

VIAJANDO POR LA HISTORIA LITERARIA HISPANO-ALEMANA: *LA JUDÍA DE TOLEDO*, DE LOPE DE VEGA A LION FEUCHTWANGER

Morgane Kappès-Le Moing 

IHRIM, Université Jean Monnet

Saint-Étienne, Francia

RESUMEN

El artículo propone un viaje por la historia literaria europea, explorando las transformaciones que Lion Feuchtwanger impone, en su novela *La judía de Toledo*, a la poética de los lugares y a los personajes de *Las paces de los reyes y judía de Toledo* de Lope de Vega. El autor alemán desarrolla la compleja ambigüedad de la heroína, Raquel, para hacer de ella un símbolo de la cultura de paz judeo-musulmana; al revés, simplifica el personaje de Belardo, representante de Lope de Vega en la comedia, para denunciar la barbarie de la sociedad cristiana medieval. La lectura que propone Feuchtwanger de Lope de Vega se revela a la vez crítica y fina.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, Feuchtwanger, leyenda de la hermosa judía de Toledo.

TRAVELING THROUGH SPANISH-GERMAN LITERARY HISTORY: *LA JUDÍA DE TOLEDO*,
FROM LOPE DE VEGA TO LION FEUCHTWANGER

ABSTRACT

This article proposes a journey through European literary history, exploring the transformations imposed by Lion Feuchtwanger, in his novel *La judía de Toledo*, on the poetics of places and the characters of Lope de Vega's *Las paces de los reyes y judía de Toledo*. The German author develops the complex ambiguity of the heroine, Rachel, to make her a symbol of the Judeo-Muslim culture of peace; to the contrary, he simplifies the character of Belardo, Lope de Vega's representative in the comedy, to denounce the barbarity of medieval Christian society. Feuchtwanger's reading of Lope de Vega is at once critical and refined.

KEYWORDS: Lope de Vega, Feuchtwanger, legend of the beautiful Jewish woman of Toledo.



1. INTRODUCCIÓN

La leyenda de los amores del rey Alfonso VIII con una hermosa judía de Toledo va apareciendo en los textos del siglo XIV, pero se difunde sobre todo a partir de la *Crónica* publicada por Florián de Ocampo en el siglo XVI¹, en la que podemos leer:

[...] El rey don Alfonso [...] pagóse mucho de una judía que avie por nombre *Fermosa* e olvidó la mujer. [...] E estouo ençerrado con ella poco menos de siete años que non se membraua d'sí nin d'su reino nin d'otra cosa ninguna. Entonçe acordaron [los omes buenos] que la matasen [...], entraron [...] donde estaua aquella judía en muy nobres estrados, e d'golláronla a ella e a quantos estauan con ella. (citado por Castañeda, 1962, pp. 19-20)

Estas tres frases son las que Feuchtwanger elige, tras traducirlas al alemán, como epígrafes² de cada una de las tres partes de su novela, *Die Jüdin von Toledo*, publicada por primera vez bajo el título *Spanische Ballade* en 1954, y bajo su actual título al año siguiente.

La crónica de Ocampo también es la principal fuente de Lope de Vega, que utiliza por primera vez el personaje de la hermosa judía de Toledo en su largo poema épico de 1609, *La Jerusalén conquistada*. En este texto, la heroína adquiere identidad propia, pues le da Lope el nombre de Raquel, que retomaron todos sus continuadores. Pocos años después, en su comedia *Las paces de los reyes y judía de Toledo*³, el argumento se hace más complejo y nacen personajes que van a influir en todas las reescrituras futuras. Esta obra, según lo que dice el mismo Feuchtwanger en su epílogo, le gustó sobremedida: «Su obra *La judía de Toledo* se convirtió en una

¹ Esta crónica fue confundida, hasta el siglo XX, con la *Crónica general* de Alfonso el Sabio. En la excelente introducción de su edición de *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, Castañeda declara (1962, p. 19): «It was thought to be the *Primera crónica general* until this latter work was first edited by Menéndez Pidal, in 1906. As we shall soon see, this chronicle, because it was the only published one and, therefore, the one most widely diffused, exercised far greater influence than any of the others and turned out to be the source most used for the literary treatments of the theme». Feuchtwanger da en la misma confusión, explicando que «esta crónica fue escrita por otro Alfonso de Castilla, el décimo» (1993, p. 486; «Geschrieben ist jene Chronik von einem anderen Alfonso von Kastilien, dem Zehnten dieses Namens», 1992, p. 466). En adelante, citaremos el texto alemán de Feuchtwanger en la edición Fischer de 1992 y proporcionaremos la traducción española propuesta en 1993 por Ana Tortajada en la edición Clío / Narrativa.

