

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra romanistiky



Kateřina Martinov

El análisis del drama *Las paces de los Reyes y
Judía de Toledo* de Lope de Vega

Bakalarska diplomová práce

Obor: Španělská filologie jednooborová

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jiří Chalupa, Dr.

OLOMOUC 2012

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně, pouze s použitím uvedených zdrojů, a elektronická verze práce se shoduje s verzí vytištěnou.

V Olomouci 2.5.2012

.....

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat doc. PhDr. Jiřímu Chalupovi, Dr., za jeho připomínky, cenné rady, ochotu a veškerou pomoc při zpracování bakalářské práce.

Índice

INTRODUCCIÓN	1
1. LOPE DE VEGA: LAS PACES DE LOS REYES Y JUDÍA DE TOLEDO.....	2
1.1. INFORMACIONES GENERALES	2
1.2. PLANO DEL CONTENIDO	3
1.2.1. Género	3
1.2.2. Tema principal	4
1.2.3. Argumento	4
1.2.4. Estructura	7
1.2.5. Título	10
1.2.6. Texto principal y texto secundario	10
1.3. TIEMPO	11
1.4. ESPACIO	12
1.5. PERSONAJES	14
1.5.1. Alfonso	14
1.5.2. Leonor	16
1.5.3. Enrique	17
1.5.4. Raquel	18
1.5.5. Nobles	19
1.5.6. Judíos	20
1.5.7. Belardo	21
1.5.8. Personajes del primer acto	22
1.5.9. Fuerzas sobrenaturales	23
1.6. TEMAS	24
1.6.1. Dios	24
1.6.2. Cristianos, judíos, musulmanes	25
1.6.3. Rodrigo y la Cava	26

1.6.4. Otros temas	27
1.7. ESTILO Y LENGUAJE	28
1.7.1. Alusiones y referencias	31
1.7.2. Símbolos	32
1.8. CRÍTICA Y EVALUACIÓN	36
1.9. DESARROLLO HISTÓRICO Y LITERARIO DE LA LEYENDA	37
1.9.1. Creación de la leyenda	37
1.9.2. Lope de Vega: <i>Jerusalén conquistada</i>	39
1.9.3. Otras versiones literarias de la leyenda	40
CONCLUSIÓN	42
BIBLIOGRAFÍA	43
ANOTACIÓN	45
SUPLEMENTO	47

Introducción

Toledo es una ciudad con la historia muy rica e interesante, conocida también como *la ciudad de tres culturas*. Las leyendas numerosas se refieren al ámbito toledano, pero podemos afirmar con certeza que la leyenda de la judía de Toledo pertenece a las más conocidas. Incluso, a lo mejor se trata de la leyenda española más famosa fuera de España. Esto confirman las resonancias en otras literaturas nacionales que se dedican a los amores del rey castellano Alfonso VIII con una hermosa judía.

Todos los sucesos que habían inspirado la leyenda transcurrieron hace tantos siglos. A pesar de eso, perdura la afición por la leyenda y así la historia provoca el interés de los historiadores y los autores hasta la actualidad.

Sin embargo, es Lope de Vega quien lleva el tema a la literatura. Lope de Vega es el dramaturgo español muy famoso, probablemente el más célebre, pero muchos de sus dramas quedaron desconocidos. Además, numerosos dramas no pertenecen a las obras muy bien evaluadas. Esto se debe sobre todo a la cantidad creativa del dramaturgo. Ni los críticos literarios se ocupan de esta obra muy intensivamente. No obstante, podemos encontrar evaluaciones del drama bastante distintas.

Debemos anticipar que el drama analizado no destaca por sus cualidades, ni sobresale en el contexto de la obra de Lope de Vega, sino lleva un tema muy productivo a la literatura española y por eso merece nuestra atención.

El propósito de nuestro trabajo es hacer un análisis complejo de un drama lopesco y observar el desarrollo histórico y literario del mito que resulta muy exitoso. Para hacer el análisis es necesario observar todos los niveles de la obra. Claramente, no nos limitamos a la segunda parte del drama que trata de la leyenda, sino prestamos nuestra atención a la unidad problemática entre las dos partes del drama. Sobre todo intentamos explicar por qué el autor une dos partes bastante incompatibles, es decir el primer acto que describe la niñez de Alfonso VIII y los dos actos restantes que adaptan la leyenda. Acentuamos la aportación del drama consistiendo en su posterior influencia temática. Ya en este momento podemos constatar que el drama analizado inicia la serie de las obras inspiradas en la leyenda.

1. Lope de Vega

Las paces de los Reyes y Judía de Toledo

*Virgen, juramento os hago
en señal que viví ciego,
y por vos la vida aguardo,
de adorar a mi Leonor
mientras de mi vida el plazo
llega a sus últimos fines,
deuda que pagar aguardo.*
(Alfonso a Leonor)¹

1.1. Informaciones generales

El drama *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo* de Lope de Vega no pertenece a obras conocidas. Es la primera versión dramática de la leyenda de la judía de Toledo. Este drama influyó a muchos otros escritores, aunque no se trata de una obra maestra ni muy bien evaluada.

No es posible determinar la fecha exacta de composición del drama, probablemente surgió entre 1604 y 1612, con más probabilidad entre 1610 y 1612. La obra fue impresa por primera vez en la *Séptima parte de las comedias de Lope de Vega* en 1617.²

El drama proviene de una etapa en que Lope de Vega escribió dramas históricos

¹ Félix Lope de VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo, Obras escogidas*. vol. 1, Madrid, M. Aguilar, 1946, 3^{er} acto, escena XXIV. Cuando citamos del drama analizado siempre indicamos acto y escena debido a falta de numeración de versos esperando facilitar así la orientación.

² Véanse Felipe Blas PEDRAZA JIMÉNEZ, «La judía de Toledo: génesis y cristalización de un mito literario», en *Marañón en Toledo: (Sobre «Elogio y nostalgia de Toledo»)*, ed. José Botella Llusá y Antonio Fernández de Molina, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, 214-215. Pedraza Jiménez comenta la estrecha vinculación del autor a Toledo. Además, el autor vivía en Toledo con Juana de Guardo y Micaela de Luján cuando escribía *Jerusalén conquistada*, la primer obra en la que se ocupó de este asunto. (Ibíd., 204 y 210.)

de estructura narrativa que carecen de concentración e intensidad lograda en sus comedias y dramas más exitosos. Pertenece al mismo tipo dramático de *Fuenteovejuna* o *Peribáñez y el comendador de Ocaña*.³

Lope de Vega se inspiró en la *Tercera Crónica General* (1541) de Florián Ocampo y como primero empleó el tema en la epopeya trágica *Jerusalén conquistada* (1609). No obstante, hablaremos de origen de la leyenda más adelante.

1.2. Plano del contenido

1.2.1. Género

La obra *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo* es de género dramático. La acción trágica está interrumpida con recursos comediales de vez en cuando.⁴ El drama pertenece a las «comedias de historia y leyendas españolas» dentro de la obra de Lope de Vega.⁵ Martín Largo caracteriza el drama histórico en la época del dramaturgo brevemente: «Las obras de teatro, cuando tratan de temas históricos, o cuando rozan el tema de alguna herejía o de alguna religión no católica, no deben concluir sin ofrecer una lección moralizante, ajustada a los principios de la fe católica».⁶ Lope de Vega lo cumple enteramente, pero para conseguirlo une dos temas bastante lejanos.

Si queremos determinar el subgénero y si prestamos más atención al desarrollo de acción, podemos afirmar que se trata de «una obra que había empezado siendo épica e histórica, que había continuado en un tono lírico, y que después se volvió trágica, acababa en comedia religiosa. Haciendo saltar por los aires, [...] la lógica del clasicismo y las unidades aristotélicas de espacio, acción y tiempo».⁷

³ Felipe Blas PEDRAZA JIMÉNEZ, «Génesis de una representación», en *Retablo de las paces de los reyes y judía de Toledo: reducción a 11 cuadros del drama de Lope de Vega*, Felipe Blas Pedraza Jiménez, Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, 7.

⁴ Véanse José Ramón MARTÍN LARGO, *La judía de Toledo: desde Lope de Vega hasta Franz Grillparzer*, Madrid: Brand, 2000, 90.

⁵ Alonso ZAMORA VICENTE, *Lope de Vega: su vida y su obra*, Madrid: Grados, 1961 (Biblioteca Románica Hispánica, 7), 274.

⁶ MARTÍN LARGO, *La judía de Toledo: desde Lope de Vega hasta Franz Grillparzer*, 94.

⁷ *Ibid.*, 95-96.

1.2.2. Tema principal

No podemos resumir el tema principal del drama en una frase debido a su estructura problemática. No obstante, podríamos usar una constatación acertada de Menéndez Pelayo: «Esta crónica abarca una gran parte del reinado de Alfonso VIII, aunque los dos últimos actos contraen más especialmente al trágico episodio de los amores y muerte de la hermosa judía Raquel».⁸

1.2.3. Argumento

Puede ser útil resumir y parafrasear el contenido del drama para hacerlo más claro y destacar los acontecimientos más importantes para que en nuestro análisis podamos entender mejor la estructura de la obra que resulta muy problemática según los críticos literarios, lo que vamos a comentar más adelante.

Primer acto

Algunos nobles toledanos se oponen a dejar entrar al rey Alfonso VIII, de diez o doce años, en Toledo, debido a su edad menor. Según ellos, Alfonso debe cumplir quince años para que se convierta en el rey legítimo en concordancia con el testamento de su padre, el rey Sancho el Deseado. Defienden a Fernando de León como su rey.

Sin embargo, Alfonso se infiltra a Toledo en un disfraz. Pronuncia un discurso sugestivo y maduro y así consigue el apoyo de Fernán Ruiz y otros nobles gracias a su comportamiento valiente. Los ciudadanos toledanos le proclaman su rey. Mas uno de ellos, Lope de Arenas, que es el alcaide del castillo Zurita, sigue rechazando a Alfonso como el rey antes de que cumpla quince años. Se niega a entregarle el castillo.

Al mismo tiempo en el castillo de Zurita se enteran de la llegada de Alfonso a Toledo. Costanza apoya la posición de su esposo Lope de Arenas mientras el criado Dominguillo no tarda en traicionar a su amo y anhela lograr así el favor del rey.

⁸ Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, «*Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*», en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, vol. 4 (*Crónicas y leyendas dramáticas de España*), ed. Enrique Sánchez Reyes, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949, 57.

Los nobles fieles aconsejan al rey que no conquiste otras tierras porque antes debe resolver guerras numerosas en su propio reino y que antes quite el castillo de Zurita. Alfonso decide conquistarlo, desea luchar honrosamente.

Lope de Arenas quiere defender la fortaleza de cualquier modo aprovechando a su mujer como mediadora. Sin embargo, no puede vencer con un traidor dentro de su castillo. Dominguillo ofrece al rey matar a Lope de Arenas y entregarle el castillo. Alfonso está de acuerdo, pero no le gustan estos métodos considerándose un soldado verdadero y honesto. Dominguillo mata a su amo y está esperando su premio por parte del rey con impaciencia. Alfonso quiere castigarlo por la traición cruelmente, pero al final el traidor no recibe ni premio ni castigo.

Segundo acto

Al pasar unos años, Esteban Illán y Garcerán Manrique, dos hidalgos e hijos de los nobles del acto anterior, hablan bastante detalladamente del rey y de sus hazañas numerosas, de guerras en países lejanos y de su boda con Leonor, hija del rey de Inglaterra.

Alfonso y Leonor, recién desposados, entran en la ciudad con su acompañamiento. Admiran la belleza de la ciudad y reciben una bienvenida grande y amistosa. Ambos parecen muy enamorados.

El rey quiere darse un paseo, tiene intención de reconstruir el palacio arruinado a orillas del Tajo. Raquel y su hermana Sibila, dos judías, pasean en la huerta del río y discuten sobre Leonor que le parece muy reservada a Raquel.

El rey avista a Raquel por primera vez cuando ella se baña en el Tajo y admira su hermosura de lejos. Quiere encontrarse con ella, no le interesan consejos y advertencias de su amigo Garcerán Manrique.

La reina empieza a tener celos poco a poco, no le gusta ausencia del rey en el alcázar. El rey no parece tan enamorado de su mujer de repente y ya no puede dejar de pensar en la judía. Sólo desea pasar lo más tiempo posible con ella y no permite que sus hidalgos lo fastidien en su enamoramiento.

El padre de Raquel se da cuenta de que Leonor no soporta la situación y que una vez quiera matar a su rival odiada. Alfonso no hace caso a las advertencias, pero al mismo tiempo lucha en sí mismo. Sabe que ahora no se comporta como el rey

verdadero, que no cumple su vocación y obligaciones reales. No obstante, no puede estar sin Raquel.

Tercer acto

El rey y la judía ya están encerrados siete años en el palacio, al rey no sale y no le interesa política, ni guerras, ignora todo. Leonor convoca a los nobles más cercanos, ya no puede aguantar la situación insostenible cuando Raquel, según todos los vasallos y nobles, manda al rey.

Deciden matar a la judía. Asimismo, Enrique, hijo de Alfonso y Leonor, quiere evitar problemas posibles y no permitir que nazca un bastardo. También Garcerán Manrique está de acuerdo porque piensa que el rey necesita liberar del mando de la judía por fin.

Alfonso debe salir del palacio para resolver un problema, pero en realidad se trata de una trampa porque los nobles quieren que el rey se aleje del palacio. Mucha gente descontenta entra en la huerta casi inmediatamente y los villanos enfadados se están acercando al palacio. Uno de nobles fieles a la reina, Blasco, hiere a Raquel fatalmente, ella muere pensando a Alfonso y a Cristo amorosamente.

El rey se entera de la muerte de Raquel y no quiere ver ni hablar con Leonor y Enrique. Su hijo lo acusa de la falta de interés por sus obligaciones, por sus reinos conquistados tan difícilmente.

La reina desea ganarse otra vez amor de Alfonso, pero él, infeliz, anhela sólo la venganza. Sin embargo, le aparece un ángel y le dice que así lo espere un castigo y sus reinos queden sin rey. Alfonso pide perdón en la iglesia de la Caridad en Illescas igual que la reina. No se entera ninguno de ellos que su pareja está aquí, pero ambos oyen la confesión del otro desenfadándose.

