

**De *La desgraciada Raquel* a *La judía de Toledo*:
Una autoría complicada**

Rafael González Cañal
Universidad de Castilla-La Mancha

No siempre son fáciles de solucionar los problemas de autoría que se plantean en esa selva intrincada que conforma nuestro teatro áureo. Un ejemplo significativo es el de la obra que nos ocupa hoy, que lleva por título *La desgraciada Raquel y rey D. Alfonso el VIII*, cuya paternidad, según todos los manuales, es del conocido dramaturgo Antonio Mira de Amescua.

Sin embargo, hasta que Ticknor¹ informó en el siglo pasado de la existencia de un manuscrito de su propiedad que contenía dicha obra de Mira, nadie había dado noticia de tal título ni tampoco se había puesto en duda la autenticidad de la autoría de Juan Bautista Diamante para la obra impresa a su nombre con el título de *La judía de Toledo*.

Estamos ante una leyenda forjada a finales del siglo XIII para explicar la derrota en la batalla de Alarcos (1195), al igual que para explicar la rota de Guadalete se forjó la leyenda de D. Rodrigo y la Cava². El primer testimonio de la dramática historia de los amores de Alfonso VIII con una judía aparece en los *Castigos e documentos para bien vivir* de Sancho IV el Bravo (1284-1295), en donde advierte a su hijo que debe guardarse de los «pecados de fornicio», para que no le ocurra como al rey don Alfonso,

¹ M.G. Ticknor, *Historia de la literatura española*, trad. con adiciones y notas críticas por Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia, Madrid, Imprenta de La Publicidad, a cargo de M. Rivadeneyra, 1851-56, 4 vols.

² Véase el trabajo de James A. Castañeda, *A critical edition of Lope de Vega's «Las paces de los reyes y Judía de Toledo»*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1962 que recorre y reproduce muchos de los testimonios de la leyenda. Felipe B. Pedraza Jiménez se ocupa también del tema en «*La judía de Toledo: génesis y cristalización de un mito literario*», en *Marañón en Toledo (sobre «Elogio y nostalgia de Toledo»)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp.19-37.

...que por siete annos que viscó mala vida con una judía de Toledo, dióle Dios grand llaga e grand majamiento en la batalla de Alarcos en que fue vençido...³

De allí pudo pasar a dos de los manuscritos que conservan la *Primera Crónica General*⁴, en donde la leyenda aparece a propósito de la fundación del monasterio de las Huelgas en una interpolación marginal hecha probablemente un siglo después de escribirse la crónica.

El mito crece y se perfecciona en la *Crónica de 1344*, llamada la *Segunda Crónica General*, en la que se encuentran nuevos datos: son siete los meses que dura la relación del rey con la judía y ésta utiliza sortilegios de magia y aparece caracterizada como hechicera⁵. Este rasgo va a pervivir en algunas de las obras dramáticas que recogen la historia: en Lope se compara a la judía con Circe o Medea, mientras que en Mira aparece también como encantadora.

En el *Valerio de las historias...* (1467), del Arcipreste Diego Rodríguez de Almela, se sigue la *Crónica General* pero se insiste de nuevo en el dato más verosímil de siete meses.

En la llamada *Tercera Crónica General*, es decir, la edición de Florián de Ocampo (1541)⁶ es en donde la leyenda aparece ya redondeada: la historia amorosa dura de nuevo siete años y a la judía se le da el nombre de «Fermosa»⁷.

Posteriormente, será recogida por otros historiadores como Mariana⁸ o como Alonso Núñez de Castro que, en su *Crónica de los señores de Castilla, D. Sancho el Deseado, Don Alonso el Octavo y D. Enrique el Primero* (Madrid, 1665, ff.90-92), juzga de nuevo inverosímil el que la relación entre el monarca y la judía durara siete años. Precisa este autor que se trata de un dato de carácter poético que

³ *Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV*, ed. Agapito Rey, Indiana University Press, Bloomington, 1952, p.133 (modernizo la acentuación).

⁴ *Primera Crónica General de España*, ed. Ramón Menéndez Pidal, con un estudio actualizador de Diego Catañán, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1977, tomo II, p.685.

Recoge el texto de la crónica Castañeda, *A critical edition...*, *op.cit.*, p.18 y Felipe B. Pedraza, *art.cit.*, p.24.

⁶ *Las cuatro partes enteras de la Crónica de España que mandó componer el serenísimo rey don Alfonso llamado el Sabio*, Zamora, 1541, ff.344-345.

⁷ Véase Julio Gómez de Salazar y Alonso, «Alphonse VIII de Castille et doña Fermosa», *Evidences*, n° 22 (1951), pp.37-43.

⁸ Juan de Mariana, *Obras*, Madrid, Atlas, 1950, p.330 (BAE, XXX).

pertenece a la tradición bíblica, ya que los amores de Jacob y Raquel habían durado también ese tiempo.

A partir de la crónica de Ocampo la leyenda se difunde en la literatura áurea y aparece por ejemplo en un breve romance titulado *Del rey Alfonso y de la judía*, recogido en el *Cancionero de romances* de Lorenzo de Sepúlveda: «Muerto era esse buen rey / don Sancho el desseado»⁹. Más tarde, también el célebre predicador fray Hortensio Paravicino, con el pseudónimo de Félix de Arteaga, escribiría un romance titulado «Muerte de la judía Raquel, manceba de Alfonso VIII»¹⁰.

