ceñiremos a fragmentos más pequeños, desde conjuntos de unos pocos versos hasta cuadros o macrosecuencias, pasando por diferentes motivos².

Nos moveremos, pues, en un espacio que podríamos llamar «microrreescritura», muy frecuente en Calderón y que ha dado lugar a diferentes valoraciones y denominaciones, desde el un tanto acusador de «autoplagio»³ hasta el más neutro y preferible de «reutilización»⁴ pasando por el de «intratextualidad»⁵, entre otros⁶.

Este fenómeno de microrreescritura y reutilización afectó a toda la obra calderoniana, pero donde se desarrolló más intensamente fue en el ámbito de los autos

¹ Marc VITSE, «Presentación», en *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro*, ed. Marc Vitse, número monográfico de *Criticón*, 72, 1998, p. 6.

² No es objetivo de este artículo entrar en la polémica sobre segmentación teatral tan en boga en los últimos años, por lo que, junto a términos más genéricos como «escena» o «secuencia», se emplearán con cierta libertad otros como «cuadro», «macrosecuencia» o «microsecuencia» siempre que se ajusten a lo que sus defensores (Ruano de la Haza, Vitse) entienden por tales. Sobre segmentación métrica puede verse el número monográfico de *Teatro de palabras*, 4, 2010.

³ Héctor URZÁIZ TORTAJADA, «Las técnicas de reescritura en el auto *La orden de Melquisedech*: ¿autoplagio o reelaboración?», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 335-362.

⁴ José María RUANO DE LA HAZA, «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Criticón*, 72, 1998a, pp. 35-47.

⁵ José Enrique MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 151-161.

⁶ Pueden verse los resúmenes con bibliografía pertinente de Santiago FERNÁNDEZ MOSQUERA, *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2015, pp. 92-114; Adrián J. SÁEZ, «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*», *Criticón*, 117, 2013, pp. 159-62.

sacramentales, dada la propia naturaleza del género. El propio Calderón era consciente de ello, y lo reconocía en el prólogo al lector de su edición de los autos en 1677, titulado significativamente «Anticipadas disculpas a las objeciones [*sic*] que pueden ofrecerse a la impresión destes autos»:

Habrà quien haga fastidioso reparo de ver que en los más destes autos están introducidos unos mismos personajes [...] a que se satisface (o se procura satisfacer) con que, siendo siempre uno mismo el asunto, es fuerza caminar a su fin con unos mismos medios, mayormente si se entra en consideración de que estos mismos medios tantas veces repetidos siempre van a diferente fin en su argumento [...]. Hallaranse parecidos algunos pasos; también en la naturaleza se hallan algunos rostros parecidos y, aunque esta razón salve este defecto, se añade a ella que este género de representación se hace una vez al año, y de una a otra de las que van en esta *Primera parte* ha habido distancia de más de veinte años, y no es lo mismo haberlos visto con tanto intermedio divididos que hallarlos juntos debajo de un cuaderno, y así podrán suplirse, si se miran, no como repetidos, sino acordados⁷.

Otro aspecto llamativo de la obra calderoniana es su pronta maduración. Si aceptamos que *La vida es sueño* fue escrita en torno a 1627-1630, como los estudios más recientes y fiables han tendido a defender⁸, nos encontraríamos con que antes de cumplir 30 años Calderón habría ofrecido ya algunas de sus obras clave, como la ya citada, *La dama duende*, *Casa con dos puertas mala es de guardar* o *El príncipe constante* (las tres de 1629). Se trata, así, de un autor de madurez muy precoz, lo que contrasta, por ejemplo, con el caso de Lope, cuyas obras teatrales mayores fueron escritas cuando el dramaturgo contaba con al menos cuarenta años.

Esta precocidad de Calderón también nos sorprende al fijarnos en sus tres comedias más tempranas: *La selva confusa*, *Amor, honor y poder* y *Judas Macabeo*, que

⁷ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Autos sacramentales, alegóricos y historiales. Primera parte*, Madrid, Imprenta Imperial/José Fernández de Buendía, 1677, fols. [¶7v-¶8r]. La reciente edición crítica de cada auto en los tomos publicados por Reichenberger y la Universidad de Navarra ha enfrentado a los estudiosos en repetidas ocasiones con el fenómeno, sobre el que puede verse, además de URZÁIZ TORTAJADA, *art. cit.*, Carmen PINILLOS, «Escritura y reescritura en los autos sacramentales de Calderón», en *Calderón: innovación y legado*, eds. Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos, New York, Peter Lang, 2001, pp. 309-323; Ignacio ARELLANO, «Calderón en su taller: algunas intervenciones en los autógrafos de los autos sacramentales», en *Calderón en su laboratorio*, coords. Wolfram Aichinger y Simon Kroll, número monográfico de *Anuario calderoniano*, 8, 2015, pp. 31-52.

⁸ En su reciente edición de la comedia incluye Antonucci un resumen con las aportaciones más destacadas sobre el asunto: Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008, pp. 85-86.

se sabe que fueron representadas en palacio en 1623⁹, cuando el dramaturgo contaba con 23 años. Ninguna de ellas puede considerarse una obra maestra, pero tampoco son meras tentativas, y nos muestran a un dramaturgo con una forma de trabajar muy definida y con un estilo elaborado y reconocible (ya Lapesa decía que Calderón no fue un autor de evolución artística muy marcada)¹⁰. Además, en ellas Calderón emplea ya versos, pasajes, motivos, escenas que reutilizaría a lo largo de los años¹¹, aspecto que da a su obra una marcada unidad y coherencia, y que también hace que nos preguntemos por su forma de trabajar.

Hoy en día podríamos imaginarnos a Calderón con diferentes carpetas y archivos en su ordenador clasificados por temas, por motivos, por lances (o *pasos*, como se decía en el XVII), que le permitirían usar, con las debidas modificaciones, unos u otros según las necesidades dramáticas de la comedia en la que estuviese trabajando. Pero, como es sabido, en el siglo XVII los dramaturgos estaban obligados a no quedarse con sus textos una vez que los vendían, momento en el que sus legítimos propietarios pasaban a ser los «autores» de comedias, los directores de las compañías¹². Sin embargo, la exactitud de Calderón al reutilizar versos, estrofas y estructuras invita a pensar que quizá contase con una suerte de borradores o de papeles varios con motivos y temas, aunque también podemos creer que el poeta tenía una memoria prodigiosa. Este aspecto de la forma de trabajar de Calderón llama aún más la atención teniendo en cuenta que en Lope, cuyo corpus teatral cuadruplica casi el de Calderón, no se aprecia una reiteración tan exacta de versos y pasajes. Como señala Germán Vega en una formulación feliz: «Calderón se parece más a Calderón que, por ejemplo, Lope a Lope»¹³.

⁹ N.D. SHERGOLD y J.E. VAREY, «Some Early Calderón Dates», *Bulletin of Hispanic Studies*, 38:4, 1961, pp. 276, 279-280, 284-285.

¹⁰ Rafael LAPESA, «Lenguaje y estilo de Calderón», en *Estudios sobre Calderón*, ed. Javier Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2000, vol. I, pp. 225-226.

¹¹ Esta reutilización de materiales ha sido ya estudiada, con respecto a *La selva y confusa* y *Amor, honor y poder*, por Zaida VILA CARNEIRO, *art. cit.* De la misma autora puede verse también «El miedo del gracioso a ser comido: un ejemplo de reutilización en Calderón», en *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas*, coords. Jesús Murillo Sagredo y Laura Peña García, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015, pp. 217-226.

¹² Puede verse al respecto Luis IGLESIAS FEIJOO, «Los textos de Calderón: las comedias», en *Calderón desde el 2000*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Ollero y Ramos, 2001, pp. 77-108.

¹³ Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, «El Calderón que olvidó o repudió Calderón», en *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro» (Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*, dirs. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de Criticón), 2011, p. 136. Aunque Lope sí reitera también motivos y escenas en sus comedias. Puede verse a manera de ejemplo Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, «En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos de *Las paces de los reyes*», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII*

Tal manera de trabajar por parte de don Pedro quizá se deba también, al menos en parte, a su formación jesuítica, pues es posible que desde sus años de estudiante fuese anotando en cartapacios diferentes motivos que aprendería en sus clases y que quizá tuviese que recrear durante sus años de formación, aspecto que se habría mantenido en su forma de trabajar posterior.

Al tiempo, conviene subrayar que esta reutilización de motivos y secuencias, aunque quizá intensificada en Calderón, era propia de la práctica teatral de entonces, marcada por su intenso carácter comercial. Frente a la idea romántica del poeta genial e inspirado, los dramaturgos del XVII eran profesionales de la escena que trabajaban, «como los guionistas del cine o la televisión hoy, a destajo y en serie», según apunta, con respecto a Lope, Felipe Pedraza¹⁴, quien insiste en que «no cabe extasiarse ante la originalidad de cada elemento dramático, sino atender a la perfección y coherencia del ensamblaje, ya que los comediógrafos áureos y los grandes creadores cinematográficos de los años cuarenta y cincuenta manejan fórmulas reiteradas»¹⁵.

En su artículo ya mencionado, Zaida Vila estudia este gusto calderoniano por la reutilización partiendo de constatar cómo en dos comedias de 1623 (*La selva confusa y Amor, honor y poder*) se encontraban ya imágenes, motivos y versos que serían recurrentes en su obra, como la imagen de la mujer como pequeño cielo o el tan calderoniano motivo de la caída de un caballo desbocado, con el que luego se abriría su obra maestra, *La vida es sueño*. Algo parecido puede decirse de la otra comedia de Calderón también representada en 1623, *Judas Macabeo*, de la que se reutilizarán versos y motivos no solo en comedias, sino también, dado el asunto bíblico de la obra, en autos sacramentales.

Así, mi propósito en este trabajo consiste en observar y analizar brevemente la reiteración de esquemas, motivos y pasajes de esta comedia en otras posteriores, lo que permitirá insistir en cómo ese jovencísimo Calderón de 1623 había construido ya un mundo dramático propio y reconocible que reutilizaría y puliría en sus piezas posteriores.