² También cita, a modo de epígrafe, un romance de Lorenzo de Sepúlveda del que James Castañeda dice que tiene «the honour of being the first to create a literary work inspired exclusively by the legend of the Jewess of Toledo». Pero el especialista estadounidense señala la poca originalidad del poema; incluso habla de la «ineptitude of this poet» (Castañeda, 1962, pp. 37 y 39).

³ En adelante, utilizaremos para todas las referencias a la comedia de Lope la edición de Castañeda (1962) ya mencionada.

pieza de teatro extraordinariamente llena de fuerza, colorido, y apasionadamente patriótica» (1993, p. 486)⁴.

El argumento de la pieza de Lope y el de la novela de Feuchtwanger son parecidos, aunque, además de la evidente diferencia genérica, hay por lo menos dos divergencias importantes. Lope da a su obra un primer acto aparentemente desconectado del asunto amoroso, dedicado a las primeras hazañas del rey Alfonso VIII, todavía niño, cuando Feuchtwanger solo alude a la infancia del rey⁵. En cuanto a la segunda divergencia significativa, Feuchtwanger atribuye a la derrota del rey en Alarcos la ira que lleva al pueblo a asesinar a la judía, cuando Lope no alude en absoluto a este acontecimiento histórico y hace de los celos de la reina Leonor la causa del asesinato⁶. Esas divergencias dejan entender que las fuentes de Feuchtwanger pueden ser múltiples, como lo confirma un breve repaso de las diversas expresiones de la leyenda.

Lope es el iniciador de la próspera fortuna literaria de la leyenda de la hermosa judía de Toledo. En efecto, el siglo XVII ve la redacción de otras refundiciones poéticas y teatrales de la misma leyenda; podemos mencionar una obra de Mira de Amescua (2009, pp. 23-134) y un poema en octavas reales de Luis Ulloa Pereira (2013)⁷. La leyenda deja de ser propiedad exclusiva de los autores españoles a par-

⁴ «Seine *Judía de Toledo* ist ein überaus kräftiges, farbiges, wild patriotisches Theaterstück geworden» (Feuchtwanger, 1993, p. 466).

⁵ La curiosa estructura de la obra lopesca a menudo suscitó la sorpresa crítica de los estudiosos (Pedraza Jiménez, 2018, pp. 53-65). Feuchtwanger llega a una observación semejante, notando en su epílogo: «Puesto que el material que el poeta había encontrado para su proyecto, una vieja crónica, no parecía suficiente para los tres actos de su pieza, lo empleó solo para los dos últimos actos y utilizó para el primero un par de capítulos extraídos de la misma crónica, directamente anteriores a la historia de la judía» (1993, pp. 485-486); [«Da dem Dichter der Stoff, den er in seiner Vorlage, einer alten Chronik, fand, für die drei Akte eines Stückes nicht zu genügen schien, füllte er damit nur seine beiden letzten Akte und verwandte für seinen ersten Akt aus der gleichen Chronik ein paar Kapitel, die dort der Geschichte der Jüdin unmittelbar vorausgesehen, doch nichts mit ihr zu tun haben» (1992, pp. 465-466)].

⁶ La batalla de Alarcos aparece en los *Castigos de Sancho IV*, primer texto en mencionar a la judía de Toledo, así como en unas versiones de la primera *Crónica general* (Castañeda, 1962, pp. 14 y 16): la derrota queda presentada como el resultado de la ira divina ante la pecaminosa vida del rey. La batalla no aparece en el texto de Florián de Ocampo, confirmando que esta crónica es la principal fuente del Fénix, y corroborando asimismo la diversidad de las fuentes de Feuchtwanger. En cuanto a las reelaboraciones post-lopescas de la leyenda, la derrota de Alarcos suscita no la ira divina, sino la del pueblo en una pieza romántica de Asquerino titulada *La judía de Toledo o Alfonso VIII* y representada en 1842 (Imprenta de Repullés; se puede consultar a propósito de esta obra Kappès-Le Moing, 2023, pp. 97-114). Tal argumento lleva al crítico Manuel Montesinos Caperos a pensar que la obra de Asquerino pudo inspirar a Feuchtwanger, pero constata que tal idea no se puede demostrar (1999, p.128).

