

LAS PACES DE LOS REYES Y JUDÍA DE TOLEDO, DE LOPE DE VEGA, UN PRIMER PRELUDIO DE RAQUEL¹

A Rosario González Moreno

1. A modo de prólogo

La primera manifestación dramática que encontramos de la leyenda creada en torno a los amores de Alfonso VIII y una judía, llamada Ferosa por el cronista, residente en Toledo la hallamos, como en tantas otras ocasiones, en una comedia de Frey Félix Lope de Vega. Ya antes había tomado el Fénix como motivo de inspiración el tema tratándolo en el libro XIX de su *Jerusalén conquistada*, en el cual otorga a la protagonista de los hechos el nombre de Raquel, nombre con el cual ha pasado a la mayor parte de las manifestaciones dramáticas posteriores. Lope, tomando, cosa bastante general en él, un argumento de la *Tercera Crónica General*, la de Ocampo^{1bis}, se convierte en el iniciador de un asunto teatral que había de tener amplias manifestaciones dentro del género aun hasta nuestros días. James A. Castañeda, en el prólogo a su edición del texto de Lope, base para nuestro trabajo, cita como última obra en la que se aborda el conflicto la tragedia de Lázaro Montero de la Puente *Doña Ferosa*, escrita en 1955².

1. Fue presentado este trabajo como ponencia dentro de los «III Encuentros “Juan Manuel Rozas” sobre Literatura Española (1987: Humanismo y Siglo de Oro)», organizados por el Departamento de Filología Española de la UNEX, en colaboración con el Departamento de Filología Española de la UNED, y celebrados los días 11, 12 y 13 de mayo de 1987 en el Aula «García Matos» del Complejo Cultural «San Francisco» de la Institución Cultural «El Brocense» de la Excm. Diputación Provincial de Cáceres.

1bis. Florián de Ocampo, *Las quatro partes enteras de la Crónica de España que mandó componer el serenísimo rey don Alfonso llamado el Sabio*. Zamora, Agustín de Paz y Juan Picardo, 1541. La leyenda de Raquel se recoge en el folio CCCLXXXVI. Puede hallarse reproducido este pasaje en las páginas 15-16 de la «Introducción» a la edición de Castañeda citada en la nota 2, y, más completo, en las páginas 79-81 y 85-87 del trabajo de Menéndez Pelayo mencionado, igualmente, en la nota 2.

2. Lope de Vega, *Las paces de los reyes y Judía de Toledo*. Ed. James A. Castañeda. Madrid, Anaya (Biblioteca Anaya), 1971, p. 23. Vid., sobre la aparición, uso y tratamiento del argumento en la historia y en la literatura, los trabajos de Marcelino Menéndez Pelayo, «*Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*», publicado en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, IV (Madrid, CSIC, 1949, pp. 79-106); Arturo Farinelli, *Grillparzer und Lope de Vega* (Berlín, Verlag von Emil Felberg, 1894); G. Cirot, «Alphonse le Noble et la Juive de Tolède» (*Bulletin Hispanique*, XXIV, 1922, pp. 289-306); E. Lambert, «Alphonse de Castilla et la Juive de Tolède» (*Bulletin Hispanique*, XXV, 1923, pp. 371-394); Enrique Segura Covarsí, «La Raquel de García de la Huerta» (*Revista de Estudios Extremeños*, VII, 1951, pp. 197-234); Jerome W. Schweitzer,

La comedia de Lope se presenta con una serie de características que la convierten ante los ojos de la crítica en una obra deslabazada, cuya unidad no aparece tan patente como fuera de desear. Ello explica las opiniones negativas que en muchas ocasiones ha recibido. En el análisis de su estructura comprobaremos la autenticidad o falsedad de tales ataques³.

2. Estructura de la obra

2.1. La estructura global

Dos partes fundamentales podemos distinguir en el texto: la correspondiente al acto I, y la correspondiente a los actos II y III. En la parte primera Lope nos incluye unas escenas en las que se introducen una serie de sucesos que muestran el comportamiento de Alfonso VIII cuando era niño, las vicisitudes por las que tiene que atravesar antes de poder hacerse con el trono, obtener el reino de sus mayores. En la segunda parte Lope se sitúa en un momento de la vida del rey, ya adulto, en el que éste, por una serie de acontecimientos muy concretos, deja de comportarse como tal y como correspondería a su *status* social, el momento en que se enamora de una judía llamada Raquel. Podría pensarse que ambas partes no guardan entre sí excesiva relación, que no existe auténtica unidad en la obra. Esa es la interpretación de la comedia que algunos críticos han defendido. El análisis del acto primero parece corroborarla.

2.2. El acto primero como «minicomedia»

2.2.1 Composición general

Tres partes fundamentales podemos distinguir en él basándonos en el esquema clásico de distribución de la acción en planteamiento, nudo y desenlace, que el propio Lope, en los versos 231-239 de su *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*⁴, defiende.

A) Planteamiento:

Aparecen una serie de motivos:

- Presentación de personajes.
- Información sobre el problema a cargo de Esteban Illán y Manrique.

«The Jewess of Toledo: Three Unstudied Dramatic Adaptations of the Raquel-Alfonso VIII Legend» (*Romance Notes*, IV, 1, 1962, pp. 21-25); James A. Castañeda, *A Critical Edition of Lope de Vega's «Las paces de los reyes y Judía de Toledo»* (Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1962); James A. Castañeda, «Introducción» a la edición de Anaya que acabamos de citar (pp. 13-23); Juan Antonio Ríos Carratalá, «Trayectoria literaria de la leyenda de la "Judía de Toledo"», capítulo de su libro *Vicente García de la Huerta (1734-1787)* (Badajoz, Servicio de Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial —Colección «Rodríguez Moñino», 6—, 1987, pp. 78-90); y Juan Antonio Ríos Carratalá, «Versiones decimonónicas de la leyenda de la Judía de Toledo» (*Anales de Literatura Española*, 5, Universidad de Alicante, 1986-1987, pp. 425-436).

3. Cf. Castañeda, «Introducción» a su edición citada (vid. nota 2) de *Las paces de los reyes*, pp. 34-35; y Menéndez Pelayo, «*Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*», cit. en nota 2, pp. 95-97.

4. Vid. Lope de Vega, *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. José Manuel Blecua, en *Obras Poéticas I*. Barcelona, Planeta (Clásicos Planeta, 18), 1969, pp. 256-268. Los versos mencionados

se hallan en la página 263.

- Negación, por parte de Lope de Arenas, de entregar la plaza al Rey.
- Dominguillo planea la traición.

Todos son incluibles en sendas secuencias fundamentales, entendiendo por secuencia no sólo la hilación de sucesos según unas coordenadas espacio-temporales, sino, más ampliamente, la hilación de sucesos por medio de esas coordenadas, por un tema, y unos personajes que lo debaten:

Secuencia I: los tres primeros puntos señalados⁵.

Secuencia II: Dominguillo planea la traición⁶.

Esta segunda secuencia ya nos enlaza con el nudo. En realidad, en el planteamiento encontramos una oposición de dos posturas diferentes:

- los partidarios de entregar el trono a Alfonso a pesar de no haber alcanzado la edad señalada por su padre, quince años, para ello.
- los partidarios de respetar la voluntad del monarca anterior.

Es un planteamiento esencialmente político.

B) Nudo:

Comprende una sola secuencia, el episodio de la investidura de Alfonso como caballero a cargo de la estatua de Santiago⁷. Existe igualmente una oposición en esta parte, pero ésta se establece únicamente en un plano puramente teórico, no en la acción como en la parte anterior. Se da entre las inclinaciones del Rey, ávido de conquistas, de aventuras, de luchas contra los moros, y sus deberes de pacificación interior del reino, recordados por Nuño.