De repente, a todos se les perdona todo. «Alfonso a todos: Volvámonos a Toledo, / donde mil fiestas hagamos».⁹

⁹ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 3^{er} acto, escena XXIV. Esteve Montenegro habla de «la alegre reconciliación» que incluye a los asesinos de Raquel. María Luisa ESTEVE MONTENEGRO, «El drama histórico de Lope de Vega y la *Jüdin von Toledo* de Franz Grillparzer: Reflejo del canon español en la literatura alemana», *Mil Seiscientos Dieciséis* 11 (2006): 105.

1.2.4. Estructura

La estructura externa de la obra es tradicional, es decir que respeta la división clásica de la época en tres actos. Sin embargo, el autor ya no respeta la unidad del tiempo y del espacio, «[...] por lo que también fue criticado por sus contemporáneos españoles».¹⁰

El primer acto contiene veintisiete escenas, el segundo veintiuna escenas y el tercero veinticuatro escenas. El número de las escenas es bastante elevado. La extensión de escenas varía.

La estructura interna del drama es un nivel muy criticado, incluso el más criticado. El primer acto forma una parte más autónoma, tiene el final bastante cerrado.

Martín Largo opina que «el primer acto no tiene conexión alguna con el resto».¹¹ Pedraza Jiménez también habla de «dos dramas enteramente distintos» en su primer estudio que trata del drama analizado.¹² Según él, sería mejor quitar el primer acto y el drama podría conseguir cierta unidad así. A continuación su crítica gradúa cuando añade que el autor debiera dejar su trabajo en la mitad cuando surgió un nuevo asunto.¹³ Podríamos oponerle que el autor es totalmente libre en su creación y nadie puede intervenir en su objetivo. Pedraza Jiménez modifica su opinión un poco en un estudio posterior y ya no habla de un «fallo estructural», pero ahora lo clasifica como un rasgo presente en dramas históricos de Lope de Vega.¹⁴

Menéndez Pelayo va todavía más lejos en la crítica de la unidad y pone en duda la unidad entre el segundo y el tercer acto: «Precisamente los amores de la hermosa judía son, como queda dicho, la tela casi única de esta comedia de Lope».¹⁵ Sin embargo, en nuestro análisis veremos que es posible encontrar más «hilos» que vinculan las partes individuales, más o menos estrechamente.

¹⁰ ESTEVE MONTENEGRO, «El drama histórico de Lope de Vega y la *Jüdin von Toledo* de Franz Grillparzer: Reflejo del canon español en la literatura alemana», 104.

¹¹ MARTÍN LARGO, *La judía de Toledo: desde Lope de Vega hasta Franz Grillparzer*, 60.

¹² PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe Blas: «En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos de *Las paces de los Reyes*», en *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, ed. José Juan Berbel Rodríguez, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1996, 208.

¹³ *Ibid.*, 209.

¹⁴ PEDRAZA JIMÉNEZ, «La judía de Toledo: génesis y cristalización de un mito literario», 215.

¹⁵ MENÉNDEZ PELAYO, «*Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*», 60.

Si decimos que escasea coherencia, se nos ofrece por lo menos una pregunta: ¿Porqué Lope de Vega incorpora la historia de niñez de Alfonso VIII a la obra tratándose de la leyenda tan remota? Tal vez el dramaturgo no creyó en potencial del tema y por eso dedicó el primer acto a la niñez del rey. Al mismo tiempo, se nos ofrecen otras posibilidades.

Es posible que Lope de Vega haya intentado aprovechar el contraste del «joven maduro» y el «adulto enloquecido». Y eso puede expresar muy bien con un niño que se comporta casi como el hombre maduro y el rey verdadero que quiere luchar y conquistar, sabe castigar y ser cruel y al mismo tiempo es capaz de hacer compromisos y paces.

El rey del primer acto contrasta mucho con el hombre poderoso, de mayor edad, que no actúa de acuerdo con su edad y su cargo. No obstante, se da cuenta de sus obligaciones al final y sabe hacer paces.

A lo mejor quisiera describir a Alfonso como un hombre muy valiente y seguro de sí mismo quien sobresale sobre otros moralmente, excepto un episodio de siete años, y no solo debido a su origen real, pero también gracias a su excepcionalidad personal.

Cañas Murillo se ocupa muy profundamente de la estructura, considera el primer acto como «minicomedia»¹⁶ e intenta demostrar fallos en la estructura. De acuerdo con la obra *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*¹⁷ de Lope de Vega, distingue tres partes fundamentales, es decir, el planteamiento, el nudo y el desenlace, pero lo hace por separado, comienza como primero con el primer acto y después se ocupa de los actos restantes en conjunto. Así confirma la independencia del primer acto ofreciendo un análisis amplio de la estructura.

Fragmenta el primer acto en el planteamiento (la presentación de personajes; la información sobre el problema a cargo de Esteban Illán y el conde Manrique; la negación de entregar la plaza al rey; la planificación de la traición), el nudo (la investidura de Alfonso como caballero a cargo de la estatua de Santiago) y el desenlace (los amores entre Costanza y Lope de Arenas; la entrevista de Domingullo

¹⁶ Jesús CAÑAS MURILLO, «*Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, de Lope de Vega, un primer prelude de *Raquel*», *Anuario de estudios filológicos* 11 (1988): 60.

¹⁷ Lope de Vega presentó sus opiniones sobre el teatro en el poema en 1609. (ZAMORA VICENTE, *Lope de Vega: su vida y su obra*, 221.)

con el rey; la traición a Lope de Arenas; la justicia final de Alfonso). Lo mismo ocurre con los actos siguientes: el planteamiento (el enlace con el acto anterior a cargo de Illán y Garcerán Manrique; el enamoramiento platónico del rey al ver a la judía), el nudo distribuido en ambos actos (el abandono de la política por el rey; el anuncio de la posible traición al rey; las voces y las sombras que anuncian la tragedia política al rey; el enlace con el acto anterior por Leonor; la confirmación simbólica de la muerte de Raquel) y el desenlace (la muerte de Raquel; la reacción del rey enfadado; la intervención del cielo; la reconciliación de Alfonso y Leonor tras la intervención divina).¹⁸

Todo eso lo hace para comprobar que «podría pensarse que ambas partes no guardan entre sí excesiva relación, que no existe auténtica unidad en la obra».¹⁹ Sin embargo, no admite esta conclusión y ofrece una explicación de la inserción del primer acto: «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 [...]».²⁰ A diferencia de otros críticos encuentra por lo menos cierta unidad entre el primer acto y los dos actos siguientes y lo resume así: «El elemento que sirve para dar unidad a todos los componentes de la obra [...] es el personaje del Rey».²¹

Aunque el rey no actúa mucho en algunas partes de la obra, no deja de ser el protagonista como lo afirma Martín Largo.²² Justo por el contrario, no sólo es el personaje cerca el que gira toda la acción. Además, su psicología es la más elaborada y compleja y él es quien une a todos los personajes.

Es seguro que falta la unidad más evidente entre el primer acto y dos actos siguientes y la crítica es justa. También es cierto que el autor no presta mucha atención a la unión más verosímil. A pesar de eso, es posible encontrar muchos recursos que unen ambas partes, en niveles distintos lo que vamos a ver más adelante en nuestro análisis.

¹⁸ CAÑAS MURILLO, «*Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, de Lope de Vega, un primer preludeo de *Raquel*», 60-62 y 64-66.

¹⁹ *Ibid.*, 60.

²⁰ *Ibid.*, 77.

²¹ *Ibid.*, 77.

²² MARTÍN LARGO, *La judía de Toledo: desde Lope de Vega hasta Franz Grillparzer*, 81.

1.2.5. Título

El título es bastante largo, un poco complicado y poco claro, es decir que no es posible deducir el tema del drama inequívocamente. Además, debemos darnos cuenta de que fue Lope de Vega quien llevó el tema a la literatura y así lo popularizó mucho. La primera parte del título indica el drama histórico de manera más evidente mientras la segunda parte no lo hace debido al desconocimiento de la leyenda.

En el título, compuesto de dos partes sin relación entre ellas, se refleja la estructura evidentemente. El título parece bastante problemático en relación con la incoherencia entre el primer acto y los actos siguientes. Aun según Menéndez Pelayo «pudiéramos titular *Las niñeces de Alfonso VIII*»²³ el primer acto. Al mismo tiempo dice que «El título de *Las paces de los reyes* se justifica al fin de la comedia por la reconciliación de Leonor y Alfonso, después de la aparición del ángel en Illescas».²⁴ Según esa propuesta, convendría mejor el título «Las niñeces de Alfonso VIII, las paces de los Reyes y Judía de Toledo». Seguramente, este título sería inaceptable debido a su complicidad, aunque respeta la estructura y el contenido.

1.2.6. Texto principal y texto secundario

El autor reduce el texto secundario al mínimo, deja sólo las acotaciones más necesarias, es decir que ofrece la colocación de la escena, pero no añade la descripción del espacio, el mueblaje, el vestido o decoraciones y no informa de la iluminación o la música. Pocas acotaciones no interrumpen la acción propia. En relación con los personajes, nos enteramos sólo de sus llegadas y salidas o quien se dirige a quien, pero ya no sabemos nada de gestos, entonación y actitudes de los ellos. Por el contrario, la acentuación de la espada, desnuda o ceñida, en manos de los personajes es muy frecuente.²⁵ Esto concuerda con su importancia en el nivel simbólico de la obra, a lo que vamos a dedicarnos más adelante.

²³ MENÉNDEZ PELAYO, «*Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*», 57.

²⁴ *Ibid.*, 66.

²⁵ Por ejemplo VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 1^{er} acto, escena X; 2^o acto, escena XX; 3^{er} acto, escena XIV.

1.3. Tiempo

El tiempo real de la historia lo podemos deducir fácilmente. La historia transcurre en el siglo XII.²⁶ El desarrollo de la acción es lineal. Es evidente que la acción se desarrolla durante días, aunque el autor no lo especifica en el texto secundario.

Dos saltos muy importantes surgen en el tiempo de la acción. Se trata de los saltos entre los actos, saltos temporales de unos años en los dos casos. Sin embargo, el autor no especifica más el tiempo saltado en el primer caso. El segundo salto consiste en siete años, lo que menciona el autor respetando así la leyenda de amor entre Alfonso y Raquel. No obstante, si hablamos del tiempo en el marco de un acto, la acción transcurre sólo unos días y no es posible deducirlo más exactamente de las acotaciones ni del texto principal. Nos enteramos de los acontecimientos, que ocurrieron durante los saltos temporales, mediante retrospección. La recapitulación de los sucesos pasados al principio del segundo acto²⁷ ofrece muchas informaciones sobre las hazañas de Alfonso, se deja morir a unos personajes y se presenta a los nuevos. A lo largo del discurso de Garcerán Manrique se acentúa valentía de Alfonso, pero la escena no forma parte de la acción propia, más bien parece una introducción. Por el contrario, la segunda recapitulación al principio del tercer acto²⁸ no sólo informa sobre acontecimientos pasados, pero se dirige sobre todo a los hechos de porvenir, los que Leonor intenta provocar. Es posible admitir que los discursos sostienen la coherencia del texto en ambos casos.

Martín Largo se dedica a la relación entre el tiempo de la historia real y de la actualidad del autor. Según él, se proyecta la actualidad de Lope de Vega en su obra, en concreto en el personaje del rey que «no es aquí un personaje histórico, [...] sino un personaje de la actualidad de Lope».²⁹ Además, comenta que ya eran evidentes los signos de la decadencia de España, tanto más en Toledo tras la pérdida de la capitalidad, y que la situación de la época del autor se refleja en el drama histórico.³⁰

²⁶ Los sucesos del segundo y tercer acto se hubieran ocurrido poco tiempo tras el matrimonio de Alfonso y Leonor. Sin embargo, el matrimonio se concertó en 1170 cuando el rey tuvo sólo quince años. Así, la historicidad de la leyenda se pone todavía más en duda. Esto comentaremos más adelante.

²⁷ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 2º acto, escena I.

²⁸ *Ibid.*, 3º acto, escena IV.

²⁹ MARTÍN LARGO, *La judía de Toledo: desde Lope de Vega hasta Franz Grillparzer*, 63.

³⁰ *Ibid.*, 63.

1.4. Espacio

El espacio del drama es totalmente realista. Lope de Vega conocía muy bien Toledo, como ya hemos dicho anteriormente, y aprovechó sus conocimientos. La acción dramática transcurre en diversos lugares mas siempre reales. A pesar de eso, el autor no presta mucha atención a especificación y descripción del ambiente. Es decir, sólo especifica si se trata del exterior o interior hablando del uno u otro lugar existente.

El primer acto transcurre en Toledo, concretamente en la torre de la iglesia de San Román y en la Iglesia Mayor, y parcialmente en el castillo de Zurita. En el segundo acto se presentan ambientes nuevos, la Huerta del Rey a orillas del río Tajo y el Palacio de Galiana y el alcázar toledano y otra vez también en la Iglesia Mayor de Toledo. Se repiten los lugares en el tercer acto, la acción está situada en el alcázar, la Huerta del Rey y el Palacio de Galiana. La obra concluye en la iglesia de la Caridad en Illescas.³¹

Aunque Lope de Vega no se ocupa demasiado del espacio en el texto secundario, el lugar de la acción tiene gran importancia para la obra, sobre todo en el nivel estilístico. Evoca el ambiente suficientemente porque los lugares se reflejan mucho en los diálogos y es muy evidente la vinculación del espacio con el nivel simbólico del drama, por ejemplo del tiempo atmosférico.

Podemos destacar dos tipos de lugares en las que transcurren las situaciones semejantes y que apoyan mucho la coherencia del drama. Se trata de las escenas que tienen lugar en los jardines y en las riberas del Tajo cuando el tiempo y la naturaleza conciertan con emociones de los personajes. Además, son los lugares en los que los personajes hablan de amor algunas veces, por ejemplo Lope de Arenas y Costanza en el jardín del castillo de Zurita, Alfonso se enamora de repente viendo a Raquel por primera vez en la ribera del Tajo o Alfonso y Raquel, todavía muy enamorados, tras siete años en el mismo lugar.³² Los lugares religiosos tienen también una función importante. En la torre de la iglesia de San Román empieza su vida política y su

³¹ Martín Largo se ocupa más detalladamente de la historia y la fama de la iglesia de la Caridad en Illescas. (MARTÍN LARGO, *La judía de Toledo: desde Lope de Vega hasta Franz Grillparzer*, 97-98.)

³² VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 1^{er} acto, escena XII; 2^o acto, escena IV; 3^{er} acto, escena VII; respectivamente.

reinado, en la Iglesia Mayor de Toledo Alfonso es reconocido como el rey legítimo oficialmente y es recibido allí después de haber tenido muchos éxitos bélicos y no es sorprendente que al oír al Ángel tiene necesidad visitar la iglesia de la Caridad en Illescas y allí el rey se vuelve a cumplir sus obligaciones reales y comportarse como el cristiano verdadero.³³ Como la Iglesia lo acompaña a lo largo de toda su vida y le permite ser el predilecto, claramente, excepto un «episodio» de siete años.

Es posible constatar que estos dos ambientes, igual que los resúmenes al principio del segundo y del tercer acto, representan uno de los recursos para apoyar unidad del texto, sobre todo, entre el primero y el segundo acto.

Asimismo, los palacios de Galiana acentúan la simbolicidad de la leyenda y provocan cierta asociación con la historia antecedente.³⁴ Pedraza Jiménez acentúa el contraste surgiendo en aquel lugar porque «en Galiana morirá la protagonista y en Galiana el poeta, fiel a su propia preceptiva y a las exigencias del público, ubica el contrapunto cómico a la acción central».³⁵

Otro lugar muy importante representa el río Tajo porque muchas veces no funciona como espacio concreto, sino simbólicamente: «Alfonso: No te engrandezcas ya, ¡oh mar de España! / por las riquezas que en tus ondas crías. / Pues más que de tus ondas nos envías, / las tiene el Tajo, que estos olmos baña».³⁶ Se menciona muchas veces la importancia del río en relación con división del poder en la península.

El carácter misterioso de la ciudad y, sobre todo, su importancia como la capital del reino es evidente a lo largo del drama. Martín Largo compara la ciudad de la época de Lope de Vega con la de su historia dramática y admite que «[...] los signos de la decadencia española eran ya visibles en todas partes, pero en particular en Toledo, precisamente por el carácter que tenía de ciudad-leyenda».³⁷

³³ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 1^{er} acto, escena II; 1^{er} acto, escena X; 2^o acto, escena II; 3^{er} acto, escena XXI; respectivamente.

³⁴ El rey moro Galafre dejó construir el palacio para su hija Galiana probablemente a finales del siglo VIII o principios del siglo IX. Muchas otras leyendas se relacionan con el palacio. Véanse Ángel SANTOS VAQUERO y Emilio VAQUERO FERNÁNDEZ-PRieto, *Fantasia y realidad de Toledo*, 4^a ed., Toledo: Azacanes, 2002, 305-309.

³⁵ Pedraza Jiménez se refiere a la figura del donaire, representada por Belardo. También menciona que Lope de Vega ya antes se había interesado por aquel lugar y había escrito la comedia *Los palacios de Galiana*. (PEDRAZA JIMÉNEZ, «La judía de Toledo: génesis y cristalización de un mito literario», 217.)

³⁶ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 2^o acto, escena V.

³⁷ MARTÍN LARGO, *La judía de Toledo: desde Lope de Vega hasta Franz Grillparzer*, 63.

1.5. Personajes

Lope de Vega establece la lista de los personajes al principio de la obra. El reparto es muy extenso.³⁸

La característica de los personajes se puede deducir sólo de su actuación. Aunque no se acentúa mucho la característica interna, la psicología se desarrolla más o menos gracias a los saltos temporales entre los actos.

«Los personajes son simples, elementales; son demasiados para que puedan tener un desarrollo adecuado. Sus cambios de actitud son bruscos, repentinos, sin suficiente justificación».³⁹

Casi no es posible encontrar la descripción externa en el drama. Nos enteramos del aspecto físico de los personajes indirectamente, mediante las comparaciones mayormente y casi exclusivamente cuando se habla de Raquel y su hermosura.

El autor tampoco presta mucha atención a la descripción interna, pero muchas veces el lector puede deducir el carácter de los personajes.

1.5.1. Alfonso

Alfonso VIII, el rey de Castilla,⁴⁰ es el protagonista del drama. Ya hemos analizado la estructura problemática del drama. A pesar de eso, el rey es el personaje más importante y el más complejo de todos.

Es el único quien se desarrolla a lo largo del drama. Aun podríamos admitir que Alfonso joven del primer acto no tiene nada que ver, o por lo menos muy poco, con Alfonso maduro de los actos siguientes, hasta reconciliación final.

³⁸ Pedraza Jiménez describe problemas con la representación del drama causados por el reparto extenso. (PEDRAZA JIMÉNEZ, «La judía de Toledo: génesis y cristalización de un mito literario», 216.)

³⁹ *Ibid.*, 218. Al mismo tiempo admite que «[...] Lope insufla cierta complejidad a sus personajes». Sin embargo, no se trata de grandes complejidades psicológicas. (Felipe Blas PEDRAZA JIMÉNEZ, «Los judíos en el teatro del siglo XVII: la comedia y el entremés», en *Judíos en la literatura española*, coord. Iacob M. Hassán y Ricardo Izquierdo Benito, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, 181.)

⁴⁰ Alfonso VIII (11 de noviembre de 1155 – 6 de octubre de 1214) fue rey de Castilla, conocido, sobre todo, por la derrota de los musulmanes en la batalla de las Navas de Tolosa en 1212. Sancho III, el Deseado, murió en 1158 cuando Alfonso tuvo sólo tres años. Gutierre Fernández de Castro fue confirmado como el tutor de Alfonso durante su minoridad. El reinado de Alfonso empezó en 1169, cuando cumplió los catorce años, y terminó en 1214, es decir se trata del periodo muy largo. La boda de Alfonso y Leonor se celebró en 1170. El matrimonio tuvo quince hijos, pero sólo ocho llegaron a la edad adulta.

Alfonso del primer acto, de diez o doce años es valiente, quiere luchar contra los infieles y seguir ejemplo de sus antecedentes.⁴¹ No obstante, muchos personajes le humillan muchas veces y no hablan muy bien de él. Además, no le tratan con respeto suficiente y lo subestiman soberbiamente: «Fernán Ruiz a Esteban Illán: Si se guarda / la ciudad por Fernando, ¿cómo quieres / que la pueda cobrar el niño Alfonso?».⁴²

A pesar de eso, el rey, aunque muy joven, obtiene respeto de sus vasallos. Se comporta ya como el hombre que sabe lo que quiere exactamente y también suele conseguirlo: «Alfonso a Esteban Illán: Yo, niño rey, diez años perseguido, [...] Más ya que hoy tomo el cetro, y me he ceñido, / para cobrar mis reinos, esta espada, [...]».⁴³ Esto demuestra su capacidad de gobernar, su comportamiento heroico y su derecho a ser privilegiado por Dios. «Es un personaje fundamentalmente justo, galán, conquistador, cuyos intereses van esencialmente dirigidos a la política. [...] Es un niño por edad, pero hombre por sus actuaciones».⁴⁴ Destacamos una escena simbólica cuando Alfonso es armado caballero por la estatua de Santiago, patrón de España. Como caballero del cielo puede luchar contra los moros.⁴⁵

El rey parece muy contento cuando llega a Toledo, pero le basta ver a Raquel y su amor hacia Leonor se está enfriando de repente. Se enamora primero platónicamente, como un jovencito, pero al mismo tiempo es consciente de su poder y excepcionalidad. A sí mismo se llama Jacob que consigue a su dama deseada.⁴⁶ Su amor lo degrada moralmente según opinión de todos. Su pasión y desinterés por obligaciones destruye no sólo su fama y posición, pero todo el reino. «Leonor a los nobles: No se acuerda de sí mismo, / ni atiende ni acude a casa / de su reino, de su vida, / de su fama y de su honra».⁴⁷ Lo comenta Esteve Montenegro muy apropiadamente: «[...] el rey Alfonso es dominado de inmediato por una pasión tan

⁴¹ Véanse VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 1^{er} acto, escena XI.

⁴² *Ibid.*, 1^{er} acto, escena II.

⁴³ *Ibid.*, 1^{er} acto, escena X.

⁴⁴ CAÑAS MURILLO, «*Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, de Lope de Vega, un primer prelude de *Raquel*», 62.

⁴⁵ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 3^{er} acto, escena X. Para el comentario más profundo de la escena véanse CAÑAS MURILLO, «*Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, de Lope de Vega, un primer prelude de *Raquel*», 63.

⁴⁶ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 2^o acto, escena VIII. Para el comentario de interés del autor por el mito bíblico de los amores de Jacob, en relación con nombre Raquel, véanse PEDRAZA JIMÉNEZ, «En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos de *Las paces de los Reyes*», 208.

⁴⁷ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 3^{er} acto, escena IV.

fuerte que le hace olvidar reino y familia durante siete largos años». ⁴⁸

Alfonso del primer acto demuestra sus virtudes muchas veces y es «el Bueno» para sus súbditos, pero a lo largo del drama pierde poco a poco este apodo. ⁴⁹

Parece que el rey pudiera olvidar a la judía y volver a su esposa después de la muerte de su amante. No obstante, él sigue siendo soberbio, se enfada y quiere vengarse cruelmente: «Alfonso: Blasco muera el primero, y Illán luego, / de muerte tan cruel, que a España asombre. / Beltrán de Rojas arderá en un fuego; [...]». ⁵⁰

Es necesaria una intervención más eficaz. «Hubiera incluso perseguido hasta la muerte a los asesinos de Raquel si un ángel no se le hubiera aparecido para imponer la paz». ⁵¹ El rey vuelve a su reino, a su esposa. Su amor hacia la judía fue un episodio, el cristiano verdadero debe amar a la cristiana ortodoxa.

1.5.2. Leonor

Leonor ⁵² es mujer de Alfonso y la reina que complementa muy bien a Alfonso por su comportamiento sabio. No obstante, el idilio termina y de repente se presenta como mujer vengativa y celosa. Tiene celos después de un día de ausencia del rey y no es capaz de dominarlos: «Leonor a Blasco: ¿Cómo podré defenderme / de mi pensamiento agora, / si vive dentro de mí?». ⁵³

Su actuación culmina al principio del tercer acto cuando pronuncia un discurso emotivo. ⁵⁴ Pide la muerte de Raquel o amenaza que abandone España produciendo

⁴⁸ ESTEVE MONTENEGRO, «El drama histórico de Lope de Vega y la *Jüdin von Toledo* de Franz Grillparzer: Reflejo del canon español en la literatura alemana», 105. Para Pedraza Jiménez el cambio de actuación y su enamoramiento es muy repentino e increíble. (PEDRAZA JIMÉNEZ, «La judía de Toledo: génesis y cristalización de un mito literario», 218.)

⁴⁹ Véanse VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 1^{er} acto, escena v; 3^{er} acto, escena IV; respectivamente.

⁵⁰ *Ibid.*, 3^{er} acto, escena XIX.

⁵¹ ESTEVE MONTENEGRO, «El drama histórico de Lope de Vega y la *Jüdin von Toledo* de Franz Grillparzer: Reflejo del canon español en la literatura alemana», 105.

⁵² Leonor de Plantagenet (1160-1214) fue hija del rey de Inglaterra Enrique II, no hija de Ricardo como lo pone Lope de Vega. La reina murió pocos días después de Alfonso.

⁵³ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 2^o acto, escena IX.

⁵⁴ Es posible encontrar cierta semejanza entre la reina Leonor y Laurencia de *Fuenteovejuna* como lo hace Pedraza Jiménez. Según él, hay un momento parecido en las dos obras en que el personaje femenino «incita a la sublevación y al asesinato a una asamblea masculina acobardada e incapaz de actuar». Por supuesto, se trata del monólogo de Leonor cuando exige la muerte de Raquel y el discurso de Laurencia dirigido a la asamblea de Fuenteovejuna. (PEDRAZA JIMÉNEZ, «La judía de

así un escándalo. Enumera peligros que amenazan todo el reino sin reinado estricto y apela a honra, linaje noble, historia famosa, etc., es decir que encuentra lo que le gusta a cada uno de los nobles. «La Reina es, pues, quien llama a los ricoshombres, quien les cuenta sus agravios y los del Reino en un romace elocuentísimo y, finalmente, quien enciende sus ánimos para la venganza, presentándoles a su propio hijo». ⁵⁵ Sí, es el discurso sugestivo por su forma y resultado. Sin embargo también es muy bien premeditado. La reina sabe lo que dice y como persuadir a los nobles y conseguir lo que quiere. Actúa como mujer celosa y reina verdadera al mismo tiempo porque todo hace para el bienestar del reino, aunque los celos están en trasfondo de sus hechos; pero ella ya sabe dominarlos, o más bien ocultarlos ante sus vasallos.

Menéndez Pelayo destaca los celos que: «[...] haber convertido en móvil principal de la catástrofe, no la odiosa venganza de los ricoshombres castellanos, sino la celosa pasión de la Reina, [...]». ⁵⁶ Por el contrario, Martín Largo acentúa el carácter objetivo y muy preparado del discurso y afirma que se trata de un plan bien meditado. ⁵⁷

1.5.3. Enrique

Enrique ⁵⁸ es hijo de Alfonso y Leonor. No aparece hasta el principio del tercer acto y todavía como niño. Intenta comportarse como adulto, pero no parece tan sabio como su padre en edad menor porque trata a los nobles de modo muy arrogante y les reprocha que han dejado reinar a Raquel en lugar de Alfonso. Además, tiene miedo que podría nacer un bastardo y eso amenazaría su posición radicalmente.

No obstante, sabe formular sus opiniones y razones convincentes más tarde. ⁵⁹ Quiere defender a su madre en contra de la ira de su padre. Acentúa la necesidad de cumplir obligaciones reales siempre, es muy crítico hacia su padre. Le considera

Toledo: génesis y cristalización de un mito literario», 217; PEDRAZA JIMÉNEZ, «En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos de *Las paces de los Reyes*», 216-218.)

⁵⁵ MENÉNDEZ PELAYO, «*Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*», 65.

⁵⁶ *Ibid.*, 65.

