

INTRODUCCIÓN A *JUDAS MACABEO*

1. FECHA DE COMPOSICIÓN

Judas Macabeo es una de las comedias más tempranas de Calderón de las que se tiene noticia. El 30 de septiembre de 1623 se pagó a Felipe Sánchez de Echevarría la representación en palacio de una comedia titulada *Los Macabeos*, que, por tanto, debió de ser puesta en escena no lejos de esa fecha¹. Ya Cotarelo señaló que tal comedia «pudiera ser el *Judas Macabeo* de nuestro don Pedro»², lo que Shergold y Varey suscribieron al observar que en el manuscrito 16558 de la BNE se utilizan indistintamente los títulos *Judas Macabeo* y *Los Macabeos* al comienzo de la obra y de las tres jornadas³. De esta cuestión ya debió de ser consciente el mismo Vera Tassis, pues en la lista de comedias de Calderón que incluyó en la *Verdadera quinta parte* (1682) recogió tanto *Judas Macabeo* como *Los Macabeos*, aunque este último

¹ Shergold y Varey, 1961, pp. 279-280 (ahora puede verse la noticia también en el DICAT). Cruickshank, 2009, p. 75, señala que la obra pudo haber sido representada durante la estancia de Carlos, príncipe de Gales, en la corte madrileña. En ese mismo año de 1623 fueron escenificadas en palacio otras dos obras de Calderón, *Amor, honor y poder*, también publicada en la *Segunda parte*, y *La selva confusa*, por lo que junto al *Judas* conforman las tres obras de Calderón de cuya representación se tiene más antigua noticia. Ver Shergold y Varey, 1961, pp. 276 y 284-285.

² Cotarelo, 1924, p. 118.

³ Shergold y Varey, 1961, p. 280. Tal convivencia se produce también, como veremos, en el manuscrito de la Hispanic Society.

título desapareció de las listas compiladas por Vera en las partes que publicó seguidamente⁴.

Vicenta Esquerdo recogió también un documento de 13 de marzo de 1627 en el que «podemos ver el inventario de las comedias que [el *autor* Juan de Acacio] deja en prenda al clavario del Hospital General de Valencia como garantía de un débito de 150 libras»⁵. En ese inventario aparece una comedia titulada *Los Machabeos*, al lado de otras de Calderón como *Amor, honor y poder* y *El sitio de Bredá*⁶.

Los dos manuscritos que, junto con la *Segunda parte de comedias* de Calderón, han conservado el texto del *Judas*, confirman lo temprano de su composición. En el de la Nacional ya mencionado, al final de la primera jornada (fol. 21v) puede leerse: «Representose año de 1629 mayordomos Christoval Tineo y Roque Martínez de Çarça». En cuanto al de la Hispanic Society, conserva el reparto que representó la obra, y algunos de los actores mencionados en él pueden situarse, de acuerdo con el DICAT, en fechas cercanas a las mencionadas, por lo que es posible que la puesta en escena de *Judas Macabeo* reflejada en este manuscrito también fuese de esos años.

El que la comedia haya sido estrenada en 1623 y, antes de su publicación, representada en al menos otras tres ocasiones por tres compañías distintas, parece mostrar que debió de tener un cierto éxito en aquellos años.

En todo caso, decir que la fecha de composición de *Judas Macabeo* fue 1623 no es del todo completo, pues, como se defenderá en el estudio textual, las diferencias entre los textos de las tradiciones manuscrita e impresa de la comedia nos permiten hablar de la existencia de dos versiones de ella. Por tanto, 1623 puede establecerse como fecha de composición de la primera versión de la comedia, probablemente recogida, en mayor o menor grado, en los dos manuscritos que han llegado hasta nosotros. Más difícil resulta establecer la fecha de composición de la segunda versión, representada por el texto de la *Segunda parte de comedias*, dadas algunas de las extrañas divergencias entre las dos versiones que serán estudiadas más adelante y que no parecen propias de una consciente revisión autorial. En todo caso, tuvo que

⁴ Wilson, 1962, p. 99b, y Coenen, 2009b, p. 38.

⁵ Esquerdo, 1975, p. 430. La noticia puede verse ahora también en el DICAT.

⁶ Esquerdo, 1975, p. 431.

ser realizada antes de 1637, fecha de la publicación de la edición príncipe, y puede aventurarse que, al menos en la forma que tiene ahora, debió de ser completada con motivo de tal publicación, quizá, pues, en 1636 o 1635.

2. AUTORÍA

Nunca ha sido puesto en entredicho que Calderón escribiese *Judas Macabeo*. Publicada en la *Segunda parte de comedias*, cuyo privilegio está a nombre del propio don Pedro, la autoría de la comedia es completamente fiable.

Sin embargo, el manuscrito 16558 de la BNE, ya mencionado, incluye una llamativa nota, pues, tanto en la portada antigua como en la moderna, bajo el título de la comedia se puede leer «de Roxas». Esta indicación probablemente fue la responsable de la creación del fantasma de una comedia *Judas Macabeo* o *Los Macabeos* de Francisco de Rojas Zorrilla. Así, en el *Índice de Medel* aparecen dos comedias con el título *Judas Macabeo*, una atribuida a Calderón, la otra a don Francisco de Rojas⁷. Y no es esta la única vez en que sucede algo similar; así, el manuscrito 16999 de la Biblioteca Nacional, que conserva el texto de *Saber del mal y el bien*, aunque lleva el título *Saber de una vez*, también está atribuido a Rojas⁸, atribución que se mantiene en el citado *Índice de Medel*⁹.

La Barrera, tratando de Rojas Zorrilla, lista los manuscritos de obras de este autor «que existen en la librería del señor duque de Osuna», y entre ellos incluye el de *Saber de una vez* y el de *Judas Macabeo* (con

⁷ *Índice de Medel*, p. 60.

