

EN EL OSCURO DIALELO DIECIOCHESCO, INTERSTICIOS DE LUZ: *RAQUEL*, DE GARCÍA DE LA HUERTA

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es realizar una aproximación al siglo XVIII y, específicamente, al teatro del momento, concretado en una obra española: *Raquel*, de Vicente García de la Huerta. Nuestra mirada, inevitablemente, ha de estar puesta en Francia, el país que se yergue durante el Neoclasicismo y alcanza la posición de gigante europeo a nivel cultural.

Sin embargo, antes de adentrarnos por completo en nuestro estudio, nos vemos en la necesidad de reflexionar sobre la situación tan singular del XVIII español: ser denominado *Siglo de las Luces* y hallarse envuelto en tal oscuridad a nivel literario. Son numerosas las fuentes -como la *Gran Enciclopedia Larousse* (1991)- en las que se nos presenta el Neoclasicismo -ese periodo con tendencia extranjerizante- como una etapa con fuertes dificultades para eclosionar en España; unas dificultades ocasionadas por dos motivos: el arraigo de la población al pensamiento tradicionalista y la situación de decadencia del país. Pero, a pesar de los obstáculos, el Neoclasicismo se asentó en España.

En relación con las creaciones de este momento, debemos señalar que, como en cualquier periodo artístico, el nivel de las obras literarias del siglo XVIII español no es uniforme, sino que varía de una a otra. Muchos escritos dieciochescos poseen una calidad considerable; sin embargo, han quedado eclipsados por la importancia de los avances y cambios que han tenido lugar en este mismo siglo; unos cambios que pueden sintetizarse en un sintagma: el apogeo de la Edad Moderna. Quizá aquí residan los motivos que oscurecen la literatura española del siglo XVIII y la falta de interés que suele provocar.

A este respecto, podemos decir que la situación de la literatura española del siglo XVIII nos permite establecer un símil entre ella y un trazo circular en el que las causas de su estado -consideración de inferioridad, ser eclipsada por otros avances- y las consecuencias -su desconocimiento, falta de estudio y el desinterés que genera- se unen en un *dialelo* incansable. Esta es la oscuridad que encierra el círculo vicioso dieciochesco en lo que a literatura española concierne. En las páginas que siguen

mostraremos que dicha situación tampoco es homogénea: la opacidad que genera el *dialelo* permite resquicios en los que se filtran esplendorosos rayos de luz, como la *Raquel* de García de la Huerta. En este estudio, pues, vamos a aproximarnos al contexto del siglo XVIII; seguidamente, nos ocuparemos del teatro neoclásico -de sus reglas y de la situación de la tragedia-, y, finalmente, nos adentraremos en la citada obra sobre la desdichada judía.

1. EL SIGLO XVIII: FUSIÓN DE RAZÓN Y SENTIMIENTO

El Neoclasicismo fue una época de vital importancia para la historia del pensamiento moderno y de la cultura Occidental. Como sostiene Carnero en "Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral" (1997: 8)¹, no hemos de infravalorar este momento aunque «escritores e historiadores de la literatura del XIX nos legaran el tópico de la falta de originalidad y de calidad del siglo XVIII», pues sus aportes han sido numerosos.

Términos que caracterizan el XVIII son, entre otros, *razón*, *progreso*, *avances* y *luz*. Con este siglo comienza la Ilustración, que conlleva un pensamiento libre basado en la razón y en la experiencia. Russell P. Sebold apunta en *Descubrimiento y fronteras del*

neoclasicismo español (1985)² que durante esta época se desea ilustrar a la población, de aquí tal denominación. Este siglo, siguiendo a Carnero en *La cara oscura del Siglo de las Luces* (1983)³, supone la culminación de la cultura de Occidente, pues se trata de una etapa compleja y viva en la que se producen numerosos cambios: el apogeo de la Revolución Industrial - iniciada en el siglo anterior-, modificaciones en el nivel social⁴ y avances tanto en el plano filosófico⁵ como en el científico⁶.

Sin embargo, la concepción del Neoclasicismo como un periodo lógico y racional proyecta de él la imagen de una etapa revestida de un halo de frialdad y carente de

² SEBOLD, R. P. (1985): *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*, Madrid: Cátedra.

³ CARNERO, Guillermo (1983): *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid: Cátedra.

⁴ "Los neoclásicos creyeron que su época estaba llamada a realizar [...] una reforma de los usos y comportamientos sociales, y a configurar un nuevo tipo de ciudadano más solidario, más cívico y más feliz" (Carnero, 1997: 9).

⁵ "Filosóficamente, la Ilustración [...] acude al método analítico e inductivo, intentando conciliar lo positivo y lo racional mediante el sensualismo y el empirismo" (*Gran Enciclopedia Larousse*, 1991: 5674). Pensemos en nombres tan importantes como Locke.