El catálogo de motivos y secuencias que me ha ido saliendo no es pequeño: escenas de embajadores, reencuentros entre padres e hijos después de una batalla,

celebradas en Almería, eds. José Berbel, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo y Antonio Serrano, s.l., Instituto de Estudios Almerienses-Diputación Provincial de Almería, 1996, pp. 203-221.

¹⁴ Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, *art. cit.*, p. 205.

¹⁵ *Ibidem*, p. 207.

castigo al general derrotado, música que calma las tristezas, versos sobre el origen de Jerusalén, catálogos de dioses y las diferentes materias que los componen, incursión en terreno enemigo para ver a la amada, entrega de una banda a un galán como muestra de interés por parte de una dama, malestar ante las preguntas de la esposa, chistes del gracioso sobre la pena de la horca, nobleza de los combatientes durante el duelo, conflicto entre el amor y el deber, un ataúd ante las murallas de una ciudad, entre otros. Para no extenderme en demasía, aquí me centraré en algunos de ellos, que podrán ser vistos a modo de ejemplo y que serán tratados siguiendo el propio desarrollo de la obra¹⁶.

I. REENCUENTRO DE PADRES E HIJOS TRAS UNA BATALLA

Se abre esta con el reencuentro de padre e hijos (la madre, como sucede habitualmente en las comedias de Calderón, está ausente) después de una batalla de la que estos vuelven victoriosos, motivo que sirve para situar ya la acción, presentar los personajes y plantear algunos de los conflictos dramáticos. Este esquema inicial lo reiterará Calderón al comienzo de *Los cabellos de Absalón* (ca. 1635)¹⁷, la segunda comedia que compuso Calderón a partir de fuentes bíblicas (después solo volvería a esta materia en *La sibila del oriente*, pieza en la que reescribe un auto sacramental)¹⁸. En *Judas Macabeo* son los hermanos Macabeos los que regresan victoriosos de la guerra y son recibidos por su padre y otros personajes; en el caso de *Los cabellos* es el padre, el rey David, el que vuelve vencedor y es recibido por sus hijos, que lo esperaban en Jerusalén. Hay coincidencias de detalle ya en los saludos del padre a los hijos, en los que se emplean expresiones similares, a veces intercambiadas, ya que en *Los cabellos* es David quien recibe los epítetos bélicos, en tanto que en *Judas* son los hermanos los que lo hacen:

¹⁶ Un agudo análisis de varios motivos presentes en *Judas Macabeo* lo hacía ya Arellano en un artículo en el que concluía: «*Judas Macabeo* no es, ciertamente, la cima del arte calderoniano [...]. Presenta, sin embargo, el interés de ser probablemente el primer *drama* de Calderón, y revelar ya algunas técnicas que perfeccionará posteriormente» (Ignacio ARELLANO, «Observaciones a un drama temprano de Calderón: *Judas Macabeo* o *Los Macabeos*», *Archivum*, 33, 1983, p. 65).

¹⁷ Para las fechas de las comedias de Calderón me serviré fundamentalmente de Don W. CRUICKSHANK, *Calderón de la Barca: su carrera secular*, Madrid, Gredos, 2011.

¹⁸ A este respecto ha escrito Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS, «La Biblia y su dramaturgia en el drama calderoniano», en *La Biblia en el teatro español*, ed. Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 441-457.

Judas Macabeo

*Salen por una puerta, habiendo
tocado cajas y trompetas, Jonatás,
Simeón y Judas, y por otra
Matatías, viejo, Zarés y músicos.*
[...]
MATATÍAS
Valerosos Macabeos,
*legítima sucesión
de Palestina*; hebreos,
cuya gloriosa opinión
vence al tiempo en los trofeos,
triumfad dichosos; y vos,
*Judas valiente, a quien Dios
fíó venganza y castigo
del idólatra enemigo,*
sujetad las Asias dos;
Simeón, a quien el tierno
pecho ocupa dignamente
prudencia y valor eterno,
en la conquista valiente
y prudente en el gobierno;
joven Jonatás, que alcanzas
vitoriosas alabanzas
y, coronado de glorias,
a las mayores vitorias
exceden tus esperanzas;
hijos de quien merecí
estas glorias, a quien di
el ser que yo he recibido,
¿quedó el asirio vencido?
(vv. 1-28)¹⁹

Los cabellos de Absalón

*Tocan cajas, sale David por una puerta, y
por la otra Absalón, Salomón, Tamar y
Aquitofel.*
SALOMÓN
Vuelva felicemente,
de laurel coronada la alta frente,
el *campeón israelita*,
azote del sacrilego moabita.
ADONÍAS
Ciña su blanca nieve
de la rama inmortal círculo breve,
[el] defensor de Dios y su ley pía,
horror de la gentil idolatría.
DAVID
Queridas prendas mías,
báculos vivos de mis luengos días,
dadme todos los brazos. [...]
¡Ay dulces prendas, por mi bien halladas!
Adonías valiente,
llega, llega otra vez. Y tú, *prudente
Salomón*, otra vez toca mi pecho,
en amorosas lágrimas deshecho.
Bellísimo Absalón, vuelve mil veces
a repetirme el gusto que me ofreces
en tan alegre día.
Y tú no te retires, Tamar mía
que he dejado el postrero
tu abrazo, ¡ay mi Tamar!, porque no quiero
que el corazón en gloria tan precisa,
viendo que otro le espera, me dé prisa.
(vv. 1-34)

En *Judas* sigue el detenido relato de sus hazañas por parte de los tres hermanos Macabeos, en romance, tras lo que vuelve a hablar Matatías en quintillas, metro que envuelve así el romance. En *Los cabellos*, al contrario, el relato de su victoria por parte de David es muy breve, apenas diez versos en silvas (vv. 35-44).

¹⁹ Cito *Judas Macabeo* por su versión canónica, la publicada en la *Segunda parte* de Calderón.

También son similares el saludo de Zarés a Judas y el de Tamar a su padre, aunque este es más breve:

Judas Macabeo

ZARÉS

Vence y mira agradecido
deste campo la belleza,
que, indigna de tu cabeza,
a tus plantas se ha rendido.

*A recibirte han salido
el campo vertiendo flores,
las aves cantando amores
y, con tonos diferentes,
dando música las fuentes,
el viento espirando olores.*

(vv. 281-290)

Los cabellos de Absalón

TAMAR

*Hoy de Jerusalén las hijas bellas,
coronadas de flores y de estrellas,
entonen otra vez con mayor gloria
del Goliat segundo la victoria.*

(vv. 13-16)

Sin embargo, algo turba la felicidad de este reencuentro paterno-filial. En *Judas*, las victorias de los Macabeos quedan ensombrecidas por la muerte de Eleazar, aplastado por un elefante; en *Los cabellos*, David se da cuenta de que han salido a recibirlo todos sus hijos excepto Amón, que se ha quedado encerrado en su habitación, vencido por la melancolía y la tristeza. Así, también son muy similares los plantos que entonan Matatías por la muerte de su hijo Eleazar y David ante la ausencia de Amón, en versos de un cierto sabor estoico:

Judas Macabeo

En mi ciego pensamiento
tienen confusa porfía
con el gusto el sentimiento,
con la pena la alegría,
con el dolor el contento.
¡Oh, llanto desconocido!
¡Que no igualan mis temores
el contento que he tenido
con tres hijos vencedores
al dolor de uno vencido!

Los cabellos de Absalón

Mas con haber tenido
tan singular victoria, no lo ha sido
sino el volver a veros;
*si bien tantos contentos lisonjeros
confunden su alegría,*
considerando que el felice día
que vengo victorioso,
que entro por el alcázar suntuoso
de Sión, que salís con ansias tales
todos a recibirme a sus umbrales,

¡Oh, notable desconcierto!
 ¡Que en tormentos tan esquivos,
 cuando gusto y pena advierto,
*no borren tres hijos vivos
 el dolor de un hijo muerto!*
 Mas vengo a considerar
 hoy de nuestro ingrato ser
 que no se sabe estimar
 tanto en el mundo un placer
 como sentirse un pesar.
 Y así, cuando el alma escucha
 este dolor que en mí lucha,
*advierto en el bien que toco
 que el mucho contento es poco
 y la poca pena es mucha.*
*Confieso que ingrato he sido
 a vuestro favor, mi Dios,
 con la pena que he tenido,
 mas ¿qué hiciera yo por vos
 si no la hubiera sentido?*
*Todo es vuestro; nada es
 mío, señor. Si prevengo
 algún consuelo en los tres,
 es porque pienso que tengo
 con qué serviros después.*
 (vv. 226-260)

en ocasión tan alta,
Amón no más de entre vosotros falta;
 Amón, mi hijo mayor y mi heredero,
 a quien como mayor estimo y quiero. [...] *En vuestra suspensión mis penas toco.*
 Tamar, ¿qué hay de tu hermano? [...] *Ingrato soy, Señor, ingrato, digo,
 al grande favor vuestro:
 bien en mis sentimientos hoy lo muestro,
 pues cuatro hijos que veo
 con salud, no divierten mi deseo
 tanto como le aflige y atormenta
 uno sin ella. ¡Oh ingrata y descontenta
 condición que tenemos
 los humanos, haciendo siempre extremos!*
 (vv. 49-62, 72-73, 116-124)

De este modo, en ambas comedias se sigue un patrón similar para plantear una situación pareja: las victorias militares de dos personajes fundamentales de la Historia Sagrada (Judas Macabeo, el rey David) se ven empañadas por penas domésticas (la muerte de un hijo, de un hermano), a las que se sumará un conflicto mayor, también de carácter doméstico inicialmente, protagonizado por las bellas jóvenes que saludan a los vencedores: Zarés y Tamar.