⁵⁷ MARTÍN LARGO, *La judía de Toledo: desde Lope de Vega hasta Franz Grillparzer*, 81.

⁵⁸ Enrique I (1204-1217) fue rey de Castilla tras la muerte de su padre. Sin embargo, gobernó sólo tres años, hasta su fallecimiento prematuro.

⁵⁹ Por ejemplo VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 3^{er} acto, escena XVI.

muerto «porque el vivir es obrar»⁶⁰ y es inaceptable para él anteponer pasión individual a la prosperidad del reino. Martín Largo considera a Enrique del personaje más raro y siniestro «al que Lope ha puesto en escena para causar el efecto sentimental [...], pero en cuya boca pone enseguida tan duras palabras [...]».⁶¹

1.5.4. Raquel

Raquel es la judía hermosa, lo que vemos en muchas comparaciones. Aunque es personaje clave para la leyenda, en el drama no tiene muchas actuaciones. Por eso no sabemos más de sus opiniones y emociones, excepto de amor hacia Alfonso. Además, Raquel y Alfonso no actúan juntos hasta el tercer acto en una escena que empieza bastante idílicamente, pero ya hace intuir tragedia inevitable.

Sus primeras palabras no se dirigen a Alfonso, sino a Leonor. Piensa que no es posible que Alfonso sea feliz con una mujer tan reservada. En verdad parece bastante ambiciosa y consciente de su belleza que sabe aprovechar muy bien. Parece que es mujer fatal, pero esto se termina pronto.

Tampoco nos enteramos nada de su interés por política, aunque todos critican influencia enorme que tiene sobre Alfonso: «Leonor a los nobles: Raquel reina, Raquel tiene / de Castilla la corona; / de banderas a las armas, / y a las letras nobles ropas».⁶² También Alfonso es consciente de influencia de Raquel sobre él: «Alfonso a Raquel: Mayor, señora, sois vos; / que si yo reino en Castilla, / vos en mí».⁶³ Más bien podríamos decir que nadie reina, ni Raquel ni Alfonso.

La belleza de Raquel contrasta mucho con la «hermosura fría» de Leonor. Tampoco la reina intenta quitar hermosura a la judía y habla de ella como de la «hebrea hermosa».⁶⁴

Efectivamente, se habla muy a menudo de ella, más adelante vamos a mencionar

⁶⁰ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 3^{er} acto, escena XVI.

⁶¹ MARTÍN LARGO, *La judía de Toledo: desde Lope de Vega hasta Franz Grillparzer*, 84. Según Martín Largo, Enrique debe enfrentarse al «conflicto feudiano». También comenta la historia y la existencia triste de Enrique y sus ambiciones incumplidas debido a su muerte prematura. (Ibíd., 84.)

⁶² VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 3^{er} acto, escena IV.

⁶³ Ibíd., 3^{er} acto, escena VII.

⁶⁴ Ibíd., 2^o acto, escena III; 3^{er} acto, escena IV; respectivamente. Surge un gran contraste, la nieve del norte frente al brío español, que se repite en *El valiente Céspedes* o *El asalto de Matrique*. (PEDRAZA JIMÉNEZ, «En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos de *Las paces de los Reyes*», 212.)

alusiones destacadas. Cada uno la llama con nombre diferente, pero esas denominaciones concuerdan muchas veces independientemente.

1.5.5. Nobles

Garcerán Manrique es un noble, consejero y amigo más íntimo del rey. Representa otro punto de vista porque sigue leal al rey más tiempo que otros nobles. No quiere matar a la judía como otros porque siente obligación de obedecer deseo de su amo. Sin embargo, no está de acuerdo con relación entre Alfonso y Raquel, le desaconseja su amorío, pero no deja de ayudarle. Surge un dilema para él. Se opone a mandatos del rey, se deja persuadir y se somete a voluntad de la reina y otros nobles. «Garcerán Manrique a Blasco: Justísima es la hazaña, que se intenta».⁶⁵

Además, es posible deducir que la relación entre Sibila y Garcerán Manrique ha cambiado en el principio del tercer acto, es decir, tras siete años: «Garcerán Manrique a Beltrán de Rojas: Y habrá alguno que diga que a su hermana, / cómplice deste mal, también me inclino».⁶⁶ Aunque nunca «hablan entre sí, ni siquiera aparecen juntos en la escena».⁶⁷

Su padre, el conde Manrique, ayuda a Alfonso conseguir lo que le pertenece, es decir, su reino, le aconseja y actúa de su padre en cierta medida.

Por supuesto aparecen muchos otros nobles a lo largo del drama, excepto de Garcerán Manrique o su padre. Los nobles parecen muy pasivos a diferencia de Leonor cuando la situación política ya es insostenible.

Esteban Illán, el alcalde de Toledo, actúa sólo en el primer acto y respalda al rey durante su entrada en Toledo. Su hijo, Illán, permanece fiel a los reyes, pero su actitud cambia rotundamente cuando ve problemas que ha causado desinterés de Alfonso por el reinado. Illán, inspirado por la muerte de Raquel mata a Sibila: «Illán a Sibila: Porque sea / esta venganza famosa».⁶⁸

Beltrán de Rojas es otro de los nobles que quieren recuperar al rey. Consigue a persuadir a Garcerán Manrique que es necesario matar a la judía: «Beltrán de Rojas a

⁶⁵ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 3^{er} acto, escena VI.

⁶⁶ *Ibid.*, 3^{er} acto, escena VI.

⁶⁷ MARTÍN LARGO, *La judía de Toledo: desde Lope de Vega hasta Franz Grillparzer*, 85.

⁶⁸ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 3^{er} acto, escena XIV.

Garcerán Manrique: Cobremos nuestro rey, que está cautivo. [...] Daréis ejemplo de lealtad al mundo». ⁶⁹ Llama asesinato muy pulcramente. Le gusta mucho la venganza, quiero matar a todos escondidos en el Palacio de Galiana, incluso al hortelano.

Blasco destaca entre los nobles porque tiene posición muy buena y aconseja a la reina siempre. Ella hace caso a sus opiniones. Además, él mata a Raquel y así cumple deseos de Leonor y Enrique. Justifica el hecho enseguida, pero ya no deja que otros maten a Belardo quien sabe donde está un tesoro.

Podemos resumir que mayormente se trata de los nobles fieles al rey sólo hasta el momento cuando éste se enamora de la judía locamente.

Nuño actúa muy poco, pero destaca por lisonjas al rey entre otros nobles. No obstante, Alfonso no le hace mucho caso. Por el contrario, Elvira es objeto de lisonjas por parte del rey.

Fernán Ruiz es un noble toledano que se opone a reconocer a Alfonso como el rey legítimo. Parece un personaje negativo al principio, pero pronto adopta actitud de otros nobles y sirve como el recurso para demostrar valentía y cualidades del rey. ⁷⁰

1.5.6. Judíos

Sibila es hermana de Raquel. Siempre apoya a Raquel, está en el fondo, en su sombra: «Sibila solo tiene un par de intervenciones que sin embargo bastan para situarla en el cuadro general del drama y para atribuirle una sensatez de la que carece su hermana». ⁷¹ No sabemos qué piensa de la relación entre su hermana y el rey.

David es padre de Raquel, Leví es hermano de ella. Ambos aparecen solamente en dos escenas del segundo acto, pero ofrecen otra visión de la situación dramática. David es hombre sabio que preve posible venganza contra la judía por parte de la reina muy pronto: «David a Leví: [...] para matar a Raquel / buscará espada Leonor; / y en teniéndola buscada, / saldrá el rey por una puerta, / y por otra, al daño abierta, /

⁶⁹ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 3^{er} acto, escena VI.

⁷⁰ Nuño de la casa Lara y Fernán Ruiz de la casa Castro pertenecían a las familias poderosas que competían por la influencia. Entre ambas casas surgió gran rivalidad que provocó la guerra civil.

⁷¹ MARTÍN LARGO, *La judía de Toledo: desde Lope de Vega hasta Franz Grillparzer*, 85. También su nombre simboliza la intuición. (Ibíd., 64)

entrará a Raquel la espada». ⁷² Por el contrario, Leví goza de estancia en el Palacio de Galiana. No admite que el favor del rey puede durar poco tiempo y piensa que la situación tan favorable para ellos perdurará: «Leví a David: ¿No puede ser que Raquel / mezcle esa sangre a la tuya?». ⁷³

La posición social de los judíos se refleja muy bien en sólo dos escenas, su situación se puede cambiar de repente lo que confirma el padre y lo que rechaza el joven, un poco ingenuo. Sin embargo, ni uno de ellos tiene una buena opinión de los cristianos, así que ni del rey.

1.5.7. Belardo

Belardo es el hortelano en la huerta a orillas del Tajo. «Lope, según su costumbre, se introduce en la fábula con el disfraz del rústico Belardo, moraliza a su modo sobre las necesidades del mundo y las locuras del amor, y alude a los propios casos de su juventud “cuando era hortelano en las huertas de Valencia”». ⁷⁴

Ofrece otro punto de vista con su sentido común, sus comentarios resultan bastante críticos y brutos. El viejo Fileno sólo secunda a Belardo en sus reflexiones y comentarios.

Belardo funciona como elemento cómico, por ejemplo en una situación más tensa, cuando Raquel se entera del peligro inminente. ⁷⁵

Belardo es el único personaje que advierte a Raquel de peligro: «Belardo a Raquel: Advierte, hermosa Raquel, / si tienes algo que temas, / que con turbado semblante / capas y espadas diversas, / caballeros de Toledo / hoy han entrado en la huerta». ⁷⁶ Así surge contradicción entre su antisemitismo y advertencia. Promete el tesoro a los asesinos para que no lo maten.

Pedraza Jiménez lo describe de manera siguiente: «Se retrata como un rústico gruñón y recalcitrante, antisemita irreductible, censor mordaz del desvarío amoroso

⁷² VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 2º acto, escena XV.

⁷³ *Ibid.*, 2º acto, escena XV.

⁷⁴ MENÉNDEZ PELAYO, «*Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*», 63.

⁷⁵ Véanse MARTÍN LARGO, *La judía de Toledo: desde Lope de Vega hasta Franz Grillparzer*, 90.

⁷⁶ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 3º acto, escena XIII.

del rey [...]».⁷⁷ También comenta que Belardo actúa en otras obras de Lope de Vega, sobre todo en *Peribáñez y el comendador de Ocaña* y acentúa que «el personaje fue envejeciendo con su creador y dejó de ser el pastor galán y enamorado para convertirse en un aldeano socarrón, que expresa las quejas y disgustos del propio Lope, [...]».⁷⁸

1.5.8. Personajes del primer acto

Algunos personajes del primer acto no actúan más adelante, pero tienen una función importante para demostrar psicología de Alfonso.

Lope de Arenas es el alcaide del castillo Zurita que también trata a Alfonso sin respeto, pero reconoce a Alfonso como el rey legítimo. Admite que es justo entregar el castillo y la situación resulta de modo parecido como en el caso de Fernán Ruiz. No obstante, todo no acaba bien y Lope de Arenas es matado por Dominguillo en que antes confía tanto: «Lope de Arenas a Costanza: Es Dominguillo la llave / de cuantos secretos tengo; / siempre con él voy y vengo, / todo cuanto intento sabe».⁷⁹

Costanza es esposa de Lope de Arenas que también trata al rey sin cualquier respeto: «Costanza a Alfonso: Débele de parecer, / que basta para el rigor / de un niño conquistador / defensa de una mujer».⁸⁰ Al morir su esposo ya no la interesa política.

El episodio amoroso entre Lope de Arenas y Costanza interrumpe la acción del primer acto.

Dominguillo es el único personaje negativo en total, caracterizado como «truhán» ya en la lista de personajes, es ambicioso y no tiene escrúpulos. Los otros tienen intenciones buenas o lo piensan, por lo menos. Traicionar a su amo y servir al rey es lo mismo para él. No distingue entre lo bueno y lo malo. Sin embargo, el rey puede demostrar así su madurez y sabiduría, que sabe reconocer a los fieles y los

⁷⁷ PEDRAZA JIMÉNEZ, «La judía de Toledo: génesis y cristalización de un mito literario», 217. Menciona a la vez que al final es el único hombre honrado entre asesinos de Raquel.

⁷⁸ PEDRAZA JIMÉNEZ, «En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos de *Las paces de los Reyes*», 218. Otra semejanza la ve en romances cantadas por Belardo y por Bartolo de *San Isidro, labrador de Madrid*. (Ibíd., 220.)

⁷⁹ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 1^{er} acto, escena XII.

⁸⁰ Ibíd., 1^{er} acto, escena XVI.

traidores quines se encuentran siempre en inmediaciones de la gente poderosa. No obstante, Dominguillo no admite estar considerado como un traidor: «Dominguillo: [...] y yo sé que en toda España / dirán, viendo mi intención, / que fue a don Lope traición, / y para mi rey hazaña». ⁸¹ Es convencido de su importancia hasta el final: «Dominguillo a Alfonso: También yo he sido fiel; / mas ya que premio no espere, [...]». ⁸²

Pero Díez es el soldado de Toledo, el hombre que hiciera todo por su rey para mostrar su lealtad y no pide nada al revés: «Pero Díez a Alfonso: [...] mil vidas os ofreciera». ⁸³ Aunque no es un personaje importante, representa la valentía, la fidelidad y así crea una oposición muy evidente a Dominguillo.

1.5.9. Fuerzas sobrenaturales

Una voz advierte al rey que pudiera perder el favor de Dios, pero Alfonso, ya locamente enamorado, no quiere entenderlo. Una sombra, toda negra, le asusta, pero Alfonso tampoco le presta atención. ⁸⁴

Sólo el *deus ex machina* puede calmar ira de Alfonso tras la muerte de Raquel y enseñarle buen camino. Ángel interviene al final del último acto. «Ángel a Alfonso: Vuelve en ti, no digas cosas / que aun a las piedras espantan, / cuanto más al cielo, a quien / debes eterna alabanza». ⁸⁵ Alfonso entiende la advertencia esta vez, el rey enfadado y soberbio se convierte en un cristiano humillado y arrepentido. «Al introducir esta figura del ángel el autor trata de justificar esa carencia del sentido del deber que la pasión llegó a ahogar». ⁸⁶

⁸¹ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 1^{er} acto, escena IX.

⁸² *Ibid.*, 1^{er} acto, escena XXVI.