C) Desenlace:

Se integra en la cuarta secuencia⁸. El planteamiento de ésta es esencialmente político, pero con inclusiones de elementos líricos en su seno, como el episodio de los amores entre Constanza y Lope de Arenas, defensor de Zurita, magnífico en su planteamiento y desarrollo. El aspecto político se observaría en la entrevista de Dominguillo con el Rey, su traición a Lope de Arenas y la justicia final de Alfonso. Quizá pueda pensarse que estos dos ingredientes que integran la acción, el lírico y el político, no pueden encuadrarse dentro de una misma secuencia, que pertenecen a dos secuencias distintas. Las coordenadas espacio-temporales, el tema y la función de ambos —la inclusión del elemento lírico aumenta el aspecto trágico de la muerte de Lope de Arenas— descartan tal posibilidad. En esta tercera parte se logra el objetivo fundamental que antepone a Nuño a las inclinaciones del Rey en la parte anterior: la pacificación interior del reino; el Rey puede con ello

5. Lope de Vega, *Las paces de los reyes y Judía de Toledo*. Ed. James A. Castañeda, cit. en nota 2, pp. 51-57. Todas las citas que incluyamos de la comedia en este trabajo van referidas a esta edición. Otras ediciones de la obra, aparte de la primera, publicada en Madrid, por la Viuda de Alonso Martín, en 1617, en la *Séptima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, son las de Juan Eugenio Hartzenbusch en el tomo III de *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio* (Madrid, Rivadeneyra, BAE XLI, 1857, pp. 567-587); la de Marcelino Menéndez Pelayo, en el tomo VIII de las *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española* (Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1898); y la citada en la nota 2 de James A. Castañeda, *A Critical Edition of Lope de Vega's «Las paces de los reyes y Judía de Toledo»*.

6. *Ibid.*, pp. 58-61.

7. *Ibid.*, pp. 61-67.

8. *Ibid.*, pp. 67-89.

8. *Ibid.*, pp. 67-89.

dedicarse a poner en práctica tales inclinaciones, la lucha contra los moros, como de hecho va a hacerlo, al menos dentro de la obra, tal y como se nos informa en los versos iniciales del acto II. Todas las oposiciones incluidas en las partes una y dos, planteamiento y nudo, han sido resueltas a favor del Rey.

2.2.2. Contenido y significado

En este primer acto el autor se centra en presentarnos el problema de un rey que ha de conseguir su trono, un problema que fundamentalmente, al menos por contraste con lo que sucede en muchas otras de sus obras, pertenecería en sentido estricto a la segunda acción, mientras lo que en otras obras pertenecería a la primera acción, pasa a ocupar un segundo término: los amores de Constanza y Lope de Arenas. Lope, pues, ha invertido los términos en relación con otras comedias: lo que fundamentalmente le interesa es el problema del Rey, lo demás son añadidos a este motivo principal. ¿Cuáles son los caracteres que se otorgan a ese Rey? Es un personaje fundamentalmente justo, galán⁹, conquistador, cuyos intereses van esencialmente dirigidos a la política:

«no he ser
piadoso ni enamorado»¹⁰.

sin implicaciones de ningún otro tipo. Es un niño por la edad, pero hombre por sus actuaciones. Responde, en fin, a la visión del rey perfecto que tantas veces aparece en muchas de las comedias de Lope. Así, es el Vice-Dios:

«Dios sobre todo, el Rey luego»¹¹
nace rey, no se hace:

«no soy rey desde ayer:
desde la cuna lo fui»¹².

y nace «con canas»:

«los reyes nacen con canas»¹³.

de ahí que no sea anormal ni extraordinario su comportamiento como hombre. Permite, como Dios, obrar pero interviene al final para imponer justicia (así, en el caso de Dominiquillo¹⁴). Responde, pues, a la figura del rey cabal, de Alfonso el bueno, tal y como le llaman en la obra:

«sin duda seréis vos
de tantas virtudes lleno,
que os llamen Alfonso el Bueno»¹⁵.

9. Ed. cit., vv. 564-632, pp. 74-76.

10. *Ibid.*, vv. 752-753, p. 82.

11. *Ibid.*, v. 203, p. 60.

12. *Ibid.*, vv. 574-575, p. 74.

13. *Ibid.*, v. 595, p. 75.

14. *Ibid.*, vv. 900 y ss., pp. 87-88.

15. *Ibid.*, vv. 139-141, p. 57.

Muy significativo desde el punto de vista de la visión teocéntrica de la monarquía es la secuencia que compone el nudo de la comedia: en ella Alfonso es armado caballero por la estatua de Santiago. En esta escena se unen dos motivos principales: Santiago es «primo de Cristo» y «santo caballero de los cielos»¹⁶. Como primo de Cristo entrega al Rey la espada del poder, le entrega el poder que viene de Dios y que él ha de utilizar con justicia, le convierte en el Vice-Dios. Como caballero del cielo le entrega el poder de luchar contra los moros, uno de sus anhelos más fervientes, y de ganar nuevos baluartes para el catolicismo. La escena posee un carácter doblemente simbólico.

2.2.3 Los personajes y su tratamiento

Al hacer la anterior anotación hemos analizado dos aspectos fundamentales que eran de destacar dentro de la estructura de este primer acto. El primero hace referencia a la personalidad y la función de uno de los personajes, el personaje del Rey. El otro, a la función que posee una parte, que puede resultar problemática, de la estructura, la escena en la que el rey es armado caballero. Otro aspecto es digno de mención: las funciones de algunos otros de los personajes. En dos fundamentales nos vamos a centrar, Dominguillo y Constanza, aunque no dejaremos de hacer, por ello, referencia a la actuación de los nobles.

La intervención de Dominguillo ha de justificarse poniéndola en relación con la intervención de los nobles en la comedia. Se encuentran éstos divididos en dos grupos, según la posición que adoptan con respecto al conflicto que en esta parte se va a desarrollar:

- a) los partidarios de que Alfonso VIII suba en esos momentos al trono, pese a la voluntad de su padre, para salvar a Castilla de la dependencia en que está sumida con respecto a León.
- b) los partidarios de respetar la voluntad del rey anterior.

Ya lo advertimos. La segunda postura estaría principalmente encarnada en Lope de Arenas, cuya función, pues, sería la de generar el conflicto al oponerse a los deseos del Rey. La función de los nobles partidarios sería la de apoyar las inclinaciones del Rey, pues éste por sí solo nada podría realizar en su favor, y el susodicho conflicto sería, por lo tanto, inexistente. Es de señalar que dentro de este grupo de partidarios del Rey existen una serie de rencillas personales entre sus componentes (Laras y Castros...), pero no una oposición ideológica clara que trascienda al conflicto que tenemos planteado. Todos están de acuerdo en prestar su apoyo al Rey, sólo que unos y otros están más o menos lejos, tienen más o menos trato con la persona del mismo. De ahí que no sea preciso realizar un análisis de cada uno de estos personajes, los tomo en su conjunto, pues el análisis individualizado no es en absoluto necesario ni pertinente. El equilibrio entre las dos fuerzas en conflicto es bastante general. Era necesaria la introducción de un factor que supusiera la ruptura del equilibrio a favor de uno u otro bando para poder solucionar el susodicho conflicto. Dominguillo va a cumplir ese papel. Mediante su intervención Lope de Arenas es eliminado, es asesinado, y el problema se resuelve favorablemente al Rey Alfonso VIII. Su papel en la obra queda suficientemente justificado.

16. *Ibid.*, vv. 283-285, p. 63.

La intervención de Constanza pone el contrapunto lírico al carácter bélico que posee todo este acto. Ella permite al rey Alfonso mostrar su caballerosidad, su «galanía», descubriendo una faceta nueva de este personaje ante los ojos del espectador¹⁷; ella permite advertir la gran humanidad existente en Lope de Arenas, mediante su intervención entre los versos 382-457¹⁸, al comportarse éste como un esposo totalmente enamorado, aumentar la tragedia que supone su muerte por la traición de Domingullo y hacer aún más necesario el castigo de este «truhán», tal y como se le denomina en la obra, decretado por el Rey. Aparte de esto, Constanza ejerce el papel de mediadora entre el Rey y don Lope en los versos que suceden al 601¹⁹.