⁶ Este es "un gran siglo científico, que, partiendo de Newton y del matematicismo, centra su interés en [...] un materialismo vitalista, e incluso a un transformismo preevolucionista" (*Gran Enciclopedia Larousse*, 1991: 5674). Además, R. P. Sebold en *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español* (1985) sostiene que la ciencia favorece la poesía del setecientos, pues los autores rechazan la subjetividad.

¹ CARNERO, Guillermo (1997): "Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral", en *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

pasiones. Pero, hemos de señalar que en el XVIII genio y pasión no se rechazan, sino que se unen a la razón para crear (Sebold, 1983). Esta idea ya la expresó Ignacio de Luzán en su *Poética* (1977: 126)⁷: «quien escribe sin principios ni reglas se expone a todos los yerros imaginables, porque si bien la poesía depende en gran parte del genio y numen, sin embargo, si éste no es arreglado no podrá jamás producir cosa buena»⁸.

2. EL TEATRO NEOCLÁSICO

Ya hemos apuntado la reforma que busca el siglo XVIII; una reforma cuyo fin no es otro que perfilar la sociedad en lo que a cultura, mentalidad y educación se refiere. Para lograr tal propósito, el teatro resulta un medio idóneo, pues este

“es el género literario más accesible; se recibe pasivamente, sin necesidad de abrir un libro; se recibe por la vista y el oído, de modo que alcanza incluso a los analfabetos; y lo recibe un mayor número de personas y con mayor frecuencia, porque el teatro es una de las distracciones básicas del pueblo y un acto social habitual para las demás clases sociales”. (Carnero, 1997: 10)

Este afán por el *docere* sin perder nunca de vista el *delectare* es uno de los puntos que caracterizan con fuerza el teatro del XVIII y lo oponen al de siglos anteriores⁹. Los neoclásicos consideran, siguiendo la *Poética* de Aristóteles (2007: 71), que «aprender es sumamente placentero no sólo para los filósofos, sino también para los demás hombres». Para lograr transmitir una enseñanza, resulta crucial la identificación del espectador con el discurso dramático; en otras palabras, que este abandone su propia identidad para introducirse en la de los personajes, haciendo suyos, a la vez, un espacio y un tiempo que no le pertenecen (Carnero, 1997: 15).

El gusto por transmitir una enseñanza en el ámbito teatral conlleva el cumplimiento de lo que se conoce como las reglas del teatro clásico, de las que nos ocupamos a continuación.

⁷ LUZÁN, Ignacio de (1977): *La poética o Reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, edición, prólogo y glosario de Rusell P. Sebold, Barcelona: Labor.

⁸ También Boileau y Rapin se refieren a la unión de la inspiración, el arte y la ciencia (Carnero, 1997: 14).

⁹ Recordemos que el teatro barroco no prestaba tanta atención a lo didáctico como el teatro neoclásico, además de que defendía lo castizo y la libertad creadora, generadora de lances fantásticos insertos en una trama compleja. A este respecto, no resulta ocioso mencionar que ya en pleno siglo XVIII se producen polémicas entre los herederos del teatro barroco y los partidarios de un teatro neoclásico —de perfil extranjero y, especialmente, francés—. Como sostiene Martínez Dengra (1999: 75), «a lo largo de todo el Siglo de las Luces, la comparación del sistema moderno con el sistema antiguo dentro de la tragedia apasionó a todos los grandes escritores».

2.1. Las reglas del teatro clásico

Para expresar los preceptos que caracterizan el teatro clasicista, el estudioso debía ser capaz de captar en la naturaleza -de imitar- los principios universales que la rigen, pues se consideraba que estos se hallaban en dicho medio. Lo afirmó una autoridad como Aristóteles, lo mantuvo otra como Horacio y el gran renovador de la poética en España, Luzán, volvió también la mirada hacia ambos¹⁰. "Toda *téchne* -sostiene Salvador Mas en sus notas a la *Poética* de Aristóteles (2007: 64)- es imitación de la naturaleza".

Dicha imitación supone crear personajes "que funcionen como símbolos o paradigmas, y que así reflejen toda la extensión de las posibilidades del universo al que representan" (Carnero, 1997: 18). Este establecimiento de símbolos conlleva la puesta en marcha de dos principios: la verosimilitud -es lo que se espera que suceda en la acción; lo que resulta en la acción, aunque no coincida con hechos históricos verdaderos (Carnero, 1997: 20)- y el decoro -que las actuaciones y comportamientos

del personaje sean acordes a su edad, sexo, situación social, etnia y época; en definitiva: que sean verosímiles (Carnero, 1997: 21)-.

Respecto a las tres conocidas unidades de acción, lugar y tiempo, tan importantes en el teatro clásico, pasamos a estudiarlas agrupándolas en dos bloques: por un lado, la unidad de acción; por otro, las de lugar y tiempo.