Pero será Lope de Vega el responsable de que esta leyenda entre definitivamente en la literatura. En 1609 daba a la imprenta *La Jerusalén conquistada*, en cuyo canto XIX recogía la historia de la famosa judía en 386 versos¹¹. En esta versión hay también nuevos elementos que vienen a aderezar la leyenda, como el hecho de que el rey Alfonso VIII aparezca como cruzado en la conquista de los Santos Lugares, dato que se repetirá también en *Las paces* de Lope y en García de la Huerta. Igualmente, se encuentra en este poema la aparición del ángel que anuncia al Rey el castigo que le espera: la privación de descendencia de varón que pueda heredarle.

En 1617 salía a la luz *Las paces de los Reyes y judía de Toledo* en la *Séptima parte* de las comedias del Fénix, la primera versión dramática de la famosa leyenda. Morley y Bruerton¹² proponen como fecha de composición el periodo de 1604 y 1612, probablemente entre 1610 y 1612.

De 1643 data la primera edición impresa de *La Raquel* de Luis de

⁹ Lorenzo de Sepúlveda, *Cancionero de romances* (Sevilla, 1584), ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1967, pp.227-228. Reproduce la última edición renacentista, pero ya aparece en las diez ediciones anteriores (véase la p.153).

¹⁰ Félix de Arteaga, *Obras póstumas*, Madrid, 1641, f.43v.
11

Lope de Vega, *Jerusalén conquistada*, ed. Joaquín de Entrambasaguas, Madrid CSIC, 1951-54, 3 vols. Para la fecha de composición del poema véase Felipe B. Pedraza Jiménez, art. cit., pp.26-27.

¹² *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p.372. De esta obra se ha ocupado Felipe B. Pedraza Jiménez en su artículo «En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos en *Las paces de los reyes*», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación Provincial de Almería, 1996, pp.203-221.

Ulloa y Pereira¹³. Según Artigas¹⁴ el poema fue escrito hacia 1637, aunque se puede adelantar la fecha al menos hasta 1634¹⁵. Parece que fue este poema la fuente directa de *La desgraciada Raquel* de Mira de Amescua, de cuya fecha de composición hablaremos más abajo.

En 1667 se imprimía por primera vez la obra titulada *La judía de Toledo* a nombre de Juan Bautista Diamante.

Posteriormente, habrá que esperar a que Vicente García de la Huerta dé a luz la versión más acabada y conocida de la leyenda, *La Raquel*, escrita probablemente en 1766 y estrenada con gran éxito en 1772. A partir de entonces, tanto en el siglo XIX como en nuestro siglo, son muchas las versiones y recreaciones del mito en el teatro y en la novela¹⁶.

La obra de Mira de Amescua a nombre de Diamante tuvo una cierta difusión, sobre todo en el siglo XVIII, como lo atestiguan las ediciones sueltas y las veces que fue representada en los teatros madrileños¹⁷. Después, quizá el éxito obtenido por la tragedia de García de la Huerta

¹³ La edición más reciente sigue siendo la de Cayetano Rosell, *Poemas épicos*, II, Madrid, Atlas, 1948, pp.477-481 (BAE, 29).

¹⁴ *Memorias familiares y literarias del poeta Don Luis de Ulloa y Pereira*, ed. M. Artigas, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1925, pp.XXII-XXIII.

¹⁵ Contamos también con un soneto de Alfonso Verdugo y Castilla, conde de Torrepalma, compuesto a las adiciones que puso al poema de Ulloa don Juan Altamirano (BAE, 61, p.132).

¹⁶ Véanse los siguientes ejemplos de la difusión de la leyenda: un anónimo diálogo trágico titulado *Raquel* (Valencia, José Ferrer de Orga, 1813); *La judía de Toledo y Alfonso VIII* de Eusebio Asquerino (Madrid, Imprenta de Repullés, 1842); *Raquel* de Joaquín Pardo de la Casta; *Raquel o los amores de Alfonso VIII rey de Castilla* (1859) de Pedro Pardo de la Casta; *Raquel* (1891), drama lírico en un acto y en verso, de Ángel Lasso de la Vega; *Raquel* (1891, 2ª ed.), drama lírico en tres actos, de Mariano Capdepón; y *Doña Femosa* (1955) de Lázaro Montero de la Fuente. También contamos con dos dramas románticos en Francia: *Rachel ou la belle Juive* (1817) de Jacques de Cazzotte y *La Juive* de Scribe. En el mundo germánico: *Rahel oder die schöne Jüdin* (1790) de Johann Christian Brandes; *Alphons und Rahel* (1805) de Konrad Pfeffel; la más conocida *Die Jüdin von Toledo* del austriaco Franz Grillparzer; y la reciente novela de Lion Feuchtwanger, *Spanische Ballade, Die Jüdin von Toledo*, Berlin-Weimar, Aufbau Verlag, 1955 (trad. española: Madrid, Edaf, 1992).

¹⁷ En 14 ocasiones se programó la obra en los teatros de la Cruz del Príncipe entre 1762 y 1792, según recogen René Andioc y Mireille Coulon en su *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols. Nos consta también una representación del 11 de diciembre de 1809 en el teatro de la Cruz a cargo de Manuela Camona (Emilio Cotarelo y Mori, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1902, p.708).

eclipsó e hizo caer en el olvido la obra de Mira.