2.2.4 Unidad interna

Por lo demás este acto carece de excesivas complicaciones, posee en sí mismo una evidente unidad y se opone en conjunto al planteamiento que vamos a encontrar en los dos actos que lo siguen. Ello puede hacer pensar en un principio en la posibilidad de que constituyese una comedia completa que se le quedó corta al autor y fue continuada con posterioridad, o que la obra fuese el resultado de la fusión de dos comedias diferentes. Ello ha impulsado a algunos críticos a rechazar la bondad de esta obra, por carecer de un claro sentido de unidad.

2.3. *La ruptura de la composición: los actos dos y tres*

2.3.1. Estructura general

En los dos actos posteriores el planteamiento es esencialmente diferente. Nos encontramos con un rey ya adulto, casado y dedicado plenamente, después de su participación en las Cruzadas, tal y como se nos dice entre los versos 981-1000²⁰, a las tareas del gobierno de su Estado. Frente a esta situación de normalidad inicial, surge un elemento que desencadena el proceso posterior de los sucesos: Alfonso se enamora de una judía, y deja de ser Alfonso-Rey para convertirse en Alfonso-hombre.

La complejidad de estos dos actos es mayor que la que hallábamos en el primero. Elementos sobrenaturales, líricos, paralelismos, reacciones de personajes... se mezclan con la intención de ofrecer ante los ojos del espectador una visión del mundo del autor, aunque todos los componentes no estén lo suficientemente estructurados. En el análisis de la estructura de estos dos actos podremos comprobarlo. El asunto desarrollado en esta parte difiere esencialmente del que encontrábamos en el acto anterior, cerrado en sí mismo²¹: mientras en el acto I el incidente principal es el asedio de Zurita y la llegada del Rey al poder, en los actos II y III el incidente base está constituido por los amores de Al-

17. Ed. cit., vv. 565-601, pp. 74-75.

18. *Ibid.*, pp. 67-70.

19. *Ibid.*, pp. 75-76.

20. Ed. cit., pp. 92-93.

21. El hecho de que exista un diferente asunto, una «especialización» de la acción, en cada una de las partes (jornada I y jornadas II y III) explica la necesidad que ha sentido el autor de adoptar un desarrollo diferente también para cada una de ellas, basado en el esquema clásico de distribuir el argumento en planteamiento, nudo y desenlace, ya identificado en el análisis que efectuamos del acto anterior, y que en el estudio de los dos siguientes también podremos encontrar.

fonso VIII y Raquel. La divergencia de asuntos, de grandes incidentes argumentales, provoca la diferenciación de estructuraciones, como decíamos. En el acto primero vimos cómo se efectuaba dicha organización. Análoga situación observamos en los dos actos posteriores.

En el acto segundo nos encontramos con un planteamiento que consta de dos secuencias, y de un principio de nudo integrado por tres secuencias:

A) Planteamiento:

- Secuencia I: Enlace con el acto anterior: Illán y Garcerán cuentan lo acaecido en los años transcurridos desde los sucesos narrados en el acto I hasta el «presente» en la comedia²².
- Secuencia II: Enamoramiento platónico del Rey al ver a Raquel («flechazo»)²³. Se introducen una serie de motivos entre los que se incluyen los primeros presagios de la tragedia:
 - Raquel y Sibila: anuncian la tragedia²⁴.
 - Belardo: juzga la posible ruptura de la armonía interior²⁵.

La introducción de este segundo gran incidente está realizada por los hijos de los personajes que habían comenzado el planteamiento del asunto, del incidente anterior: sería una manera de indicar en el plano de las formas que lo que se va a desarrollar en el resto de la comedia no es una continuación de lo ya referido con anterioridad, sino que nos vamos a encontrar con un nuevo planteamiento.

B) Nudo:

- Secuencia I: El Rey abandona la política y se entrega a sus propios intereses personales²⁶. Doble ruptura:
 - a) del orden familiar (escena de la carta de Leonor)²⁷.
 - b) del orden político: llegada de Nuño con las tropas que habían de partir a combatir a los moros y negativa del Rey a recibirlas; prefiere permanecer con Raquel²⁸.
- Secuencia II: Presagios de la tragedia: anuncio de la posible traición al Rey²⁹. Se desarrolla en un motivo:
 - David-Leví: conversan sobre la posible muerte de Raquel instigada por Leonor, la reina. Presagian la tragedia amorosa³⁰.
- Secuencia III: Presagios de la tragedia: el Rey escucha unas voces y ve unas sombras que le anuncian la tragedia política, las repercusiones políticas que de su comportamiento se pueden derivar³¹.

22. Ed. cit., pp., 91-94.

23. *Ibid.*, pp., 95-114.

24. *Ibid.*, pp., 98-101.

25. *Ibid.*, pp., 106-112.

26. *Ibid.*, pp., 114-122.

27. *Ibid.*, pp., 114-119.

28. *Ibid.*, pp., 120-122.

29. *Ibid.*, pp., 122-125.

30. *Ibid.*, pp., 122-124.

31. *Ibid.*, pp., 125-130.

En este acto segundo hallamos planteado el conjunto de problemas que ante los ojos de Lope se puede derivar del hecho de que un Rey anteponga sus intereses personales a los intereses de la comunidad que le ha tocado gobernar y sus propios intereses familiares. El «nudo» de esta parte está definido por el «choque», por la colisión entre los intereses familiares del rey, sus intereses políticos, es decir, su «deber ser», y sus intereses personales, es decir su «ser» en esos momentos. Este «choque» es claramente reforzado y, casi «plásticamente» se representa en la inclusión de lo sobrenatural, las sombras y las voces, en la última parte del acto.

El acto III continúa, en sus comienzos, el nudo iniciado en el acto anterior. La última parte se dedica al desenlace:

A) Nudo (continuación):

- Secuencia I: Enlace con el acto anterior: se informa de que han transcurrido siete años y sobre lo acaecido en ellos. Conjuración de Leonor y los nobles para liberar al Rey mediante la muerte de Raquel. Se unen todos los problemas anteriormente expuestos: el problema personal, el problema familiar y el problema político³².
- Secuencia II: Confirmación simbólica de la muerte de Raquel: la pesca en el río: el Rey saca una rama de olivo (=paz), Raquel saca una calavera (=muerte); con la muerte de Raquel vendrá la paz para el Rey y para el reino. Son, pues, nuevos presagios de la tragedia³³.

B) Desenlace:

- Secuencia I: Muerte de Raquel: solución teórica de los conflictos. Restablecimiento teórico de la armonía inicial rota por la fuerza del amor³⁴.
- Secuencia II: Reacción del Rey: pretende vengarse de los que se han levantado contra él, de los que no han cumplido sus mandatos y respetado sus gustos. Alfonso sigue comportándose como Alfonso-hombre: su problema personal permanece sin resolver³⁵.
Intervención del cielo: ante esa postura del Rey un ángel aparece y le anuncia su castigo: sus hijos no reinarán en Castilla. Arrepentimiento del Rey³⁶.
- Secuencia III: Solución total: Tras la intervención divina, reconciliación: vuelta a la armonía, matrimonial, política, personal³⁷.

32. *Ibid.*, pp. 131-139

33. *Ibid.*, pp. 140-146.

34. *Ibid.*, pp. 147-152.

35. *Ibid.*, pp. 152-156.

36. *Ibid.*, pp. 156-160.

37. *Ibid.*, pp. 160-166.