II. CASTIGO AL GENERAL DERROTADO

Si la primera escena de la comedia, la presentación de los personajes del campo hebreo, se corresponde con un esquema similar de *Los cabellos de Absalón*, la primera del segundo cuadro o macrosecuencia, la presentación del asirio Lisías en Jerusalén, que recibe al derrotado Gorgias, se aproxima mucho a una similar de *La gran Cenobia* (1625), comedia que contiene otras semejanzas con *Judas Macabeo*, particularmente en lo que se refiere al tema de la Fortuna, que, como señaló Valbuena Briones, «se observa especialmente en obras de Calderón que tratan un tema de la historia antigua»²⁰.

La gran Cenobia se abre con la proclamación de Aureliano como emperador, tras lo que entra en escena Decio, que vuelve derrotado del oriente. En ambas comedias se produce un cambio a las redondillas con las entradas de los dos generales derrotados, Gorgias y Decio, que salen a escena portando signos funestos, como la corona de ciprés, en un caso, la ropa de luto y las armas negras, en otro:

Judas Macabeo
Vanse, y salen al son de cajas
destempladas Lisías y soldados,
y por otra puerta Gorgias con
bastón y corona de ciprés.
(v. 598 acot.)

La gran Cenobia
Tocan cajas y trompetas a marchar
y salen en orden soldados y Decio
detrás, vestido de luto o con armas
negras, y pónese de rodillas delante
del César. (p. 318)

Tanto Gorgias como Decio empiezan elogiando a sus respectivos superiores, nuevos además en su función. Y les piden piedad apelando a las mudanzas de Fortuna:

Judas Macabeo
GORGIAS
Fuerte Lisías, si es
infamia quedar vencido,
yo, que de Judas lo he sido,
infame llevo a tus pies.
Por Antioco Eupator
vienes a Jerusalén;

La gran Cenobia
DECIO
Nuevo César, cuyo nombre
a pesar del tiempo viva, [...] así
vivan tus victorias
en láminas de metal; [...] que
no castigues cruel
las adversidades mías.

²⁰ Ángel VALBUENA BRIONES, «Los tópicos de Séneca en el teatro de Calderón», en *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p. 65.

justa elección, porque estén
seguros con tu valor
aquestos muros, que son
fuerzas del asirio imperio.
Y, pues que no sin misterio
hoy sucedes al bastón,
*advierte que ruina ha sido
de la Fortuna mi honor*
y que ganas vencedor
lo que yo pierdo vencido.
*No castigues con venganzas,
Lisías, adversidades,
que a no haber prosperidades
no se temieran mudanzas.*
(vv. 599-618)

*Al ejército he venido,
donde te hallo emperador,
con vergüenza y sin honor
hoy de Cenobia vencido.
Y, si en desdichas algunas
disculpa el cielo previene,
sin usar de cuantas tiene
en mi favor la Fortuna,
licencia de hablar te pido,
para que en tanto rigor,
si no premio al vencedor,
des disculpas al vencido.*
(pp. 318-319)

Sin embargo, Aureliano y Lisías les contestan de manera arrogante, y llegan a emplear algunos versos similares, en un caso referidos a la Fortuna, vista como mujer, en el otro a la propia Cenobia, que ha derrotado a Decio; y castigan de manera humillante a ambos generales derrotados:

Judas Macabeo

LISIÁS
*Disculpa tu infamia aguarde
en la Fortuna importuna,
porque siempre la Fortuna
fue sagrado del cobarde.
No de su inconstancia arguyas
la pérdida o la ganancia,
que no es culpa de inconstancia
las que son infamias tuyas.
Y, cuando vengas a ser
de la Fortuna vencido,
¿es honor haberlo sido
de una inconstante mujer?
¿Es esta Fortuna alguna
deidad santa y eminente?
No, pues un hombre valiente*

La gran Cenobia

AURELIANO
¿Qué disculpa habrá que aguarde
hombre que vencido viene?
Di, por ver si alguna tiene
disculpa de ser cobarde. [...]
Necia y cobarde disculpa
a tanto temor previenes,
pues una culpa que tienes
enmiendas con otra culpa.
¿Qué ejército te disculpa
de numeroso poder?
¿Qué gigante, al parecer
animado monte, ha sido
*disculpa de ser vencido
si no una hermosa mujer?*
¡Ved, pues, qué Circe arrogante

sabe vencer la Fortuna.
*Di, ¿cómo nunca ha ofendido
a mis fuerzas su poder?*
No se debe de atrever,
o su poder es fingido.
Conozcan de mis tiranos
hechos la fiera amenaza:
*ponedle en pública plaza,
atadas atrás las manos,
porque digan que así yo
castigo cobardes culpas,
y él ofrezca por disculpas
«la Fortuna lo causó».*
(vv. 619-646)

usó prodigios con él!
¡Ved qué Medusa cruel
vio en escudos de diamante!
¡Ved qué Júpiter tonante
con rayos le fulminó!
¿Una mujer te venció?
DECIO
Sí, pero mujer que a ti
venciera.
AURELIANO
¡Cobarde! ¿A mí?
*Arrójale a sus pies y pónele el pie
encima.*
¿Puedo ser vencido yo?
*¿Puedo yo mudanza alguna
padecer en tanto honor?*
Di ¿tiene el tiempo valor?
¿Tiene poder la Fortuna?
¿Hay en la suerte importuna
causa que incite a mis daños? [...]
*Este acero que has ceñido
puedes dejar, que a tu lado
Quítale la espada.
está el acero afrentado,
cuando limpio; considero
que solamente el acero
parece mejor manchado.*
(pp. 319 y 322-324)

Tanto Gorgias como Decio responden advirtiendo a sus superiores que no deben ser tan arrogantes, ya que, aunque ahora se vean poderosos, la rueda de la Fortuna puede girar en cualquier momento. En *La gran Cenobia* se desarrolla el tema más, y algunas leves pinceladas puestas en boca de Gorgias en *Judas* se amplían y elaboran en la de Decio, quien llega a plantear una suerte de profecía contra Aureliano, pues las mudanzas de Fortuna serán tema fundamental en *La gran Cenobia* y no tanto en *Judas Macabeo*:

Judas Macabeo

GORGIAS

Soberbiamente has mostrado
el castigo que procuro,
pero tú no estés seguro,
pues no estoy desconfiado.

LISÍAS

Llevalde, pues.

GORGIAS

¡Oh, importuna
suerte, que a la muerte excedes!
¡Ah, Fortuna, lo que puedes!
(vv. 647-653)

La gran Cenobia

DECIO

Sí, que hay en el tiempo engaños,
hay en la suerte venganzas,
en la Fortuna mudanzas
y en mi vida desengaños.
Tú eras ayer un soldado
y hoy tienes cetro real;
yo era ayer un general
y hoy soy un hombre afrentado.
Tú has subido y yo bajado.
Y, pues yo bajo, *advirtiendo*
sube, Aureliano, y temiendo
el día que ha de venir,
pues has topado al subir
otro que viene cayendo.
Los dos extremos seremos
de la Fortuna y la suerte,
mas ya en la mía se advierte
el mayor de los extremos;
que, si en la Fortuna vemos
que no es hoy lo que era ayer,
yo no tengo qué temer
y tú tienes qué sentir,
pues bajo para subir,
pues subes para caer.
Tú confiado no estés,
pues no estoy desconfiado,
que puede ser que el estado
trueque la suerte que ves
y que tú, puesto a mis pies
por decretos soberanos,
des venganza a los tiranos
pechos. (p. 323)

III. LA FORTUNA VENCEDORA COMO MUJER

También aparece el motivo de cómo la Fortuna, mujer, a través de la belleza puede derrotar al más bravo guerrero. En el pasaje de *La gran Cenobia* lo apunta ya Decio narrando su derrota ante Cenobia («considera qué vida habrá segura / donde vence la fuerza y la hermosura») y también se va desprendiendo del arrogante discurso de Aureliano, sin saber que su obcecación con respecto a Cenobia le perderá y sus palabras se volverán contra él. En *Judas Macabeo* el tema se desarrolla al irse Gorgias y entrar en escena Cloriquea, mujer de Lisías, a la que este dirige unas palabras sobre el poder de la Fortuna, que es mujer, palabras que quieren ser galantes, pero que, debido al enamoramiento de oídas de Lisías que se producirá a continuación, serán premonitorias:

Judas Macabeo

LISÍAS
Más puedo que la fortuna. [...]
De la fortuna decía,
viéndome siempre triunfante,
que su poder inconstante
para cobardes tenía,
y mi engaño llego a ver,
pues agora he conocido,
viéndome a tus pies rendido,
que tú lo debes de ser.
Desengañarme procura;
dime, pues, si estos secretos
son de la fortuna efetos
o efetos de la hermosura.
*No creí que era el poder
de la fortuna tan fiero;*
*y ya sí, si considero
que es la fortuna mujer.*
(vv. 654, 679-693)

La gran Cenobia

DECIO
Venciome al fin y, si al rigor del hado
he de sentir la culpa que no tuve,
*considera qué vida habrá segura
donde vence la fuerza y la hermosura.*
[...]
AURELIANO
[...] Vive muriendo y advierte
que no te mato por ver
de la fortuna el poder;
ni la temo ni respeto;
*témela tú, que, en efeto,
es la fortuna mujer.*
Tú, que cobarde has nacido,
es bien su mudanza esperes,
viniendo de las mujeres
infamemente vencido. [...]
Y porque vea a qué estrella
Roma sus aplausos fía,
la primera empresa mía
ha de ser Cenobia bella:
en Roma he de triunfar della. [...]

Marche al Asia desde aquí
que voy a triunfar de mí,
del poder y la hermosura.

Vanse y queda Decio.

DECIO

Ve; y ruego al cielo que seas
despojo de todos tres,
por que rendido a sus pies
mi agravio y el tuyo veas. [...]

Tus vitorias el olvido
esconda y entre ansias fieras
rayo, que de las esferas
caiga a tus huesos tiranos,
dé sepulcro o a mis manos
con tus mismas armas mueras.

Mas, ¡ay de mí!, poco sabio
lloro mi suerte importuna,
pues ni enmiendo la fortuna
ni satisfago el agravio.