⁸ Yolanda Novo, que ha trabajado sobre este manuscrito, escribe: «el título, troca-do por el de *Saber de una vez*, lo adjudica a Francisco de Rojas en la hoja de portada y a Pedro de Rojas en el colofón, en evidente cruce del apellido de uno con el nombre propio del otro» (2005, p. 394). Añade Novo que el manuscrito es «una copia muy estragada y de lecciones muy defectuosas que sí parece derivar de alguna suelta tardía malamente pergeñada a partir de VS o de VT [...] allá en las postrimerías del xvii, [...] pero con la atribución y el título cambiados y en versión acortada. [...] Semeja una copia apresurada de compañía, pensada para una reposición muy finisecular» (2005, pp. 394-395). Esta fecha tardía que supone Novo para el manuscrito de *Saber del mal* contrasta con la temprana de 1629 que tiene este del *Judas*.

⁹ *Índice de Medel*, p. 100.

este título, no con el de *Los Macabeos*), sin hacer alusión a la posible autoría de Calderón¹⁰. En el índice de títulos, sin embargo, recoge dos entradas para *Judas Macabeo*, una con atribución a Calderón, en tanto que de la otra dice: «Rojas Zorrilla? Es la de Calderón?»¹¹. *Saber de una vez* la mantiene atribuida a Rojas Zorrilla.

De esta opinión se hizo eco Paz y Mélia en el catálogo de manuscritos de la Nacional, cuya primera edición se publicó en 1902. La entrada 1841 se corresponde con nuestro manuscrito, y en ella escribe:

Judas Macabeo, o los Macabeos. Comedia de D. Francisco de Rojas? [...] A nombre de Calderón se imprimió en la parte 2ª, tomo 5º, una comedia con el primer título. Duda La Barrera si será ésta atribuida a Rojas, pero la fecha de 1629 hace más verosímil que sea del último¹².

Aunque el último mencionado por Paz en su texto sea Rojas, la referencia al «último» parece corresponderse con Calderón, dado que la fecha, 1629, haría más verosímil que la obra fuese de don Pedro, ya que Rojas nació en 1607, la primera mención que se conserva sobre su actividad como dramaturgo la hace Pérez de Montalbán en su *Para todos* de 1632 y no hay constancia de representación alguna de sus obras hasta 1633, en que se pone en escena *Persiles y Segismunda* en el palacio del Pardo¹³.

Frente a ello, dice Paz y Mélia en la entrada *Saber de una vez*: «Comedia de Rojas Zorrilla»¹⁴, aunque remite a la entrada *Saber del mal y del bien*, situada justo a continuación, «Comedia de Calderón de la Barca». En ella, en tercer lugar, recoge «Otro ms. titulado: *Saber de una vez*, atribuido a Rojas Zorrilla»¹⁵. En este caso no parece dudar Paz y Mélia de la autoría calderoniana de la comedia, no obstante la atribución a Rojas.

A pesar de lo escrito por Paz y Mélia, Cotarelo, en su muy amplio estudio sobre Rojas Zorrilla, señaló la autoría de Rojas de *Judas*

¹⁰ C. A. de la Barrera, 1860, p. 341.

¹¹ C. A. de la Barrera, 1860, p. 557b.

¹² Paz y Mélia y Paz, 1934, p. 274b.

¹³ González Cañal, Cerezo y Vega, 2007, p. 4.

¹⁴ Paz y Mélia y Paz, 1934, p. 487a.

¹⁵ Paz y Mélia y Paz, 1934, p. 487a, núm. 3220.

Macabeo como apócrifa, aunque mantuvo la de *Saber de una vez*¹⁶, lo que propició una nota de Américo Castro, que la identificó con *Saber del mal y el bien* y la adscribió, así, a Calderón¹⁷.

El Rojas tanto del manuscrito de *Judas Macabeo* como del de *Saber de una vez* ha tendido a identificarse con Rojas Zorrilla¹⁸. Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que ambos manuscritos hablan solo de «Rojas» (en el del *Judas* ni siquiera se incluye «Francisco») y que el *Índice de Medel* se refiere también a «Francisco de Rojas». Resultaría muy extraño que el «Rojas» del manuscrito del *Judas* fuese Rojas Zorrilla, que por entonces contaba solo veintidós años y no parecía haber estrenado aún comedia alguna.

A los estudiosos de Rojas Zorrilla les ha solido llamar la atención que las comedias atribuidas de modo apócrifo al dramaturgo hayan sido tantas como las que con cierta seguridad pueden atribuirse a su pluma. Así, tratando del elevado número de títulos adscritos a Rojas en el *Índice de Medel*, apunta como hipótesis María Teresa Julio «la existencia de numerosos contemporáneos de nuestro dramaturgo que respondían al patronímico de Francisco de Rojas»¹⁹. Sobre el mismo *Índice* explican González Cañal, Cerezo y Vega que «no hay razones para pensar que el famoso listado hiciera otra cosa que registrar los nombres que figuraban en los encabezamientos de los manuscritos e impresos de la inmensa mercancía teatral de la librería madrileña»²⁰. Ya Cotarelo, en su estudio sobre Rojas Zorrilla, daba noticia sobre «Otros Franciscos de Rojas [...] con los cuales pudo haberse confundido el poeta». Entre ellos «hay tres que lo fueron dramáticos, y todos coetáneos de Rojas Zorrilla»²¹. El primero que lista Cotarelo es un licenciado Francisco de Rojas nacido probablemente en torno a 1590, autor de una comedia titulada *Nuestra Señora de la Novena* (1641) y copista del auto *La ascensión de Cristo* de Valdivielso en 1643²². Con este Francisco de Rojas, que por 1629 tendría 39 años, podría más plausi-

¹⁶ Cotarelo y Mori, 1911, pp. 134, 214-216 y 250-251.

¹⁷ Castro, 1916, pp. 66-67.

¹⁸ Novo, 2005, p. 392; Valbuena Briones, 1990, p. 664, n. 1. Arellano, 2006a, pp. 205-206, remite a las noticias vistas de Paz y Mélia y Paz Espeso y La Barrera.

¹⁹ Julio, 1996, p. 474.

²⁰ González Cañal, Cerezo y Vega, 2007, p. 6.

²¹ Cotarelo y Mori, 1911, p. 273.