⁸³ *Ibid.*, 1^{er} acto, escena XIX.

⁸⁴ Menéndez Pelayo menciona la gran semejanza de las escenas XX y XXI del acto segundo con otras no sólo de Lope, pero también con *El burlador de Sevilla* y otros dramas más ajenos. (MENÉNDEZ PELAYO, «*Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*», 65.) Pedraza Jiménez encuentra paralelismos numerosos en otras dramas de Lope de Vega, sobre todo *El caballero de Olmedo* en relación con voces. (PEDRAZA JIMÉNEZ, «En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos de *Las paces de los Reyes*», 213-215.)

⁸⁵ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 3^{er} acto, escena XX.

⁸⁶ ESTEVE MONTENEGRO, «El drama histórico de Lope de Vega y la *Jüdin von Toledo* de Franz Grillparzer: Reflejo del canon español en la literatura alemana», 105.

1.6. Temas

Ya hemos especificado el tema principal de la obra. Sin embargo, encontramos que aparecen a lo largo de todo el drama.

1.6.1. Dios

El papel importante tiene Dios, o el cielo y el Rey en el mismo sentido, aunque se trata de un concepto abstracto. La idea es omnipresente en la obra, influye más o menos a cada personaje en su actuación y decisiones.

«El cielo» o «Dios» son las palabras muy frecuentes y usadas en situaciones diversas, a veces inconscientemente, sobre todo en frases exclamativas. Seguramente, el uso consciente es más importante. Eso no depende sólo de la situación, pero también el carácter del personaje tiene gran influencia, es decir que varía y cambia su función y significado parcialmente. Según Cañas Murillo, la sobrenaturalidad se muestra sobre todo en «avisos y presagios» y describe dos funciones de la sobrenaturalidad: «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 [...] también dentro del puro drama recibe una función, la intensificación de tensiones».⁸⁷ Es cierto que el autor proyecta su visión del mundo al drama, pero debemos permitir que se trataba de la visión casi universal en aquella época y así no es nada extraordinario y sobresaliente.

El cielo dominante es todopoderoso y el hombre puede sólo esperar en su generosidad. Todos son iguales delante de Dios a primera vista. Mas sólo algunos pueden destacar disponiendo de la sangre apropiada y ser elegidos.

Dominguillo pide ayuda para matar a su amo y así terminar su traición bien. «Dominguillo: Quiera el cielo que le acierte / por la espalda al corazón».⁸⁸ Los nobles quieren cumplir la voluntad divina: «Illán a los nobles: Hoy la mano vengativa /

⁸⁷ CAÑAS MURILLO, «*Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, de Lope de Vega, un primer prelude de *Raquel*», 76.

⁸⁸ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 1^{er} acto, escena XXI.

del cielo nos ha tomado, / señores, por instrumento de castigo y de escarmiento».⁸⁹

En consideración al personaje principal y la temática, se acentúa muy a menudo la voluntad de Dios de otorgar el mandato real a Alfonso VIII. «Una voz a Alfonso: Rey Alfonso, rey Alfonso / no digas que no te aviso: / mira que pierdes la gracia / de aquel Rey que rey te hizo».⁹⁰ Es verdad que el rey es intocable por parte de sus súbditos. Por eso se siente casi todopoderoso, pero su cargo no le permite hacer cualquier cosa y no respetar la voluntad de Dios. Si es muy orgulloso, pierde la gracia divina y viene un castigo porque él que otorga el mandato puede quitarlo.

Mas el rey no presta atención a los avisos primero y aun eleva a Raquel a posición de su cielo: «Alfonso: [...] la quiero yo por cielo».⁹¹ Sus palabras soberbios enfadan mucho a Dios y debe entrar el *deus ex machina*, que provoca el reconocimiento del error y de su inferioridad por parte del rey: «Alfonso a Garcerán Manrique: ¿No estará un rey de rodillas / a un embajador de Dios?».⁹²

El hombre no está sometido a las fuerzas de la naturaleza, pero la fuerza dominante es representada por Dios.

1.6.2. Cristianos, judíos, musulmanes

El cristianismo se manifiesta en el plano simbólico evidentemente, a diferencia del judaísmo. La religión es lo más relevante y lo que más influye la vida: «[...] no se habla de reflexión, ni de responsabilidad, ni de pecado, puesto que aquí sí son válidos los aspectos religiosos [...]».⁹³

Incluso Raquel muere creyendo en Cristo: «Raquel: Muero en la ley de mi Alfonso; / testigos los cielos sean. / Creo en Cristo, a Cristo adoro».⁹⁴ Esto presenta la única solución justa.

Por supuesto, el tema judío es vinculado con el argumento muy estrechamente.

⁸⁹ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 3^{er} acto, escena XII.

⁹⁰ *Ibid.*, 2^o acto, escena XIX.

⁹¹ *Ibid.*, 3^{er} acto, escena XIX.

⁹² *Ibid.*, 3^{er} acto, escena XXI.

⁹³ ESTEVE MONTENEGRO, «El drama histórico de Lope de Vega y la *Jüdin von Toledo* de Franz Grillparzer: Reflejo del canon español en la literatura alemana», 105.

⁹⁴ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 3^{er} acto, escena XIV.

A pesar de eso, no es el tema tan desarrollado.⁹⁵ Aparecen muchas menciones de los judíos, «gente sin fe», pero casi siempre se trata de las menciones de carácter despectivo, incluso llenas de antisemitismo, sobre todo si habla Belardo: «Belardo a Leví: ¿Es una que no ha comido / tocino en su vida?». ⁹⁶

Resumiendo comentarios sobre los judíos, no es posible encontrar disculpa por relación con la judía: «Belardo a Alfonso: [...] porque si cristiana fuera, / ya tuviérades disculpa; [...]». ⁹⁷

Surge un gran contraste entre el judaísmo y el cristianismo. Se manifiesta más entre Raquel y Leonor. La cristiana es la que garantiza el bienestar del reino mientras la judía ha iniciado decadencia que hay que detener por cualquier manera. Ni los judíos hablan de los cristianos con respeto.

Algo parecido que con los judíos ocurre con los musulmanes, es decir que las menciones de musulmanes aparecen sólo en el contexto negativo, más bien siempre representan el peligro posible. Alfonso puede demostrar su valentía en confrontación con los musulmanes: «Garcerán Manrique a Illán: De allí, como ves, Alfonso / viene a Toledo gallardo, / en edad que de su nombre / tiembla el bárbaro africano». ⁹⁸ Se habla del peligro musulmán algunas veces: «Leonor a los nobles: Bajan de la Andalucía, / de Granada y de Archidona, / los moros, y al rey se atreven / de quien temblaron la sombra». ⁹⁹

Es posible encontrar una antítesis entre los musulmanes y los visigodos de los que se habla con respeto: «Leonor a los nobles: ¿Vosotros sois sangre goda? / ¿Vosotros sois descendientes de la sangre generosa / que ganó aquesta ciudad [...]». ¹⁰⁰

1.6.3. Rodrigo y la Cava

Surge un paralelismo muy importante con otra leyenda vinculada con Toledo. Se trata de amor entre el último rey visigodo Rodrigo y Florinda, la Cava, que tal vez

⁹⁵ Además, el tema no es funcional. Véanse CAÑAS MURILLO, «*Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, de Lope de Vega, un primer preludeo de *Raquel*», 76-77.

⁹⁶ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 2º acto, escena XVI.

⁹⁷ *Ibíd.*, 2º acto, escena VII.

⁹⁸ *Ibíd.*, 2º acto, escena I.

⁹⁹ *Ibíd.*, 3º acto, escena IV.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, 3º acto, escena IV.

hubiera provocado la pérdida de España.

La Cava fue hija del conde Julián que la había enviado a Toledo para educarla. La invasión musulmana fue la venganza a la seducción de Florinda por Rodrigo, uno de los organizadores de la invasión fue el padre de la Cava.

Podemos observar una gran semejanza entre las dos leyendas gracias al esquema propuesto por Cañas Murillo que destaca la importancia de este paralelismo que «sirve al autor para mostrar que los hechos [...] se han convertido en un problema muy serio cuya resolución o no resolución podría tener consecuencias inmediatas para el bienestar total del país».¹⁰¹

Martín Largo se dedica a la semejanza entre escenas cuando Rodrigo-Alfonso ve a la Cava-Raquel por primera vez y compara diversas variaciones de la leyenda recordando su falsedad comprobada.¹⁰²

Ya antes de pasar los siete años de encierro en el Palacio de Galiana, la voz advierte a Alfonso de consecuencias posibles que puedan poner en peligro todo su reino. «Una voz a Alfonso: Advierte que por la Cava / a España perdió Rodrigo».¹⁰³ La alusión es evidente, pero, el rey no quiere entenderla por supuesto. También la reina usa esta comparación: «Leonor a los nobles: Siete años ha que encerrado / con aquella hebrea hermosa, / segunda Cava de España, / vive retirado a solas».

No sólo la reina habla de este modo, «la Cava» figura entre muchos otros denominaciones peyorativas de Raquel. «Beltrán de Rojas a los nobles: Hoy ha de morir la Cava, / que de nuestro mal se goza».¹⁰⁴

1.6.4. Otros temas

Podemos observar más temas en la obra. Por supuesto se habla de paz muchas veces y no sólo en el contexto político, pero también entre sus amigos e hidalgos, por ejemplo entre Fernán Ruiz y Garcerán Manrique. Raquel es la que no impide paz en

¹⁰¹ CAÑAS MURILLO, «*Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, de Lope de Vega, un primer preludeo de *Raquel*», 74-75. El crítico también comenta el paralelismo con Galiana, una princesa árabe raptada por Carlomagno o Alfonso VI.

¹⁰² MARTÍN LARGO, *La judía de Toledo: desde Lope de Vega hasta Franz Grillparzer*, 67-68.

¹⁰³ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 2º acto, escena XIX.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 3º acto, escena XII.

el reino.¹⁰⁵ Más adelante hablaremos de paz en el nivel simbólico.

«El amor está presentado en este poema dramático como una demencia fatal e irresistible, la cual no cede ni ante los terrores de lo sobrenatural [...]».¹⁰⁶ No obstante, el amor apasionado y temporal contrasta con el amor constante y tranquilo al final. Otra relación amorosa entre Lope de Arenas y Costanza representa sólo un episodio que no se desarrolla más.

También recordamos el tema del motín que se manifiesta en el discurso de Leonor como hemos dicho anteriormente.

A pesar de todos los temas mencionados, es posible encontrar otros aspectos destacados. Se acentúan mucho las cualidades, vinculadas con los personajes, por ejemplo pasión, celos, lealtad, honra, perdón, amistad, obediencia, traición, etc.

1.7. Estilo y lenguaje

El estilo del drama es abundante y eso podemos ver en diálogos, en lenguaje, en figuras literarias, etc. Los personajes expresan sus emociones y deseos de manera muy metafórica. La extensión de cláusulas y períodos varía y también varía la extensión de los discursos. Aun observamos las frases muy largas y los discursos bastante complicados en el marco de diálogo. Es posible encontrar muchas frases interrogativas y exclamativas.

Aunque la forma dialogada prevalece, podemos encontrar algunos monólogos de carácter diferente. Los monólogos forman una parte importante en relación con la psicología de personajes. Generalmente, se trata de las partes muy poéticas, de carácter íntimo. Incluso pueden ser de carácter pensativo y filosófico: «Alfonso a Raquel: Si el mundo, como se pinta / en una pequeña esfera, / sacar del agua pudiera / colgado de aquesta cinta, / hoy le ofreciera a tus pies».¹⁰⁷

¹⁰⁵ Por ejemplo VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 3^{er} acto, escena XIV; 3^{er} acto, escena XVII; respectivamente.

¹⁰⁶ MENÉNDEZ PELAYO, «*Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*», 63.

¹⁰⁷ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 3^{er} acto, escena IX.

Sobre todo destacan «monólogos entrelazados»¹⁰⁸ que enriquecen el estilo de modo muy elevado y evocan el carácter más íntimo de escenas. Aparecen dos monólogos mezclados en concreto: como primero la reina escribe una carta y el rey habla con sí mismo y al final los reyes rezan pidiendo lo mismo.¹⁰⁹ Ambos monólogos mezclados, aunque bastante cortos, nos dicen muchos de la relación entre los reyes. «Las tensas y complejas relaciones entre Alfonso y Leonor están sabiamente plasmadas en dos escenas de diálogos intercalados [...]».¹¹⁰ Destacamos el hecho que el primer diálogo indica primeros celos por parte de la reina y desinterés por parte del rey. Por el contrario, el segundo monólogo entrelazado permite acercamiento entre los reyes.

El carácter de diálogos varía mucho. Algunos discursos cumplen una función apelativa, los oradores demuestran su capacidad de actuar y decidir y saben convencer a otros de su actuación buena. Sobre todo se trata de dos discursos importantes: Alfonso se proclama rey legítimo al entrar en Toledo y Leonor pide a los ricos hombres que maten a la judía.¹¹¹

Ya hemos hablado de tono crítico e irónico de los discursos de Belardo, destaca su discurso sobre nombres hipócritas.¹¹² Pedraza Jiménez menciona la semejanza con un discurso de *Fuenteovejuna* y ambos discursos los llama «el discurso de los eufemismos».¹¹³

Aparecen momentos trágicos totalmente, no falta la crueldad, por ejemplo cuando Dominguillo obtiene el castigo que merece.¹¹⁴ Pedraza Jiménez relaciona esa escena no sólo con otros dramas de Lope de Vega, pero también con las tragedias de Shakespeare y con el drama *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca.¹¹⁵ Mas

¹⁰⁸ PEDRAZA JIMÉNEZ, «En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos de *Las paces de los Reyes*», 220. Según Pedraza Jiménez es una muestra de virtuosismo de Lope de Vega que precede los recursos del drama barroco, sobre todo de Pedro Calderón de la Barca. (Ibid., 220.)

¹⁰⁹ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 2º acto, escena XII; 3º acto, escena XXIV; respectivamente.

¹¹⁰ PEDRAZA JIMÉNEZ, «La judía de Toledo: génesis y cristalización de un mito literario», 218.

¹¹¹ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 1º acto, escena III; 3º acto, escena IV; respectivamente.

¹¹² Ibid., 2º acto, escena VII.