2.3.2. Composición y contenido

En esta segunda parte nos encontramos, pues, con el problema de un Rey que, abandonando los intereses de sus súbditos, se dedica a cultivar sus propios intereses personales, antepone su persona a sus obligaciones políticas y familiares. Ya lo advertimos. Sería, pues, un problema de primera acción, aunque en este caso sea muy difícil deslindar qué parte pertenecería a la primera acción y cuál a la segunda: la persona del Rey une ambas. No es que exista en esta obra una escisión entre primera y segunda acción escenificadas. Nos remontamos únicamente al plano de la teoría, efectuando una generalización basada en la escisión de acciones que Lope realiza en otras de sus obras³⁸. Así, serían problemas de segunda acción los sucesos históricos, los que tienen una transcendencia en la historia, entendiendo por historia lo mismo que los barrocos entendían: sucesos externos, grandes hombres, batallas importantes... Problemas de primera acción serían aquellos que en el concepto unamuniano de la historia habrían de incluirse dentro de la intrahistoria: sucesos normales, cotidianos... Problemas de primera acción serían los escenificados por Lope en su comedia *La dama boba*. Por otra parte serían también problemas de primera acción los sucesos recogidos en *Fuente Ovejuna*: problemas no ya tan cotidianos, pero que tampoco pertenecen a la parte externa de la historia (reyes, batallas...)³⁹. La segunda acción puede aparecer realmente escenificada, o nombrada únicamente: unos personajes se reúnen y hablan de los sucesos que en esos momentos acaecen en la historia, —repito en lo que ellos entendían por historia—. La distinción, pues, entre ambas acciones aquí es puramente metodológica, e incluso teórica: se basa en los sucesos que normalmente Lope incluye en cada una de ellas en las comedias en las que existe una distinción real entre ambas acciones. Vengamos a nuestra obra. Los sucesos incluidos en el acto I realmente pertenecerían, en relación con otras obras de Lope, a la segunda acción (problemas de un rey, batallas...), pero aquí han sido tomados como constituyente esencial de la primera, insisto, siempre en relación con lo que Lope hace en otros casos. Problema de primera acción, en sentido estricto, serían los amores de Lope y Constanza. Aquí no es el incidente esencial de este acto, sino uno más de los motivos que en él aparecen. En el segundo acto y el tercero los sucesos desarrollados pertenecerían a una primera acción. Sería el problema de un hombre casado que se enamora de otra mujer. Lo que ocurre es que ese hombre es a la vez rey, y en su persona confluyen los sucesos que en otras obras serían perfectamente escindibles en dos acciones. Primera y segunda acción se unen aquí en la persona del rey. Ello nos explica que Lope no haya separado en esta obra dos acciones siguiendo su tendencia manifestada en otras de sus comedias, sobre todo históricas. Aparece, sí, una serie de sucesos narrados que pertenecerían en otras obras a la segunda acción estrictamente. Al principio del segundo acto, en la conversación entre Illán y Garcerán. Pero no una segunda acción escenificada.

Es de resaltar que estos dos actos, segunda parte de la obra, han sido configurados siguiendo una composición cíclica, composición que se refleja en el plano de las formas. Se

38. Vid., sobre este punto, el estudio de Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976, Cf., especialmente, pp. 85-97, y, más concretamente, sobre la acción, pp. 91-93.

39. Cf. el estudio de esta comedia incluido en la «Introducción» a mi edición de la misma publicada en Barcelona, Plaza y Janés (Clásicos), 1984, pp. 13-87. Vid., especialmente, pp. 52-62.

nos presenta el problema de un rey, ya lo vimos, que cumpliendo en un principio la función que Dios le había señalado, en un momento determinado de su vida deja de cumplirla, se desvía del camino verdadero, hasta que se produce la intervención de aquel de quien procedían sus poderes, Dios, y vuelve la situación en la que se encontraba en un principio, aunque no sin haber recibido su castigo Parte de un punto determinado y vuelve a una situación análoga a la anterior. La plasmación en las formas de este tipo de composición la comprobaremos en el análisis de dos de las escenas mejor logradas de toda la comedia: la de la ruptura y la reconciliación de los reyes.

En efecto, al principio del acto II nos encontramos con una situación de armonía total que se ve rota por la aparición de Raquel ante los ojos de Alfonso VIII. Antes de ver a Raquel el Rey sólo piensa en Leonor, la reina, su familia y su reino:

Rey: «(...) Vestía las armas sin tener diez años»,
 saqué la espada a la luz, cobré mi reino,
 y el cielo me libró de tantos daños.
 Caséme; amo a Leonor, contento reino:
 si no ensancho los reinos heredados,
 ¿qué dejaré a mis hijos?»⁴⁰.

Tras conocer a Raquel, sólo ella es su principal preocupación, hecho comprobable en la lectura de los versos siguientes a los que hemos transcrito⁴¹. En esta escena se produce la ruptura teórica, no reflejada en las acciones. La ruptura real se da en la escena en la que la reina escribe una carta por medio de la cual transmite sus quejas al Rey, aunque sin decir las directamente. Estando el Rey presente, Leonor lee en voz alta la carta, y el Rey le va contestando. Se halla esta escena en los comienzos de la tercera secuencia del acto II, es decir, la iniciadora del «nudo», entre los versos 1546-1631⁴². La composición de la misma nos presentaría casi una estructura de esticomitia, aunque no sea un solo verso el que pronuncia cada uno de los personajes: el Rey dice unos pocos versos, la Reina otros pocos. Es aquí, pues, cuando se produce la ruptura familiar. Tras ésta, en la escena posterior, se produce la ruptura política: Nuño llega ante el Rey con las tropas que han de combatir a los moros y Alfonso se niega a recibirlas. Tras esto se suceden una serie de escenas que nos muestran al Rey totalmente olvidado de sus obligaciones familiares y políticas. Se produce el desenlace, la muerte de Raquel, la intervención de Dios, y nos encontramos en la última secuencia de la obra con una escena cuya estructura es total y absolutamente paralela a la de la secuencia anteriormente analizada: la escena de la reconciliación de los reyes, tras la cual se producirá la vuelta del Rey a la preocupación por los intereses de su pueblo: ordena fiestas en Toledo. En dicha escena, situada entre los versos 2699-2737⁴³, lo que hemos dado en llamar, aunque no sea un nombre excesivamente exacto, composición de esticomitia se vuelve a repetir. Además es muy significativo que en ambas partes al problema familiar, ruptura y reconciliación respectivamente, sucedan acciones que recaen directamente sobre el pueblo, su no defensa contra los moros y el decreto de fiestas a él

40. Ed. cit., vv. 1215-1220, p. 102.

41. *Ibid.*, vv.1230-1302, pp. 102-106.

42. *Ibid.*, pp. 116-119.

43. *Ibid.*, pp. 162-163.

destinadas. Son, pues, dos índices —uno de ordenación interna de unas escenas en las que se desarrollan temas semejantes, problemas familiares del Rey, aunque con soluciones distintas; otro de colocación de situaciones semejantes, problemas políticos, aunque igualmente con soluciones distintas en cada uno de los casos, tras las escenas que tratan del problema familiar— que nos confirman en las formas la impresión de carácter cíclico que nos puede producir la actuación del Rey en el argumento de la comedia.

2.3.3. Los personajes y su tratamiento

Para desarrollar el conflicto base que inserta en esta segunda parte de la comedia, Lope utiliza un conjunto de personajes. Siete grupos, a veces compuestos por uno solo de los mismos, a veces por varios, vamos a estudiar: el Rey Alfonso, los nobles, la Reina, el infante don Enrique, Raquel, los judíos, Belardo.

2.3.3.1. *El Rey*: Ya hemos visto cuál es su actuación dentro del argumento. Es el poderoso y el galán. Es el auténtico protagonista de la comedia y el que va a desencadenar, con su actuación fuera de los cauces señalados, todos los sucesos que integran la obra.

2.3.3.2. *Los Nobles*: No existe en estos dos actos una escisión en los mismos con respecto al conflicto fundamental de la obra, a diferencia de lo que sucedía en el acto anterior. Todos están de acuerdo, todos actúan en masa, todos quieren ayudar al Rey a que vuelva a ser el que era antes de conocer a Raquel, pese a las inclinaciones del propio monarca. Su función, pues, es poner la solución práctica al conflicto existente, la de salvar al Alfonso-Rey aunque sea a costa del Alfonso-hombre:

«Cobremos nuestro Rey, que está cautivo»⁴⁴.