Respecto a la unidad de acción, hemos de indicar que Aristóteles se refiere a ella al hablar de la trama, la cual define como "imitación de una acción completa y entera y que posee cierta magnitud [...]. Es entero lo que posee principio, medio y fin" (Aristóteles, 2007: 82). Las tramas organizadas no comienzan ni finalizan en cualquier punto, poseen una unidad interna que las hace coherentes y, aunque pueden poseer episodios que no se sucedan "de manera ni probable ni necesaria" (Aristóteles, 2007: 87), Aristóteles considera que "las peores tramas y acciones son las episódicas"¹¹.

El Estagirita clasifica también las tramas en simples -cuando no se produce peripecia ni reconocimiento¹²- y complejas -

¹⁰ "La verdad, la razón [...], la experiencia, la naturaleza misma, son el fundamento de las reglas del teatro; de aquellas reglas que nos dejaron los antiguos por observaciones hechas sobre la misma naturaleza y experiencia; reglas que han abrazado todos los hombres sabios de todos los siglos y de todas las naciones; que bien practicadas, han gustado y gustan a todos, a los doctos y a los ignorantes; a los cortesanos y a la plebe" (Luzán, dedicatoria de la traducción de *La razón contra la moda*, de La Chaussée, *ápu*d Urzainqui, "Poética teatral. Presencia y prestigio de los críticos extranjeros" [1997: 16]).

¹¹ Para los neoclásicos, los episodios eran admisibles siempre que se trataran de acciones secundarias que adornasen y engrandeciesen la acción principal.

¹² Define Aristóteles (2007: 89) la peripecia como «el cambio del estado de cosas en dirección contraria» y el reconocimiento como el "cambio desde la ignorancia al conocimiento, que conduce o bien a la amistad o bien al odio de aquellos señalados para la buena fortuna o la mala fortuna".

cuando se produce peripecia, reconocimiento o ambas- (Aristóteles, 2007: 88), y apunta que la mejor estructura es la compleja. La trama, además, debe acabar bien para los buenos y mal para los malvados.

En cuanto a las unidades de lugar y tiempo, hemos de indicar que son complementarias a la de acción.

Respecto a la unidad de tiempo, sostiene Aristóteles (2007: 76) «que la tragedia intenta en lo posible atenerse a un solo período solar o sobrepasarlo en poco». Se consideraba idóneo que el tiempo de la representación coincidiese con el de la obra, pero se aceptaban hasta veinticuatro horas¹³. En Francia, las duraciones superiores a un día fueron prohibidas y se prefería situar la acción durante las horas de luz -entre el amanecer y el atardecer-.

En relación con la unidad de lugar, esta "exige que toda la acción dramática transcurra en un mismo espacio físico imaginario" (Carnero, 1997: 23). Todo lo que sucede en la pieza teatral ha de producirse en un mismo espacio o en sus inmediaciones, y lo que no sucede sobre las tablas ha de ser narrado. Es importante mencionar que esta unidad no fue mencionada por Aristóteles¹⁴. Luzán (1977: 464), por su parte, indica que dicha unidad se basa en que "el lugar donde se finge que están y hablan lo actores sea siempre uno, estable

y fijo desde el principio del drama hasta el fin".

En conclusión, las tres unidades del teatro francés responden, en última instancia, a la necesidad de identificación del espectador con la obra que está viendo. Para ello, resulta imprescindible la verosimilitud y el decoro, dos puntos que hacen de una representación algo tan auténtico como la propia naturaleza.

2.2. Aspectos distintivos de la tragedia

Entre las artes imitativas establecidas por el filósofo de Estagira¹⁵, pasamos a ocuparnos de la tragedia, definida por él de este modo:

"La tragedia, pues, es imitación de una acción digna y completa, de cierta extensión, en un lenguaje conformado de manera atractiva (donde los medios para conseguir este atractivo son adecuados a cada una de las partes), en el modo de la acción dramática y no de la narración, y que, mediante la compasión y el temor, realiza la catarsis de estas pasiones. Llamo «lenguaje atractivo» al que posee ritmo y música, y por «con los medios adecuados a cada una de las partes» entiendo que algunas partes se realizan sólo métricamente, otras, en cambio, mediante la música" (Aristóteles, 2007: 77).

El gusto por el orden y la rigidez conlleva

¹³ En algunos casos, como apunta Carnero (1997: 25), se aceptaron hasta cuarenta y ocho horas.

¹⁴ Guillermo Carnero (1997: 23) sostiene que "los neoclásicos supusieron que la consideró implícita por ser obvia y por venir exigida necesariamente por la Unidad de Tiempo".

¹⁵ "La epopeya y la poesía trágica, así como la tragedia y el ditirambo y en su mayor parte la aulética y la citarística, son todas, tomadas como un todo, imitaciones" (Aristóteles, 2007: 64).

va el establecimiento de unos patrones fijos para cada tipo de creación literaria e incluso para cada tipo de creación teatral. En lo que respecta a la tragedia, esta se sirve, a diferencia de la comedia, de un estilo elevado, como corresponde con la situación del personaje y los asuntos que le conciernen. La tragedia rechaza el tono familiar propio de la comedia y busca uno más elevado.