²² Cotarelo y Mori, 1911, pp. 273-275.

blemente identificarse la atribución del manuscrito del *Judas*, aunque podría ser cualquier otro o incluso referirse tan solo al copista o al *autor* de comedias²³. En todo caso, y al margen de lo apócrifo de la atribución, parece descartable que se quisiese atribuir al muy joven Rojas Zorrilla una comedia de Calderón, aún joven también por aquel entonces, pero seguramente más célebre como autor de *El sitio de Bredá*, *La dama duende* o *El príncipe constante*.

Otro aspecto del mencionado manuscrito de la Biblioteca Nacional que afecta a la autoría se refiere a cincuenta y ocho versos que incluye al final de la segunda jornada (Ms 1935-1992) y sólo están presentes en él. En esos versos se escenifica un lance de la trama que se da por supuesto en los otros testimonios, el robo de las insignias de Judas que llevan a cabo Jonatás y Tolomeo, y a continuación el intento de asesinato de Judas por parte de un soldado asirio, abortado por la milagrosa aparición de un ángel. Con los datos de que disponemos resulta difícil saber si esos versos fueron escritos por Calderón y luego suprimidos por alguien, o bien si los añadió un *autor* de comedias para dar un toque de espectacularidad a la representación y clarificar la trama, pero sobre ello se volverá en el apartado de la filiación.

3. FUENTES

La fuente fundamental de la comedia puede traslucirse ya a partir de su título, y hay que buscarla en los libros de los *Macabeos*, dentro del Antiguo Testamento de la Biblia²⁴. Más concretamente, Calderón se centra en los primeros éxitos de los Macabeos y el sitio de Jerusalén por parte de Judas y los suyos, en torno a los años 163-162 a. C., que fueron narrados en el primer libro de los *Macabeos*, capítulos 3-6. El relato bíblico fue seguido muy de cerca por Flavio Josefo en sus

²³ En el DICAT aparecen mencionados varios Rojas, Franciscos o no, actores y a veces también autores, en fechas cercanas a 1629.

²⁴ Los libros de los *Macabeos*, aunque están integrados en el Antiguo Testamento, no forman parte del canon de la Biblia judía, sino que fueron reconocidos como inspirados por la Iglesia cristiana, según se apunta en la introducción a estos libros en la *Biblia de Jerusalén*, p. 603a. No sé en qué medida Calderón pudo haber sido consciente de este hecho para seleccionar estos textos como fuente, o bien es mera y pura coincidencia.

Antigüedades judías, XII, 285-379, y con alguna ligera discrepancia en *La guerra de los judíos*, I, 36-46, y quizá en algún momento muy concreto pudo haberse servido Calderón de Josefo más que del texto bíblico, como será mencionado en las notas correspondientes.

Las libertades que se toma don Pedro con respecto a su fuente son muchas²⁵. Calderón era un dramaturgo y debía montar a partir de su fuente un drama más o menos coherente, lo cual podía resultar difícil dada la compresión temporal y la economía narrativa que existe en el texto de los *Macabeos*²⁶. Por ello Calderón parece seguir la estrategia literaria que establece el anónimo compendiador del segundo libro de los *Macabeos*, cuando este escribe: «profundizar, revolver las cuestiones y examinar punto por punto corresponde al que compone la historia; pero buscar concisión al exponer y renunciar a tratar el asunto de forma exhaustiva debe concederse al divulgador»²⁷.

Como se podrá apreciar en las notas al texto, Calderón no sigue muy fielmente la cronología del relato bíblico y altera el orden de bastantes episodios, suprime algunos personajes y añade otros. En lo que respecta a los asirios (que en el texto bíblico son más propiamente sirios), se centra la atención en Lisías, aunque Nicanor acabase teniendo quizá una mayor importancia en los libros de los *Macabeos*. Entre los de Judas, sus hermanos Simeón y Jonatás adquieren gran relevancia, que en la fuente sólo obtienen una vez muerto Judas. Toda la trama amorosa centrada en Zarés y Cloriquea es de invención de Calderón, así como estos dos personajes femeninos. Como se expondrá en las correspondientes notas, algunos otros aspectos, datos o motivos sueltos también los toma Calderón de su fuente, a veces quizá del segundo libro de los *Macabeos*, de tono mucho más fantástico que el primero.

Rodríguez Cuadros ha puesto también de relieve la abundante presencia de la tradición clásica en la comedia. El drama bíblico, frente a

²⁵ Como señala Cruickshank, 2009, p. 75, tratando de nuestra comedia, «When his sources did not suit Calderón's artistic purpose, he changed them».

²⁶ Rodríguez Cuadros aporta unas notas interesantes sobre la construcción de los dramas bíblicos calderonianos a partir de sus fuentes en un trabajo publicado en 2012; agradezco a la profesora Rodríguez Cuadros su amabilidad al facilitarme una primera versión de él antes de su publicación.

²⁷ *II Macabeos* 2, 30-31 (cito por la *Biblia de Jerusalén*). Este texto ya había sido destacado por Rodríguez Cuadros, 2012.

lo que sucede con los autos sacramentales, facilita una mayor libertad al dramaturgo a la hora de seleccionar sus fuentes, y en el caso de *Judas Macabeo* destaca Rodríguez Cuadros la presencia de la tradición clásica entremezclada con la hebrea. Así, y a pesar de que los Macabeos se levantaron para combatir el decreto que imponía que los hebreos renunciaran a sus creencias en favor de las helenizadas de los sirios, Simeón se refiere a su hermano Jonatás como «palestino marte» (QC v. 113), y Zarés, cuando decide conquistar a Judas haciéndose guerrero, se refiere a sí misma como «casta palas» (QC v. 463) o «competidora de Juno» (QC v. 947).