⁷ Aunque no tenemos fechas precisas sobre la historia de estos dos textos, podemos citar a Rafael González Cañal que, en su introducción a *La desgraciada Raquel* (Mira de Amescua, 2009, p. 25), declara que fueron «el fruto inmediato de la atmósfera antisemita generada durante los primeros años de la década de los treinta, debido a la protección que el Conde Duque de Olivares dispensaba a los judíos». El poema de Ulloa se publicó por primera vez en 1643. La pieza de Mira de Amescua





tir del siglo XVIII: si García de la Huerta (2018) escribe su famosa tragedia *Raquel*, el francés Cazotte compone una breve novela mucho menos conocida, titulada *Rachel ou la belle juive* (1976, pp. 399-453). Su texto, junto con la obra lopesca, es una fuente de *Die Jüdin von Toledo* de Grillparzer en el siglo XIX (2015), que Feuchtwanger dice adorar⁸, aunque es imposible reconocer, en su heroína, cualquier reflejo del personaje caprichoso e inmaduro de la Rahel del dramaturgo austriaco⁹. El siglo XIX también ve la transformación de Raquel en protagonista de dos óperas¹⁰ y su regreso a los escenarios españoles¹¹. Después de la novela de Feuchtwanger en el siglo XX, el siglo XXI da a luz *La maldición de la reina Leonor*, amplia novela de José María Pérez Peridís (2016)¹².

La leyenda de la hermosa judía de Toledo forma una selva casi inextricable, en la que podrían perderse las raíces lopescas de la novela de Feuchtwanger. Un examen superficial de la trama iría en el mismo sentido. Lope de Vega pone en escena la divagación amorosa de un rey huérfano, sumido, desde niño, en el mundo belicioso de unas figuras paternas autoritarias. Cediendo a su pasión por Raquel, el rey lopesco descubre el mundo sensual que le vedan sus tutores. Tras la muerte de su amante, gracias a una aparición angelical, Alfonso accede a la redención, se reintegra en la sociedad, asume su posición de rey y de esposo, e incluso llega a ser plenamente padre. En fin, en *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, la trama confirma la posición secundaria otorgada a Raquel en el título; no es sino el instrumento de la reconciliación conyugal de los reyes, que permite el pacífico funcionamiento de la sociedad cristiana.

Como es de esperar, la amplia novela de Feuchtwanger no solo se interesa por los episodios claves de la leyenda, sino que tiene como meta, según Isabel Hernández, «la recreación del contexto histórico», una recreación panorámica en «una novela que pretende justificar una sociedad de paz» (2004, pp. 145-146). La paz celebrada por Feuchtwanger no tiene nada que ver con *Las paces* lopescas. Tam-

tuvo un destino complejo: en 1667, fue publicada bajo el nombre de Juan Bautista Diamante, y con esta autoría llegó hasta el siglo XX.

⁸ «Primero tuve conocimiento de su historia a través del drama de Grillparzer. Adoraba y adoro esta pieza» (1993, p. 485); [«Ich erfuhr zuerst von ihrer Geschichte durch das Drama Grillparzers. Ich liebte und liebe sehr dieses Stück [...]» (Feuchtwanger, 1992, p. 465)].

⁹ En la obra de Grillparzer, la fascinación que la heroína ejerce en el rey parece deberse a un hechizo. Feuchtwanger liquida esta herencia atribuyendo a su rey el pensamiento siguiente al darse cuenta del papel de su esposa en el asesinato de su amante: «Leonor era la bruja, no Raquel» (1993, p. 428); [«Leonor ist die Hexe, nicht Raquel» (1992, p. 410)]. También podemos notar que el novelista alemán hace del padre de Raquel –personaje secundario, pero sabio y dotado de un nombre real, David, en la obra lopesca– un verdadero protagonista de la novela, cuando Grillparzer parece dibujar, con su personaje paterno, una caricatura antisemita.