Pero veamos con detalle el problema suscitado por la autoría de este texto dramático. Es necesario partir del manuscrito bastante deteriorado, que fue propiedad de Ticknor, conservado actualmente en la biblioteca de Boston, en el que aparece copiada una obra titulada *La desgraciada Raquel* a nombre de Mira de Amescua y que lleva al final la fecha de 1635. Este manuscrito fue estudiado por Rennert en 1900¹⁸, y, más tarde, ha servido como texto base para la edición crítica de Murray en su tesis doctoral, para la más reciente de Alba V. Ebersole y para la edición electrónica de Vern G. Williamsen¹⁹. Por otra parte, la obra titulada *La judía de Toledo*, a nombre de Juan Bautista Diamante, fue publicada por primera vez en la *Parte veinte y siete de comedias varias...* (Madrid, 1667) y, posteriormente, en *Comedias nuevas de los más célebres autores...* (Amsterdam, 1726) y en cuatro ediciones sueltas en el XVIII: Madrid, Juan Sanz, h. 1728; Barcelona, Pedro Escuder, h. 1756; Valencia, Viuda de José de Orga, 1764 y Madrid, Librería de Quiroga, 1792. De esta última deriva la edición que más ha circulado, la que realizó Mesonero Romanos en 1859 para la Biblioteca de Autores Españoles²⁰.

La mayor parte de los historiadores hablan, pues, de dos obras, aparte de la de Lope, que tocan el tema de la famosa judía, una de Mira y otra de Diamante, si bien, muy pocos han visto la obra del primero. Así, por ejemplo, Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado²¹ recoge de Ticknor la noticia de la existencia de la obra de Mira, sin añadir nada nuevo: copia incluso el error de la traducción española del manual de

¹⁸ Hugo Albert Rennert, «Mira de Mescua et *La judía de Toledo*», en *Revue Hispanique*, VII (1900), pp.119-140. Este crítico mantiene que la fecha de 1625 puesta al final del drama debe ser un simple descuido, corregido inmediatamente por el copista al poner las fechas de la censura y la licencia, todas ellas en el mes de abril de 1635.

¹⁹ Donald Alan Murray, *Critical edition of «La desgraciada Raquel»*, Stamford University, 1951 (Tesis doctoral inédita) y Antonio Mira de Amescua, *La desgraciada Raquel* (Juan Bautista Diamante, *La judía de Toledo*), ed. Alba V. Ebersole, Valencia, Albatros Hispanófila, 1991.

²⁰ *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*. Tomo II. Ed. de R. de Mesonero Romanos. Madrid. 1859, pp.1-18 (BAE, 49).

²¹ Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* (Madrid, Rivadeneyra, 1860), ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1969, p.255.

Ticknor que da como fecha del manuscrito la de 1605²².

Pues bien, en 1900 Hugo Albert Rennert estudia estas dos obras y realiza un cotejo entre el manuscrito bostoniano que contiene la obra de Mira y la edición de Diamante de 1667, llegando a la conclusión de que son la misma obra, a pesar de algunas hojas arrancadas al manuscrito que fueron sustituidas por otras con una nueva versión del final de la obra. También para un buen degustador de nuestro teatro áureo como Emilio Cotarelo²³ se trata de una única obra, aunque no sé realmente si llegó a ver el dichoso manuscrito. Sin embargo, Menéndez Pelayo²⁴, que confesaba no haberlo visto, señalaba que no podía tratarse del mismo texto dramático, ya que la pieza a nombre de Diamante, tal y como hoy la conocemos, pertenece claramente al ciclo de Calderón. Es ésta la opinión que ha perdurado a pesar de las evidencias en contra. Una vez visto el famoso manuscrito de Boston, gracias a la amabilidad del Aula de Investigación sobre Mira de Amescua, creo que podemos concluir, como hacía Rennert hace casi un siglo, que estamos ante una única obra.

No obstante, aceptando la existencia de una sola obra y teniendo en cuenta la fecha de 1635 que trae el manuscrito, es indudable que tiene que tratarse de una obra de Mira de Amescua, ya que Diamante, nacido en 1625, no empieza a escribir hasta finales de la década de los cuarenta. El manuscrito no es autógrafo y parece una copia sacada en 1635, justo en el momento de los arreglos de algún refundidor y de la solicitud de las licencias para una representación, de la que no tenemos noticias, con lo que la obra se relegó y se olvidó hasta que probablemente Diamante la retomó y le dio la forma definitiva, saliendo a la luz a su nombre en 1667. Fuera del final que aparece en las hojas añadidas al manuscrito de Boston, todo lo demás es igual en la obra de Mira contenida en éste y en la obra a nombre de Diamante impresa en 1667. Por lo tanto, parece evidente que hay que otorgar la autoría de la

²² M.G. Ticknor, *op.cit.*, II, p.463.

²³ Emilio Cotarelo y Mori, «Mira de Amescua y su teatro», en *Boletín de la Real Academia Española*, XVII (1930), pp.467-505, 611-58; XVIII (1931), pp.7-90 y «Don Juan Bautista Diamante y sus comedias», en *Boletín de la Real Academia Española*, III (1916), pp.273-297 y pp.454-497.

²⁴ Véase el estudio que pone Marcelino Menéndez Pelayo al frente de su edición de las *Obras de Lope de Vega*, VIII, Madrid, 1898, reproducido en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1949, IV, pp.79-106.

obra a Mira de Amescua²⁵.