Rodríguez Cuadros apunta que, con esta inserción del legado grecolatino dentro de un ámbito hebreo, Calderón podría estar intentando reflejar una característica de los libros de los *Macabeos*, en especial el segundo²⁸, en los que se basa, y es su carácter de obra de frontera²⁹: aunque relatan la rebelión de los Macabeos contra los intentos de los sirios de asimilarlos en un contexto helenizante, los hebreos fueron ayudados por el Imperio Romano (*I Macabeos* 8) y gran parte de los nobles y sacerdotes se mantuvieron helenizados (*I Macabeos*, 4, 7 y ss.). De todos modos, y aun cuando la hipótesis de Rodríguez Cuadros es ciertamente interesante, también estas alusiones al mundo clásico son propias del lenguaje poético de Calderón, quien las utiliza para caracterizar a sus personajes de una manera que podríamos denominar metonímica: así, un guerrero es un marte o una palas, de igual manera que Lisías, al ver a Zarés, cree «que entre los brazos de Venus / rendido Marte se duerme» (QC vv. 955-956) para señalar cómo su ardor guerrero se temple por causa del amor. Pero no considero que se deba ver una intención más profunda bajo este uso de la mitología en las intervenciones de los personajes.

²⁸ Según se nos explica en la introducción a los libros de los *Macabeos* en la *Biblia de Jerusalén*, pp. 603b y 604a, el primero fue escrito en hebreo, aunque sólo se conserva en traducción griega, en tanto que el segundo fue ya escrito en griego y su autor estaba helenizado y tenía un buen conocimiento de las instituciones griegas y de los personajes de la época. Escribía, además, para los judíos de Alejandría y su intención era «despertar el sentimiento de que formaban una comunidad con sus hermanos de Palestina».

²⁹ La expresión la toma Rodríguez Cuadros de García Gibert, 2002, p. 16.

4. ALGUNAS NOTAS SOBRE *JUDAS MACABEO*

Como ya se ha mencionado, *Judas Macabeo* es una de las tres obras más tempranas de Calderón de que se tiene noticia, pues fue estrenada cuando el dramaturgo contaba tan solo veintitrés años. Este joven Calderón, «novicio», según expresión de Rodríguez Cuadros³⁰, echó mano de un asunto bíblico para componer su obra, y de temas bíblicos del Antiguo Testamento se nutrieron también varios de sus autos sacramentales. Sin embargo, y frente a lo que se podría pensar, la Biblia sólo le volvió a servir de fuente en otras dos comedias: *Los cabellos de Absalón* y *La sibila del oriente*, ambas afectadas, además, por ciertos problemas de autoría, pues *La sibila* no fue incluida por Calderón en ninguna de las dos listas de sus comedias que elaboró en los últimos años de su vida (la de Carlos II o Marañón y la de Veragua), por lo que su atribución a don Pedro se debe en exclusiva a Vera Tassis, que la publicó en la *Verdadera quinta parte*³¹, en tanto que *Los cabellos* fue recogida por Calderón en último lugar en la lista de Veragua (no en la de Carlos II) y, como es sabido, su jornada segunda reproduce la tercera de *La venganza de Tamar*, de Tirso de Molina³².

Aunque no sea de las grandes obras salidas de la pluma del dramaturgo, *Judas Macabeo* no carece de interés, pero apenas ha recibido atención por parte de los estudiosos³³. A pesar de lo temprano de la obra, en *Judas Macabeo* aparecen ya varios motivos estructurales y temáticos que Calderón reutilizará a lo largo de su carrera, tanto en comedias como en autos, y en ocasiones en formulaciones muy cercanas, tal y como se irá poniendo de relieve en las notas correspondientes. En la obra se muestran ya también los caracteres fundamen-

³⁰ Rodríguez Cuadros, 2012.

³¹ Ver Vega 2008, p. 258, y Coenen, 2009a, pp. 124-128.

³² Ver Vega, 2008, p. 252.

³³ Sólo conozco tres artículos dedicados en exclusiva a *Judas Macabeo* (Arellano, 2006a, Valbuena Briones, 1990, y Festini, 2002), además de la nota preliminar que la antecede en la edición de los dramas completos de Calderón debida a Valbuena Briones (1959, con ligeras variaciones y reducida en la edición de 1966). La obra es tratada también en el mencionado trabajo de Rodríguez Cuadros, 2012, dedicado a los dramas bíblicos de Calderón, así como por Antonucci, 2011, en su estudio del modelo trágico del joven Calderón, y por Greer, en prensa, a quien agradezco que me haya enviado copia de su trabajo antes de su publicación, y es sólo aludida sucintamente en trabajos de ámbito más general.

tales del estilo de Calderón³⁴, quien no fue «autor de evolución artística muy marcada»³⁵.

Calderón en su comedia se mueve con bastante libertad con respecto a la fuente bíblica, tal y como se ha señalado. La acción se desarrolla durante aproximadamente tres días en dos espacios fundamentales: la residencia de Lisías en Jerusalén y el campamento hebreo más o menos cercano a la ciudad, aunque en ocasiones hay una cierta indeterminación tanto en el tiempo como en el espacio, sobre los que siempre prevalece la acción.

La comedia se construye a partir de la contraposición entre el héroe hebreo Judas y su antítesis, el impío general asirio Lisías, protagonistas y antagonistas de la obra. Así se pone de relieve ya en la primera jornada, que se reparte en dos macrosecuencias o cuadros³⁶ simétricos que nos presentan a los dos. En la primera (QC vv. 1-598) se produce el reencuentro entre, por una parte, Judas y sus hermanos Simeón y Jonatás, que regresan triunfantes después de vencer en diversas batallas, y, por otra, su padre Matatías y Zarés, sobrina de este (QC v. 583), que los esperan. Dominan la escena el júbilo y la alegría, solo matizados de tristeza por la muerte de Eleazar, hermano de los Macabeos, y la posterior de Matatías. También se introduce el tema del amor, encarnado en Zarés, quien ama a Judas pero es rechazada por este, aunque a su vez es amada por Jonatás y Simeón, que le dirigen sus quejas en varias décimas³⁷.

El verso 599 traslada la acción a Jerusalén y nos presenta a Lisías recibiendo a Gorgias, que regresa derrotado por los Macabeos. Frente a la piedad filial que mostraba Judas, Lisías impone a Gorgias un castigo injusto y soberbio, lo que subraya la distancia entre ambos gene-

³⁴ Así lo puso de relieve Lapesa, 2000a, pp. 262-263.

³⁵ Lapesa, 2000a, p. 226.

³⁶ Cuadro (ver Ruano de la Haza, 2000, pp. 68-71) y macrosecuencia (ver Vitse, 1998) no son conceptos equivalentes, aunque sí coinciden en esta primera jornada.