¹¹³ PEDRAZA JIMÉNEZ, «En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos de *Las paces de los Reyes*», 215-216. El crítico encuentra otro tipo de discurso que se repite en más obras de Lope de Vega, el discurso de los piropos en *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (Ibid., 211-212.)

¹¹⁴ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 1º acto, escena XXVI.

¹¹⁵ PEDRAZA JIMÉNEZ, «En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos de *Las paces de los Reyes*», 211.

la escena no parece tan trágica, el diálogo es muy vivo y el estilo bastante ingenioso y contrasta con la acción propia. Otra escena muy simbólica da una impresión más emotiva. Cuando el rey pinta el escudo con la sangre del soldado herido se demuestra la fidelidad hacia el rey y la patria más posible.¹¹⁶ Otras escenas resultan muy amorosas o muestran al rey como un hombre muy galante.¹¹⁷

Apenas hay descripciones, sólo cuando Alfonso habla de Raquel y su hermosura. Casi lo mismo ocurre con la narración que aparece sólo en las «recapitulaciones» al principio del segundo y tercer acto.

El nivel de la lengua es culto, los personajes se expresan de manera elevada, aunque no se trata de los personajes nobles. Aparecen formas y construcciones antiguas, ya desusadas, que pueden complicar la comprensión del texto. El lenguaje varía un poco respetando así el carácter de escenas. El habitual orden de palabras cambia a menudo.

«El poeta va distribuyendo los versos y las estrofas según los esquemas que él mismo expuso en el *Arte nuevo de hacer comedias*. Los piropos en quintillas, los tercetos para las graves conversaciones entre el rey y su valido Garcerán Manrique...».¹¹⁸ También aparecen muchos cuartetos y otros tipos de estrofa.

Encontramos varias figuras literarias, por ejemplo epíteto («verde ramo»), gradación («nubes, sombras, truenos, tempestad, granizo»), anáfora («sois mi señora [...] / sois mi diosa [...]»), etc.¹¹⁹ Se repiten los mismos recursos estilísticos en situaciones y contextos diferentes algunas veces: «Garcerán Manrique a Illán: [...] que los caballos que hoy beben / en las corrientes del Tajo, / del Betis han de beber / con sangre mora manchado». Y «Leonor y los nobles: A este paso, castellanos, / presto del Tajo en las ondas, / por dicha con sangre vuestra, / beberán sus yeguas moras; [...]».¹²⁰

Mencionamos juegos de palabras, por ejemplo en relación con Pero Díez y diez bandas en el escudo,¹²¹ pero no lo usa en el primer plano. El juego tiene el matiz más

¹¹⁶ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 1^{er} acto, escena XIX.

¹¹⁷ Por ejemplo *ibíd.*, 1^{er} acto, escena XXIV.

¹¹⁸ PEDRAZA JIMÉNEZ, «En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos de *Las paces de los Reyes*», 212.

¹¹⁹ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 2^o acto, escena IV; 2^o acto, escena XXI; 3^{er} acto, escena VII; respectivamente

¹²⁰ *Ibíd.*, 2^o acto, escena I; 3^{er} acto, escena IV; respectivamente.

¹²¹ *Ibíd.*, 1^{er} acto, escena XIX.

profundo, apela a la honra y la valentía. O Alfonso como cordero y su tío, Fernando de León, como león que quiere ofender al rey. Se trata de una de pocas situaciones cuando Alfonso no está tan seguro de sí mismo y pide ayuda.¹²²

Los contrastes surgen en niveles varios como ya hemos mencionado algunas veces: símbolos (el tiempo atmosférico), temas (la fe), personajes (Dominguillo y Pero Díez), el lenguaje, etc.

Hablando del estilo rico, no pueden faltar colores, interesante es el uso de el color blanco y púrpura, una vez para expresar la fidelidad ilimitada y otra vez para describir el asesinato de Raquel.¹²³

Intervienen comparaciones que resultan bastante tradicionales, por ejemplo las con basilisco o mármol, incluso estos recursos se acumulan a menudo.¹²⁴

1.7.1. Alusiones y referencias

Notamos muchas alusiones a lo largo del drama, pero la mayoría se relaciona con Raquel. La alusión «la Cava» a Raquel, de la que ya hemos hablado, es la más destacada, una de las alusiones peyorativas, pero hay muchas otras, por ejemplo se habla de Raquel como de Circe, Medea o Elena de Troya.¹²⁵

Podemos notar algunas referencias mitológicas, por ejemplo romanas, que pueden crear oposiciones: el dios de la guerra Marte: «Lope de Arenas a Costanza: En tanto que el fiero Marte / su esfera sangrienta cierra, / y a la paz la fiera guerra / humilla el rojo estandarte [...]»; la diosa del amor Venus: «Raquel a Sibila: En España vive amor; su brío y gusto merece / que reine Venus en ella».¹²⁶

No debe tratarse sólo de mitología, destacamos la oposición del Alfonso-Bruto que traiciona a sus súbditos y el Alfonso-César en el principio, tal rey como debe ser, aunque esto no basta, y Alfonso debe ser para su reino «un César para la guerra / y

¹²² Véanse VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toled.*, 1^{er} acto, escena X.

¹²³ *Ibíd.*, 2^o acto, escena XIII; 3^{er} acto, escena XVI; respectivamente.

¹²⁴ *Ibíd.*, 2^o acto, escena IV.

¹²⁵ *Ibíd.*, 3^{er} acto, escena XIV. Para otras alusiones véanse MARTÍN LARGO, *La judía de Toledo: desde Lope de Vega hasta Franz Grillparzer*, 76.

¹²⁶ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 1^{er} acto, escena XII; 2^o acto, escena III; respectivamente.

un Numa para la paz». ¹²⁷ Leonor declara lealtad a Alfonso al recuperar su amor de manera muy poética: «Leonor a Alfonso: Porcia he de ser, si eres Bruto; [...]». ¹²⁸

Aparecen referencias a autores muy conocidos, por ejemplo al poeta romano Ovidio. ¹²⁹ Las referencias a la Antigua Grecia o a la Antigua Roma son las más numerosas, pero también notamos otras a personajes bíblicos. En concreto a Adán y David o citamos otro ejemplo: «Enrique a los nobles: [...] que de aquesta esclava Agar / saldrá algún niño Ismael, / tan bastardo como él, / que me pretenda matar». ¹³⁰

Referencias al ámbito español no son tan frecuentes, sólo algunas muy conocidas, por ejemplo el Cid y su caballo Babieca. ¹³¹

Podemos notar muchos topónimos a lo largo del drama. Su origen es diferente, otra vez hacen referencias al ámbito griego (la ciudad greca Arcadia), árabe (Orán, ciudad argelina) o a ciudades españolas menos conocidas (la ciudad andaluza Archidona, la ciudad valenciana Utiel) ¹³² que se relacionan con la recapitulación de las hazañas del rey. También encontramos comparaciones basadas en topónimos: «Alfonso a Leonor: Pues si yo viera, Leonor, / a Troya en su libertad, / a Grecia en su gran valor, / a Roma en su majestad, / a España en su antiguo honor: [...]». ¹³³

Sería posible constatar que las referencias aparecen de vez en cuando, pero si les prestamos más atención es evidente que el resultado es muy eficaz.

1.7.2. Símbolos

Podemos observar muchos símbolos a lo largo de la obra. Representan una parte importante e inseparable de la poética del drama. Claro, se trata de los símbolos muy frecuentes no sólo en esta obra o en otros dramas de Lope de Vega, pero de los símbolos más universales y usados.

Si hablamos de los objetos concretos, destacan la sangre, la espada y sus

¹²⁷ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 1^{er} acto, escena V; 3^{er} acto, escena XV; respectivamente. Encontramos menciones de otros políticos romanos, no tan conocidos, por ejemplo la mención de Scévola. (Ibíd., 1^{er} acto, escena XX.)

¹²⁸ Ibíd., 3^{er} acto, escena XVI.

¹²⁹ Ibíd., 2^o acto, escena IV.

¹³⁰ Ibíd., 2^o acto, escena IV; 3^{er} acto, escena V; respectivamente.

¹³¹ Ibíd., 3^{er} acto, escena XIV.

¹³² Ibíd., 2^o acto, escena V; 2^o acto, escena VIII; 3^{er} acto, escena IV; respectivamente.

¹³³ Ibíd., 2^o acto, escena II.

variaciones. Es decir que un símbolo aparece en muchas situaciones, su aprovechamiento es abundante y un símbolo desempeña funciones distintas.

La sangre y la espada son los símbolos más evidentes, aparecen con el uso muy variable individualmente, mas también actúan juntas.

La sangre es utilizada algunas veces como el símbolo de la honra y del coraje, derramada o no, y así actúa como el recurso de apelación. «Alfonso a Pero Díez: Haz cuenta, Pedro fiel, / que esta herida, y sangre honrada / es una cinta encarnada / con que has atado el laurel».¹³⁴ En otros casos simboliza las luchas teniendo lugar en la península y así expresan el peligro constante.

La sangre es lo que distingue entre los elegidos y la plebe y así predetermina el porvenir de todos porque la posición social y la herencia de las generaciones anteriores se trasladan con ella. Y la sangre real, soberana igual que el poder real, vale más y sobresale siempre. Asimismo, establece la frontera entre los cristianos y los otros. Su mezcla puede causar sólo la decadencia, por ejemplo de la sangre cristiana y de la judía porque es necesario distinguirlas. «Leonor a Garcerán Manrique: Dime: ¿con qué te soborna? / ¿Has mezclado allá tu sangre?».¹³⁵ También los judíos se dan cuenta de la diferencia de su posición social con la de los cristianos, incluso la del rey. El padre de Raquel sabo los problemas que podría provocar un niño de su hija y Alfonso.

La espada, igual que la sangre, cambia su papel algunas veces. Algunos nobles de Toledo sienten aversión por su rey joven y no tardan en desenvainar la espada contra él. Mas casi todos los rebeldes se someten y reconocen a Alfonso a su rey legítimo enseguida: «Fernán Ruiz a Alfonso: Todas están envainadas, / y nunca permita Dios, / por su poder soberano, / que espada de castellano / salga jamás contra vos».¹³⁶ Si hablamos del rey, la espada le sirve de la ilustración de su madurez y coraje: «Alfonso a Garcerán Manrique: Vestí las armas sin tener diz años, / saqué la espada a luz, cobré mi reino [...]».¹³⁷ El rey está dispuesto a desenvainar su espada contra la mujer si le trata sin respeto suficiente: «Alfonso a Costanza: Pues no se

¹³⁴ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 1^{er} acto, escena XIX.

¹³⁵ *Ibíd.*, 3^{er} acto, escena IV.

¹³⁶ *Ibíd.*, 1^{er} acto, escena III.

¹³⁷ *Ibíd.*, 2^o acto, escena IV.

aseguren nada, / ni los muros de mi espada, / ni su honor de mi persona». ¹³⁸

La espada simboliza coraje y fidelidad también en manos de otros personajes. Por ejemplo Garcerán Manrique está decidido defender a su amo siempre demostrándole así su lealtad: «Garcerán Manrique a Illán: Crieme al lado de Alfonso / con las armas en las manos, / cobrando fuerzas y villas / de sus reinos rebelados». ¹³⁹ Enrique quiere defender a su madre contra el peligro posible, por parte del rey: «Enrique a Leonor: Si con despecho / te recibe, ponme a mí / delante para que allí / tope su espada en mi pecho». ¹⁴⁰

Se acentúa la excepcionalidad de las espadas toledanas algunas veces. ¹⁴¹ A veces, el acero juega el mismo papel que la espada en varias escenas. ¹⁴²

El tiempo atmosférico se usa en un sentido muy metafórico y en variaciones diversas. Lo podemos observar muy bien por ejemplo en monólogos de Belardo y Alfonso. ¹⁴³ El tiempo expresa emociones de personajes muy a menudo o evoca atmósfera simplemente.

El sol representa lo bueno, por ejemplo éxito, suerte, grandeza, excepcionalidad y por eso significa el favor de Dios hacia los privilegiado porque Dios deja resplandecer el sol sobre el rey. ¹⁴⁴

Por el contrario, la nieve simboliza lo desagradable. No sorprende que Raquel habla de Leonor y su frialdad y la compara con nieve. Aunque el rey expresa la hermosura de Raquel comparándola con la nieve, resulta que ella es más hermosa.

Sería posible constatar que el sol y la nieve expresan relación del rey hacia Raquel y Leonor. Su amor hacia Raquel es ardiente, apasionado y él no puede controlarlo mientras su amor hacia Leonor es constante, aburrido, lo que debe recordar tras muerte de Raquel.

La tormenta aparece en exclamaciones en reacción a una situación desagradable, cuando alguien está sorprendido por una emoción negativa o cuando no entiende sus

¹³⁸ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 1^{er} acto, escena XVI.

¹³⁹ *Ibid.*, 2^o acto, escena I.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 3^{er} acto, escena XVII.

¹⁴¹ Por ejemplo *ibid.*, 1^{er} acto, escena XI.

¹⁴² Por ejemplo *ibid.*, 1^{er} acto, escena X; 1^{er} acto, escena XI.

¹⁴³ *Ibid.*, 2^o acto, escena XVII; 2^o acto, escena XVIII; respectivamente.

¹⁴⁴ *Ibid.*, 1^{er} acto, escena XI.

emociones.¹⁴⁵ Por supuesto se encuentra en los monólogos poéticos y lo mismo ocurre con los relámpagos. Podemos relacionarlo mejor con el temor de porvenir y la incertidumbre.¹⁴⁶

La simbolicidad del tiempo está vinculada a veces con otros dos símbolos, en concreto el fuego se relaciona con sol y el agua con nieve.¹⁴⁷ El agua, proveniente del Tajo, está aceptada como algo muy bueno.¹⁴⁸ También estos dos símbolos, bastante corrientes, aparecen en expresiones muy estilizadas y metafóricas y el contraste natural surge también en el caso de agua y fuego.¹⁴⁹

Las canas simbolizan la vejez tradicionalmente y así, también, la sabiduría y la honra lo que podemos ver en situaciones diferentes.¹⁵⁰ Además, pueden representar un atributo real: «Costanza a Alfonso: Los reyes nacen con canas».¹⁵¹

La oliva y la calavera pertenecen a otros símbolos evidentes. Por supuesto la oliva se relaciona con paz mientras que la calavera se vincula con muerte como los primeros presagios de la tragedia.¹⁵² «Belardo a Fileno: La muerte que el rey sacó / para Raquel, claro está / que muestra su muerte ya. / La oliva que ella pescó / para el rey, muestra que, muerta / esta afición pertinaz, / quedará este reino en paz».¹⁵³ Otro símbolo de paz es la paloma que podría reconciliar al rey: «Enrique a Leonor: Hoy mueva el cielo de mi padre el pecho / en nido de paloma tan sagrada».¹⁵⁴

Queda mencionar que los símbolos se acumulan muy a menudo y se relacionan en contextos diferentes.¹⁵⁵

Sería posible hacer cierta generalización si hablamos de los símbolos en el drama. Los símbolos están vinculados con algunas cualidades, por ejemplo honra, lealtad, amistad, celos. El autor intenta evocar de esta manera más o menos lo mismo en la mayoría de los casos.