Ahora bien, continúan los problemas: ¿cómo armonizar esta teoría con la idea de Menéndez Pelayo de que la obra publicada a nombre de Diamante tiene que haber salido necesariamente «de un pedestre versificador de los tiempos de Carlos II»²⁶? Evidentemente, aquí hay alguien que no ha atinado en sus juicios.

Un dato más: tampoco sabemos realmente si Diamante tuvo algo que ver con esta obra, ya que nunca dijo nada sobre ella. Es verdad que pudo haber protestado por atribuírsele una obra que no era suya y no lo hizo, pero, en cambio, no la incluyó entre las 24 comedias que integraron los dos tomos de sus obras dramáticas publicados en 1670 y 1674.

Hay otro tema que viene a complicar aún más la cuestión. Se trata de la existencia de un poema épico titulado *Alfonso VIII, rey de Castilla, príncipe perfecto, detenido en Toledo por los amores de Hermosa o Raquel, hebrea, muerta por el furor de los vasallos*, que escribió Luis de Ulloa Pereira, prolífico poeta y dramaturgo ocasional del reinado de Felipe IV. Es indudable que es este poema la fuente y el modelo inmediato de *La desgraciada Raquel* y no *Las paces de los Reyes* de Lope, como se podría pensar. Son muchos los lugares que atestiguan una filiación entre el poema y la obra de Mira, como recoge, por ejemplo, Josefina García Aráez²⁷.

Aunque ya circulaba en copias manuscritas, la primera edición

²⁵ Aparte de la existencia del manuscrito, avala la autoría de Mira de Amescua el hecho de que también escribiera una obra titulada *Obligar contra su sangre* en la que se dramatizan las intrigas cortesanas que siguieron a la muerte de Raquel. En la primera escena del primer acto hay incluso referencias al asesinato de la bella judía. Esta obra fue editada por Ramón de Mesonero Romanos en *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, II, Madrid, M. Rivadeneira, 1881, pp.57-71 (véanse las pp.57a y 61a-b). El estudio de Vern G. Williamsen sobre la versificación de Mira otorga a ambas obras una fecha de composición tardía, entre 1630 y 1635. Véase Vern G. Williamsen, «The versification of Antonio Mira de Amescua's comedias and some comedias attributed to him», en *Studies in honor of Ruth Lee Kennedy*, eds. Vern G. Williamsen y A.F. Michael Atlee, Chapel Hill, Estudios de Hispanófila, 1977, pp.152-177.

²⁶ M. Menéndez Pelayo, *op.cit.*, p.101. Señala Menéndez Pelayo: «La comedia de Diamante, tal como está impresa, no puede ser de Mira de Amescua ni de ningún otro poeta del primer tercio del siglo XVII. Será una refundición, acaso muy servil, pero está escrita en el estilo propio de Diamante...» (*ibid.*, p.97).

²⁷ Josefina García Aráez, *Don Luis de Ulloa Pereira*, Madrid, CSIC, 1952.

conocida del poema es de 1643 y luego se volvió a imprimir en 1650²⁸, con lo que, obviamente, pudo ser conocido por Diamante; pero ¿cómo pudo conocer Mira este poema que evidentemente es el modelo de la obra? ¿En qué fecha fue escrito dicho poema? José Lara Garrido²⁹ señala que el poema corrió en copias manuscritas antes de ser impreso y que se puede fechar aproximadamente hacia 1634, con lo que podría haber sido conocido por Mira antes de escribir su obra. Ahora bien, ¿no estaba Mira desde 1632 retirado en Guadix?³⁰ ¿Se podría adelantar algunos años más la fecha de composición del poema de Ulloa?

Una hipótesis sugerente sería que la atmósfera antisemita generada durante esos años por la protección que Olivares dispensaba a los judíos (Auto de Fe del 4 de julio de 1632, memorial de Quevedo *Execración contra los judíos* el 20 de julio de 1633, etc.)³¹ pudiera haber empujado a Ulloa a escribir el poema y, poco después, a Mira a componer *La desgraciada Raquel*. Mira, retirado en Guadix, no se preocupó demasiado de su obra, quizá vendida a algún autor de comedias que efectuó arreglos y solicitó licencias para una posible representación. Años más tarde, alguien la incluyó en una colección impresa otorgando su autoría a Diamante o bien el propio Diamante recogió y refundió la obra dándole la forma final. Desde luego, Diamante, además de autor de obras en colaboración, fue un hábil refundidor, como bien mostró en otros casos (en *El honrador de su padre*, sobre *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro, por ejemplo). A partir de la edición de 1667 la obra fue publicada siempre a nombre de Diamante y nadie protestó por ello.

Es posible que la obra haya llegado a tener tres finales distintos: un

²⁸ Alfonso Octavo Príncipe perfecto divertido por Hermosa o por Raquel hebrea, en rimas castellanas, 1643, sin pie de imprenta (BNM, R-12137). La segunda edición fue hecha en Madrid, en la Imprenta Real, en 1650.

²⁹ José Lara Garrido, «La Raquel de Ulloa y Pereira, sátira política contra el Conde-Duque de Olivares», en *El Crotalón*, I (1984), pp.229-253.

³⁰ El 16 de junio de 1632 tomaba posesión Mira del arcidiaconato de la catedral de Guadix. Véase Roberto Castilla, *El Arcediano Antonio Mira de Amescua: biografía documental*, Úbeda (Jaén), Universidad Nacional de Educación a Distancia-Centro asociado «Andrés de Vandelvira» de la provincia de Jaén, 1998, pp.67 y ss.