³⁷ Este esquema de conformación del carácter del héroe en relación con una trama amorosa lo reutilizará Calderón en obras muy posteriores de ambiente clásico como *Darlo todo y no dar nada* y *El segundo Scipión*, según ya puso de relieve Festini, quien asimila este aspecto a los parámetros de la llamada *comedia heroica*, en la que «por medio de una trama basada en la historia, se intenta adoctrinar al espectador» (2002, p. 81).

rales³⁸. Se introducen también el tema de la fortuna, que será premonitorio de la suerte de Lisías, así como de nuevo el amor, ahora encarnado en Cloriquea, aunque Lisías también se enamora de oídas de Zarés.

La jornada se cierra con la llegada de Jonatás como embajador para dar un ultimátum a Lisías. En un largo parlamento, Jonatás recuerda el nacimiento de Jerusalén, al tiempo que critica la idolatría de Lisías. Esta relación tiene una gran importancia dentro de la obra, pues insiste en el valor simbólico que en ella adquiere Jerusalén, descrita por Jonatás tanto en su origen y rasgos físicos como en sus connotaciones religiosas, de tal manera que la ocupación de la ciudad por parte de Lisías no es tan sólo militar, sino que constituye un sacrilegio, por violar los sagrados lugares y dedicarlos a dioses paganos, lo que implica un castigo³⁹.

La primera jornada sirve, así, para establecer el eje fundamental de la comedia: la contraposición entre el héroe Judas y su antagonista Lisías. Frente a la religiosidad y la piedad filial del primero, Lisías destaca por su idolatría, impiedad y soberbia; frente al héroe hebreo sólo preocupado por la guerra, el general asirio atiende más a sus afectos y se encuentra escindido entre el amor a dos mujeres⁴⁰.

La segunda jornada se centra casi por entero en la trama amorosa y se reparte entre cuatro cuadros de acuerdo con la propuesta de Ruano⁴¹, dos de ellos situados en el campamento hebreo, uno en la residencia de Lisías y otro en un lugar aparentemente neutral, aunque en todo caso fuera de las murallas de Jerusalén. La acción parece desa-

³⁸ Sobre ello puede verse Arellano, 2006a, pp. 206-211.

³⁹ Arellano, 2006, p. 81. Puede verse también Cancelliere, 2006, pp. 104-106 y 110-111. Sobre la «evocación de Jerusalén como núcleo geográfico y simbólico a partir del cual se define el pueblo hebreo» puede verse Reyre, 1998, pp. 67-69.

⁴⁰ Según apunta Cruickshank, 2009, p. 75, al haber sido la comedia puesta en escena ante la corte, esta «would have seen a parallel between the three Maccabee brothers and the three Habsburgs, Philip, Carlos and Ferdinand, whose corresponding role was to be defenders of Catholic values in the Thirty Years War». El posible carácter de educación de príncipes de *Judas Macabeo* es apuntado por Coenen, 2011, quien, sin embargo, no se detiene mucho en nuestra comedia.

⁴¹ La división en macrosecuencias es más compleja en esta segunda jornada, dada su escasa variedad métrica, que contrasta con la rica polimetría de la primera.

rollarse al día siguiente del de la primera jornada, aunque no existen marcas temporales en el texto que así lo expliciten.

Lisías se interna en el campamento hebreo para contemplar la belleza de Zarés. Ello generará un conflicto con los hermanos de Judas por poseer una banda de Zarés, al tiempo que la respuesta del propio Judas, quien se interna en Jerusalén para secuestrar a Cloriquea⁴². A estos lances debe sumarse la estratagema ideada por Tolomeo, un soldado hebreo, para que Jonatás pueda gozar de Zarés sirviéndose de una firma falsa de Judas.

En la versión de QC se cierra la jornada cuando Judas aparece en el campamento hebreo con Cloriquea y se la presenta a Zarés. Sin embargo, en la versión manuscrita hay a continuación un pasaje, en silvas, con una plegaria de Judas (Ms vv. 1927-1939), a la que siguen unos versos solo presentes en Bn. En ellos se escenifica, en primer lugar, el robo de las insignias de Judas, aprovechando que este se ha dormido, por parte de Jonatás y Tolomeo, insignias que servirán para llevar a cabo el engaño de Zarés en la tercera jornada, según el plan trazado por Tolomeo. Al irse Jonatás y Tolomeo entra en escena un soldado asirio para matar a Judas, que es salvado milagrosamente por un ángel que obliga al asirio a alabar la grandeza del dios hebreo. Se trata de un lance con un marcado tono sobrenatural que recuerda en cierta medida las apariciones milagrosas presentes en distintos momentos del segundo libro de los *Macabeos*. Sobre estos misteriosos versos se volverá con más detalle en el estudio textual.

La tercera jornada empieza ya bien entrada la noche y parece desarrollarse durante la mañana del tercer día de la acción prácticamente sin interrupciones, en un notable caso de compresión temporal. Al principio se escenifica la burla pensada por Tolomeo, solo que Jonatás acude finalmente a la llamada de la guerra y es el propio Tolomeo el que goza de Zarés. Por una serie de malentendidos, Lisías, que de nuevo había acudido al campamento hebreo, cree que se trata de Simeón, que ha gozado de Cloriquea.

Tras retarse hebreos y asirios junto a los muros de Jerusalén⁴³, adquiere gran protagonismo la narración de la toma de la ciudad, cuya

⁴² Sobre este episodio pueden verse Arellano, 2006a, p. 209, y la nota preliminar de Valbuena Briones, ed. 1959, p. 38a.