¹⁰ Ana Isabel Almendral (2000, p. 713) menciona las óperas *La juive* (1935), de Jacques Fromental Halévy, y *Raquel* (1898), de Tomás Bretón.

¹¹ Ya mencionamos *La judía de Toledo o Alfonso VIII* de Eusebio Asquerino (1842).

¹² Sobre la trayectoria literaria de la leyenda, se puede consultar, además del estudio de Castañeda (1962) ya mencionado, el libro de Felipe B. Pedraza Jiménez, *La fuerza del amor y de la historia. Ensayos sobre el teatro de Lope de Vega* (2018, pp. 13-31).

poco se conforma el escritor alemán con dar a la heroína una función instrumental. Al contrario, les atribuye a Raquel y a toda su comunidad una importancia clave. Ahora bien, la heroína tiene una doble filiación. Criada en Sevilla, en el seno de una familia judía que se convirtió al Islam cuando se refugió en territorio musulmán, la protagonista, al llegar a Toledo, es a la vez Rechja y Raquel, musulmana y judía. Lope, en cambio, apenas evoca a la comunidad judía a través de unas breves apariciones del padre y el hermano de Raquel. En cuanto a los musulmanes, los personajes lopescos no dejan de evocar la amenaza que representan, pero nunca penetran en el escenario; los musulmanes son omnipresentes e invisibles a la vez. Por el contrario, Feuchtwanger multiplica los personajes musulmanes y judíos, individualizados y colectivos, y hace de ellos los artesanos de la paz frente a la violenta cultura caballeresca cristiana. El autor muestra los esfuerzos de judíos y musulmanes para imponer la paz, no dentro de la sociedad cristiana, sino en la sociedad multicultural de la España medieval.

En fin, Lope escribe desde la sociedad española del siglo xvii y parece adoptar un punto de vista de cristiano viejo, un punto de vista cuya complejidad intentaremos poner de relieve. Feuchtwanger, escritor judío alemán¹³, expresa, desde su exilio estadounidense, su aspiración al pacifismo en un mundo devastado por la Segunda Guerra Mundial, y en el que se va imponiendo la Guerra Fría. Todo esto podría hacer pensar que el escritor alemán se aleja simplemente de Lope de Vega. En realidad, pocas veces lo pierde de vista; transforma sus motivos y sus personajes, y estas transformaciones dan cuenta de una lectura extremadamente fina e interesante, aunque crítica, de la obra lopesca. En fin, el viaje del siglo xvii lopesco al siglo xx de Feuchtwanger es mucho más directo de lo que parece.

2. POÉTICA DE LOS LUGARES Y CONSTRUCCIÓN DE LOS PERSONAJES

En *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, Lope de Vega desarrolla una coherente poética de los lugares. Opone a la ciudad amurallada de Toledo, en la que se encuentra la esposa legítima, el sitio abierto y apartado de los palacios de Galiana, lugar de recreo situado cerca del río Tajo, en el que el rey vive sus amores con

¹³ Para definir la cultura judía de Feuchtwanger, podemos mencionar una cita reproducida por Manuel Winitzer (1989, p. 261): «Oft, von vielerlei Menschen und in mancherlei Sprachen, werde ich gefragt, ob ich als deutscher oder als jüdischer Schriftsteller fühle. Ich pflege zu antworten, ich sei nicht das eine, noch das andere: Ich fühle mich als internationaler Schriftsteller. Wahrscheinlich seien meine Inhalte mehr jüdisch betont, meine Form mehr deutsch», frase de la que se puede proponer la siguiente traducción: «A menudo me preguntan, muchas personas y en muchos idiomas diferentes, si me siento un escritor alemán o judío. Suelo responder que no soy ni lo uno ni lo otro: me siento un escritor internacional. Mi contenido es probablemente más judío y mi forma más alemana». De hecho, Feuchtwanger afirma en el epílogo de su novela que su propósito nació de la voluntad de dar vida nueva a la bíblica Ester.