Hable el alma y calle el labio,
pues la continua mudanza
del tiempo me da esperanza,
que no hay, en leyes de amor,
ni tirano sin temor
ni ofendido sin venganza.

(pp. 322, 324-325)

Entra en escena Cloriquea en *Judas* y, aunque se mantienen las redondillas, puede considerarse que entramos en una nueva secuencia, en la que las redondillas engloban unas canciones que tienen forma de romance endecha. Después de unos versos que siguen con el tema de la Fortuna, enlazando con la microsecuencia anterior entre Gorgias y Lisías, Cloriquea, que ve alterado a Lisías, decide alegrarlo, relajarlo, y lo hace a través de la música:

CLORIQUEA Y agora con alegrarte
quiero templar tu rigor
para ver si puede Amor

suspender un poco a Marte.
Llamad músicos; procura
treguas al marcial cuidado. (vv. 719-724)

Salen los músicos (en la versión impresa en la *Segunda parte*; en la versión manuscrita es la propia Cloriquea la que canta) y entonan una canción de desamor sobre una tal Zarés:

Cantan *Si te agradan suspiros,
bellísima Zarés,
y merecen verdades
la gloria de una fe,
ya basta tu desprecio,
ya sobra tu desdén,
mas, ¡ay!, que nunca es mucho
rigor que tuyo es.
¡Ay, divina Zarés!,
apacible no seas,
pues me agradas cruel.* (vv. 739-749)

La canción despierta la curiosidad de Lisías, que, tomando el asunto de la canción por verdadero, hace preguntas a los músicos sobre esta Zarés y su situación, lo que a su vez genera los celos de Cloriquea, de tal manera que la profecía de Gorgias, la posibilidad de ser vencido por la Fortuna/mujer, empieza a hacerse verdadera.

IV. MÚSICA QUE ALIVIA LAS PENAS

Este recurso a la música para distraer a algún personaje de sus cuidados es un tópico que será habitual en el teatro de Calderón. En *La cisma de Ingalaterra* (1627), y después de una escena de discusión de pareja muy similar a otra presente en *Judas*, la reina intenta distraer al rey de su tristeza; empezará Semeyra entonando una canción:

REINA Quién llegara
a poder partir con vos,
no el gusto, que si él os falta

DOÑA MENCÍA Que traigas luces;
y venid todas conmigo
a divertir pesadumbres
de la ausencia de Gutierre
donde el natural presume
vencer hermosos países
que el arte dibuja y pule.
¡Teodora!

TEODORA Señora mía.

DOÑA MENCÍA Divierte con voces dulces
esta tristeza.

TEODORA Holgareme
que de letra y tono gustes.

Canta Teodora y duérmese Mencía (p. 420)

Y en *Amar después de la muerte* (ca. 1633) pide música Fernando Válór para vencer la melancolía de su esposa:

D. FERNANDO A la falda lisonjera
dese risco coronado [...] puedes, bella esposa mía,
sentarte. Cantad, a ver
si la música vencer
sabe la melancolía. [...] Cantad, cantad, su belleza
celebrad, pues bien halladas,
siempre traen paces juradas
la música y la tristeza.

MÚSICA *No es menester que digáis
cúyas sois, mis alegrías,
que bien se ve que sois más
en lo poco que duráis.*
(vv. 1340-1342 y 1376-1378)

En *Las manos blancas no ofenden* (ca. 1640) quiere Teodoro que dos damas canten para aliviar las penas de César:

Canta.

*¡Ay de mí, triste,
que mi vida estas voces me repiten!*
(vv. 743-752)

Así, finalmente interrumpirá la canción, pues no sirve para conseguir atajar su mal y, al contrario, lo agrava²¹:

Callad, callad, que parece
que el tono y letra que oí,
no por Aquiles, por mí
se hizo, pues en él me ofrece
no sé qué sombras la idea,
que presumo que soy yo,
quien en mujer transformó
su madre, pues que desea
que, entre mujeres criado,
de Marte el furor ignore
y melancólico llore
las amenazas del hado, [...] Y,
puesto que mis tormentos
tanto me ahogan, callad
y para siempre arrojad
o romped los instrumentos,
que no quiero, cuando yo
lloro un oculto pesar
oír cantar por no cantar.
(vv. 775-786, 799-805)

Si en *Las manos blancas* ya no solo es la música la que puede mitigar las penas, sino que el propio texto de la canción se ajusta a las vivencias del personaje, de tal manera que finalmente alcanza el objetivo opuesto del que se perseguía, más interesante es el caso de *La niña de Gómez Arias*, en la que el moro Cañerí pide también que se

²¹ En efecto, ya Ovidio en sus *Remedia amoris* aconsejaba a los amantes desdichados no frecuentar los teatros, ya que la música y el canto podían enervar el espíritu del afligido amante, que además podía verse reflejado en los ficticios (vv. 751-756).

cante de amor para divertir las penas de Dorotea, y los músicos entonarían una canción en la que se habla ya de la misma Dorotea, como en *Judas Macabeo* el asunto de la canción será Zarés, protagonista de la comedia, de tal manera que en ambas se produce un juego dramático por el cual una parte de la trama se convierte en asunto de unas canciones teóricamente ajenas a la trama, pero que así se insertan ya en ella:

CANERÍ A los músicos mandad
que canten desde aquel sitio
retirados, y que sea
de amor. [...]

GINÉS [...] Mas ya la música suena.

CANERÍ Oye la canción, bien mío.

DOROTEA (¿Si habrá mi padre, ¡ay de mí!,
ya la carta recibido?).

MÚSICA *Señor Gómez Arias,
duélete de mí,
que soy niña y sola
y nunca en tal me vi.*

DOROTEA ¿Ya anda en canciones mi historia?

CANERÍ Mal haya acento que ha sido
con sus voces ocasión
de despertar tus suspiros.
Callad, callad.

DOROTEA No, señor;
que prosigan te suplico,
que si oírlo es sentimiento,
por sentir más, quiero oírlo.
(pp. 542-543)

V. EMBAJADORES QUE SE HACEN SU PROPIO ASIENTO

En la última escena de esta primera jornada de *Judas Macabeo* entra en escena Jonatás, hermano de Judas, que viene a la residencia de Lisías a dar la embajada de que, si los asirios no rinden la ciudad de Jerusalén, serán asaltados por el ejército hebreo. Las escenas de embajadores son relativamente frecuentes en el teatro de Calderón y ofrecen diferentes motivaciones y funciones, algunas de las cuales han sido ya estudiadas por

Adrián Sáez para los autos sacramentales²². En el caso de la escena de *Judas Macabeo* se quiere mostrar el ingenio de Jonatás y la facilidad con la que sale de una situación complicada, lo que le da a él y a los hebreos una cierta superioridad ya sobre los asirios. En la segunda jornada de *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* (1629?), se encuentra una muy similar en la que acuden unos embajadores cristianos a parlamentar con Tarif, que tiene sitiada la ciudad de Toledo. Tanto Lisías en un caso como Tarif en el otro no quieren dar asiento al embajador extranjero, para que quede rebajado ante ellos:

Judas Macabeo

Sale un soldado.
SOLDADO
Un embajador hebreo
te quiere hablar.
LISÍAS
Entre, pues.
SOLDADO
*Dale asiento, porque es
hermano del Macabeo.*
LISÍAS
*No te quites, Cloriquea,
de aquí, porque no ha de hallar
desocupado lugar.*
Hable en pie. (vv. 789-796)

Virgen del Sagrario

Suena caja y trompeta.
TARIF
¿Qué bastarda trompeta
y ronca caja temerosa inquieta
nuestro ejército altivo y vitorioso?
Sale Muza.
MUZA
Abén Tarif.
TARIF
¡Oh, Muza valeroso!
¿Qué es esto?
MUZA
Que han abierto
la ciudad y marchando con concierto
una tropa ha salido
al son de las trompetas.
TARIF
A partido
se quieren dar sin duda,
que la desdicha los consuelos muda.
MUZA
Una blanca bandera
que es nube de los vientos lisonjera
de paz hizo señal primero al muro,
y llegan con la fe deste seguro.

²² Adrián, J. SÁEZ, «Embajadas y guerras: algunos paradigmas compositivos en el auto sacramental de Calderón», *Anuario calderoniano*, 5, 2012, pp. 215-231.

TARIF

*En mi tienda esperemos
y, porque iguales hoy no nos miremos,
sentémonos los tres y quitad, ¡hola!,
las almohadas que sobran. Bella Luna,
ya se va mejorando mi fortuna.
(p. 519)*

Llegan los embajadores, que, sin embargo, insisten en que solo hablarán sentados, y, ante el no ofrecimiento de asiento, se lo hacen ellos mismos: en el propio suelo en el caso de Godmán; en el de Jonatás, utilizando su manto:

Judas Macabeo

Sale Jonatás.

JONATÁS

*El cielo sea
con vosotros.*

LISÍAS

Él te guarde.

*Di a lo que vienes, hebreo,
con brevedad.*

JONATÁS

*Yo seré
muy breve en tomando asiento.*

LISÍAS

*A ningún embajador
le doy, porque considero
que de mis nobles pasados
esclavos los tuyos fueron.*

JONATÁS

*Pues yo le suelo tomar;
pero aquí, que no le veo,
por no quitártele a ti,
de mi manto hacerle quiero.*

Ya estoy sentado.

LISÍAS

*Prosigue
a lo que vienes. (vv. 796-810)*

Virgen del Sagrario

Salen Godmán y soldados.

GODMÁN

*Abén Tarif dichoso,
hermosa Luna, Muza valeroso,
salud os den los cielos soberanos.*

TARIF

Salud tengáis también, godos cristianos.

GODMÁN

*De parte de Toledo
de paz te vengo a hablar.*

TARIF

*Atento quedo;
ya tu voz no hay qué espere.*

GODMÁN

*Sí hay, que Toledo, mientras estuviere
en pie, no puede hablar, porque es debido
honor que mensajeros han tenido
y hoy a mí, por ciudad y mensajero,
asiento se me debe lo primero.*

TARIF

*Pues aquí no le tienes;
en pie podrás decir a lo que vienes.*

GODMÁN

Sí tengo, ¡vive el cielo!