Solamente existe un caso de discrepancia parcial, Garcerán, quien, a pesar de estar de acuerdo con la solución propuesta para el conflicto, la muerte de Raquel, se abstiene, debido a su amistad personal con Alfonso, de tomar parte en la misma para no herir al Alfonso-hombre, aunque cree correcta, como digo, la solución adoptada para el Alfonso-Rey:

«Justísima es la hazaña que se intenta»⁴⁵.

afirma al saber las intenciones de los restantes nobles, y se encarga de comunicar a éste la muerte de la persona que en esos momentos constituía la razón de su vida. La función de Garcerán viene definida más que por su actuación como noble, por su actuación como acompañante del Rey, como acompañante del «galán» de la obra.

2.3.3.3. *La Reina*: En todo momento actúa como esposa del Rey, deseosa de salvar su familia ante todo, a pesar de disfrazar, o querer disfrazar, estas aspiraciones bajo el manto de intereses políticos, que, si existiesen en ella, adquieren un carácter secundario. Es la que rompe el asentimiento colectivo existente en Castilla sobre las relaciones entre el Rey y Raquel, e instiga a los nobles para obligarles a solucionar el conflicto, pese a que ellos antes no se lo habían planteado, pues acataban en todo momento la voluntad del Rey, aunque ella directamente perjudicase a su reino. Su función principal es la de ser la iniciadora e inspiradora de la muerte de Raquel:

44. *Ibid.*, v. 2139, p. 139.

45. *Ibid.*, v. 2140, p. 139.

«o matadme esta traidora,
o él [Enrique] y yo, pues no teneis
manos, fuerzas, sangre ni honra,
a Ingalaterra nos vamos»⁴⁶.

con la cual, insisto, pretende salvar antes su matrimonio, el hecho de que haga, en su largo parlamento de principios del acto III (versos 1940-2050)⁴⁷, mención de ello es buena prueba de lo que pensaba:

«¿Pensaréis que hablo en la parte
que como a mujer me toca?»⁴⁸—,

que el reino de su marido. Lo que sucede es que solamente el bienestar del reino podía mover a los nobles a cometer el asesinato. De ahí que en apariencia sea éste en sus palabras el motivo principal que la impulsa a hablar.

2.3.3.4. *Don Enrique*: En el acto II no aparece en ningún momento. Sus actuaciones comienzan en el acto III, precisamente cuando el desenlace de la obra va precipitándose. Tres intervenciones tiene en este tercer acto: la primera, tras el parlamento de la Reina; la segunda, tras la muerte de Raquel en el fallido intento de reconciliación de Leonor con el Rey; la tercera, en la reconciliación final en la iglesia. Además, aparece aludido en el castigo que Dios impone al Rey por sus descarriadas acciones. Su actuación siempre se halla en función del desarrollo del problema familiar. En su primera intervención viene a confirmar los intereses ante todo familiares que impulsan a la Reina:

«Todos lo sois para mí
pues me tratáis de esta suerte;
que de aquesta esclava Agar
saldrá algún Ismael,
tan bastardo como él,
que me pretenda matar»⁴⁹.

aunque ese problema familiar, al tratarse de una familia real, vaya ligado al problema de la sucesión del trono. En su segunda intervención, su actuación ligada al problema familiar, y, por lo tanto, a los intereses de la Reina, aparece igualmente clara: sirve de pantalla a la Reina para intentar la reconciliación con Alfonso:

«No vengo como mujer:
tu hijo vengo a traer
por defensa contra ti.
Sólo desta imagen soy
el marco que la guarnece;
si el retrato te parece,
mira que en su guarda estoy.

46. *Ibid.*, vv. 2045-2048, p. 136.

47. *Ibid.*, vv. 1940-2050, pp. 133-136.

48. *Ibid.*, vv. 1978-1979, p. 134.

49. Ed. cit., vv. 2058-2063, p. 137.

Mirarse un hombre en su hijo
es considerar que fue
pequeño, porque no esté
en su rigor firme y fijo.

Mírate, mi Alfonso, aquí,
mira aquesta piedra fina;
no a mí, señor, que la mina
donde la hallaste fui.

Mi vida ya la desamo;
Porcia he de ser si eres Bruto;
mas sírvete deste fruto,
ya que das al fuego el ramo.

No sé por qué el ver te espanta
la prenda que aquí te doy;
haz cuenta que jaula soy,
y éste el pájaro que canta.

Mira que te adoro y quiero
cuando más daño me haces;
que bien puedes hacer paces
con tan honrado tercero»⁵⁰.

pretexto que él mismo confirma con sus palabras:

«Padre, el haberme engendrado
es para que, si faltáis
del mundo, dejar podáis
otro vos en vuestro estado.

Pues si a mí me ha hecho Dios
otro vos, que es hoy tan cierto,
¿por qué, después que sois muerto,
no tengo de hablar por vos»⁵¹.

tras lo cual intenta hacer comprender al Rey que todo lo sucedido es fruto de sus acciones equivocadas:

«Habrás siete años;
porque el vivir es obrar
las cosas en su lugar,
y no por medios extraños.

Si vuestro oficio servir
a Castilla, y la perdéis;
si vivís y no lo veis,
¿qué es lo que llamáis vivir»⁵².

50. *Ibid.*, vv. 2482-2508, pp.153-154.

51. *Ibid.*, vv. 2513-2520, p. 154.

52. *Ibid.*, vv. 2521-2528, p. 154.

En su tercera intervención simplemente confirma la solución del problema familiar al referirse cariñosamente a su padre, pese a las duras palabras que había dirigido contra él en su primera intervención:

«¿Si está aquí mi padre amado?»⁵³.

Su actuación siempre responde a la idea de presentarlo como un hombre maduro, pese a su corta edad, por motivos similares a los que indicábamos al analizar la intervención de Alfonso en el acto I⁵⁴. Su presencia en la obra intensifica aún más la gravedad del problema familiar del Rey, no tan acuciante en el caso de no haber tenido descendencia con su legítima esposa. Igual intensificación se comunica con su presencia al castigo que Dios impone al Rey, sus hijos no reinarán en Castilla. En el caso de que no hubiese ningún infante en escena ante los ojos del espectador el castigo de Dios hubiera revestido menor gravedad inmediata.

2.3.3.5. *Raquel*: Su intervención en la obra es bastante más exigua de lo que a la vista del título pudiera parecer. No es el personaje fundamental de la comedia. Sí el generador indirecto de todo el conflicto. Su único pecado es el de ser el objeto del amor del Rey. No interesa su intervención en los asuntos políticos de Castilla. Solamente por las palabras de la Reina a principios del acto III conocemos que ésta se realiza:

«Raquel reina, Raquel tiene
de Castilla la corona;
da banderas a las armas,
y a las letras nobles ropas.
Ella castiga, ella prende,
y ha sido tan rigurosa,
que a vuestro Rey tiene preso,
sin darle tan sola una hora
de libertad en siete años»⁵⁵.

Sus intervenciones únicamente nos muestran el amor intensamente correspondido que siente por Alfonso. De ahí el aspecto fundamentalmente trágico que envuelve la escena de su muerte. Su función, pues, consiste en ser el motivo que lleva al Rey a obrar de manera distinta a la que realmente le correspondía, según lo señalado por Dios.

2.3.3.6. *Los Judíos*: Sus intervenciones se realizan en función de la inserción del motivo de los presagios. Desde un principio presienten el final trágico que habrían de tener los amores de Raquel. Me refiero, desde luego, a la participación de David y Leví, padre y hermano de la judía, respectivamente, dentro del argumento. Sus actuaciones sirven para crear un cúmulo de tensión pensado con vistas a evitar que decaiga el interés del espectador. En cuanto a Sibilia, la hermana de Raquel, realiza la función de acompañante de la «dama», común con tantas obras del teatro lopesco, y por ello, de confidente.