Raquel. La dicotomía se resuelve cuando el rey acude a un tercer lugar, el santuario de Illescas, donde se produce la aparición angelical ya mencionada. Feuchtwanger, significativamente, no alude a Illescas, rechaza la solución cristiana, pero retoma la dicotomía entre Toledo y los palacios de Galiana, que enriquece con descripciones y evocaciones de otros lugares, como se lo permite el formato de su amplia novela. Modifica, además, el sentido de los palacios de Galiana. En ambas obras, no son sino ruinas; Garcerán, el compañero del rey, dice en la pieza «que los palacios ya son / más ruínas que palacios», explicando poco después: «Tajo en todos sus espacios / ha tomado posesión» (Castañeda, 196, p. 173, versos 1096-1097 y 1099-1100). Si el rey lopesco se conforma con un breve «Repararlos es razón» (Castañeda, 1962, p. 172, verso 1098), el monarca de Feuchtwanger acepta, a instancias del padre de Raquel, reconstruir los edificios empleando a unos obreros musulmanes, capaces de un refinamiento lujoso desconocido entre los cristianos. Llega a sentirse a la vez maravillado y molesto en este lugar. Significativamente, su malestar procede de la comparación con su bélica fortaleza burgalesa:

Cruzaban despacio el parque, las hortalizas habían desaparecido y en su lugar podían verse plantas ornamentales llenas de colorido, graciosamente ordenadas, árboles y bosquetes. El bosquecillo había sido dejado tal como era. Pero en el tranquilo estanque se había hecho un desagüe, de modo que ahora un delgado riachuelo, cruzado por varios puentes, conducía hasta el río Tajo. Había naranjos y también árboles que, cultivados artificialmente, llevaban en sus ramas limones de gran tamaño que hasta el momento eran desconocidos en los reinos cristianos. No sin orgullo, Jehuda mostró estos frutos al rey; los musulmanes los llamaban frutos de Adán ya que para probar este fruto, Adán había desobedecido la prohibición del Señor. Recorriendo un ancho camino de grava, se acercaron al castillo. También aquí, desde el portón, saludaban los caracteres árabes; Alafia, prosperidad, bendición. Visitaron el interior. A lo largo de las paredes se alineaban los divanes, los tapices colgaban de pequeñas galerías, hermosas alfombras cubrían los suelos y en todas partes el agua que fluía procuraba frescor. [...]

Don Alfonso, aunque estaba visiblemente impresionado, contestaba con monosílabos. Normalmente, no se preocupaba mucho por el aspecto de un castillo o de una casa. Esta vez lo observaba todo con una mirada más escrutadora. La judía tenía razón: su castillo de Burgos tenía un aspecto fiero y tenebroso, la nueva Galiana era hermosa y cómoda. Sin embargo, se sentía más identificado con el castillo de Burgos, no se sentía cómodo en medio de aquel lujo blando. (Feuchtwanger, 1993, pp. 154-155)¹⁴

¹⁴ «Langsam gingen sie durch den Park. Da waren nun keine Gemüsebeete mehr, sondern bunte Zierpflanzen, Bäume und Boskette, anmutig geordnet. Einen kleinen Wald hatte man gelassen, wie er war. Dem stillen Teich aber hatte man einen Abfluß geschaffen, so daß jetzt, mehrmals von Brücken überspannt, ein schmaler Bach zum Flusse Tajo führte. Orangenbäume waren da, auch Bäume, die kunstvoll gezüchtete, übergroße Zitronen trugen, die man bisher in den Ländern der Christen nicht gekannt hatte. Nicht ohne Stolz wies Jehuda dem König diese Früchte; "Früchte Adams" nannten sie die Moslems, denn um von dieser Frucht zu kosten, hatte Adam dar Verbot des Herrn übertreten. Auf breitem Kiesweg gingen sie dem Schlosse zu. Auch hier grüßte es vom Tor in



En fin, el escritor alemán elige un elemento lopesco, se apropia de él, lo amplía, dándole proporciones acordes con su novela, y lo pone al servicio de su propósito: hacer de judíos y musulmanes los artesanos de una civilización sabia, refinada y sobre todo pacífica.

Lo que sucede con los lugares también funciona con los personajes. En cuanto al rey, podemos decir que Feuchtwanger saca las consecuencias de la formación bélica del personaje lopesco. Presenta a Alfonso como un «joven e impetuoso rey, soldado de la cabeza a los pies» (Feuchtwanger, 1993, p. 21)¹⁵. La pasión que siente por Raquel no es tan unívoca como la del rey lopesco. Mientras ella está viva, la ama y la odia a la vez; incluso llega a violarla en un momento de ira. A la muerte de Raquel, mientras el rey lopesco deja de quererla y vuelve a su esposa, el de Feuchtwanger toma consciencia del amor que sentía por su amante. Nunca vuelve a tocar a la reina Leonor; tampoco vuelve a sus pulsiones guerreras, y se apoya en un consejero judío para negociar la paz con los musulmanes. O sea, que la educación belicosa de Alfonso, directamente sacada de la obra lopesca, da lugar a consecuencias opuestas, y particularmente a la defensa del pacifismo.