Si nos adentramos en los personajes, hemos de indicar que «todos los teóricos exigen para la tragedia personajes de alto rango, reyes y grandes señores» (Martínez Dengra, 1999: 67), pero, sin embargo, los héroes y heroínas no debían ser extremadamente virtuosos, sino que tenían que poseer alguna debilidad que respaldase su infortunio para provocar la compasión del espectador.

En cuanto a las pasiones de la tragedia, debemos señalar que los preceptistas franceses distinguieron entre lo terrible y lo horroroso. El temor, que llevaba a la compasión, fue aceptado, pero el horror se rechazó. El amor, por su parte, podía ser aceptado siempre que tuviese majestad y ternura, que no fuese demasiado azucarado.

Por otro lado, no podemos dejar de referirnos a la estructura de la pieza dramática, conocida como las reglas de disposición. De modo sintético, mencionamos tres puntos de especial relevancia:

- La exposición, como señala Martínez Dengra (1999: 107), “es el primer momento del poema épico o dramático” y en ella se dan «los antecedentes o cau-

sas de la acción» (*ibíd.*) y se presentan los personajes.

- La intriga o nudo -del primer acto al quinto en las obras francesas- contiene “todos los acontecimientos o todas las situaciones de la pieza” (Martínez Dengra, 1999: 117). Una intriga adecuada debía plantear el problema de modo que se avistase la solución, pero sin que esta se alcanzase, de modo que el interés del espectador permaneciese vivo. La intriga contiene la peripecia (cuarto o quinto acto) y el reconocimiento, que suele seguir a esta (*vid.* nota 12).

- La catástrofe o desenlace -quinto acto- es muy breve, desdichado, completamente verosímil y fácilmente deducible de la intriga.

Junto a las reglas de disposición, hemos de mencionar las reglas de forma, también llamadas de espectáculo y ornato. Entre ellas, señalamos que una tragedia debía poseer una determinada extensión -unos mil quinientos versos-, una duración concreta -alrededor de tres horas- y una estructura establecida -cinco actos, aunque “el peso de la costumbre española hizo a nuestros neoclásicos admitir tres e incluso dos” (Carnero, 1997: 28)¹⁶.

Tras esta aproximación al teatro del siglo XVIII, pasamos a estudiar la *Raquel*, de García de la Huerta, y a observar en ella el cumplimiento de las características teatrales dieciochescas a las que nos hemos

¹⁶ Además, cada acto estaba compuesto por entre cuatro y siete escenas y estas se ligaban de modo justificado con el objetivo de no dejar nunca las tablas vacías.

referido.

3. RAQUEL EN EL CONTEXTO NEOCLÁSICO

Vicente García de la Huerta es uno de los autores más representativos del siglo XVIII y su tragedia, *Raquel*, es tomada como la mejor del momento. Son muchos los estudiosos que sitúan esta obra en la cumbre del teatro neoclásico español debido a su consideración de rareza dentro del panorama literario del momento; sin embargo, la excepcionalidad de *Raquel* no es tanta. Como sostiene Juan A. Ríos en su Introducción a la obra (1988: 12):

"Nadie duda de que la *Raquel* es una obra con acusada personalidad propia, pero no una excepción que sea preciso relacionar con otras épocas [...] u otros contextos [...]. García de la Huerta es un autor plenamente dieciochesco, que participa activamente en un mundo literario y cultural propio de la España de Carlos III y su obra sólo cobra sentido dentro de unas peculiares circunstancias [...]. La tragedia dieciochesca adscrita al neoclasicismo permite y justifica la aparición de una obra como la presente".

A este respecto, resulta interesante mencionar la conexión que la tragedia mantiene con el suceso histórico denominado *motín de Esquilache*, los alborotos populares producidos en marzo de 1766 bajo el reinado de Carlos III. Ríos Carratalá¹⁷, en *Vicente García de la Huerta*

(1734-1787) (1987: 69), vincula esta situación histórica con la obra del dramaturgo pacense y apunta que tanto en la citada revuelta como en la tragedia

"destaca con especial virulencia un sentimiento xenófobo, explotado hábilmente por determinados grupos en beneficio de sus intereses políticos. Se piensa que los males económicos, la ruina de la institución monárquica, la suplantación del poder real y todo tipo de desgracias son consecuencias de la existencia de un gobierno regido por extranjeros. No se acusa al rey, sino al advenedizo foráneo que es culpable absoluto por su "despotismo". Pensemos en *Raquel* y recordemos que el autor presenta también una monarquía arruinada y sin prestigio en donde el poder real ha sido traspasado a una advenediza foránea que actúa despóticamente" (Ríos Carratalá, 1987: 69).