53. *Ibid.*, v. 2731, p. 163.

54. *Cf. supra*, 2.2.2. «Contenido y significado».

55. *Ed. cit.*, vv. 1968-1976, p. 134.

2.3.3.7. *Belardo*: Según los críticos de la obra se trata este personaje de un trasunto de Lope⁵⁶, y es muy probable que de ello se trate dado el carácter de su intervención. En efecto, la actuación de Belardo ofrece caracteres de peculiaridad. Parece que encarna el papel del gracioso, y como tal se presenta en la escena de la muerte de Raquel. Pero es un gracioso serio, aunque parezca un contrasentido. Es hortelano —sabido el gran amor que sentía Lope por las plantas y el gran cuidado que tenía en mantener las que criaba en el patio de su casa, podría ser esto una confirmación del carácter de trasunto de Lope que puede poseer este personaje— de los huertos del Rey, se atreve a decir a éste las verdades (versos 1324-1448)⁵⁷, se burla de los judíos (versos 1753-1773)⁵⁸, descifra el simbolismo de la pesca de Alfonso y Raquel (versos 2297-2315)⁵⁹, opina sobre las actuaciones de los personajes (versos 2137-2206)⁶⁰, trata de salvar a Raquel (versos 2369-2388)⁶¹, se burla de los nobles que la asesinan (versos 2443-2458)⁶². Su función en la obra no está suficientemente explicitada. Da la impresión de que es un personaje añadido, que juzga lo que sucede, que sabe lo que va a ocurrir y se burla de los móviles de muchos de los personajes, defendiendo únicamente las relaciones amorosas. Su importancia para el desarrollo de la acción no es excesivamente grande. Su interés radica más en la existencia de esa posibilidad de que realmente de un trasunto de Lope se trate.

2.3.4. Algunos recursos compositivos

Para conseguir determinados efectos, facilitar la comprensión del texto, subrayar determinadas escenas o mantener el interés del público por los sucesos escenificados, el autor utiliza en esta parte de la pieza todo un conjunto de recursos. Tres, especialmente importantes, vamos a comentar: las alusiones a sucesos históricos, literarios o bíblicos relacionados con acontecimientos incluidos en la comedia, el lirismo, el «simbolismo» del mundo sobrenatural.

2.3.4.1. Paralelismos con situaciones externas a la obra

Existen en el texto un conjunto de paralelismos buscados entre sucesos que se insertan en el argumento y acontecimientos relatados en la *Biblia*... Otros se establecen entre situaciones escenificadas e historias consagradas por la tradición literaria. De dos de éstas, de especial relevancia, nos vamos a ocupar: el paralelismo con Galiana, el paralelismo con la Cava. Ambos hacen referencia a los acontecimientos que vivieron y protagoniza-

56. Vid. José Fernández Montesinos, estudio incluido en su edición de *El cuerdo loco*, de Lope de Vega, Madrid, Centro de Estudios Históricos (Teatro Antiguo Español, 4), 1922, pp. 188-191; José M^o de Cossío, *Lope, personaje de sus comedias*, Madrid, 1948, p. 22; Américo Castro y Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega*. Adiciones de Fernando Lázaro, Salamanca, Anaya, 1969, p. 277, nota 9; James A. Castañeda, «Introducción» citada en nota 2, pp. 33-34.

57. Ed. cit., pp. 107-112.

58. *Ibid.*, pp. 124-125.

59. *Ibid.*, p. 146.

60. *Ibid.*, pp. 141-142.

61. *Ibid.*, p. 149. Tal vez este intento de salvar a Raquel pudiera también considerarse otra prueba de la identificación de este personaje con Lope, dada la defensa que el Fénix siempre hace de las relaciones amorosas. El amor, dice en repetidas ocasiones en su producción, por ser tal, siempre hay que respetarlo.

62. *Ibid.*, pp. 151-152.

ron, según la leyenda, dos reyes españoles anteriores a Alfonso VIII: Alfonso VI y don Rodrigo. Se busca el paralelismo acomodado a las situaciones por las que atraviesan los personajes a lo largo del argumento. En un primer momento únicamente se establece con Galiana. En momentos posteriores, con la Cava.

Galiana, como es bien sabido⁶³, fue una princesa árabe raptada, según unas versiones, por Carlomagno, según otras, por Alfonso VI, de su residencia de Toledo. El paralelismo aquí se establece por el hecho de encontrarse Raquel en la misma situación, aunque no haya sido llevada fuera de Toledo como en el caso anterior, y, sobre todo, porque el Rey ha fijado su residencia en los llamados «palacios de Galiana» toledanos, lugar en el que permanece con Raquel. Es, no obstante, un paralelismo accidental motivado sobre todo por la circunstancia de que la residencia de los protagonistas de ambos sucesos, Galiana y Raquel, sea la misma.

Mayor transcendencia y funcionalidad tiene el paralelismo Raquel-Cava. Se establece éste con mayor intensidad en las escenas de la obra próximas al desenlace, aunque también aparece en las anteriores. Sobre todo adquiere mayor funcionalidad en el parlamento de la Reina previo a la sublevación contra Raquel, pues es uno de los argumentos que utiliza para convencer a los nobles:

«Siete años ha que encerrado
con aquella hebrea hermosa,
segunda Cava de España,
vive retirado a solas»⁶⁴.

Consiste el paralelismo en las consecuencias que para Castilla tendría la prolongación de esos amores. Dirían los personajes: si don Rodrigo mantuvo relaciones con la Cava, y, como consecuencia de las mismas, se produjo la pérdida de España y la invasión árabe, y ahora Alfonso VIII mantiene relaciones con Raquel y, al abandonar la lucha contra los moros estos avanzan por territorio castellano,

«Bajan de la Andalucía
de Granada y de Archidona,
los moros, y a ése se atreven,
de quien temblaron la sombra.
La Sierra Morena pasan,
y destruyendo Almodóvar,
pasan los campos de Utiel,
y en Ciudad Real se alojan»⁶⁵.

la consecuencia inmediata será coincidente con la anterior, España volverá a caer en manos no cristianas:

63. Cf. Marcelino Menéndez Pelayo, «Los palacios de Galiana», en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, VI, Madrid, CSIC, 1949, pp. 259-160; y Ramón Menéndez Pidal, "Galiene la belle" y los palacios de Galiana en Toledo», en *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, Espasa Calpe (Austral), 1963, 5ª ed., pp. 79-106. El propio Lope tiene una comedia, *Los palacios de Galiana*, sobre este asunto, que es la estudiada por Menéndez Pelayo en el trabajo que acabamos de citar.

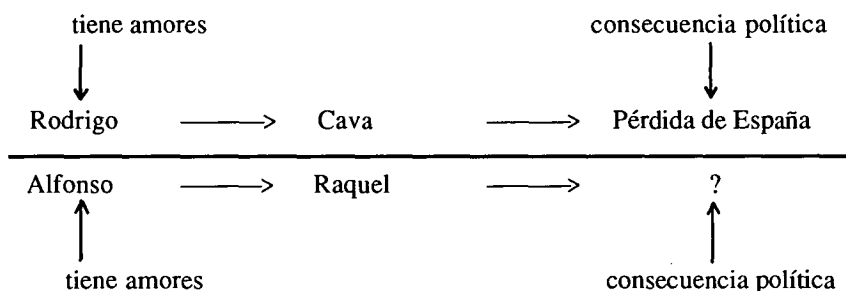
64. Ed. cit., vv. 1960-1963, p. 133.

65. *Ibid.*, vv. 1994-2001, p. 135.

«A este paso, castellanos,
 presto del Tajo en las ondas,
 por dicha con sangre vuestra,
 beberán sus yeguas moras;
 presto en estos altos muros,
 en vez de banderas rojas,
 verán pendones azules,
 que ya tan cerca tremolan;
 presto en esta santa iglesia
 donde la Reina y Señora
 del cielo puso los pies,⁶⁶
 pondrá los huesos Mahoma»⁶⁶.