En cuanto a Raquel, ya es, en la obra de Lope de Vega, un personaje sorprendentemente positivo, incluso si adoptamos criterios de la época. Físicamente, Raquel es bella y sensual; deslumbra al rey y a Garcerán cuando la ven bañarse en el río Tajo. La escena del encuentro, en la que el rey incendia la imaginación del público evocando la belleza desnuda de Raquel sin que puedan verla los espectadores y sin que se dé cuenta la hermosa bañista, no queda desprovista de erotismo. El rey le dice a Garcerán: «¿No ves en los cristales, vuelta en hielo, / una ninfa del Tajo que porfía / hacer del agua a todo el cuerpo un velo?» (Castañeda, 1962, p. 177, versos 1235-1237). Si recordamos que Garcerán dice de los palacios de Galiana, donde van a vivir los amantes, que están inundados por las aguas del Tajo, podemos subrayar la sensualidad acuática de Raquel. Esta sensualidad acuática es fiel al origen bíblico del nombre Raquel, ya que Jacob conoce a su futura mujer cerca de un pozo. Aunque sus amantes no se enamoran brutalmente ni cerca del agua, Feuchtwanger conserva esta dimensión, presentando a la joven en su baño poco después de su llegada a Toledo, o evocando su costumbre de «bañarse en el estanque» (1993, p. 178)¹⁶.

Moralmente, Raquel también es bella en la obra de Lope. De forma general, la podemos considerar discreta: solo aparece en el segundo acto; muere y desapa-

arabischen Lettern: Alafia, Heil, Segen. Sie beschauten das Innere. Diwans liefen die Wände entlang, Gobelins hingen von kleineren Galerien, schöne Teppiche deckten die Böden, überall sorgten fließende Wasser für Kühle. [...] Don Alfonso, obwohl sichtlich beeindruckt, war einsilbig. Gemeinhin kümmerte er sich nicht viel um das Aussehen einer Burg oder eines Hauses. Dieses Mal sah er mit besser wissendem Blick. Die Jüdin hatte recht: sein Kastell von Burgos war grimmig finster, die neue Galiana schön und bequem. Trotzdem sagte ihm das Kastell von Burgos besser zu; er fühlte sich nicht wohl inmitten dieses weichen Prunkes» (Feuchtwanger, 1992, pp. 146-147).

¹⁵ En la versión original alemana, Feuchtwanger presenta a su rey como «der junge, ungestüme König, Soldat durch und durch» (1992, p. 19).

¹⁶ En la versión alemana, Feuchtwanger escribe: «Nachmittags pflegte Raquel im Teiche zu baden» (1992, p. 169).



rece unos quinientos versos antes del final. Habla poco, actúa poco. Aunque varios personajes denuncian el doble pecado del rey, culpable de adulterio con una infiel, Raquel no hace ni dice nada reprehensible. Nunca pretende tomar decisiones políticas, como pasa en otras refundiciones de la leyenda, como las de Mira de Amescua y Ulloa de Pereira, en las que, en un contexto antiolivarista, Raquel queda transformada en tirano. En *Las paces de los reyes*, cuando llega el momento de su muerte, Raquel protesta de su amor y se convierte al cristianismo. Exclama: «Muero en la ley de mi Alfonso, / testigos los cielos sean. / Creo en Cristo, a Cristo adoro» (Castañeda, 1962, p. 220, versos 2439-2441). La Raquel de Lope de Vega es judía, pero, incluso a ojos de los cristianos del siglo XVII, no es malvada, permitiendo así la emoción trágica del público de la época.

Feuchtwanger evidentemente no retoma esta conversión. Al contrario, si el personaje lopesco se convierte a pesar de que el rey nunca expresa este deseo, la Raquel de Feuchtwanger se niega a convertirse, aunque Alfonso no deja de insistir para que lo haga. Asume hasta el final su identidad judía, y siendo judía, muere con la misma dignidad que la Raquel cristianizada de Lope.