³¹ Véase Rafael González Cañal, «Judíos y conversos en la poesía satírica del Barroco» en *Las dos grandes minorías étnico-religiosas en la literatura española del Siglo de Oro: los judeo-conversos y los moriscos*, (Actas del «Grand Séminaire» de Neuchâtel, 26 a 27 de mayo de 1994), ed. Irene Andrés-Suárez, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1995, pp.101-128.

primer final del que sólo quedan dos hojas, contenido en las hojas arrancadas al manuscrito, que podría corresponder al que escribió Mira de Amescua; un segundo final, que en el manuscrito está escrito por otra mano en sustitución del primer final arrancado, que podría corresponder a los arreglos que efectuó un «autor» de comedias en 1635 con vistas a una representación para la que, además, pidió las licencias necesarias, tal y como consta en la última hoja; un tercer final, que aparece por primera vez en el impreso de 1667, que pudo ser escrito por Diamante al refundir la obra para su publicación. Por tanto, creo que parece conveniente, mientras no tengamos más datos, mantener la autoría de la obra a nombre de Mira de Amescua, aunque los versos finales, tal y como hoy se conocen, no hayan salido probablemente de su pluma.

Tengo que decir que la obra no me parece tan floja como en su día le pareció a Menéndez Pelayo. Si la comparamos con la de Lope, vemos cómo la de Mira está mejor construida y es dramáticamente más eficaz. Es verdad, no obstante, que el estilo no resiste la comparación con el del Fénix, y que hay algunos pasajes líricos en *Las paces* verdaderamente insuperables.

Pero, como señalaba el propio Menéndez Pelayo, *La judía de Diamante*, es decir la obra de Mira, tiene «más jugo de sentimiento»³² que el poema de Ulloa e incluso que la obra de Lope, y triunfó en el teatro por su efecto patético. En este sentido, cabe citar la opinión del crítico italiano Napoli Signorelli:

Todas las primeras damas del Teatro español aprenden, para muestra de su talento, el papel de *La judía de Toledo* en la comedia de Diamante... Las extravagancias de su estilo, su irregularidad y las bufonadas que se entremezclan en las escenas trágicas, no perjudican, sin embargo, a la verdad y energía de los afectos, ni al mérito de los caracteres de Alfonso, fascinado por el amor, y de la judía Raquel, tan ambiciosa como amada por el Rey.³³

De entrada, el personaje de Raquel adquiere una mayor relevancia y complejidad que en la obra de Lope, aunque no por ello esté justificado el caracterizarla de «una especie de Ester degenerada» como hace

32

M. Menéndez Pelayo, *op.cit.*, p.103.

³³ Tomo la cita de M. Menéndez Pelayo, *op.cit.*, p.103.

Menéndez Pelayo³⁴.

No obstante, tanto en Mira como en Lope el rasgo que más destaca en el personaje de la bella judía es su ambición y su soberbia. Pero Mira insiste una y otra vez en la veracidad del sentimiento amoroso, tanto por parte de Raquel como por parte de Alfonso, y, así, gracias al amor, la judía se redime al final de la obra, cuando en un acto generoso prefiere quedarse para morir antes que huir y perder a Alfonso:

pues si vivo de adorate,
¿qué más muerte que no verle?,
¿qué más pena que dejarle?
(III, vv.771-73)³⁵

Sola ante sus asesinos Raquel confiesa: «Mi culpa fue solo amarle» (p.17c). Y señala:

Hoy muero a manos de amor,
ley del alma inexorable;
(III, vv.857-58)

Mientras que en la obra de Lope Raquel se cristianiza en el último momento, en Mira muere deseando eterna fama y feliz vida a Alfonso:

ostento felicidades,
acabando por quererte,
muriendo por adorarte.
(III, vv.902-904)

La figura del Rey no cambia mucho de la presentada por Lope. Un rey joven e impetuoso que se enamora desde el principio de la bella judía, que mantiene un conflicto consigo mismo («Yo mesmo, / yo soy mi mayor contrario; / con mis potencias peleo, / con mis sentidos batallo,» I, vv.837-840), pero que cede ante la pasión amorosa. A Fernando Illán, su confidente, le confiesa su amor por Raquel, una pasión que no puede dominar:

¿Cuándo amor no fue contrario?
Mas en el gusto, ¿quién puso

³⁴ M. Menéndez Pelayo, *op.cit.*, p.103.

³⁵ Cito por la edición de Alba V. Ebersole, Valencia, Albatros Hispanófila, 1991, aunque altero la puntuación.

leyes ni introdujo mandos?
(I, vv.934-36)

Fernando le trata de persuadir de lo imposible de ese amor debido a la diferencia de estado y religión, pero Alfonso responde escudándose en la dicotomía «rey y hombre»:

No es razón que me convence,
pues si como rey me hallo
superior, como hombre estoy
sujeto; con que, luchando
lo hermoso con lo rendido,
lo altivo con lo postrado,
cuando como rey la obligo,
la estoy como hombre adorando,
como humano la pretendo
y la oigo como cristiano.