⁴³ Sobre esta escena pueden verse Ruano de la Haza, 2000, pp. 213-214, y Arellano, 2006a, p. 216.

descripción se realiza mediante el relato ticoscópico⁴⁴, aunque con la novedad de que se basa en la perspectiva de tres personajes distintos que van relatando diferentes momentos de la batalla. La primera en hacerlo es Cloriquea (vv. 2396 y ss.), quien narra las iniciales acometidas al muro por parte de los hebreos. Cloriquea presenta un paisaje alterado en el que los astros (el sol) y los elementos (el fuego, el viento, la tierra) se estremecen al tiempo que se inicia la batalla, y finalmente ella misma se nos muestra furiosa contra Simeón, quien supuestamente la ha calumniado. A continuación aparece asustado Chato, que decide, tras hacer una pequeña evocación de anteriores batallas que tuvieron lugar en Jerusalén, esconderse para actuar de cronista (vv. 2422 y ss.). El relevo lo toma Zarés (vv. 2451 y ss.), que, en una discusión con Jonatás, insiste en las acometidas de los hebreos sobre el muro, con sus elefantes con catapultas y las embestidas de los arietes contra el muro. Finalmente, y tras darse el asalto dentro, tenemos la evocación de la toma de la ciudad por parte de Zarés (vv. 2516-2526) y, a continuación, una más dramática en boca de Chato (vv. 2527-2539). En suma, estos pasajes permiten a los espectadores hacerse una plausible imagen de la batalla, al tiempo que caracterizan el estado de tres personajes llegado este punto de la trama⁴⁵.

La acción finalmente se traslada a la Jerusalén ya conquistada (QC v. 2539), donde se resuelven los diferentes malentendidos. Así, Zarés descubre que fue Tolomeo quien la gozó y no Judas, aunque decide tomarlo como esposo para paliar su deshonor, en tanto que Cloriquea, muerto Lisías a manos de Jonatás, reta a los hermanos, aunque a la vista del desenlace decide convertirse a la religión hebrea, y termina la comedia con el anuncio de una segunda parte que parece que nunca llegó a escribirse. De este modo, como ha señalado Antonucci⁴⁶, el final de la obra es propio de la tragedia *morata*, en la que los personajes nefastos son castigados, mientras que los positivos obtienen su recompensa.

⁴⁴ Como apunta Arellano, 1999d, pp. 233-234, las batallas constituyen una de las situaciones habitualmente relatadas de manera ticoscópica en la comedia nueva.

⁴⁵ Sobre la funcionalidad del relato ticoscópico en Calderón, aunque no trate en concreto el *Judas*, puede verse Fernández Mosquera, 2002.

⁴⁶ Antonucci, 2011, p. 138. Sobre los rasgos trágicos de *Judas Macabeo* puede consultarse este trabajo de Antonucci, a la que agradezco el haberme enviado una copia antes de su publicación.

5. SINOPSIS MÉTRICA

5.1. *Versión de QC*

Primera jornada:

vv. 1-4	seguidilla cantada
vv. 5-29	quintillas
vv. 30-225	romance en o-e
vv. 226-260	quintillas
vv. 261-430	décimas
vv. 431-490	redondillas
vv. 491-521	sextetos lira (vv. 491-492 pareado inicial; vv. 517-521 «sexteto» irregular)
vv. 522-598	silva
vv. 599-738	redondillas
vv. 739-749	romance endecha en é cantado
vv. 750-761	redondillas
vv. 762-772	romance endecha en é cantado
vv. 773-796	redondillas
vv. 797-908	romance en e-o

Segunda jornada:

vv. 909-1210	romance en e-e
vv. 1211-1270	redondillas
vv. 1271-1372	romance endecha en i-a
vv. 1373-1764	redondillas

Tercera jornada:

vv. 1765-1952	romance en é (vv. 1789-1790, 1815-1816, 1849-1850, 1951-1952 estribillos)
vv. 1953-2066	décimas (vv. 1983-1986 «décima» irregular)
vv. 2067-2105	silva
vv. 2106-2147	romance endecha en e-a
vv. 2148-2331	romance en u-o
vv. 2332-2539	redondillas

vv. 2540-2620 silva
 vv. 2621-2740 romance ó

Los porcentajes de uso de las diferentes formas métricas son los siguientes:

Primera jornada (908 versos):

Seguidilla cantada (4 versos):	0,4%
Quintillas (60 versos):	6,6%
Romances (308 versos: 196 en o-e; 112 en e-o):	33,9%
Décimas (170 versos):	18,7%
Redondillas (236 versos):	25,9%
Sextetos lira (31 versos):	3,4%
Silva (77 versos):	8,5%
Romance endecha cantado (22 versos):	2,4%

Segunda jornada (856 versos):

Romance en e-e (302 versos):	35,3%
Redondillas (452 versos):	52,8%
Romance endecha en i-a (102 versos):	11,9%

Tercera jornada (976 versos):

Romances (492 vv.: 188 en é; 184 en u-o; 120 en ó):	50,4%
Décimas (114 versos):	11,7%
Silva (120 versos):	12,3%
Romance endecha en e-a (42 versos):	4,3%
Redondillas (208 versos):	21,3%

Las cifras totales de toda la comedia son las siguientes:

Romances (1102 versos):	40,2%
Redondillas (896 versos):	32,7%
Décimas (284 versos):	10,4%
Silva (197 versos):	7,2%
Romance endecha (144 versos):	5,3%

Quintillas (60 versos):	2,2%
Sextetos lira (31 versos):	1,1%
Romance endecha en é cantado (22 versos):	0,8%
Seguidilla cantada (4 versos):	0,1%

5.2. Versión de Ms

Primera jornada:

vv. 1-4	seguidilla cantada
vv. 5-29	quintillas
vv. 30-233	romance en o-e
vv. 234-268	quintillas
vv. 269-468	décimas
vv. 469-532	redondillas
vv. 533-558	sextetos lira (vv. 532-533 pareado inicial)
vv. 559-638	silva
vv. 639-786	redondillas
vv. 787-797	romance endecha en é cantado
vv. 798-809	redondillas
vv. 810-820	romance endecha en é cantado
vv. 821-844	redondillas
vv. 845-958	romance en e-o

Segunda jornada:

vv. 959-1324	romance en e-e
vv. 1325-1408	redondillas
vv. 1409-1518	romance endecha en i-a
vv. 1519-1926	redondillas
vv. 1927-1992	silva