Además, la Raquel de Feuchtwanger, culta y moderna, muy presente en el conjunto de la novela, no desaparece al morir. Alfonso, al enterarse de su muerte, se preocupa por su sepultura. Cerca de la tumba de su amante, el rey se duerme y sueña con ella. El sueño, transformación racional de la aparición angelical lopesca, forma parte del proceso normal de duelo: Feuchtwanger rechaza lo sobrenatural cristiano. Evidentemente, este sueño no da lugar a las mismas conclusiones que la aparición lopesca. Al despertar, he aquí lo que le pasa al rey de la novela:

Ahora se abrió sin reservas a la verdad de ella. Ahora comprendió lo que Raquel había intentado hacerle comprender desde el principio y en vano: lo que significaba la responsabilidad, lo que significaba la culpa. Había tenido un poder inmenso en las manos y lo había utilizado mal; había jugado con su poder sin consideración alguna, sin reflexionar, como un muchacho. Había convertido su vino en vinagre. (Feuchtwanger, 1993, p. 433)¹⁷

La aparición angelical lleva al rey lopesco al arrepentimiento; el sueño conduce al rey de Feuchtwanger a adoptar las ideas morales de Raquel. De nuevo, vemos cómo Feuchtwanger adopta y transforma un episodio lopesco para proponer, a partir de una realidad semejante, un punto de vista nuevo y pacifista.

Otra transformación de semejante resultado es la que Feuchtwanger impone al hijo de Raquel y Alfonso que, en *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, no es sino una amenaza infundada. El riesgo de que el rey tenga un heredero bastardo se evoca varias veces. Antes de que empiece la relación de Raquel y Alfonso, un personaje le

¹⁷ «Jetzt öffnete er sich ihrer Wahrheit. Jetzt begriff er, was ihm Raquel eh und je vergeblich hatte klarmachen wollen: was Verantwortung hieß, was Schuld hieß. Er hatte ungeheure Macht in Händen gehabt und sie missbraucht; er hatte ruchlos, gedankenlos damit gespielt wie ein Knabe. Er hatte seinen Wein zu Essig gemacht» (Feuchtwanger, 1992, p. 415).

dice al rey: «¿Para qué puede ser buena / una mujer mal nacida, / si tenéis un hijo en ella?» (p. 648, versos 1435-1437). Esta amenaza reaparece en el tercer acto, en boca del mismo príncipe heredero, que declara: «que de aquesta esclava Agar / saldrá algún niño Ismael, / tan bastardo como él, / que me pretenda matar» (p. 667, versos 2064-2067). Pero tras siete años de vida común, la Raquel lopesca no da a luz a ningún hijo. La heroína de Feuchtwanger, en cambio, tiene un hijo con el rey, un hijo que está en gran peligro: para los musulmanes, es musulmán ya que su madre fue criada en esta religión; para su madre y su abuelo, es judío; para su padre, es cristiano. El padre de Raquel decide hacerle desaparecer para protegerlo. Y a la hora de su muerte, Raquel piensa en su hijo, Emmanuel, a quien considera como el Mesías: «También Raquel pensó en su hijo. No había podido cambiar a Alfonso, pero lo que de bueno había en él seguía vivo. De un modo confuso y nuevo, sin palabras, volvió a ella la imagen del Mesías, vencedor sobre la fiera, el toro, y que traería la paz sobre la tierra» (Feuchtwanger, 1993, p. 420)¹⁸. La amenaza lopesca se transforma en esperanza de paz entre las tres religiones.

3. LA AMBIGÜEDAD PERDIDA DE BELARDO

La transformación que parece más original y emblemática es la que Feuchtwanger le impone al personaje de Belardo. Es de notar que el novelista alemán es el único «recreador» lopesco en volver a utilizar esta figura. La escasa fertilidad de este personaje de Lope se explica fácilmente. Como jardinero de los palacios de Galiana, es una figura secundaria cuya presencia no produce ningún efecto decisivo en la acción. En *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, aunque sale al escenario poco después de que el rey ha visto a Raquel por primera vez, Belardo no le impide al monarca enamorarse; tampoco les impide a los caballeros asesinar a la judía, a pesar de que va a advertir a Raquel de su llegada.