Y continúa afirmando este investigador sobre el motín de Madrid:

"En el fondo se trata de la conocida lucha del grupo tradicionalista, aristocrático y clerical, frente a la activa minoría de los innovadores borbónicos. Este es el dilema esencial de la época [...] y Huerta a través de su obra toma partido por el bando tradicionalista, tanto ideológica como literariamente [...]. De la misma forma que sus planteamientos coinciden con las proclamas del motín, sus críticas xenófobas contra la influencia teatral francesa, su menosprecio - relativo a veces- por las innovaciones estéticas impuestas por los neoclásicos, las agrias polémicas con éstos y su exaltación de la sublimidad del ingenio literario -español por antonomasia- no pueden ser entendidos sino teniendo en cuenta su toma de

¹⁷RÍOS CARRATALÁ, Juan A, (1987): *Vicente García de la Huerta (1734-1787)*, Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Excm. Diputación, D. L.

partido en 1766" (Ríos Carratalá, 1987: 70).

La conexión, por tanto, con la situación real en la que nace esta obra resulta evidente. La tragedia debe a su tiempo muchos aspectos presentes en ella y las reminiscencias a un acontecimiento histórico como el motín de Esquilache, además del respeto a la preceptiva neoclásica, es prueba de ello.

Pasamos a estudiar la relación de la tragedia de García de la Huerta con la preceptiva dieciochesca. Antes, sin embargo, y con el deseo de adentrarnos con pie firme en los aspectos del teatro clasicista que hallamos en *Raquel*, nos referimos sucintamente al argumento de la obra. En ella se continúa la leyenda de Raquel, la judía de Toledo enamorada del rey Alfonso VIII¹⁸. Correspondida por él, Raquel ejecuta todos sus deseos respaldada por el propio rey. Ante esta situación, los nobles se quejan porque muchos privilegios han dejado de dirigirse hacia ellos y han pasado a los judíos. El rey, ante el clamor popular, destierra a Raquel -junto con Rubén y el resto de judíos- para evitar su muerte, pero enseguida ella regresa ante él y Alfonso VIII, conmovido, anula lo sentenciado y la convierte en reina. Finalmente, el pueblo se rebela y, mientras el rey está de caza, Rubén, amenazado por Alvar Fáñez, asesina a Raquel. A su regreso, Alfonso VIII se

entera de lo sucedido y acaba con la vida de Rubén.

3.1. *Raquel* y las reglas del teatro clásico

En cuanto a los principios neoclásicos, podemos decir que, en general, la tragedia de García de la Huerta respeta muchos aspectos propios del teatro dieciochesco; aunque, sin embargo, también ofrece ciertas rupturas con ellos, como veremos seguidamente. García de la Huerta, según Jesús Cañas Murillo (2000: 10) en "*Raquel*, de Vicente García de la Huerta, en la tragedia neoclásica española"¹⁹, renueva desde la tradición; no rechaza ninguna de las dos posiciones, tan enfrentadas en la época, sino que las aúna.

Si atendemos a los aspectos respetados, hemos de indicar que las unidades de acción, tiempo y lugar son mantenidas con suma precisión en la obra. La aparición de un solo acto en la tragedia -aunque dividido en tres jornadas-, ya nos hace intuir la concreción, síntesis y ausencia de divagaciones que hallaremos en ella; aspectos que, tras la lectura, quedan certificados. Los tres rasgos apuntados -concreción, síntesis y ausencia de divagaciones- implican un consecuente respeto a las citadas unidades, pues nos hallamos ante una obra con un discurrir ordenado en la que no

¹⁸Lope de Vega con *Las Paces de los Reyes y Judía de Toledo*, Mira de Amescua con *La desgraciada Raquel* o Lanini Sagredo con *La batallas de las Navas y rey don Alfonso el bueno* trataron también este tema.

¹⁹CAÑAS MURILLO, Jesús (2000): "*Raquel*, de Vicente García de la Huerta, en la tragedia neoclásica española" [en línea], en *Anuario de estudios filológicos*, vol. 23 <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=59001>> [Consulta: 23/12/2013].

tienen cabida explicaciones que respalden saltos en la acción, cambios de tiempo o de lugar. En la "Advertencia del editor" de *Raquel* (García de la Huerta, 1988: 66-67)²⁰ leemos:

"...el autor de la *Raquel*, privándose espontáneamente de un subsidio tan cómodo, reduce a un solo acto toda su Tragedia; pues aunque está dividida en tres jornadas, si se examina con reflexión, se verá que ni se interrumpe la acción, ni cabe tiempo de una a otra jornada, ni menos se abandona el Teatro en los tránsitos de unas a otras [...]. Están, además de esto, tan religiosamente observadas las decantadas unidades, que dudo haya otra [obra] en ninguna lengua en que se guarden tan exactamente".

El respeto, por tanto, de las unidades en la obra queda manifestado expresamente en esta advertencia inicial. Pasamos a examinar cada una de ellas.

En relación con la unidad de acción, hemos de indicar que esta es única -no hallamos secciones secundarias vinculadas a ella- y que se nos presenta al completo, pues todo discurre de modo ordenado y no se le oculta ningún detalle al lector. Resulta interesante señalar, además, un aspecto llamativo que indica Juan A. Ríos

(1987: 126): en esta tragedia, la acción se reduce al mínimo desde la perspectiva física y todo queda marcado por el nivel psicológico. Deseos, pensamientos, opiniones y propósitos diversos de los distintos personajes van construyendo la acción sin apenas desplazamientos. Todo encaja y tiene sentido en este mundo perteneciente al ámbito de la ficción que, sin embargo, nos llega a parecer real²¹.