Tercera jornada:

vv. 1993-2182	romance en é (vv. 2016-1017, 2042-2043, 2076-2077, 2101-2102, 2180-2181 estribillos)
vv. 2183-2302	décimas
vv. 2303-2346	silva
vv. 2347-2402	romance endecha en e-a
vv. 2403-2598	romance en u-o

vv. 2599-2818	redondillas
vv. 2819-2904	silva
vv. 2905-3050	romance ó

Los porcentajes de uso de las diferentes formas métricas son los siguientes:

Primera jornada (958 versos):

Seguidilla cantada (4 versos):	0,4%
Quintillas (60 versos):	6,3%
Romances (318 versos: 204 en o-e; 114 en e-o):	33,2%
Décimas (200 versos):	20,9%
Redondillas (248 versos):	25,9%
Sextetos lira (26 versos):	2,7%
Silva (80 versos):	8,4%
Romance endecha en é cantado (22 versos):	2,3%

Segunda jornada (1034 versos):

Romance en e-e (366 versos):	35,4%
Redondillas (492 versos):	47,9%
Romance endecha en i-a (110 versos):	10,6%
Silva (66 versos):	6,4%

Tercera jornada (1058 versos):

Romances (532 vv.: 190 en é; 196 en u-o; 146 en ó):	50,3%
Décimas (120 versos):	11,3%
Silva (130 versos):	12,3%
Romance endecha en e-a (56 versos):	5,3%
Redondillas (220 versos):	20,8%

Las cifras totales de toda la comedias son las siguientes:

Romances (1216 versos):	39,9%
Redondillas (960 versos):	31,5%
Décimas (320 versos):	10,5%

Silva (276 versos):	9%
Romance endecha (166 versos):	5,4%
Quintillas (60 versos):	2%
Sextetos lira (26 versos):	0,9%
Romance endecha en é cantado (22 versos):	0,7%
Seguidilla cantada (4 versos):	0,1%

5.3. *Notas sobre la versificación*

Lo primero que se puede decir en torno a la versificación es que las diferencias entre las dos versiones no son demasiado grandes. El cambio más llamativo lo supone la supresión de la silva en la segunda jornada de QC, pues es el metro en el que se desarrolla la escena final sólo presente en Bn, aunque también en Hs se incluyen algunos versos en silva al final de la jornada. Esta supresión conllevó también un significativo aumento porcentual del uso de la redondilla en la versión de QC.

Por lo demás, la supresión de tres décimas en QC en la primera jornada supuso una caída de dos puntos en el porcentaje de este metro en QC, pero poco más se puede apuntar. Además, en los totales las diferencias quedan incluso más difuminadas, y solo en silvas y redondillas se elevan las diferencias por encima de un punto, aunque sin llegar a dos.

Llaman también la atención las diferencias entre las distintas jornadas en lo que se refiere a su variedad métrica. Así, mientras la primera ofrece un notable ejemplo de polimetría, la segunda se la reparten solo tres metros en QC (incluso dos si no distinguimos entre romance y romance endecha), a los que habría de sumarse la silva en Ms. En la primera jornada se emplean hasta tres tipos de estrofa que no vuelven a aparecer en la obra: seguidillas, quintillas y sextetos lira.

En general, y con la excepción de la segunda jornada, la variedad de formas métricas empleadas en la comedia es elevada, de acuerdo con los usos del joven Calderón, más cercanos a Lope⁴⁷. Con un 40% de porcentaje de uso (más del 45% si le sumamos la variedad de la

⁴⁷ Puede verse una tabla comparativa de los porcentajes de uso de los distintos metros en las tres obras más tempranas de Calderón (entre ellas *Judas Macabeo*) y en algunas contemporáneas de Lope de Vega en Hilborn, 1938, p. 4.

endecha), el romance domina ya, pero aún se mantiene por debajo del 50%, de acuerdo con algunas de las obras más tempranas de Calderón y muy lejos de los usos de sus obras más maduras, que llegan a superar el 80% en algunas comedias⁴⁸. Así, su empleo en *Judas Macabeo* aún está bastante especializado en las relaciones, de acuerdo con lo que aconsejaba Lope, y se utiliza para las que realizan Judas y sus hermanos al principio de la comedia o Jonatás al final de la primera jornada, aunque existen ya ejemplos de su empleo más difuso al principio de las jornadas segunda y tercera, y también al final de esta. Sí es más novedosa la aparición del romance endecha, que apenas volverá a ser utilizado por Calderón en otras obras, y en ellas casi exclusivamente en canciones⁴⁹. También en *Judas Macabeo* es el metro utilizado en dos canciones en la primera jornada (QC vv. 739-749 y 762-772), aunque su uso se extiende a otros dos lugares: una breve relación de Zarés en la segunda jornada en la que explica cómo Lisías se aventuró en el campamento hebreo para verla y el diálogo inmediatamente posterior (QC vv. 1271 y ss.), y el breve soliloquio de Cloriquea en la tercera jornada cuando le parece oír los lamentos de Lisías, así como su sucinto diálogo con un soldado al que pregunta por un cortejo fúnebre que cree ser de Lisías (QC vv. 2106 y ss.).

A pesar de que el romance aún no alcanza la mitad del total de la obra, ya se observa también cómo Calderón no repite ninguna asonancia en los romances, así como tampoco en los endechas (con la excepción de los cantados), y llega a utilizar hasta ocho rimas diferentes, incluyendo los endechas: o-e, e-o, e-e, i-a, é, u-o, ó y e-a, frente a las 6,7 de media de las comedias analizadas por Marín. También se aprecia en *Judas Macabeo* la tendencia de Calderón a terminar sus comedias en romance⁵⁰, aunque en este caso tal tendencia sólo se extiende al final de la primera jornada, ya que la segunda se cierra con redondillas (en QC) o silva (en Ms). Entre las jornadas primera y segunda existe asimismo un caso de continuidad métrica, pues se mantiene el romance desde el final de la primera al inicio de la segunda,

⁴⁸ Pueden verse algunas significativas tablas elaboradas por Hilborn, 1938, pp. 4, 9-10, 13-14, 65 y 71.

⁴⁹ Marín, 1982, p. 106, n. 30.

⁵⁰ Marín, 1982, p. 99.

aunque varía la rima. Tal continuidad pudo venir dada por la relación entre ambas escenas⁵¹.