Este es el principal argumento de la Reina, y para probarlo o darle visos de realidad, utiliza el paralelismo con la Cava, paralelismo que se ve también reforzado por el hecho de que ambos sucesos acaeciesen en Toledo.

TOLEDO



TOLEDO

La solución para el conflicto sería la muerte de Raquel, tal y como propone la Reina, pues, evitando los amores, se evitarían también sus posibles consecuencias políticas, coincidentes, dado el avance de los moros, con la situación anterior. El paralelismo en este caso tiene un claro valor, una clara funcionalidad. Sirve al autor para mostrar que los hechos que allí se cuestionan no son puras nimiedades. Se han convertido en un problema muy serio cuya resolución o no resolución podría tener consecuencias inmediatas para el bienestar total del país. Desempeña, pues, una función intensificadora del conflicto, a diferencia, insistimos, del paralelismo con Galiana meramente accidental. El paralelismo no viene impuesto desde fuera. Lo destacan los propios personajes. Su efectividad dramática es aún mayor así.

2.3.4.2. Fragmentos líricos:

Se insertan en estos actos un conjunto de fragmentos líricos. Pueden ser creados por el autor en determinados momentos relevantes, sobre todo en las situaciones en que se desarrollan relaciones amorosas. Pueden ser incluidos en la obra procedentes del exterior, tomados de la tradición. En este caso se halla el romance

66. *Ibid.*, vv. 2002-2013, p. 135.

«Rey Alfonso, Rey Alfonso,
no digas que no te aviso»⁶⁷.

calcado del

«Rey don Sancho, Rey don Sancho»

procedente del ciclo de romances sobre el cerco de Zamora. O la canción cantada por Belardo:

«Yo me iba, madre,
a Ciudarreal;
errara el camino
en fuerte lugare»⁶⁸.

Todos ellos tienen una clara intencionalidad de crear un clima dentro de la obra que haga contrapunto al carácter trágico que envuelve el argumento o, incluso, que sirva para intensificar dicho carácter.

2.3.4.3. Sobrenaturalidad y simbolismo: avisos y presagios

Dado el carácter fundamentalmente trágico que posee toda esta segunda parte de la comedia, es perfectamente coherente que el autor haya dado cabida en ella al mundo de lo sobrenatural y del simbolismo. Avisos y presagios hacen constante acto de presencia. Mediante ellos se logra aumentar la acumulación de tensión que se va produciendo en el texto a medida que avanzan las escenas. La intervención de lo sobrenatural tiene una explicación que trasciende al plano puramente dramático para introducirse en el de la visión del mundo que nos muestra el autor, aunque, como hemos dicho, también dentro del puro drama recibe una función, la intensificación de tensiones. En el plano del contenido nos muestra cómo Dios interviene en la vida de los hombres. Concretamente, en este caso, en la vida de un rey que ha malusado los poderes que El le había otorgado. Dios le permite obrar, pero no sin avisarle:

«mira que pierdes la gracia
de aquel Rey que rey te hizo»⁶⁹.

e interviene al final para imponerle su castigo.

2.3.5. El antijudaísmo como tema

Lope incluye en su comedia un conjunto de temas. En esta segunda parte encontramos varios, como el amor, las relaciones matrimoniales, las relaciones paternofiliales... Uno es el principal: el teocentrismo monárquico. Ya lo comentamos. De otro, secundario, nos vamos a ocupar, el problema del antijudaísmo.

En *Las paces de los Reyes*, existe un sentimiento de aversión hacia los judíos, pero éste no es el tema principal. De hecho esta aversión se da no en los personales principales

67. *Ibid.*, vv. 1833-1834, p. 127.

68. *Ibid.*, vv. 1372-1375, p. 109.

69. *Ibid.*, vv. 1835-1836, p. 127.

sino en la persona de Belardo, que se burla de ellos y advierte al Rey que una judía es la mujer con la que va a mantener relaciones amorosas. También Garcerán le advierte que Raquel traiciona su fe, que ésta es un obstáculo para sus relaciones:

«Con diligencias que hice,
a los palacios llevé
aquella mujer sin fe,
que así tu fe contradice»⁷⁰.

Pero de ningún modo el antijudaísmo es un móvil fundamental en la obra, no es un elemento, un tema, un motivo auténticamente funcional. Si existe antijudaísmo, está más en el autor que en los personajes, hecho comprobable por un indicio, la circunstancia de la conversión de Raquel antes de su muerte: tal vez es un personaje que le fuese simpático al autor —si Belardo es realmente Lope, la hipótesis quizá se confirmaría, ya que trata de librarle de la muerte— y prefiere salvarle, desde sus supuestos cristianos, antes de dejar que se condene por mantener unas creencias, para Lope, equivocadas.

3. *El contenido general y la unidad del texto*

El elemento que sirve para dar unidad a todos los componentes de la obra que en el análisis de la misma podemos encontrar es el personaje del Rey. Lope a través de esta comedia nos ha querido presentar la visión que tenía él de la figura del rey y que consideraba la auténtica, la verdadera y la única realmente defendible. Como ha sido estudiado en muchas ocasiones⁷¹, Lope tenía una visión teocéntrica del régimen monárquico. Según ella, el poder es directamente otorgado por Dios al rey, quien se convierte, por ello, en un Vice-Dios. Si el rey hace un uso equivocado de sus poderes, Dios, que se los ha dado, interviene imponiéndole su castigo. Hasta aquí el planteamiento teórico de Lope. Su puesta en práctica la pudo realizar de la siguiente forma. Lope lee la crónica de Ocampo y se encuentra con la figura de un rey, Alfonso VIII, que es un perfecto gobernante hasta el momento en que antepone sus propios intereses a los intereses de su pueblo. Continúa su lectura y observa que en esa misma narración se nos dice que un ángel ha intervenido en la vida de ese rey haciéndole ver el error que había cometido e imponiéndole un castigo procedente de Dios, ante lo cual el rey se arrepiente y vuelve a los cauces normales que le exige la responsabilidad otorgada por Dios a él. El Fénix, pues, halla la confirmación de su pensamiento teórico en un caso, para él real, que le ofrece la historia de España.

En esto encontramos la clave que nos muestra la unidad de la obra. En el acto I, Lope nos incluye una serie de sucesos que nos pretenden demostrar, pues han sido tomados de un suceso histórico, la autenticidad de la doctrina defensora de la procedencia divina del poder real. Se nos presenta a un rey justo, sabio, a pesar de su niñez, y simbólicamente confirmado en sus poderes por la estatua del «primo de Cristo» y patrón de España, Santiago. El Rey en principio, siempre que cumpla con la función que Dios le ha encomendado, velar por los intereses de su nación, tal y como se dice explícitamente en la obra:

70. *Ibid.*, vv. 1452-1455, p. 112.

71. *Vid.* el resumen de este problema que incluyo en la «Introducción» a mi edición de *Fuente Ovejuna* citada en la nota 39. *Cf.*, especialmente, pp. 43-44.

«es vuestro oficio servir
a Castilla»⁷².

es bueno. El comportamiento suyo que se va a incluir en los actos II y III no es el normal, sino el equivocado. La necesidad de insertar el Acto I aparece bien patente a los ojos de Lope. Le servía por una parte para mostrar que el poder proviene de Dios; por otra, que la actuación del Rey en los dos actos posteriores es la no normal, como decimos. La innecesariedad del mismo ante los ojos de la crítica no podía ser compartida por el autor. En los actos II y III se nos presenta un conflicto ante el cual el Rey decide inclinarse hacia el lado personal y no el colectivo. Malusa las prerrogativas que Dios le ha concedido. Dios le deja obrar, aunque no sin advertirle, e interviene al final, por medio de uno de sus ángeles, para castigar su comportamiento desviado: no tendrá descendencia en la monarquía por medio de sus hijos. El planteamiento general es éste, pero se mezclan con él una serie de motivos, ya analizados, que complican el argumento y funcionan en relación con esta visión del mundo.