¹⁴⁵ Por ejemplo VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 2º acto, escena XII.

¹⁴⁶ Por ejemplo ibíd., 2º acto, escena XVIII.

¹⁴⁷ Por ejemplo ibíd., 1º acto, escena XIII; 2º acto, escena IV; respectivamente.

¹⁴⁸ Por ejemplo ibíd., 1º acto, escena XI.

¹⁴⁹ Por ejemplo ibíd., 2º acto, escena VIII.

¹⁵⁰ Por ejemplo ibíd., 2º acto, escena XV; 3º acto, escena V; respectivamente.

¹⁵¹ Ibíd., 1º acto, escena XVI.

¹⁵² CAÑAS MURILLO, «*Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, de Lope de Vega, un primer preludeo de *Raquel*», 66.

¹⁵³ VEGA Y CARPIO, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, 3º acto, escena XI.

¹⁵⁴ Ibíd., 3º acto, escena XXII.

¹⁵⁵ Por ejemplo ibíd., 2º acto, escena V.

1.8. Crítica y evaluación

Ya hemos dicho mucho sobre la evaluación del drama por otros autores y diversos críticos, pero vamos a resumirlo un poco.

Efectivamente, los críticos comparan la obra con otros dramas de Lope de Vega y se ocupan de los rasgos idénticos en sus comedias dedicándose a los niveles varios.

La mayoría de los críticos literarios reprocha los fallos en la estructura de la obra y algunos de ellos consideran el primer acto y el resto de dos dramas distintos como hemos comentado muy detalladamente. Ni los críticos literarios que se ocupan muy detalladamente de numerosos dramas con este tema llegan a un acuerdo, lo que podemos observar por ejemplo en los comentarios de la estructura.

Pedraza Jiménez se ocupa más profundamente del segundo y del tercer acto comparándolos con algunos dramas más conocidos de Lope de Vega. Según él, los actos «parecen un ensayo, un banco de pruebas, de ciertas fórmulas» que podemos encontrar en otros dramas, por ejemplo los piropos en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, la nieve del norte frente al brío español en *El valiente Céspedes* o *El asalto de Matrique*, voces y sombras en *El caballero de Olmedo*, el discurso de los eufemismos y el del motín en *Fuenteovejuna*, la figura de Belardo en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*.¹⁵⁶

Es cierto que la estructura padece algunos fallos estructurales. Hoy en día sería imposible representar el drama analizado, sobre todo debido a reparto extenso junto con falta de unidad. También encontramos ciertas incorrecciones históricas que se deben a la cantidad de dramas de Lope de Vega. El drama no pertenece a las obras muy bien evaluadas generalmente, con excepción de Franz de Grillparzer, uno de los autores inspirados por Lope de Vega, quien estima el drama mucho.

Además, el drama no tuvo mucho éxito ni es muy conocido. A pesar de todas las críticas, el drama *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo* es una obra muy importante si hablamos de su influencia sobre los autores posteriores a Lope de Vega. Así podemos afirmar que el Fénix es el verdadero creador del mito.

¹⁵⁶ PEDRAZA JIMÉNEZ, «En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos de *Las paces de los Reyes*», 211-220.

1.9. Desarrollo histórico y literario de la leyenda

1.9.1. Creación de la leyenda

[...] por siete annos que viscó
mala vida con una judía de Toledo,
diole Dios grand llaga e grand majamiento
en la batalla de Alarcos en que fue vençido [...].¹⁵⁷

Las obras cronísticas más próximas al reinado de Alfonso VIII no mencionan la leyenda.¹⁵⁸

«Aunque de carácter legendario, los supuestos amores del rey con la judía toledana ha sido un tema muy difundido en crónicas y en obras literarias».¹⁵⁹

Las primeras menciones de asunto aparecieron tras casi cien años de la muerte de Alfonso VIII en *Castigos e documentos para bien vivir* redactados en la corte durante reinado de Sancho IV (1284-1295). Es un un libro moralizante, de tono antisemita y pone que el rey Alfonso VIII había pasado siete años encerrado en un palacio con una judía hermosa olvidando sus obligaciones reales totalmente. Los nobles castellanos mataron a la judía para recuperar a su rey.

La leyenda pasó de esa crónica en la *Primera Crónica General* o *Estoria de España* de Alfonso X el Sabio (1270-1289).

Más tarde, la leyenda apareció en la *Segunda Crónica General* (1344) donde el mito creció con muchos nuevos detalles, por ejemplo siete meses de encierro.

En la *Tercera Crónica General* (1541) de Florián Ocampo se habló por primera vez no de «la judía hermosa», sino de «la judía llamada Ferosa» y de nuevo se

¹⁵⁷ PEDRAZA JIMÉNEZ, «La judía de Toledo: génesis y cristalización de un mito literario», 205. El crítico cita de *Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV*, ed. Agapito Rey, Bloomington: Indiana University Press, 1952, 133.

¹⁵⁸ Por ejemplo Julio PORRES MARTÍN-CLETO, *Los anales toledanos I y II*, Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Diputación Provincial de Toledo, 1993.

¹⁵⁹ Pilar LEÓN TELLO, *Judíos de Toledo*, vol. 1, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto B. Arias Montano, 1980, 40.

habló de siete años.¹⁶⁰

También podemos admitir que la leyenda surgió como explicación de algunos fracasos bélicos de Alfonso VIII, especialmente como reacción al desastre en la batalla de Alarcos (1195).

Por el contrario, la victoria en la batalla de las Navas de Tolosa (1212) pudiera recompensar arrepentimiento de Alfonso VIII.¹⁶¹ Es decir que surgió con objetivo moralizante.

Menéndez Pelayo cita los trozos de la *Crónica General* para comprobar hasta qué grado Lope de Vega sigue el texto histórico y saca conclusión que algunas frases coinciden casi absolutamente. Admite que el plazo de siete años puede parecer muy largo y es posible reducirlo a los siete meses. No obstante, más improbable le parece hecho que los nobles se aliaran para asesinar a una judía.¹⁶²

Las conclusiones parecidas ofrecen también historiadores que se ocupan del reinado de Alfonso VIII y rebaten la historicidad de la leyenda. Según ellos, Alfonso VIII no hubiera podido pasar los siete años encerrado en Toledo debido a guerras frecuentes.¹⁶³

No resolvemos problema de la historicidad de la leyenda. Es casi imposible decir con certeza si la leyenda se basa en realidad.

Esto, sin embargo, no nos impide seguir el desarrollo literario de la leyenda que resulta muy interesante.

¹⁶⁰ José Carlos GÓMEZ-MENOR FUENTES, «La leyenda de Alfonso VIII, rey de Castilla, y la judía de Toledo», en *Tres leyendas toledanas*, ed. José Carlos Gómez-Menor Fuentes, Toledo: Asociación Cultural «Cardenal Cisneros», 1982, 45-48; Julio GONZÁLEZ, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, vol. 1 (*Estudio*), Madrid: Escuela de Estudios Medievales, 1959, 28-30; Miguel SOLER GALLO, «Breve estudio Introductorio», *Lemir* 13 (2009): 4; MARTÍN LARGO, *La judía de Toledo: desde Lope de Vega hasta Franz Grillparzer*, 32; PEDRAZA JIMÉNEZ, «La judía de Toledo: génesis y cristalización de un mito literario», 204-209.

¹⁶¹ MENÉNDEZ PELAYO, «*Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*», 62.

¹⁶² *Ibíd.*, 57-62. Martín Largo no se ocupa mucho de la historicidad de la leyenda, sólo rechaza el plazo de los siete años como otros. (MARTÍN LARGO, *La judía de Toledo: desde Lope de Vega hasta Franz Grillparzer*, 17.) Pedraza Jiménez destaca la simbolicidad del número siete. (PEDRAZA JIMÉNEZ, «La judía de Toledo: génesis y cristalización de un mito literario», 206.)

¹⁶³ Véanse, por ejemplo, GÓMEZ-MENOR FUENTES, «La leyenda de Alfonso VIII, rey de Castilla, y la judía de Toledo», 49-52; GONZÁLEZ, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, 30-38; LEÓN TELLO, *Judíos de Toledo*, 40-42.

1.9.2. Lope de Vega: *Jerusalén conquistada*

*Llamábase Raquel, que aun quiso el cielo
que la imitase en nombre y hermosura,
y fuese el rey Jacob en el desvelo
del mismo tiempo en que su amor procura:
si tiene alguna hierba, ó piedra el suelo
o fuerza en voz, ó en letras por ventura,
aquí parece que vencido había
de Alfonso el alma que en su fuego ardía.*¹⁶⁴

Jerusalén conquistada (1609) es una epopeya trágica de veinte cantos. El canto XIX recoge la historia de la judía en 46 estrofas, en 386 versos. Es la obra anterior al drama analizado y representa la entrada definitiva en la literatura. El autor se inspiró en la *Tercera Crónica General*.

Lope de Vega escribió su epopeya con objetivo de crear un poema nacional según ejemplo de obra famosa *Jerusalén liberada* (1581) de Torquato Tasso, pero el proyecto ambicioso no obtuvo mucho éxito. El autor situó acción en la Edad Media, pero los hechos narrados no se basan en la realidad.¹⁶⁵ Llevó nuevos elementos a enriquecer la leyenda.¹⁶⁶

Destacamos el hecho que en *Jerusalén conquistada* apareció el nombre «Raquel» por primera vez. «En las crónicas la judía se llamaba ambiguamente *Fermosa*, convirtiendo el epíteto en nombre propio. Lope le da nombre: Raquel, el símbolo bíblico de la belleza por la que hay que luchar».¹⁶⁷

¹⁶⁴ Félix Lope de VEGA Y CARPIO, *Jerusalén conquistada, epopeya trágica*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1609, 501.

¹⁶⁵ Véanse MARTÍN LARGO, *La judía de Toledo: desde Lope de Vega hasta Franz Grillparzer*, 51-52. Además la crítica de la epopeya se basa en esto.

¹⁶⁶ Se trata de las hazañas de Alfonso VIII como cruzado y la aparición del ángel, ambos elementos aparecerán en *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*. (SOLER GALLO, «Breve estudio Introductorio», 4-5.) Otra diferencia del drama posterior consiste en hecho que sólo tres personajes tiene papel en en conflicto (Alfonso, Raquel e Illán Pérez de Córdoba). (PEDRAZA JIMÉNEZ, «La judía de Toledo: génesis y cristalización de un mito literario», 216.)

¹⁶⁷ PEDRAZA JIMÉNEZ, «En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos de *Las paces de los Reyes*», 208. Pedraza Jiménez se ocupa de afición de Lope de Vega por el nombre «Raquel» más detalladamente.

1.9.3. Otras versiones literarias de la leyenda

*Sí, yo muero; tu amor es mi delito;
la Plebe quien le juzga y le condena.
Sólo Hernando es leal. Rubén, ¡qué ansia!,
me mata. Yo por ti muero contenta.*
(Raquel a Alfonso)¹⁶⁸

Muchos escritores se inspiran en el drama de Lope de Vega y recogen el tema para sus obras. La leyenda de la judía de Toledo es el tema muy frecuente no sólo en la literatura española, pero ha traspasado a otras literaturas nacionales. Surgieron versiones parecidas o muy distintas, respetando reglas coetáneas de la literatura.

Ponemos ejemplos de las obra más conocidas que tratan de este asunto para ver la influencia enorme del drama analizado.¹⁶⁹

La leyenda pasa a literatura primero en un romace *Del rey Alfonso y de la Judía* que pertenece a *Cancionero de romances* (1551) de Lorenzo de Sepúlveda y antecede al drama de Lope de Vega. Sepúlveda respeta la *Crónica* de Ocampo muy estrechamente.¹⁷⁰ Otra manifestación poética, ya posterior al drama de Lope de Vega, es el poema *La Raquel* (1650) de Luis de Ulloa y Pereira.

La discusión mayor surgió alrededor del drama *La desgraciada Raquel* (1625) Antonio Mira de Amescua y la autenticidad discutible del drama *La judía de Toledo* (1667) de Juan Bautista Diamante. Menéndez Pelayo defendió autenticidad del

¹⁶⁸ Vicente GARCÍA DE LA HUERTA, *Raquel: tragedia española en tres jornadas* (ed. Joseph G. Fucilla), 4ª ed., Madrid: Cátedra, 1984 (Letras Hispánicas, 5), vv. 697-700, p. 165.

¹⁶⁹ Juan Antonio RÍOS CARRATALÁ, «Versiones decimonónicas de la leyenda de la Judía de Toledo», *Anales de Literatura Española* 5 (1986-1987): 425-426; Jesús CAÑAS MURILLO, «*Raquel*, de Vicente García de la Huerta, en la tragedia neoclásica española», *Anuario de estudios filológicos* 23 (2000): 10-11; SOLER GALLO, «Breve estudio Introdutorio», 3-5; PEDRAZA JIMÉNEZ, «Los judíos en el teatro del siglo XVII: la comedia y el entremés», 182-183; ESTEVE MONTENEGRO, «El drama histórico de Lope de Vega y la *Jüdin von Toledo* de Franz Grillparzer: Reflejo del canon español en la literatura alemana», 100. Podríamos mencionar otras obras: el drama *El rey don Alfonso el Bueno* (1675) de Pedro Francisco de Lanini y Sagredo, el drama *La judía de Toledo o Alfonso VIII* (1842) de Eusebio Asquerino, la novela *Raquel, o los amores de Alfonso VIII rey de Castilla* (1852) de Joaquín Pardo de la Casta, el drama *Raquel* (1891) de Ángel Lasso de la Vega y Argüelles o el drama *Raquel* (1891) de Mariano Capdepón y Maseres. James A. Castañeda en la edición crítica de *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, ya citada, ofrece la lista completa de las obras con este asunto.