En cuanto a los motivos que hacen avanzar la acción de la tragedia, presentamos a continuación un cuadro que los sintetiza.

²⁰Manejamos la edición de Cátedra de 1988, introducida y anotada por Juan A. Ríos. Las siguientes citas extraídas de la tragedia irán acompañadas únicamente por el número de página y de verso.

²¹ En conexión con la unidad de acción aristotélica, nos referimos a una idea que presenta al final de su ensayo "Avatares de la tortura" un escritor que se sentía más cómodo en el mundo textual que en el que llamamos real: Jorge Luis Borges. Él sostiene (1976: 116): «Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso». El mundo de la ficción nos permite conocer el sentido de los sucesos que ocurren, la acción se condensa, los hechos concuerdan y los acontecimientos se acoplan de modo tan ajustado que encuentran su correspondencia. Desaparecen los misterios por los que se interroga el hombre y nada escapa a su conocimiento.

UN SOLO ACTO

– JORNADA PRIMERA

En ella se aúna la exposición y parte del nudo, pues se nos presentan los personajes y se plantea el problema: el pueblo de Toledo está descontento porque Raquel domina Castilla, a los Ricos Hombres y al rey Alfonso. El rey, enamorado de ella y preocupado por su vida, la destierra para salvarla.

– JORNADA SEGUNDA

Aquí se produce la peripecia. Rubén maneja a Raquel para que se presente ante Alfonso. Este indulta a los judíos y le cede a la joven su cetro y su corona.

– JORNADA TERCERA

En esta se sitúa la catástrofe. Fáñez y García planean redimir al rey y a Castilla mediante el asesinato de la judía. Raquel sube los impuestos a los castellanos, prohíbe que entren armas a Toledo sin permiso real, desea castigar a García... El pueblo de Toledo se subleva. Fáñez amenaza a Rubén: si desea conservar su vida, debe matar a la judía. Así sucede. El rey acaba con la vida de Rubén y los demás son perdonados.

Respecto a las unidades de tiempo y lugar, ambas son también cuidadosamente respetadas. Si atendemos a la unidad de tiempo, debemos indicar que la obra tiene lugar durante unas horas de un solo día. Es importante mencionar que hallamos referencias temporales en boca de los personajes; referencias que muestran el discurrir temporal sin sobrepasar las veinticuatro horas. He aquí algunos ejemplos:

- Garcerán Manrique nos sitúa, desde su parlamento inicial, en el día en el que se cumplen diez años del regreso triunfal de Alfonso VIII en su participación en la conquista de los Santos Lugares (75). Todos los hechos van a producirse durante esta jornada.
- Los personajes emplean en numerosas ocasiones términos y sintagmas que hacen referencia al momento presente, sin atender ni contemplar fechas poste-

riores: el adverbio *hoy* (75, 76, 83, 86, 87, 137, 161) y construcciones como *este día* (76) o *notable día* (81).

- Hallamos en la obra también adverbios y expresiones que indican el transcurso del tiempo a lo largo del día y la rapidez con la que se suceden los acontecimientos: *luego* (105, 106), *breve tiempo* (110)²², *brevemente* (110), *tan breve* (112) y *corto tiempo* (112)²³ son muestras de ello. Los cambios, incluso, se producen de modo casi inmediato, y el adverbio *ya* contribuye a subrayar esa inmediatez. Dos ejemplos:

²² Raquel pronuncia este sintagma para expresar que el rey Alfonso cambia su opinión a lo largo del día.

²³ El que le queda a Raquel, según Rubén, para mudar la opinión de Alfonso y no morir sin intentarlo.

1) Hernán García levanta al pueblo de Toledo contra Raquel y, con tan sólo cuatro turnos de palabra, consigue persuadir al rey Alfonso, que deseaba asesinarlo, de que él tiene razón.

• Al conocer los actos que está llevando a cabo García, afirma el rey:

ALFONSO

Pues yo por alevoso le declaro:
quien tropas de traidores acaudilla,
quien a su Rey se atreve, no merece
otro nombre, otro trato, otra divisa.
Mas si es traidor Hernando, su garganta
el filo probará de mi cuchilla,
contra alientos y espíritus alevos
centella de las nubes desprendida.
Hernando muera, mueran los traidores
que me ofenden con él, y... (94, vv. 419-428).

• Cuatro intervenciones de Hernán García después, expresa Alfonso VIII:

ALFONSO

¡Qué secreta violencia y poderío
encierra la verdad, oh cielo santo,
que cuando van a fulminar mis iras
venganzas y castigos, cuando el brazo
va a ejecutar el golpe de su enojo,
queda al oírla inmóvil y pasmado!
(Alzando a GARCÍA)
Mas ¡ay de mí!, que tanta fuerza tiene
la virtud. Ya su imperio soberano
en tus voces, Fernando, reconozco,
y adoro sus preceptos en tus labios (99,
vv. 573-582).