Es de resaltar, para comprobar la visión teocéntrica del régimen monárquico, el evidente paralelismo que existe entre las actuaciones del Rey en el acto primero y las actuaciones de Dios en los actos II y III. El Rey en el acto I es justo, deja obrar, pero al final interviene para castigar las malas acciones a pesar de que éstas puedan favorecerle. En los actos II y III, Dios obra de igual modo: deja hacer a Alfonso, no sin advertirle, y al final interviene para castigar su conducta desviada. Las actuaciones son coincidentes.

Un último aspecto vamos a destacar antes de finalizar este apartado: el consenso colectivo que existe sobre la visión del Rey a lo largo de toda la obra. La visión teocéntrica de la monarquía es absoluta y totalmente aceptada por todos los personajes de la comedia, no existió ni un solo caso de discrepancia. Es una visión que se impone a los personajes y ninguno de ellos se para a pensar, a analizar si es o no adecuada. Incluso cuando el Rey está mal usando sus prerrogativas a nadie se le ocurre que deba poner remedio a ese problema, si no es por la intervención directa de la Reina que hace ver a todos los nobles clara la situación. Incluso cuando deciden estos actuar, no se detienen a pensar que están yendo en contra de los mandatos del Rey. Todo lo contrario, piensan que están liberando a ese Rey, salvándole, y que al único que dañan es al Alfonso-hombre, nunca a la persona real.

4. *Lope y la crónica*

Lope toma, como ya hemos advertido, el tema para su comedia de la crónica de Florián de Ocampo, la *Tercera Crónica General*. Sin embargo, no realiza una copia servil de los hechos que en ella se contienen. Suprime una serie de aspectos e incluye otros nuevos con vistas puestas en la escenificación de los mismos, en la «animación» de los asuntos tomados de la historia. Es en esta parte en donde más reside su labor creativa, su intervención directa, su «invención». No sólo en ello reside su originalidad. También la hallamos en la recreación que hace de esos elementos que se respetan, la configuración que se le otorga con el fin de exponer una ideología, de presentar una visión del mundo que ya hemos analizado.

72. Ed. cit., vv. 2525-2526, p. 154.

Nos interesa ante todo resaltar los aspectos de nueva creación, pues contienen la verdadera aportación de Lope al tratamiento de este argumento extraído de la historia.

En el acto I, Lope respeta, por lo general, el relato de la crónica. Solamente inventa el episodio de los amores de Lope de Arenas y Constanza y aquel en el que el Rey es armado caballero por la estatua de Santiago, cuyas respectivas funciones ya vimos en el apartado correspondiente. Igualmente introduce otro personaje femenino, Elvira, que realiza la función de acompañante de la dama, Constanza.

En los dos actos posteriores el cúmulo de innovaciones es aún mayor. Tantas que quizá, para no alargar excesivamente nuestro trabajo, sea conveniente señalar las partes que respeta más que las que inventa. En general, respeta toda la narración de la crónica⁷³, pues en realidad en ella se dan muy pocos detalles. Se cuenta sólo que el Rey, ya casado, conoció a una judía, se enamoró de ella —no dice cómo— se encerró con ella siete años —no dice dónde— se olvidó del reino —nada se nos cuenta de que dicha judía fuese la que se encargase de gobernar⁷⁴, como Lope insinúa a través de las palabras de la Reina, que tampoco interviene en la crónica en absoluto—, y los nobles vasallos de dicho Rey hicieron una conjuración que tuvo como consecuencia la muerte de la judía; el Rey queda «muy cuytado» —en ningún momento se insinúa que pensase vengarse—, los vasallos lo llevan a Illescas, allí se le aparece un ángel que le comunica el castigo que Dios ha decidido imponerle: sus hijos no reinarán en el trono de Castilla, sí sus hijas; el Rey se arrepiente y vuelve a ser Alfonso el Bueno. Como vemos, es un argumento muy esquemático y muy vago el que encontramos en la crónica. Lope sólo pudo tomar de él la idea base, el asunto fundamental. El resto de la obra es una auténtica creación suya, una creación que convierte a nuestro dramaturgo, como tantas otras veces, en el iniciador de un argumento, muchos de cuyos aspectos fueron aceptados, adoptados y desarrollados por la creación teatral realizada por escritores posteriores. Esto nos explica el por qué tienen aquí tan poca importancia aspectos muy relevantes en obras cercanas a ésta. Por ejemplo, el personaje de Raquel. Lope no le da mayor intervención porque tampoco en la crónica la tiene, y porque no era ese su centro de interés, como dijimos. Se limita a presentarlo con una serie de características en germen que serían ampliamente desarrolladas por la creación posterior.

5. Valoración de la comedia

Si tenemos que emitir un juicio valorativo de *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, no podemos estar de acuerdo ni con los más optimistas, como Grillparzer, que la consideran una de las mejores creaciones de Lope de Vega⁷⁵, ni con los más pesimistas que

73. Cf. nota 1bis.

74. Este motivo del gobierno de Castilla dejado por el Rey en manos de Raquel será ampliamente desarrollado por las versiones posteriores del mismo asunto, como *La Judía de Toledo* de Juan Bautista Diamante (cf. la edición de este texto incluida por Ramón Mesonero Romanos en el tomo segundo de sus *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, Rivadeneyra, BAE XLIX, 1859, pp. 1-18), y alcanza una máxima amplitud en *Raquel* de Vicente García de la Huerta (cf. la edición de René Andioc, publicada en Valencia Castalia —Clásicos Castalia—, 1970).

75. Dice Franz Grillparzer literalmente refiriéndose a la pieza: «Eines der besten Stücke von Lope de Vega» (*Sämliche Werke*, XIV, Berlin, s.a., p. 110). *Apud* Castañeda, «Introducción» citada en nota 2, p. 34.

ponen duras pegas a aspectos parciales de la obra: Latour, Montesinos, Vossler⁷⁶... Tenemos que decir que la obra vale más por lo que significa, por ser la iniciadora de un argumento ampliamente difundido por la tradición posterior, a la que presta muchos de los aspectos y motivos creados por el Fénix, que por lo que en sí misma es. La idea de la obra es buena. La configuración de la misma está bien pensada. Pero la composición está poco trabajada. Debió de ser una de esas obras escritas rápidamente por su autor por exigencias de su público, y dada a la escena antes de que pudiera ser bien madurada en su pensamiento. ¡Lástima que tal maduración no haya sido realizada! De haberla hecho, sería, estamos seguros, una de las piezas clave de la creación dramática de Lope. La bondad de algunas escenas y el planteamiento general, sobre todo de los actos II y III, que existe en la misma, aunque, repetimos, no excesivamente trabajado, nos permiten afirmarlo.

JESÚS CAÑAS MURILLO

Universidad de Extremadura, 1988

76. *Vid.* el resumen de los juicios emitidos sobre la comedia realizado por Castañeda en las páginas 34-35 de su mencionada «Introducción» (*cf.* nota 2).

LAS PACES DE LOS REYES Y JUDIA DE TOLEDO,
UN PRIMER PRELUDIO DE RAQUEL.
JESÚS CAÑAS MURILLO

This paper deals with *Las paces de los reyes y Judía de Toledo*, a comedy by Lope de Vega which began a very important literary tradition as far as the structure of comedy is concerned. The author of the article concentrates on the form of the comedy as well as its content, meaning, characters, etc., tracing and analyzing its relationship with its source the *Crónica de Ocampo*, and demonstrates the existence of a change in its structure between Acts I and II-III. The author contends that the first piece was written in order to convey the Phoenix's theocentric vision of monarchy to the audience; and also that as compared with the text by Ocampo it is an original and innovating work which respects the foundation but adds a great deal of new elements. The conclusion of this paper is that possibly as a result of the rush to put on this «commissioned» work, *Las paces de los reyes y Judía de Toledo* is a failure: its inner coherence was never fully achieved.