¹⁷⁰ PEDRAZA JIMÉNEZ, «La judía de Toledo: génesis y cristalización de un mito literario», 209.

drama de Diamante, aunque al mismo tiempo admite que no conoce la obra de Amescua y compara el drama de Diamante con obras de Lope de Vega y Luis de Ulloa y Pereira acentuando fama de Diamante.¹⁷¹ En verdad resulta comprobado sin dudas que Diamante había copiado la obra de Amescua cambiando el título.¹⁷²

Sin embargo, la obra *Raquel* (1778) de Vicente García de la Huerta es la versión literaria de género dramático más conocida y exitosa. El autor se inspiró en el drama de Juan Bautista Diamante y en el poema de Luis de Ulloa y Pereira. Se la considera no sólo la obra maestra de Vicente García de la Huerta, pero también una de las mejores tragedias neoclásicas españolas, incluso la mejor tragedia del neoclasicismo español.¹⁷³

El gusto por el tema continúa en el siglo XX, por ejemplo en el drama *Doña Ferosa* (1955) de Lázaro Montero de la Puente.

El autor de diversos estudios sobre *Las paces de los Reyes a Judía de Toledo* Felipe Blas Pedraza Jiménez ha adaptado el drama para posibilitar su representación hoy en día y su *Retablo de las paces de los reyes y judía de Toledo, reducción a 11 cuadros del drama de Lope de Vega* (1995) intenta suprimir fallos estructurales y reducir el reparto muy extenso, eliminando el primer acto.¹⁷⁴

El escritor José Ramón Martín Largo se ocupó de la leyenda y sus versiones literarias no sólo en su estudio extenso, pero también escribió la novela *La noche y la niebla* (2000), basada muy libremente en la leyenda.

Si hablamos de las versiones no españolas, sobre todo se trata del ámbito alemán. Mencionamos el drama *La judía de Toledo* (1851) de Franz Grillparzer, o la novela *La Judía de Toledo* (1955) de Lion Feuchtwanger.

Podemos constatar que el interés por el tema se mantiene hasta actualidad y que «la leyenda de la Judía de Toledo y Alfonso VIII ha sido sin lugar a dudas una de las más fructíferas en el ámbito de la literatura nacional, e incluso internacional».¹⁷⁵

¹⁷¹ MENÉNDEZ PELAYO, «*Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*», 66-70.

¹⁷² Véanse MARTÍN LARGO, *La judía de Toledo: desde Lope de Vega hasta Franz Grillparzer*, 113.

¹⁷³ CAÑAS MURILLO, «*Raquel*, de Vicente García de la Huerta, en la tragedia neoclásica española», 9.

¹⁷⁴ PEDRAZA JIMÉNEZ, «Génesis de una representación», 9.

¹⁷⁵ RÍOS CARRATALÁ, «Versiones decimonónicas de la leyenda de la Judía de Toledo», 425.

Conclusión

El objetivo de nuestro trabajo fue analizar el drama *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo* de Lope de Vega. Al juntar y comparar los estudios y las críticas de varios autores, hemos observado todas las partes de la obra. Hemos prestado más atención a los elementos criticados ofreciendo así otro punto de vista o por lo menos intentando hacer un análisis más complejo. Claro que no hemos podido limitarnos al comentario del segundo y tercer acto y dejar aparte el primer acto.

Es cierto que el drama analizado padece algunos fallos, sobre todo en la estructura, que han causado la crítica justificada. El autor une dos temas bastante lejanos, en concreto la infancia del rey castellano Alfonso VIII y su amorío supuesto con una bella judía. Sin embargo, hemos encontrado ciertos hilos que vinculan dos partes que parecen casi incompatibles, sobre todo en el nivel de subtemas y símbolos.

Al comentar el drama detalladamente hemos resumido el desarrollo histórico de la leyenda pero no fue nuestra intención resolver su historicidad. Al pasar tanto tiempo ni sería posible hacerlo. No obstante, es casi indudable que el rey no hubiera podido pasar los siete años encerrado en el palacio con la judía porque no había tenido tanto tiempo entre todas las guerras. Además, los amores del rey y la judía son apócrifos y surgieron un siglo después de haber pasado los sucesos supuestos. Evidentemente, Lope de Vega siente gran interés por la leyenda. Se ocupa del tema aún antes en su epopeya histórica donde inventa el nombre Raquel para la judía.

Debemos admitir que el drama analizado no pertenece a las obras logradas de Lope de Vega. Sin embargo, la aportación del drama consiste en la influencia del dramaturgo enorme sobre sus seguidores. La leyenda por sí misma es muy popular, el tema aparece en la literatura española hasta nuestros días en numerosas obras de géneros diversos, surgidas a lo largo de los siglos. La leyenda tiene mucho éxito no sólo en el ámbito español. Hoy en día es muy conocida fuera de España gracias a la novela *La Judía de Toledo* del judío alemán Lion Feuchtwanger. Al resumir el desarrollo literario de la leyenda podemos constatar sin ninguna duda que Lope de Vega es el verdadero e indubitable creador de un mito.

Bibliografía

Libros

- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente: *Raquel* (ed., pról. y n. René Andioc), 4ª ed., Madrid: Castalia, 1987 (Clásicos Castalia, 28).
- GÓMEZ-MENOR FUENTES, José Carlos, «La leyenda de Alfonso VIII, rey de Castilla, y la judía de Toledo», en *Tres leyendas toledanas*, ed. José Carlos Gómez-Menor Fuentes, Toledo: Asociación Cultural «Cardenal Cisneros», 1982, 11-52.
- GONZÁLEZ, Julio: *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, vol. 1 (*Estudio*), Madrid: Escuela de Estudios Medievales, 1959.
- LEÓN TELLO, Pilar: *Judíos de Toledo*, vol. 1, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto B. Arias Montano, 1980.
- MARTÍN LARGO, José Ramón: *La judía de Toledo: desde Lope de Vega hasta Franz Grillparzer*, Madrid: Brand, 2000.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe Blas: «Génesis de una representación», en *Retablo de las paces de los reyes y judía de Toledo: reducción a 11 cuadros del drama de Lope de Vega*, Felipe Blas Pedraza Jiménez, Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, 7-12.
- PORRES MARTÍN-CLETO, Julio: *Los anales toledanos I y II*, Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Diputación Provincial de Toledo, 1993.
- SANTOS VAQUERO, Ángel y Emilio VAQUERO FERNÁNDEZ-PRIETO: *Fantasia y realidad de Toledo*, 4ª ed., Toledo: Azacanes, 2002.

Recursos electrónicos

- CAÑAS MURILLO, Jesús: «*Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, de Lope de Vega, un primer prelude de *Raquel*», *Anuario de estudios filológicos* 11 (1988): 59-82, <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=58626>>, [consulta: 28/09/2011].
- CAÑAS MURILLO, Jesús: «*Raquel*, de Vicente García de la Huerta, en la tragedia neoclásica española», *Anuario de estudios filológicos* 23 (2000): 9-36, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/raquel-de-vicente-garca-de-la-huerta-en-la-tragedia-neoclsicaespaola-0/html/>>, [publ. 2009, consulta: 21/07/2011].
- ESTEVE MONTENEGRO, María Luisa: «El drama histórico de Lope de Vega y la *Jüdin von Toledo* de Franz Grillparzer: Reflejo del canon español en la literatura alemana», *Mil Seiscientos Dieciséis* 11 (2006): 99-106, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-drama-historico-de-lope-de-vega-y-la-jdin-von-toledo-de-franz-grillparzer-reflejo-del-canon-espaoel-en-la-literatura-alemana-0/>>, [publ. 2007, consulta: 21/07/2011].

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: «*Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*», en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, vol. 4, t. 2 (*Crónicas y leyendas dramáticas de España*), ed. Enrique Sánchez Reyes, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949, 57-75, <<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=29135&portal=0>>, [publ. 2008, consulta: 28/09/2011].
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe Blas: «En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos de *Las paces de los Reyes*», en *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, ed. José Juan Berbel Rodríguez, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1996, 203-222, <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2771067>>, [consulta: 28/09/2011].
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe Blas: «La judía de Toledo: génesis y cristalización de un mito literario», en *Marañón en Toledo: (Sobre «Elogio y nostalgia de Toledo»)*, ed. José Botella Llusia y Antonio Fernández de Molina, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, 203-221, <<http://www.fund-gregorio-maranon.com/libros/mentoledo/2.pdf>>, [consulta: 21/07/2011].
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe Blas: «Los judíos en el teatro del siglo XVII: la comedia y el entremés», en *Judíos en la literatura española*, coord. Iacob M. Hassán y Ricardo Izquierdo Benito, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, 153-212, <<http://books.google.es/books?id=ZV3ee2IKpOMC&pg=PA214&dq=jud%C3%ADos+en+literatura&hl=cs&sa=X&ei=pjopT8mqDNT54QTMvbi9Aw&ved=0CC4Q6AEwAA#v=onepage&q=jud%C3%ADos%20en%20literatura&f=false>>, [consulta 01/02/2012].
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio: «Versiones decimonónicas de la leyenda de la Judía de Toledo», *Anales de Literatura Española* 5 (1986-1987): 425-436, <<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=20867&portal=312>>, [publ. 2008, consulta: 09/08/2011].
- SOLER GALLO, Miguel: «Breve estudio Introductorio», *Lemir* 13 (2009): 2-8, <[http://pamaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista13/1_La_raquel_\(texto1\).pdf](http://pamaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista13/1_La_raquel_(texto1).pdf)>, [consulta: 21/07/2011].
- VEGA Y CARPIO, Lope Félix de: *Jerusalén conquistada, epopeya trágica*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1609, <<http://books.google.com.ar/books?id=iZl8FJcX7c4C&printsec=frontcover&dq=jerusal%C3%A9n+conquistada&hl=cs&sa=X&ei=-8onT9ynG8OYhQfahP2hBQ&ved=0CCwQ6AEwAA#v=onepage&q=jerusal%C3%A9n%20conquistada&f=false>>, [consulta 26/10/2011].
- VEGA Y CARPIO, Lope Félix de: *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo, Obras escogidas*. vol. 1, Madrid, M. Aguilar, 1946, 485-519, <<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=2702&portal=49>>, [publ. 2000, consulta: 21/07/2011].
- ZAMORA VICENTE, Alonso: *Lope de Vega: su vida y su obra*, Madrid: Grados, 1961 (Biblioteca Románica Hispánica, 7), <<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=7082&portal=0>>, [publ. 2002, consulta 26/10/2011].

Anotace

Autor: Kateřina Martinová

Katedra: Katedra romanistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci

Název: El análisis del drama *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo* de Lope de Vega

Vedoucí: doc. PhDr. Jiří Chalupa, Dr.

Počet stran: 42

Počet znaků: 96 144

Počet příloh: 1

Počet použitých zdrojů: 20

Klíčová slova

Drama español, Lope de Vega, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, leyendas españolas, Alfonso VIII de Castilla, judía de Toledo, *Jerusalén conquistada*

Charakteristika

Cílem této bakalářské diplomové práce je analýza dramatu *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo* významného španělského dramatika Lope de Vegy. Drama je zasazeno do kontextu autorovy tvorby a následně detailně analyzováno. Velká pozornost se soustředí zejména na problematickou strukturu a tematickou a symbolickou rovinu. Analýzu uzavírá hodnocení díla. Pozornost je věnována také vzniku legendy o lásce kastilského krále Alfonse VIII a krásné Židovky. Důraz je kladen na skutečnost, že to byl právě Lope de Vega, který uvedl legendu do španělské literatury a stal se tak opravdovým tvůrcem mýtu, následovaným mnoha dalšími autory.

Annotation

Author: Kateřina Martinová

Department: Department of Romance Studies on the Philosophical Faculty of Palacký University Olomouc

Title: The Analysis of the Drama *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo* of Lope de Vega

Supervisor: doc. PhDr. Jiří Chalupa, Dr.

Number of pages: 42

Number of characters: 96 144

Number of annexes: 1

Number of used literature: 20

Key words

Spanish theatre, Lope de Vega, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*, Spanish legends, Alfonso VIII of Castile, Judía of Toledo, *Jerusalén conquistada*

Characteristic

The aim of this thesis is the analysis of the drama *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo* of the significant Spanish dramatist Lope de Vega. The drama is situated into the context of the work of the author and after that the drama is analysed in detail. The attention is concentrated especially on the problematic structure and on the thematic and symbolical segments. The evaluation of the drama concludes the analysis. The attention is paid also to the creation of the legend of the love between Alfonso VIII and a beautiful Jewess. The emphasis is put on the fact that Lope de Vega was the author who presented the legend into the Spanish literature and became the true creator of the myth, following by many other authors.

Suplemento

El fragmento de la *Crónica General* (part. 4., fol. 387., col. 2.)

GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente: *Raquel* (ed., pról. y n. René Andioc), 4^a ed., Madrid: Castalia, 1987 (Clásicos Castalia, 28), 69.

«Pues el Rey Don Alonso ovo passados todos estos trabajos en el comienzo quando reynó, e fue casado, fuese para Toledo con su muger Doña Leonor; e estando y, pagóse mucho de una Judía que avie nombre *Fermosa*, e olvidó la muger, e encerróse con ella gran tiempo en guisa que non se podíe partir de ella por ninguna manera, nin se pagaba tanto de cosa ninguna; e estubo encerrado con ella poco menos de siete años, que non se menbraba de sí nin de su Reyno nin de otra cosa ninguna. Estonce ovieron su acuerdo los omes buenos del Reyno cómo pusiesen algún recaudo en aquel fecho tan malo, e tan desaguisado; e acrodaron que la matasen, e que así cobraríen a su Señor, que teníen por perdido: e con este acuerdo fuéronse para allá, e entraron al Rey diciendo que querían fabrar con él; e mientras los unos fabraron con el Rey, entraron otros donde estaba aquella Judía en muy nobles estrados e degolláronla».