2) En apenas cinco intervenciones, Rubén logra convencer a Raquel para que la angustia que siente - producida por el destierro- se

trueque en esperanza por recuperar lo perdido:

• Al inicio de la "Segunda jornada", expresa Raquel:

RAQUEL

No, Rubén, con tan frívola esperanza
aumentes mi dolor; deja a mi pena
que goce del alivio que la suerte
por el único recurso la reserva.
Nuevos tiempos, Rubén, nuevas fortunas
corren ya aquí. Mis lágrimas, que fueran
bastantes en otro tiempo a dar al mundo
sentimiento y dolor, ya se desprecian;
y en ves de compasión iras concitan
(110, vv. 35-43).

• Tras cinco intervenciones de Rubén, ella queda profundamente convencida de lo contrario:

RAQUEL

¡Ay, Rubén!, mi esperanza a nueva vida
con tu discurso has vuelto. Ya se ahuyen-
tan
con tus consejos sabios mis recelos,
mi temor con tus graves advertencias.
Dispón, Rubén: Raquel obedecerte
sólo sabrá (114, vv. 127-132).

Los dos ejemplos apuntados muestran la rapidez con la que los personajes modifican sus opiniones y lo sencillo que resulta convencerlos. No obstante, a pesar de la brevedad con la que, parafraseando un soneto garcilasiano, hacen mudanza en sus costumbres, los cambios no resultan inverosímiles. Esta credibilidad que desprenden las permutaciones de comportamiento halla su respaldo en la situación que los envuelve: una esfera tensa y agobiante en la que la propia vida de los personajes está

en juego. En tal ambiente, no resulta complicado empatizar con ellos y entender que todos sus sentidos se hallen a flor de piel y que las alteraciones se produzcan sin cesar.

En relación con la unidad de lugar, podemos indicar, como leemos en la acotación inicial, que nos hallamos «en el antiguo Alcázar de Toledo, salón común de audiencia, con silla y dosel real en su fondo» (75). Los hechos que suceden sobre las tablas -que no se nos expresan por los personajes, sino que asistimos a ellos- tienen lugar en el interior del Alcázar de Toledo. En contraste, los acontecimientos que no suceden dentro de él, sino en las inmediaciones del lugar, nos son comunicados de modo indirecto mediante las intervenciones de los personajes. Pensemos, por ejemplo, en dos hechos: la sublevación popular, transmitida por Manrique -entre otros personajes- y el posterior sofoco del pueblo -tras conocer el destierro de Raquel y el anuncio de la muerte de Rubén- que también nos comunica Manrique:

1) Transmisión de la sublevación popular:

MANRIQUE [se dirige al rey Alfonso]

El Pueblo, como el ruido lo publica,
el Alcázar rodea: en grave riesgo
está vuestra persona; la atrevida
voz que se oyó en el Templo esta mañana,
el vulgo alborotado abanderiza;
y cuando yo pensaba contenerle,
como mandaste, vi de Hernán García,
el intento feroz acaudillando,
la acción acalorada, y en la grito
era el primero a quien se le escuchaba:

"Muera Raquel, para que Alfonso viva" (92-

93, vv. 396-406).

2) Comunicación del sofoco de la sublevación:

MANRIQUE

El ganar las albricias de la nueva
de que ya está Toledo sosegada;
y el que antes era todo turbulencias,
ya es teatro de aplausos (117, vv. 199-202).

En cuanto al territorio geográfico, encontramos en la tragedia menciones a la ciudad de Toledo por parte de Garcerán Manrique ("toda júbilo es hoy la gran Toledo" [75], "...conmovida/ está toda Toledo" [92], "está Toledo sosegada" [117]), de Raquel ("hoy verá Toledo con asombro" [83], "hoy le vea Toledo" [161]), del rey Alfonso ("Segunda Troya al fuego de mi enojo/ ha de ser hoy Toledo" [86]), de Alvar Fáñez ("Tan conmovida está Toledo... " [87]) y de Rubén ("en Toledo" [120]).

Tras esta aproximación a las unidades de acción, tiempo y lugar perceptibles en la obra de García de la Huerta, pasamos a ocuparnos de los rasgos propios de la tragedia que hallamos en ella:

– Final desdichado provocado por el asesinato de la judía y el posterior castigo al malvado. Rubén, el hombre que la ha criado, se convierte en el asesino de Raquel y este muere a manos del rey Alfonso.