(I, vv.957-966)

Así, el Rey se convierte en un «cautivo amoroso» de la bella judía, pero no sólo «como hombre», sino también «como rey», y ahí está su error, pues pone el Reino a sus pies y permite que ella se tome atribuciones que no le pertenecen. El Rey no sabe separar ambos aspectos, como él mismo advierte: «¡Oh, cómo se llevan mal / el gobierno y el amor!» (II, vv.921-22). Precisamente, cuando Fernando Illán le defiende ante los nobles y trata de evitar la tragedia, le disculpa señalando que «es hombre el rey como todos» (III, v.522). Pero, curiosamente, ante el desenlace trágico, el Rey reacciona pidiendo venganza por la muerte de su amada, «como rey, no como amante»:

...anima
nueva venganza el estrago
de mi lealtad ofendida.
Como rey, no como amante,
no con pasión, con justicia,
debo volver por el fuero
de mi inmunidad rompida.
No quede vivo ninguno;
mueran, que así se castiga
quien de mi respeto ultraja
la reverencia precisa.

(III, vv.990-1000)

Y termina invocando al dios Amor y prometiéndole sacrificios para reparar este ultraje.

Indudablemente, se trata de un final bastante distinto del de la obra de Lope, en donde el Rey acepta la muerte de Raquel, hace las paces con la Reina y reconoce su culpa. Más tarde, García de la Huerta dará a su tragedia un final semejante al del Fénix, ya que el perdón que el Rey concede a sus vasallos equivale a una aprobación implícita del homicidio que acaban de cometer. Ello supone, asimismo, el triunfo de una idea de monarquía de tipo aristocrático y antiabsolutista, mientras que en Mira la obra se cierra con el Rey pidiendo venganza por el ultraje que contra él han cometido sus vasallos.

Por tanto, la obra de Mira entra de lleno en la defensa del principio del absolutismo monárquico, es decir, el sistema social de la monarquía absoluta que se exalta a cada paso en la comedia del siglo XVII, según la tesis de José Antonio Maravall³⁶. Lo que se pone en cuestión con la muerte de Raquel es el carácter absoluto de la soberanía del Rey. Tal concepción no permite ninguna rebeldía ni la menor protesta contra las acciones del monarca³⁷. Por eso, cuando Alvar Núñez le recrimina el haber revocado el edicto de expulsión de los judíos, Alfonso se muestra tajante:

Sobre el gusto de los reyes
mejor no cumplir sería;
y advierta cualquier atento
que enmendar quiere mi gusto,
en que no hay delito injusto
si es con mi consentimiento.

(II, vv.429-434)

De esta forma, se enajena al vasallo toda capacidad de juicio sobre el comportamiento del soberano. Además, la grandeza del rey es trasunto de la majestad divina, como señala el propio Alfonso ante las protestas de Alvar Núñez:

Eso le he debido a Dios;
que para ser rey, a vos

³⁶ José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, edición corregida y aumentada, Barcelona, Crítica, 1990.

³⁷ Véase sobre este tema el artículo de Jesús Izquierdo Gómez, «Monarquía y pueblo en la Raquel de Mira de Amescua y García de la Huerta», en *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, ed. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, 1996, pp.291-302.

no os he habido menester.
 Y enmendad porfia tan vana,
 pues tiempo para ello os doy
 que lo que reprehendo hoy
 sabré castigar mañana.

(II, vv.480-486)

Por eso, Alfonso anuncia su venganza al final de la obra. La nobleza había atentado contra el poder real, instigados principalmente por Alvar Núñez, que se había valido incluso de los celos de la Reina, aunque sin la participación directa de ésta como en la obra de Lope. En la obra del Fénix todo volvía a su cauce con la reconciliación de los reyes en la escena final en la Iglesia de la Caridad de Illescas. En Mira de Amescua, en cambio, todo se centrará en el conflicto del rey con sus vasallos y en el agravio que supone para la autoridad real el asesinato de Raquel. Por tanto, son muchas las diferencias entre ambas obras.

En cambio, lo que es a todas luces evidente es el modelo que supone para la obra de Mira el poema en octavas de Luis de Ulloa. No se trata solamente de calcos literales –que los hay–, sino de una identidad en la *dispositio* y en la andadura de la fábula misma, si bien en el poema de Ulloa la acción queda reducida a lo imprescindible, casi al esqueleto. Además, ambas obras se apartan en detalles sustanciales de los tratamientos anteriores de la leyenda: la edición de Ocampo de la *Crónica General* y las obras de Lope. En Ulloa y en Mira aparecen dos series de elementos nuevos:

–el núcleo generador del conflicto: del encuentro fortuito en Lope se pasa a que Raquel sea el emisario de la nación hebrea. Además, se produce una misma secuencia causal en el nacimiento del amor: turbación de Raquel al ver al Rey, aparente frialdad del monarca, conflicto y duda en el propio Rey entre el deber y la pasión, que se va turbado sin contestar, etc. Incluso el color del traje de Raquel, de luto, que resulta de mal agüero, es un elemento nuevo que va creando el ambiente para la tragedia.

–en el desenlace: el intercambio de discursos entre Alvar Núñez y Fernando Illán, que representan respectivamente la rebelión y la moderación ante la actitud regia. También el hecho de que el Rey se vaya de caza, momento aprovechado para asesinar a Raquel.