TARIF

¿Asiento tienes?

GODMÁN

Sí.

TARIF

¿Cuál?

GODMÁN

Este suelo,

*que, como esté sentado,
de ventaja la alfombra del estrado
te doy.*

TARIF

*Y poco yerra
esa resolución, pues a la tierra
te arrojas para hablarme,
que es decir que ya vienes a adorarme
y confesarte a mi poder rendido,
si ya, godo, no ha sido
que, muerto de temor viéndome airado,
de ti mismo, cadáver, te has tomado
en esa tierra dura
medida para hacer la sepultura.*
GODMÁN
*Es verdad, solo eso
a tu rigor y a mi valor confieso,
pues a mi sepultura me he arrojado
diciendo así que moriré de honrado
antes que ver mi autoridad perdida,
que el honor es otra alma de otra vida.*
(pp. 519-520)

Tarif parece mostrarse más agresivo aún que Lisías, pues añade esa alusión a la medida de la sepultura que no tiene equivalente en el texto de *Judas Macabeo*, al menos en ese lugar concreto²³. Frente a Lisías, sin embargo, Tarif tiene un momento de grandeza, y, viéndose ya rey de Toledo, decide ceder un asiento a Godmán, tal y como

²³ Sin embargo, en otro lugar de *Judas Macabeo*, en la segunda jornada, sí aparece esta imagen, cuando, en su enfrentamiento con Jonatás, Lisías cae, y Jonatás le dice: «No fue de tu valentía / mengua despeñarte al suelo, / pero atrevido recelo / que ha sido ventura mía, / pues felice me asegura / mi fortuna que el bajar / a la tierra fue a tomar / medida a tu sepultura» (vv. 1645-1652).

Calderón siguió introduciendo escenas de embajadores ya con otras variantes, en las que la competencia se traslada a dos embajadores que llegan simultáneamente. Así, en *El príncipe constante* se da una escena de rivalidad, solo que en este caso entre Tarudante y Alfonso, que llegan al mismo tiempo como embajadores ante el rey; también en *El conde Lucanor*, donde son Astolfo y Casimiro, pretendientes de Rosimunda, los que tras llegar rivalizan, y en *La sibila del oriente*, donde lo hacen Candaces, rey de Egipto, y Heliud, rey de Tiro, al llegar a presencia de Salomón. Pero esto no viene al caso ahora.

VI. VERSOS SOBRE EL ORIGEN DE JERUSALÉN

Volviendo a nuestra escena de *Judas Macabeo*, durante su embajada Jonatás recita un largo romance sobre Jerusalén: su origen, sus características, su valor simbólico, lo que sirve para realzar el daño que la ocupación asiria y la usurpación de los templos han hecho a la ciudad. Lo interesante de este pasaje —escrito, conviene recordarlo, en 1623 o antes— es que muchos de sus versos serán reutilizados por Calderón en otras comedias y autos. Así sucede con la descripción de Jerusalén. En *Judas Macabeo* se hace una primera referencia a su localización sobre tres montes:

Aquesta antigua ciudad,
que sobre montes soberbios
está fundada y triunfante,
es de tres atlantes peso.
(vv. 813-816)

Los montes aludidos son Moria, Sión y Calvario, que se explicitan en estos versos de *El árbol de mejor fruto*:

De Sión, Moria y Calvario,
que son los montes excelsos
sobre cuyas tres cervices
Jerusalén tomó asiento [...]. (vv. 1766-1769)

Donde, aunque la imagen de los atlantes no esté explícita, sí lo está implícita al mencionarse las «cervices» de los montes, con lo que quedan humanizados. Además, curiosamente la primera vértebra de la zona cervical se llama «atlas». La imagen, en todo caso, se amplificará en un relato paralelo que realiza Salomón en *La sibila del oriente*:

Jerusalén sagrada,
ciudad de Dios en Asia fabricada,
tres montes te sustentan
que, atlantes de su cielo, nunca alientan;
porque su gran fatiga
a gemir mudamente les obliga
y a respirar tan quedo
que los ecos son voces de su miedo.
De aquestos, pues, tres montes
que dividen al cielo en horizontes,
Moria, Sión, Calvario,
hice elección [...] (p. 881).

Y sigue una más detallada descripción de los tres montes. En *Judas Macabeo* pasa entonces Jonatás a dar una breve etimología del nombre de la ciudad:

«Salén» se llamó al principio,
de Salén, que fue el primero
que para sus edificios
halló en los montes cimientos.
Este sacrificios justos
hizo a nuestro verdadero
dios, encendiendo en sus aras
mil olorosos inciensos.
Los jebuseos después
gran tiempo la poseyeron;
y, de sus dos fundadores
los dos nombres confundiendo,
se llamó «Jebusalén»,
de «Salén» y «Jebuseo».
Con «jeru» quiere decir

cosa excelente el hebreo;
por esto «Jerusalén»
ha sido el nombre postrero.
(vv. 817-834)

Calderón mezcla en esta noticia del origen diferentes fuentes antiguas, aunque resulta difícil determinar en qué medida sigue una, pues, además, sobre este origen de Jerusalén volvió en diferentes ocasiones, introduciendo algunas variantes. Así, en *Primero y segundo Isaac*:

De siete montes, en quien
quiso Jebús que se funde
la Salén, ciudad de Dios,
porque de dos nombres use
–Salén y Jebús– el que
Jebusalén la pronuncie (vv. 29-34)

En este pasaje curiosamente complica algo más las cosas, pues parece dar a entender que fue Jebús quien fundó la ciudad poniéndole de nombre Salén, frente a la versión de *Judas*, donde hay un fundador llamado Salén, y solo más tarde aparecen los jebuseos (sin hablarse de un Jebús). Otra versión en *El orden de Melquisedec*:

Aquí, que a vista del mundo
su gran plaza de armas fue
desde el antiguo Jebús,
la gran ciudad de Salem,
de cuyos sagrados nombres
vino el suyo a componer
Jebús y Salem juntando
la altiva Jerusalén. (vv. 39-46)

Jonatás, por último, recuerda:

Siempre ha ostentado grandezas,
y aun agora en ella vemos
el alcázar de David
y de Salomón el templo. (vv. 835-838)

Cierto toque «turístico» que nos recuerda también el arranque del parlamento de Salomón sobre Jerusalén en *La sibila*:

Desde esta parte, donde
a la fábrica hermosa corresponde
el supremo palacio,
alcázar de David, quiero despacio
considerar agora
la beldad que a los cielos enamora,
que los vientos suspende
y a sólo el sol con presunción ofende,
porque tantos reflejos
se levantan a soles desde lejos
y hay cuestión y porfía
sobre a cuál de los dos se debe el día.
(p. 881)

Y sigue Salomón tratando de los tres montes y de otros aspectos que dan noticia de la grandeza de Jerusalén.

VII. CATÁLOGO DE DIOSES PAGANOS Y LAS MATERIAS QUE LOS COMPONEN

Después de esta introducción sobre Jerusalén, su fundación, su configuración, Jonatás insiste en cómo ha sido siempre la patria de los hebreos y en ella se ha adorado al dios hebreo, al tiempo que censura el politeísmo de los asirios:

Si siempre aquesta ciudad
al dios justo, al dios eterno
ha tenido por amparo;
si siempre ha sido su dueño,
¿por qué ofendes sus lugares
con sacrificios diversos
de falsos dioses? ¡Oh, escucha
lo que adoras torpe y ciego!:
bronce adoras en Moloc,
plomo en Astarot y hierro

en Belcebud; en Dagón
oro y en Beemod madero;
barro estimas en Baal,
sin otros dioses perversos
de pequeñas estaturas
que llamáis dioses caseros.
Pues ¿cómo quieres que sean
tantos dioses? (vv. 843-860)

Esta enumeración de dioses y de los materiales con que están hechos parece estar basada, como ya había señalado Catalina Buezo en su edición de *El arca de Dios cautiva*²⁴, en el siguiente pasaje de *Daniel*: 5, 4: «et laudabant deos suos aureos et argenteos, aereos, ferreos, ligneosque et lapideos». Pasajes bíblicos similares se encuentran en *Salmos* 115, 4-7; *Salmos* 135, 15-18; *Jeremías* 10, 3-8, o *Apocalipsis* 9, 20, y lo interesante es que Calderón amplificó y reiteró el pasaje en diferentes lugares —particularmente autos—, con enumeraciones de dioses y sus materias cuya relación tiende a ser más bien aleatoria, algo que ya se observa comparando la versión de *Judas* de la *Segunda parte* con la manuscrita²⁵. En *La cena de Baltasar*, auto más directamente basado en el libro de *Daniel*, dice la Estatua a Baltasar:

Los dioses que adoras son
de humanas materias hechos:
bronce adoras en Moloc,
oro en Astarot, madero
en Baal, barro en Dagón,
piedra en Baalín, y hierro
en Moab. (vv. 1171-1177)

En otro auto, *El cordero de Isaías*, dice el Demonio:

no hay
criatura que más me deba

²⁴ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El arca de Dios cautiva*, ed. Catalina Buezo, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2002, p. 106.

²⁵ Así, por ejemplo, mientras Moloc en la versión impresa es de «bronce» (v. 850), en la manuscrita es de «plata» (v. 900); en esta el bronce se reserva para Astarot (v. 901), mientras que en la impresa este dios es de plomo (v. 851).

que tú en cuantos simulacros
adoras y reverencias.
Cuantas respuestas en oro
te da Beel, cuantas respuestas
en plata Mohab, en bronce
Moloc, Astaroc en piedra,
en cobre Behemot, en hierro
Dagón, Bahalín en madera,
sin otros caseros dioses
en estaño, barro y cera (vv. 341-352).