– Aparición de personajes de elevada posición. Todo sucede en torno a la Corte del rey Alfonso VIII, por lo que nos hallamos ante personajes de altos estratos sociales. El pueblo, que participa en

la revuelta, apenas se nos muestra en escena, tan sólo nos encontramos en la "Jornada tercera" con los castellanos, deseosos de acabar con la vida de Raquel. En general, conocemos los actos del pueblo gracias a las intervenciones de los personajes de condición superior y, en una puesta en escena fiel al texto, el público sólo podría percibir voces y ruidos realizados por los ciudadanos, como expresan algunas acotaciones de la obra -(*Ruido dentro*) [90], (*Voz dentro*) [91]-. Debemos mencionar, además, el acompañamiento de judíos y judías que, como indican otras acotaciones, poseen Raquel y Rubén -(*Salen RAQUEL, RUBÉN y acompañamiento de JUDÍOS y JUDÍAS*) [80]-.

– Dos aspectos relacionados con la estructura dignos de destacar son la peripecia -el retorno de Raquel ante el rey Alfonso con el propósito de hacerlo rectificar- y el desencadenamiento de la acción trágica a partir de ella -Raquel muere por regresar con el rey-.

– Pasiones manifestadas de modo evidente a través de la protagonista. Con la judía Raquel experimentamos compasión -provocada por sus lágrimas y súplicas al rey-, terror -debido a su inminente muerte- y amor -sus sentimientos hacia Alfonso se nos presentan de modo profundo y tierno, por lo que resultan fácilmente aceptables-.

Aquí concluye nuestro acercamiento a los rasgos del teatro dieciochesco respetados en la tragedia de García de la Huerta.

Para finalizar, pasamos a referirnos brevemente a la ruptura con los principios neoclásicos que encontramos en la obra.

Esencialmente, el alejamiento de la preceptiva neoclásica en la tragedia se produce por la presentación de hechos violentos en escena. El siglo XVIII se caracteriza, como ya hemos expresado, por el retorno a lo clásico, lo ordenado, lo bello²⁴, la transmisión de una enseñanza expresada de modo elegante, el rechazo a lo desmedido. Así pues, cuando en *Raquel* la escena queda teñida de sangre, se produce un distanciamiento del buen gusto dieciochesco y de lo propiamente ilustrativo para remarcar lo crudo y desagradable. Esta separación de la preceptiva dieciochesca tiene lugar en dos ocasiones: cuando Rubén asesina a Raquel y cuando el rey mata a este tras conocer la muerte de su amada.

4. CONCLUSIÓN

Llegamos al final de nuestro estudio sobre el teatro dieciochesco y la gran tragedia de García de la Huerta. Tras conocer los aspectos más característicos de las obras teatrales del momento, podemos afirmar que nos hallamos ante una tragedia acorde con la preceptiva de su tiempo, pero no del todo sumisa a ella. García de la

²⁴ En su ensayo "Sobre lo bello", P. André —estudioso que influirá en Luzán— sostiene que lo bello implica simetría, orden, proporción y equilibrio, *ápu*d Menéndez y Pelayo, Marcelino (1993): *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. 1, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Huerta supo combinar tradición y modernidad para configurar una tragedia redonda, con una acción clara que deja captar fácilmente una enseñanza: la soberbia merece ser castigada²⁵. Todo ello hace de *Raquel*, sin duda, una de las obras más conseguidas del teatro español del siglo XVIII.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES (2007): *Poética*, traducción, introducción y notas de Salvador Mas, Madrid: Biblioteca Nueva.

BORGES, Jorge Luis (1976): *Discusión*, Madrid: Alianza, Buenos Aires: Emecé.

CAÑAS MURILLO, Jesús (2000): "Raquel, de Vicente García de la Huerta, en la tragedia neoclásica española" [en línea], en *Anuario de estudios filológicos*, vol. 23 <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=59001>> [Consulta: 23/12/2013].

CARNERO, Guillermo (1983): *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid: Cátedra.

——— (1997): "Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral", en *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente (1988): *Raquel*, edición de Juan A. Ríos, Madrid: Cátedra.

Gran Enciclopedia Larousse (1991), Barcelona: Editorial Planeta.

LUZÁN, Ignacio de (1977): *La poética o Reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, edición, prólogo y glosario de Russell P. Sebold, Barcelona: Labor.

MARTÍNEZ DENGRA, Esperanza (1999): *Teoría dramática del siglo XVIII según Marmontel*, Granada: Universidad Nacional de Educación a Distancia, centro asociado de Ceuta.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1993): *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. 1, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas

RÍOS CARRATALÁ, Juan A, (1987): *Vicente García de la Huerta (1734-1787)*, Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Excm. Diputación, D. L.

SEBOLD, Rusell P. (1985): *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*, Fundación Juan March, Madrid: Cátedra.

URZAINQUI, Inmaculada (1997): "Poética teatral. Presencia y prestigio de los críticos extranjeros", en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, editado por Francisco Lafarga, Lleida: Universitat.

BERTA GUERRERO ALMAGRO

Universidad de Murcia

²⁵ La tragedia finaliza con estas palabras de Hernán García: "Escarmiente en su ejemplo la soberbia:/ pues cuando el cielo quiere castigarla,/ no hay fueros, no hay poder que la defiendan" (183, vv. 784-786).