Además, hay muchas coincidencias de detalle que aproximan ambas obras:

–el llamar a Raquel «segunda Ester», por su sacrificio por el pueblo

calcos literales, como los siguientes versos del discurso de Alvar Núñez, que advierten del peligro de los vicios en los Reyes:

ULLOA: Con lastimosas lágrimas contemplo
 cuanto las obras de virtud se truecan,
y como llega la codicia al Templo,
donde las fuentes de piedad se secan,
obedeciendo todos al ejemplo
que los príncipes mandan, cuando pecan;
y en la vida culpable de los reyes,
no son vicios los vicios, sino leyes. (f.51r)

Véase ahora la versión de Mira de Amescua:

con llanto notan los míos
el penoso cautiverio
y cuán licencioso el vicio
se aumenta con el ejemplo,
porque los príncipes mandan
cuando pecan, advirtiendo
que la adulación permite,
por hacer al rey obsequio,
que se bauticen las culpas
por leyes, que en el exceso
de sus vicios, no son vicios
los vicios, sino preceptos.
(III, vv.374-385)

O en el mismo parlamento, el valor simbólico de la hiedra y el laurel (Raquel-Alfonso): aquella oprimiendo a éste será destruida por el rayo que en el árbol respeta su origen apolíneo. En el poema de Ulloa, por medio de esta imagen, se justifica la muerte de Raquel y su sentido ejemplar:

No la corona del mayor planeta
dejés que asombre más planta lasciva
que oprime lo que finge que respeta
y con mentido culto lo cautiva;
rayos que presten la virtud secreta
del cielo a nuestra saña vengativa,
cuando por mundos tan estrechos pasen,
respeten el laurel, la yedra abrasen.
Sacrifiquemos esta ofrenda impía

en gracia de los reyes ofendidos,
 que fueron con violento tiranía
 en voluntarios lazos oprimidos;
 hallará en este ejemplo la osadía
 con que les embarazan los sentidos,
 para recelo del osado intento,
 esmaltado de sangre el escarmiento.
 (f.52r)

Pero además esta imagen tiene una clara implicación política; lo que se pone en cuestión en el poema de Ulloa es el sistema de valimiento: la hiedra que ha cautivado a la sacra majestad de Felipe IV no es otro que el Conde-Duque de Olivares, y contra él debe dirigirse el rayo liberador de la rebelión.

En Mira, la imagen la encontramos en los mismos términos:

No permitáis que al laurel
 que corona sacro imperio
 planta lasciva le cerque
 con mentido culto, haciendo
 lo que es traición agasajo,
 favor lo que es cautiverio.
 Que hasta su virtud nos niega
 cuando por nudos estrechos
 pasa mentida lisonja
 en el verdor de su aseó.
 Respete el laurel el brazo,
 y abrase la hiedra el fuego;
 muera este encanto, este asombro
 que así nos tiene suspensos,
 y sacrifiquemos esta
 ofrenda impía al etemo
 simulacro de los reyes
 que en el siglo venidero
 con violenta tiranía
 fueren en sus lazos presos,
 dejando nuestra lealtad
 a su vicio portrofeo,
 con la ruina del cuchillo,
 esmaltado el escarmiento.

(III, vv.404-425)

No obstante, hay también algunas diferencias entre ambas obras:
 –Por un lado, en Ulloa la culpa de la muerte de Raquel recae más

sobre el pueblo, que es el que se rebela y pide su muerte: «la rudeza del público alarido / en repetidas confusiones era / Raquel ha de morir o Raquel muera» (f.53v). Y es la «canalla osada» o los «sedientos homicidas» los que dan muerte a Raquel. En Mira sólo aparece esta noticia de forma indirecta, cuando David interviene para intentar salvar a Raquel de la muerte que se le avecina, y, además, al final ésta es asesinada por los soldados mandados por Alvar Núñez. Parece, pues, que en Ulloa se exculpa a la nobleza del delito, lo que abona la idea de una tesis política pronobiliaria y le da un carácter de sátira antiolivarista, como ha demostrado convincentemente José Lara Garrido⁴⁰. La nobleza aparece como víctima del sistema de valimiento: tras Alfonso VIII se encubre la figura de Felipe IV y el desastre ocasionado por el abandono de las funciones regias; Raquel representa a Olivares, ya que ambos se han apropiado del poder y favorecen los intereses de la nación hebrea.

Ya señalaba Menéndez Pelayo el marcado sello político del poema, que era «una lección a los reyes viciosos y negligentes: '¿Esto acontece, y duermen los tiranos?'»⁴¹. Aunque se confunde en el blanco de la sátira: «El autor piensa menos en Alfonso VIII y en Raquel, que en Felipe IV y en sus mancebas»⁴². Más recientemente, Dominique Reyre ha insistido también en este trasfondo político en la obra de Mira, pues la intención del dramaturgo es «arremeter contra la política filosemita del Conde Duque y recordarle al Rey la antigua razón de estado que movió a sus antepasados a promulgar el edicto de expulsión de 1492»⁴³.

—También se diferencian ambas obras en un pasaje significativo: la escena del sueño premonitorio del Rey, que desaparece en la versión final de la obra publicada a nombre de Diamante en 1667. Hay que señalar que sí se encuentra en el segundo final del manuscrito de Boston, que pudo haberse añadido en 1635, cuando se solicitaron las licencias para representar la obra. La escena sucede cuando el rey, que

⁴⁰ José Lara Garrido, art.cit.

⁴¹ M. Menéndez Pelayo, *op.cit.*, p.101.

⁴² M. Menéndez Pelayo, *op.cit.*, p.102.