Pueden verse otros ejemplos en *Primero y segundo Isaac* (vv. 719-728), *El arca de Dios cautiva* (vv. 66-73) o *Llamados y escogidos* (vv. 587-594). En *La serpiente de metal* hay una enumeración similar, solo que a cada dios se le asigna no un metal, sino la forma de un animal (vv. 1784-1799). Suele tratarse de pasajes en los que se echa en cara a un personaje su idolatría, que se ejemplifica con esta variedad de dioses y materias, siguiendo el ejemplo del libro de *Daniel*. O bien, como en el pasaje de *El cordero de Isaías*, es el demonio el que se regodea en esa situación, insistiendo en cómo la reverencia a esos dioses y sus metales es en último término reverencia al propio demonio.

VIII. EL EMBAJADOR DEJA EL MANTO QUE LE SIRVIÓ COMO ASIENTO

Me interesa recordar ahora el cierre de la escena de la embajada de Jonatás en *Judas Macabeo*:

[JONATÁS]	Con esto me voy.
LISÍAS	Espera.
JONATÁS	Ninguna respuesta espero, porque ya sé que respondes...
LISÍAS	No más de que la defiende y que, cuando la faltaran aqueos muros soberbios que la aseguran, tuviera más resistencia en mi pecho. <i>Solo te quiero decir</i>

Melchor de Santa Cruz, Gracián, Lope de Vega y Mira de Amescua, además de la de *Judas Macabeo*²⁸. La más detenida es esta recogida por Timoneda:

Venido un embajador de Venecia a la corte del Gran Turco, dándole audiencia a él juntamente con otros muchos que había en su corte, mandó el Gran Turco que no le diesen silla al embajador de Venecia, por cierto respecto. Entrados los embajadores, cada cual se sentó en su debido lugar. Viendo el veneciano que para él faltaba silla, quitose una ropa de majestad que traía de brocado hasta el suelo, y asentose encima de ella. Acabando todos de relatar sus embajadas y hecho su debido acatamiento al gran turco, saliose el embajador veneciano, dejando su ropa en el suelo. A esto dijo el Gran Turco:

—Mira, cristiano, que te dejas tu ropa.

Respondió:

—Sepa su majestad que los embajadores de Venecia acostumbran dejar las sillas en que se asientan²⁹.

Así, tenemos en primer lugar un cuentecillo muy difundido en la época que Calderón toma como motivo para una comedia quizá a través de Lope y que luego reutilizará con variantes en otras. Calderón era muy dado a emplear este tipo de relatos tradicionales en sus comedias, en muchas ocasiones de manera explícita, como cuando son puestos en boca del gracioso, pero en otras de manera más camuflada o más integrada en la trama, como en esta de *Judas Macabeo*.

IX. INCURSIÓN EN TERRENO ENEMIGO PARA VER A LA AMADA

Con la embajada de Jonatás se cierra la primera jornada. La segunda se abre con una microsecuencia en romance que tiene lugar —presumiblemente— al alba del día siguiente. En ella, Lisías, ataviado con el manto que ha dejado abandonado Jonatás durante su embajada, acude al campamento judío guiado por Josef, un hebreo que parece actuar como espía de los asirios, con el fin de conocer a Zarés.

Se trata de una escena que tiene un paralelo inmediato ya en la propia *Judas Macabeo*, pues al inicio de la tercera jornada, también de noche, o casi al alba, es Jonatás quien se acerca a la tienda de Zarés, en este caso guiado por Tolomeo, que ha

²⁸ Puede verse también CHEVALIER, *op. cit.*, p. 16.

²⁹ Joan TIMONEDA, *Sobremesa*, I, 29. Citado en CHEVALIER, *op. cit.*, pp. 293-294.

elaborado una estratagema para que Jonatás, haciéndose pasar por Judas, pueda gozar de Zarés con el beneplácito de esta.

Y un episodio similar se encuentra en *El mayor monstruo del mundo* (ca. 1635): Octaviano, al final de la comedia, hace una incursión en el palacio de Herodes para ver a Mariene. Va avisado por Tolomeo (curiosamente también aquí es un Tolomeo el que acompaña al personaje, como en la tercera jornada de *Judas Macabeo*) de que Mariene corre peligro y, frente a lo que sucede en *Judas Macabeo*, ya había visto a la mujer de Herodes en anteriores ocasiones. Mariene le pide que se marche, y Octaviano le contesta que lo hará «como para blasón sumo / dejéis tocar esa mano» (vv. 2924-2925). Como se verá a continuación, en *Judas Macabeo* Zarés acepta que Lisías se lleve una prenda; Mariene, sin embargo, se resiste a hacer lo que Octaviano le pide y amenaza con suicidarse. En ambas obras se habían enamorado Octaviano y Lisías sin haber conocido a las respectivas mujeres: Octaviano tras haber visto un retrato, Lisías tras haber escuchado una canción.

En los pasajes que ahora nos ocupan es importante en primer lugar la referencia a la noche como abrigo de la incursión del personaje:

El mayor monstruo del mundo
TOLOMEO
Pisando las negras sombras
en el silencio noturno
de la noche, has penetrado
el jardín y hasta lo oculto
de su cuarto llegas.
(vv. 2861-2865)

Judas Macabeo
TOLOMEO
El silencio de la noche,
que autor del engaño fue,
con el mayor te convida:
entra, que no hay qué temer.
(vv. 1769-1772)

Hay diferencias entre la incursión de Lisías en *Judas Macabeo* y la de Octaviano en *El mayor monstruo*. Así, en *Judas* Lisías contempla a Zarés en un exterior, pues ella se está ejercitando en las artes de la guerra, de tal manera que podemos suponer que, aunque es de noche, está amaneciendo; en *El mayor monstruo* la escena tiene lugar, sin embargo, en un interior donde Mariene está desnudándose con la ayuda de sus damas, lo que da un cierto erotismo a este momento. Además, Octaviano tropieza con un azafate, de tal modo que las damas de Mariene huyen atemorizadas y se crea una situación de tensión que no existe, o no existe tan intensamente, en *Judas Macabeo*.

Otaviano y Mariene se conocen ya, por lo que su diálogo se aleja del que mantienen Zarés y Lisías en *Judas Macabeo*. Sin embargo, tras descubrir Zarés que se trata del general asirio, de Lisías, le pide que se marche, como hace Mariene en *El mayor monstruo*, y en ambos casos ponen Lisías y Otaviano una condición en parte similar:

Judas Macabeo

ZARÉS
Lisías, yo te agradezco
la voluntad que me ofreces, [...]
te suplico que te vayas,
porque, si Judas viniere
a verme a mí, no te mate.
Hazme a queste gusto; vete.
Más que mi opinión, sintiera
ahora en sus manos verte
muerto por mi causa.
LISÍAS
 ¡Ay, cielos,
qué poco mi amor te debe! [...]
Pero, por darte este gusto,
*yo me iré, como me entregues
una prenda de tu mano;*
con esta podré volverme
y sin ella no me iré.
(vv. 1103-1118; 1127-1131)

El mayor monstruo del mundo

MARIENE
Ya arguyo
que sois vos el que mi vida
en tantas desdichas puso
y que queréis remediarlas.
*Ya de todas os disculpo,
con que os vais de aquí.*
OTAVIANO
 *Sí haré,
como para blasón sumo
dejéis tocar esa mano.*
(v. 2918-2925)

La reacción de ambas damas no es positiva, o no acceden en un primer momento:

Judas Macabeo

ZARÉS
¿Es posible que esto intentes?
LISÍAS
Si no me la das, perdona,
que me es forzoso ofenderte.
(vv. 1132-1134)

El mayor monstruo del mundo

MARIENE
Es atrevimiento injusto.
OTAVIANO
No es sino justo deseo.
(vv. 2926-2927)

Pero, mientras en *Judas Macabeo* Zarés se deja convencer de inmediato y acepta entregar una banda a Lisías (o, tal y como lo presenta ella, dejarla caer), en *El mayor monstruo* la escena adquiere tintes más oscuros ante el intento de suicidio de Mariene y la reaparición del puñal que ha sido clave a lo largo del desarrollo de la trama:

Judas Macabeo

ZARÉS

¿Qué puedo darte?

LISIÁS

Esa banda,
que, de tus hombros pendiente,
es zodíaco que parte
de tu luz la esfera breve. [...]

ZARÉS

Tú la tendrás, pero advierte
que ni la doy ni la niego,
y, porque confuso pienses
que ni es favor ni rigor,
aquí es justo que la deje.
Tú con aquesto aseguras
la alabanza que pretendes;
yo, el decoro que me debo.
Álzala del suelo y vete.
(vv. 1135-1138)

El gran monstruo del mundo

MARIENE

Antes a los dioses juro
con este puñal que ciñes,
Sácale el puñal.

que ya en mi mano desnudo
está, me romperé el pecho.

OTAVIANO

Ya de verte me confundo.
Detente, mujer, detente,
que eres un vivo trasunto
que me repite a los ojos
de aquel trágico dibujo
las especies.

MARIENE

¡Ay de mí!

¿Qué es lo que miro? ¿Qué dudo?
El puñal es este, cielos,
que siempre fatal indujo
mi estrella contra mi vida.
Déjale caer.

¡Oh riguroso, oh sañudo
ministro! Ya con más causa
de dos enemigos huyo.

Vase.

OTAVIANO

¡Espera, detente, aguarda!
Bien sé que mi muerte busco,
pero tengo de seguirla
ni bien vivo ni difunto.
(vv. 2928-2948)

X. ENTREGA DE UNA BANDA A UN GALÁN POR PARTE DE UNA DAMA

Por otra parte, este motivo de la entrega de una banda a un galán también era frecuente en Calderón, pues se trataba de una muestra de interés por parte de una dama con respecto a un determinado galán (y es uno de los nudos de la trama de *La banda y la flor*); por ello insiste Zarés en que no la da a Lisías, sino que simplemente la deja en el suelo. En *Saber del mal y el bien* se produce un atisbo de confusión similar cuando, tras decir don Álvaro a Laura que tiene un golpe en el brazo, contesta esta:

ÁLVARO Solo en este brazo
un golpe tengo cruel.

LAURA Poned esta banda en él.

ÁLVARO Será de mi cuello lazo,
será...