El elevado empleo de las redondillas, que llega en QC hasta el 32,7%, es también propio de las obras tempranas de Calderón, quien ya desde finales de los años veinte rara vez volvería a superar el 20% e incluso reduciría su uso por debajo del 5% en obras tardías⁵². Las redondillas llegan a dominar ampliamente en la segunda jornada, que se cierra con este metro en la versión de QC (en Ms le siguen unos versos en silva). Calderón solía emplearlas «para diálogos de tipo conflictivo o tenso»⁵³, lo que podría explicar su preponderancia en la segunda jornada, marcada por tensos diálogos como el de Zarés, Jonatás y Simeón (QC vv. 1211 y ss.); Lisías y Cloriquea (QC vv. 1373 y ss.); Lisías, Jonatás y Simeón (QC vv. 1537 y ss.) o Judas, Cloriquea y Zarés (QC vv. 1695 y ss.). Otros pasajes en redondillas que se ajustan a este uso son el diálogo de Gorgias y Lisías en la primera jornada (QC vv. 599 y ss.) o de nuevo Lisías y Cloriquea en la tercera (QC vv. 2332 y ss.).

Como sería habitual en las siguientes obras de Calderón, en *Judas Macabeo* son las décimas el tercer metro más usado, aunque con poco más de un diez por ciento están ya muy lejos de romances y redondillas. Pese a que Calderón extendió sus funciones con respecto a Lope⁵⁴, en nuestra comedia se mantienen aún cercanas a los usos que el Fénix les había asignado en su *Arte nuevo* y son empleadas por Zarés, Jonatás y Simeón para expresar sus quejas amorosas en la primera jornada (QC vv. 261 y ss.), así como por Lisías en la tercera (QC vv. 1953 y ss.) para expresar su dolor cuando cree que Cloriquea ha sido gozada.

En lo que respecta a la silva, su 7,2% de uso en QC se mueve en la media habitual de Calderón durante prácticamente toda su carre-

⁵¹ Señaló Marín, 1982, p. 107, que lo usual era el cambio de metro del fin de una jornada al inicio de la siguiente, pero también que en Calderón son más frecuentes las excepciones que en Lope. Estas se dan casi siempre con el romance, que sólo incluye un cambio de rima, y suelen señalar una continuidad dramática, tal y como sucede en el *Judas*.

⁵² Puede verse de nuevo Hilborn, 1938.

⁵³ Marín, 1982, p. 100.

⁵⁴ Ver Marín, 1982, p. 101.

ra⁵⁵. Se trata todavía de una silva más bien irregular, con versos sueltos y variedad en las rimas y en la disposición de heptasílabos y endecasílabos, sin la marcada tendencia predominante desde pocos años después a la silva de consonantes, en la que se combinan con regularidad heptasílabos y endecasílabos en pareados⁵⁶. En *Judas Macabeo* se emplea la silva preferentemente para situaciones graves y ceremoniosas, en especial con cierta connotación bélica. Así, se sirve de ella Tolomeo en la primera jornada para anunciar la llegada de Lisías a Jerusalén (QC vv. 520 y ss.), con la consiguiente llamada de Judas y los suyos a la guerra, y, de forma paralela, de nuevo Tolomeo en la tercera para anunciar la toma de Jerusalén por los hebreos (QC vv. 2540 y ss.). Pero en nuestra comedia también se aprecia la tendencia calderoniana a diversificar el uso de la silva; así, la utiliza Lisías para expresar sus quejas contra Zarés y Cloriquea en la tercera jornada (QC vv. 2067 y ss.), en continuación de las décimas que pronunciaba justo antes, en tanto que en la escena final de la segunda jornada, sólo presente en Bn (Ms vv. 1926 y ss.), se usa primero para la solemne oración de Judas (también incluida en Hs), así como para dramatizar el robo de las insignias de Judas por parte de Tolomeo y Jonatás y la posterior salvación milagrosa de Judas gracias a un ángel.

La obra, tras la canción inicial, se abre con quintillas, que enmarcan las relaciones en romance en las que los hermanos cuentan sus éxitos bélicos. Todos los versos en quintillas, a excepción de seis sílabas de uno de ellos, están puestos en boca de Matatías, quien se expresa exclusivamente en este metro. Con quintillas recibe jubiloso a sus hijos, y, tras oír el relato de sus victorias, en quintillas entona un planto por la muerte de su hijo Eleazaro⁵⁷. Desaparecido Matatías, el metro no se volverá a utilizar en la comedia, por lo que tenemos un interesante caso de identificación plena de un personaje con un tipo

⁵⁵ Ver Marín, 1982, p. 102, y Hilborn, 1938.

⁵⁶ Hilborn, 1938, p. 6.

⁵⁷ De acuerdo con Marín, 1982, p. 102, en Calderón se emplea la quintilla en soliloquios que expresan estados de ánimo como el «lamento ante la adversidad», lo que se ajusta bien a este planto de Matatías. Hilborn, por su parte, señaló que se utilizaban en escenas de amor de gran intensidad, siempre relacionadas de algún modo con el amor sexual, o bien en breves interludios líricos, normalmente canciones (1948, pp. 308-309), aunque ninguna de las dos situaciones se aprecia en las quintillas de *Judas Macabeo*.

de estrofa. Por otra parte, el 2,2% de uso en el total de la comedia se sitúa por debajo del 3,2% de media que señala Hilborn para las obras de Calderón fechadas con certeza entre 1623 y 1634⁵⁸, y constituye menos de la mitad del 4,8% de promedio que apunta Marín entre las comedias por él consideradas, aunque, de acuerdo con la tendencia calderoniana a disminuir su empleo que señala este estudioso⁵⁹, sería esperable un mayor uso en nuestra comedia.

Para un planto se emplea también otro metro que sólo aparece en la primera jornada, el sexteto lira, en este caso por la muerte del propio Matatías, como solo en la breve y jubilosa canción inicial se utiliza la seguidilla.

⁵⁸ Hilborn, 1948, pp. 306-307.

⁵⁹ Marín, 1982, p. 101. La tendencia es también señalada por Hilborn, 1948, p. 307, para los años 1623-1634.