⁴³ Dominique Reyre, «Contribución al estudio de las imágenes identitarias judías en el teatro del Siglo de Oro: emergencia del tema de la expulsión en *La desgraciada Raquel* de Mira de Amescua», en *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, ed. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, 1996, I, pp.497-510 (cita en la p.510).

está de caza, tiene un sueño en el que Venus le anuncia la tragedia que se avecina; ante este mal presagio, el Rey emprende la vuelta a Toledo. En el final de la obra publicada a nombre de Diamante no aparece este pasaje, ya que es Fernando Illán el que va en busca del Rey para avisarle de la traición que se estaba urdiendo, sin que el Rey pueda llegar a tiempo de salvar a su amada. Parece como si Diamante hubiera querido cambiar este final, suprimiendo la alusión a una posible segunda parte que contiene el segundo final del manuscrito («de Yllescas el gran prodigio / la segunda parte trata», III, vv.1021-22)⁴⁴ y eliminando además los elementos sobrenaturales y maravillosos que aparecían en la obra de Lope (la sombra o la aparición del ángel en Illescas) y en el poema de Ulloa.

El modelo que supone el poema para la obra dramática es indudable. La tragedia de Mira es una *amplificatio* del poema y, como hemos visto, retoma muchas de las imágenes e ideas que presentaba el texto de Ulloa. Ahora bien, el dramaturgo, obviamente, introduce nuevos personajes:

–el personaje de David, padre de Raquel: él es el encargado de convencer a Raquel para el sacrificio; luego, al final del segundo acto, la maldice y vaticina su muerte (II, vv.899-1012); al final de la obra trata de salvar a Raquel pero no logra convencerla para que huya. Desde luego, el acierto de la creación de este personaje es evidente.

–los personajes de los criados: Calvo, gracioso, criado de Fernando Illán, Zara y Dalila o Dalida, criadas de Raquel, y Débora, que es la que canta.

Calvo es el gracioso típico y acumula todos los rasgos característicos de la figura del donaire: chistoso, vago, cobarde, tonto, etc. Trata de pretender un puesto en la Corte, pero es engañado por un estudiante que le hace el memorial en el que solicita la merced. También mantiene frecuentes diálogos con Zara, con numerosos pullas y alusiones antisemitas. Incluso en la primera escena en la que aparece Calvo, a su llegada a Toledo, el autor pone en su boca una descripción jocosa de la ciudad imperial. Cuando Fernando Illán le pregunta qué le parece la ciudad, aquella «poblada montaña» que decía Lope, contesta Calvo:

⁴⁴ En cambio, el final impreso a nombre de Diamante dice lo siguiente: «Y aquí, para que no aguarden, / se da fin a la *Judía / de Toledo*, que pagó / su desgracia con su vida». (vv.1011-1014, ed. cit., p.136); mientras que el primer final del manuscrito, que podría corresponder a la pluma de Mira, rezaba así: «con que aquí, serado, acaba / *La desgraciada Raquel*, / hermosa aunque desgraciada». (p.114).

Señor,
 que es para trepar mejor
 que no para pasear;
 mas su disculpa le queda
 también, cuando así le igualo,
 que no puede ser muy malo
 lugar donde todo rueda.
 Sus calles y sus atajos
 a cualquier vecino ofenden,
 y no sé cómo se entienden
 con tantos altos y bajos.

FERNANDO

En vano así te querellas
 de una ciudad tan hermosa,
 cuya fábrica famosa
 compite con las estrellas.

CALVO

Aunque es buena cortesana,
 de ella apartarme procura;
 que no puede ser segura
 cosa que no fuera llana.

(I, vv.462-80)

En Lope es el Rey el que pregunta a la reina D^a Leonor por la impresión que le ha causado la famosa ciudad.

Podemos afirmar, pues, que la obra de Mira sigue de cerca el poema de Luis de Ulloa y tuvo que ser compuesta con posterioridad a éste. Se observan, no obstante, algunas diferencias en cuanto a su intención: si en Ulloa hay una criptosátira que se dirige de lleno a la situación política del momento, el valimiento de Olivares, en Mira se elimina en gran parte esta intencionalidad y se insiste en el principio del absolutismo monárquico y en la afirmación de la autoridad real. Más tarde, García de la Huerta, que se inspirará en ambas obras, volverá a la defensa de un sistema de tipo antiabsolutista, coincidiendo con unos años en que la sociedad española se vio sacudida por el motín de Esquilache (1766).

Aparte del sentido político, la famosa leyenda, recreada por Lope, Ulloa y Mira de Amescua, ilustra una vez más el peligro que supone la pasión amorosa incontrolada, sobre todo en aquéllos que tienen puestos relevantes. Son los «pecados de fornicio», como los llamaba el rey Sancho el Bravo en el *Libro de los castigos e documentos*, poniendo como ejemplo precisamente la historia de la que tratamos, pecados que

han traído funestas consecuencias.

En efecto, por un «pecado de fornicio», el rapto de Helena, esposa de Menelao, por Paris, se desencadenó la guerra de Troya (precisamente Lope compara a Raquel con Helena en *La Jerusalén conquistada* y en *Las paces*). Por un «pecado de fornicio», la pasión de don Rodrigo por la Cava, se perdió España y cayó en poder de los moros (también Lope compara a la judía con la Cava en dichas obras). Por otro «pecado de fornicio», el que cometió Alfonso VIII con Raquel, los cristianos fueron derrotados en la batalla de Alarcos y se puso en peligro el avance de la Reconquista.