LAURA ¿Qué ha de ser? Callad,
porque aqueste no es favor
ocasionado de amor,
sino de necesidad (p. 599).

De igual manera, antes de darse una batalla en *La gran Cenobia* pregunta Decio a la protagonista:

DECIO ¿Podré yo
conocerte?

CENOBIA Sí, tú puedes,
por que te advierta mejor,
llevar esta banda.
Dale una banda.

DECIO ¡Ay, cielos!
¿Podré en tan alta ocasión
tenerla por favor tuyo?

CENOBIA Tú has de tenerla, yo no.
Tenla por lo que quisieres,
que yo por señal te la doy (p. 341).

En *El encanto sin encanto* a Serafina se le caen los guantes al suelo y cada uno de sus dos pretendientes toma uno, a lo que sigue un pequeño debate entre ellos sobre si se lo han de devolver o no. Florante decide hacerlo «en señal / de que no hay merecimiento / adonde no hay voluntad», en tanto que Celio se lo queda, ya que nunca podría esperar tal favor de manera voluntaria. En *Eco y Narciso* (1661) se produce otra contienda entre Silvio y Febo por una cinta que se le ha caído a Eco, por lo que esta les aclara que no será favor hasta que no sea ella quien la dé.

XI. CONFLICTO ENTRE EL AMOR Y EL DEBER: VENCERSE A SÍ MISMO

Dando un salto, podemos llegar al inicio de la tercera jornada, cuando Tolomeo y Jonatás, de manera paralela a como hicieron Lisías y Josef al inicio de la segunda, se aproximan a la tienda de Zarés. Jonatás, de acuerdo con la estratagema ideada por Tolomeo, va ataviado con las insignias de Judas, con lo que espera poder gozar de Zarés. Cuando ya se dispone a entrar en su tienda, tocan al arma, pues el ejército hebreo inicia el asalto definitivo sobre Jerusalén, y a Jonatás se le plantea un dilema: ¿saciar sus apetitos y gozar de Zarés, o bien acudir a la llamada del deber y luchar en la conquista de la ciudad?

En *Judas Macabeo* el conflicto está explicitado en escena, y se refleja en la tienda de Zarés, por un lado, como símbolo del amor, y en la música marcial, por otro, como representante de la llamada al deber. Ante tal situación el héroe expone sus dudas y vaivenes en un monólogo. Algo similar le sucede a Ulises en *El mayor encanto, amor* (1636), donde el motivo se amplifica. Con Ulises ya entregado a los deleites amorosos, hay una llamada a la guerra, por lo que Ulises se ve escindido entre los gritos de guerra de sus compañeros y la música que canta los deleites del amor:

Judas Macabeo

JONATÁS
¿Qué he de hacer?
Aquí del amor me llama
el deleitoso placer;
allí de Marte me incita
el estrépito cruel.
Aquí el amor me da voces,

El mayor encanto, amor

CIRCE
¿Qué es esto? ¿Cuando pretendo
silencio hay quien le interrompa?
ULISES
Guerra publica esta trompa,
guerra publica este estruendo.
¿Pues cómo, ¡ay dioses!, así

pero allí el honor también
me llama. ¡Ay, amor, honor!
¿A quién he de responder?
Aquí pierdo la vitoria
de un invencible desdén
y allí pierdo la esperanza
del más honroso laurel.
Aquí gano del amor
glorias que tanto esperé;
allí gano eterna fama
con que inmortal he de ser.
¡Ciego y confuso me veo!
¡Amor, honor! ¿Qué queréis?
Rendido estoy a los dos;
dejadme ya, que bien sé
que la fama y la gloria he de perder
si pierdo la hermosura de Zarés.
(vv. 1828-1850)

es hoy perezoso el sueño
de nobles sentidos dueño?
No soy sin duda el que fui,
pues a delicias suaves
entregado, ¡ay de mí!, estoy
y tras los ecos no voy
más belicosos y graves.
Perdona, Circe, que así,
habiendo guerra y furor,
no me ha de tener Amor. [...]

CIRCE

Para templar el furor,
cantad de amor, cantad pues.

La música al otro lado.

MÚSICA

*¿Dónde vas, Ulises, si es
el mayor encanto amor?*

ULISES

¿Qué blandas voces suaves,
repetidas en los vientos,
son con sonoros acentos
dulce envidia de las aves?
¡Qué bien el amor me suena!
¿Cómo tu amor me ha podido,
Circe hermosa, haber vencido
aquella pasada pena?
Ya me vuelvo a tu favor.

TODOS

¡Guerra, guerra!

ULISES

Mas ¿qué espero?

Las armas me llaman; quiero
seguirlas.

MÚSICOS

¡Amor, amor!

ULISES

¿Qué blanda, qué dulcemente
suena esta voz repetida! [...]

TODOS

¡Guerra, guerra! [...]

MÚSICOS

¡Amor, amor!

ANTISTES

No calle el marcial furor.

CIRCE

Amor digan mar y tierra.

MÚSICOS

¡Amor, amor!

TODOS

¡Guerra, guerra!

¡Guerra, guerra!

MÚSICOS

¡Amor, amor!

ULISES

Aquí guerra, amor aquí
oigo y, cuando así me veo,
conmigo mismo peleo;
defiéndame yo de mí.

ANTISTES

Esto es honor.

ULISES

Dices bien;
todo el honor lo atropella.

CIRCE

Esto es gloria.

ULISES

¡Ay, Circe bella!,
que tú dices bien también.

CIRCE

El gusto es dulce pasión.

ULISES

Razón tienes.

ANTISTES

La vitoria
es más aplauso, más gloria.

ULISES

Tú también tienes razón.

ANTISTES

Guerra y amor en rigor
te llaman; miedos destierra.
(vv. 2508-2593)

En *Judas Macabeo* Jonatás se da cuenta finalmente de quién es y de los deberes que implica el pertenecer al linaje de los Macabeos; sin embargo, en *El mayor encanto*, la insistencia de Circe y de la música amorosa vence la de los hombres de Ulises llamándolo a la guerra, de tal manera que Ulises se deja vencer por la molicie:

Judas Macabeo

Pero ¿qué es esto? ¿Yo soy
descendiente de Israel?
¿Yo, del Macabeo hermano?
¿Yo, de Judá y a quien
con aplausos, con trofeos
y con triunfos piensa ver,
coronado de victorias,
glorioso Jerusalén?
¿Yo soy Jonatás? ¿Yo soy
quien puso –de amor la ley
el honor en contingencia
por una hermosa mujer?
¡Afuera, vanos deseos!
Arroja el escudo y vara.
¡Fingidas señas, haced
en el viento vuestro centro
porque venganzas me deis!
No quiero falsos engaños;
al campo voy porque en él
vuelva por mi honor. ¡Lisías,
solo a mí me has de temer!
A vencerte voy yo solo,
y pienso que poco haré,
pues, empezando en mí mismo,
voy enseñado a vencer.
(vv. 1851-1874)

El mayor encanto, amor

MÚSICOS
¡Amor, amor!
TODOS
¡Guerra, guerra!
TODOS
¿Quién ha vencido?
ULISES
El amor,
que, ¿cómo pudiera ser
que otro afecto me venciera
donde tu hermosura viera?
Esclavo tuyo he de ser.
No hay más fama para mí
que adorarte, no hay más gloria
que vivir en tu memoria.
Dichoso mil veces fui
el día que tu favor
mereció mi voluntad.
CIRCE
Venid todas y cantad
el mayor encanto, amor.
(vv. 2594-2607)

Por ello en *El mayor encanto* tiene que ser el espíritu del héroe Aquiles el que aparezca, pues, indignado por la actitud de Ulises, al que denomina «afeminado griego», quiere recuperar sus armas:

AQUILES Su espíritu [de Aquiles] soy ilustre,
que de los elíseos campos,
donde eterna mansión tuve,
volví a pasar de Aqueronte
las verdinegras y azules
ondas, derretidas gomas
del salitre y del azufre.
A cobrar vengo mis armas,
porque el amor no las juzgue
ya de su templo despojo
torpe, olvidado y inútil,
porque no quieren los dioses
que otro dueño las injurie,
sino que en mi sepultura
a par de los siglos duren.
Y tú, afeminado griego,
que entre las delicias dulces
del amor, de negras sombras
tantos esplendores cubres,
no entre amorosos encantos
las tengas ni las deslustres,
sino rompiendo de amor
las mágicas inquietudes,
sal de Tinacria y hollando
al mar los vidrios azules
a discreción de los vientos
sus pavimentos discurre,
que la curia de los dioses
quieren que otra vez los sulques
hasta que de mi sepulcro
las muertas aras saludes
y en él esas armas cuelgues.
(vv. 3011-3042)

Y solo ante esta llamada del espíritu de Aquiles Ulises finalmente reacciona y decide abandonar la muelle vida del amor junto a Circe:

ULISES Espera, helado cadáver
 que asombro y horror infundes,
 que yo postrado te doy
 palabra... Todo se hunde.
 Pesada imaginación
 fue la que en mis sueños tuve,
 pero, aunque soñada, es bien
 que la crea y no lo dude.
Salen los griegos. [...]

ARSIDAS Pues ¿qué tienes?

ULISES Nada tengo, mucho tuve.
 ¡Ay amigos!, tiempo es ya
 que a los engaños me usurpe
 del mayor encanto; hoy
 el valor del amor triunfe.
 (vv. 3050-3057; 3066-3071)

Y si en *El mayor encanto, amor* es el espíritu de Aquiles el que recrimina a Ulises, de modo inverso, en *El monstruo de los jardines* es Aquiles el que, tras escuchar a Ulises, deja las ropas de mujer y el amor a Deidamia y abraza la causa de la guerra (vv. 3084-3206).

Escindido entre el amor y el deber, finalmente el héroe, Jonatás o Ulises, se inclina por este último y se vence a sí mismo, lo que, como dice Tolomeo a continuación en *Judas Macabeo*, es la victoria de más gloria (vv. 1875-1877) —aunque el propio Tolomeo no será capaz de obtenerla, pues, aprovechando que Jonatás se marcha a la batalla, tomará las insignias de Judas, que utilizará para gozar de Zarés—. El de «vencerse a sí mismo» es motivo clásico muy frecuente en el teatro calderoniano y que remite a Platón, *Leyes*, 626e, o Séneca, *Epístolas*, 113, 30. Como apunta Regalado,

los personajes de Calderón se afirman muchas veces en el respeto a la ley y en el sentido del deber, que es lo que significa ese vencerse a sí mismo que se repite a lo

largo de la obra del dramaturgo, pero esto lo logran solamente a través de un calvario, ya que no es algo que les sea dado³⁰.

Así sucede con Segismundo cuando renuncia a Rosaura al final de *La vida es sueño*:

Pues que ya vencer aguarda
mi valor grandes vitorias,
hoy ha de ser la más alta
vencerme a mí (p. 108),

con Mencía en *El médico de su honra* al resistir a su antiguo amante:

y así mi honor en sí mismo
se acrisola cuando llego
a vencerme, pues no fuera
sin experiencias perfeto (vv. 149-152)

o con doña Leonor en situación pareja en *A secreto agravio secreta venganza*:

Amor,
aunque en la ocasión esté,
soy quien soy, vencerme puedo.
No es liviandad, honra es
la que en la ocasión me pone (vv. 1385-1389).

Y en ocasiones, como ocurre aquí con Jonatás, y según ya vimos, el conflicto está explicitado en escena, como sucede también con Ulises en *El mayor encanto, amor* o Aquiles en *El monstruo de los jardines*.

Podrían seguirse repasando otros motivos desperdigados por *Judas Macabeo* que serán recurrentes en comedias posteriores de Calderón, pero ello sobrepasaría con mucho los límites de este artículo. Entiendo que los ejemplos vistos son suficientes para mostrar la importancia que la reutilización y reescritura de diferentes motivos y pasajes tuvo en el arte de Calderón, quien parecía construir sus comedias a la manera de puzles

³⁰ Antonio REGALADO, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, I, p. 289.

que elaboraba con diferentes piezas que encajaba o reutilizaba con las modificaciones necesarias y según sus conveniencias.

Ya en una comedia tan temprana como *Judas Macabeo*, estrenada cuando Calderón contaba tan solo con 23 años, hemos podido observar, siguiendo el desarrollo de la obra, cómo los diferentes motivos y escenas que el poeta iba encajando para construir su historia serán reiterados, con las debidas modificaciones, y casi sin excepción, en piezas suyas posteriores, en algunos casos tan solo un par de años después, pero en otros varias décadas más tarde.

Cabe también señalar que la mayor parte de estas obras en las que se reutilizan motivos ya empleados en *Judas Macabeo* son de tono serio, como comedias de materia antigua o bíblica (*La gran Cenobia*, *El mayor monstruo del mundo*, *Los cabellos de Absalón*) y mitológicas (*El mayor encanto, amor*, *El monstruo de los jardines*), así como diferentes autos sacramentales, al tiempo que solo motivos de corte más galante, como el de la competición por la banda partida de una amada, o —por así decir— transversal, como el de la música que alivia las penas, reaparecen en comedias de más amplio espectro (*El encanto sin encanto*, *Las manos blancas no ofenden*, entre otras).

En suma, debe insistirse de nuevo en cómo un joven Calderón de 23 años ya había construido gran parte del mundo que le sería propio y se había servido de secuencias, motivos, estrofas, versos que se convertirían en recurrentes a lo largo de su obra. Tal práctica otorga a sus textos un cierto aire de familia que hace que sean fácilmente reconocibles para quien esté habituado a su lectura y evidencia cómo su manera de trabajar partía de una concepción profesional de la escritura, dirigida a tejer obras de teatro a partir de la hábil concatenación de motivos y secuencias reiterados.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARELLANO, Ignacio, «Observaciones a un drama temprano de Calderón: *Judas Macabeo* o *Los Macabeos*», *Archivum*, 33, 1983, pp. 51-65.
- , «Calderón en su taller: algunas intervenciones en los autógrafos de los autos sacramentales», en *Calderón en su laboratorio*, coords. Wolfram Aichinger y Simon Kroll, número monográfico de *Anuario calderoniano*, 8, 2015, pp. 31-52.

- ARMENDÁRIZ ARAMENDÍA, Ana, *Edición crítica de «El médico de su honra» de Calderón de la Barca y recepción crítica del drama (Apéndice: edición crítica de «El médico de su honra» atribuido a Lope de Vega)*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2007.
- CAAMAÑO ROJO, María José, *Edición crítica de «El mayor monstruo del mundo»*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Autos sacramentales, alegóricos y historiales. Primera parte*, Madrid, Imprenta Imperial/José Fernández de Buendía, 1677.
- , *Los cabellos de Absalón*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- , *El cordero de Isaías*, ed. M^a Carmen Pinillos, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1996.
- , *Primero y segundo Isaac*, eds. Ángel L. Cilveti y Ricardo Arias, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1997.
- , *La cisma de Ingalaterra*, ed. Juan Manuel Escudero Baztán, Kassel, Reichenberger, 2001.
- , *El arca de Dios cautiva*, ed. Catalina Buezo, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2002a.
- , *Llamados y escogidos*, eds. Ignacio Arellano y Luis Galván, Kassel/Pamplona, Reichenberger/Universidad de Navarra, 2002b.
- , *El orden de Melquisedec*, ed. Ignacio Pérez Ibáñez, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2005.
- , *La vida es sueño*, en *Comedias, I. Primera parte de comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006a, pp. 11-109.
- , *La gran Cenobia*, en *Comedias, I. Primera parte de comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006a, pp. 307-396.
- , *Saber del mal y el bien*, en *Comedias, I. Primera parte de comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006b, pp. 575-662.
- , *El sitio de Bredá*, en *Comedias, I. Primera parte de comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006c, pp. 953-1052.
- , *El médico de su honra*, en *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, pp. 387-477.

- , *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, en *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, pp. 479-557.
- , *Amar después de la muerte*, ed. Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2008a.
- , *La vida es sueño*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008b.
- , *El árbol de mejor fruto*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2009.
- , *Eco y Narciso*, en *Comedias, IV. Cuarta parte de comedias*, ed. Sebastian Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, 2010a, pp. 129-225.
- , *El encanto sin encanto*, en *Comedias, IV. Cuarta parte de comedias*, ed. Sebastian Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, 2010b, pp. 333-447.
- , *La niña de Gómez Arias*, en *Comedias, IV. Cuarta parte de comedias*, ed. Sebastian Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, 2010c, pp. 449-547.
- , *El conde Lucanor*, en *Comedias, IV. Cuarta parte de comedias*, ed. Sebastian Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, 2010d, pp. 919-1038.
- , *La sibila del oriente y gran reina de Sabá*, en *Comedias, V. Verdadera quinta parte de comedias*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010e, pp. 835-907.
- , *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2011.
- , *Judas Macabeo*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2012a.
- , *La serpiente de metal*, ed. Luis Galván, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2012b.
- , *La cena del rey Baltasar*, eds. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2013a.
- , *El mayor encanto, amor*, ed. Alejandra Ulla Lorenzo, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2013b.
- , *La dama y galán Aquiles (El monstruo de los jardines)*, ed. Tatiana Alvarado Teodorika, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2013c.
- , *El príncipe constante*, ed. Isabel Hernando Morata, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2015.
- , *Las manos blancas no ofenden*, ed. Verónica Casais Vila, en preparación.

- CHEVALIER, Maxime, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975
- CRUICKSHANK, Don W., *Calderón de la Barca: su carrera secular*, Madrid, Gredos, 2011.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2015.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «Los textos de Calderón: las comedias», en *Calderón desde el 2000*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Ollero y Ramos, 2001, pp. 77-108.
- LAPESA, Rafael, «Lenguaje y estilo de Calderón», en *Estudios sobre Calderón*, ed. Javier Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2000, vol. I, pp. 223-289 (versión original en *Calderón. Actas del «Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro» (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, pp. 51-101).
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, 2001.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos de *Las paces de los reyes*», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, eds. José Berbel, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo y Antonio Serrano, s.l., Instituto de Estudios Almerienses-Diputación Provincial de Almería, 1996, pp. 203-221.
- PINILLOS, Carmen, «Escritura y reescritura en los autos sacramentales de Calderón», en *Calderón: innovación y legado*, eds. Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos, New York, Peter Lang, 2001, pp. 309-323.
- REGALADO, Antonio, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995 (2 vols).
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «La Biblia y su dramaturgia en el drama calderoniano», en *La Biblia en el teatro español*, ed. Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 441-457.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Criticón*, 72, 1998a, pp. 35-47.

- SÁEZ, Adrián, J., «Embajadas y guerras: algunos paradigmas compositivos en el auto sacramental de Calderón», *Anuario calderoniano*, 5, 2012, pp. 215-231.
- , «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*», *Criticón*, 117, 2013, pp. 159-176.
- SHERGOLD, N. D., y J. E. VAREY, «Some Early Calderón Dates», *Bulletin of Hispanic Studies*, 38, 4, 1961, pp. 274-286.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, «Las técnicas de reescritura en el auto *La orden de Melquisedech*: ¿autoplagio o reelaboración?», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las xxiii Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 335-362.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, «Los tópicos de Séneca en el teatro de Calderón», en *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pp. 60-75.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «El Calderón que olvidó o repudió Calderón», en *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro» (Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*, dirs. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de Criticón), 2011, pp. 111-142.
- VILA CARNEIRO, Zaida, «El miedo del gracioso a ser comido: un ejemplo de reutilización en Calderón», en *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas*, coords. Jesús Murillo Sagredo y Laura Peña García, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015, pp. 217-226.
- VITSE, Marc, «Presentación», en *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro*, ed. Marc Vitse, número monográfico de *Criticón*, 72, 1998, pp. 5-10.



DOI: 10.14643/42D

RECIBIDO: SEPTIEMBRE 2016
 APROBADO: NOVIEMBRE 2016