Belardo, en la obra de Lope, es un personaje cómico. Consigue relajar la tensión en los momentos más difíciles. Así, cuando los nobles acaban de asesinar a Raquel y a su hermana, y le dicen a Belardo que también va a morir, él les contesta: «Es verdad, cuando Dios quiera; / pero ahora ¿por qué causa?» (Castañeda, 1962, p. 220, versos 2446-2447). Además, para evitar ser asesinado, les anuncia a los nobles que sabe dónde está escondido el tesoro de Raquel y lanza aparte, para el público: «Si cojo la puerta, / no me ha de alcanzar el Cid / en su caballo Babieca» (Castañeda, 1962, p. 221, versos 2456-2458,). En fin, es una figura del donaire, un personaje propio de la *comedia nueva*.

¹⁸ «Auch Raquel dachte an ihren Sohn. Sie hatte Alfonso nicht verwandeln können, aber was an ihm gut war, lebte weiter. Wirr und von neuem, nicht in Worten, tauchte in ihr die Vorstellung des Messias auf, der das Wilde besiegt, den Stier, und der Frieden bringt über die Erde» (Feuchtwanger, 1992, p. 403).





Belardo, en la obra lopesca, tiene un punto de vista muy negativo sobre Raquel y los judíos en general. Cuando el rey le pregunta por su futura amante, el jardinero contesta: «¿Cuándo vistes gente déstas / que fuese pobre jamás?» (Castañeda, 1962, p. 184, versos 1437-1438). Adopta un estereotipo antisemita. Y poco después, se indigna: «Guárdeos el cielo. / Y a vos, señor, os defienda / de dar en tan gran error, / porque si cristiana fuera / ya tuviérades disculpa, / mas en su ley es bajeza... / ¡Un hidalgo como vos!» (Castañeda, 1962, p. 184, versos 1443-1448)¹⁹.

A pesar de todo, Belardo se muestra generoso. Cuando se entera de la llegada de los nobles dispuestos a cometer el asesinato, le dice a su compañero: «Por detrás deste encañado / quiero escaparme, Fileno, / y contar esto a Raquel; / que estas armas y tropel / ¿para qué puede ser bueno?» (Castañeda, 1962, versos 2336-2340, p. 217). Efectivamente, unos versos después, informa a Raquel de que se aproximan sus asesinos y le propone huir, lo que ella le agradece llamándole «labrador honrado y noble» (Castañeda, 1962, p. 218, verso 2389)²⁰.

Belardo no solo es generoso, sino que juega con los mismos estereotipos que parece adoptar. Ya hemos señalado que evoca la codicia de los judíos; también hemos dicho que propone a los nobles mostrarles dónde está escondido el tesoro de Raquel. Los nobles se precipitan, o sea que la intervención de Belardo permite la inversión del estereotipo antisemita y revela la baja codicia de los asesinos cristianos.

Insistiendo en su modesta condición, presentándose a Raquel como un «pobre hortelano», Belardo, en la misma réplica, evoca «las letras / que aprendí, siendo muchacho, / en la corte y en la escuela» (Castañeda, 1962, p. 218, versos 2385-2388). El jardinero es culto e inteligente, como revela su largo parlamento, en el segundo acto, cuando denuncia los eufemismos y títulos honoríficos al uso. Así concluye: «Todos los nombres se truecan, / sólo a la muerte no mudan / porque iguala cuanto encuentra» (Castañeda, 1962, p. 183, versos 1413-1415)²¹.

Belardo, en la obra lopesca, es un personaje interesante, complejo y ambiguo. Ahora bien, según los especialistas de Lope de Vega, el nombre de Belardo es uno de los que el Fénix utiliza para representarse a sí mismo en sus obras. Felipe Pedraza Jiménez declara:

La presencia de Belardo es otra fórmula del teatro de Lope. Esta figura, que procedía del romance pastoril de la juventud del poeta, aparece en numerosas comedias. En las de la primera época es el enamorado impulsivo y atormentado en el que trasfiguraba el autor para recrear literariamente sus tormentosos amores con Elena Osorio. *Belardo furioso* es la comedia emblemática de ese primer momento. A medida que pasó el tiempo, 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, sobre todo por las críticas y por la

¹⁹ P. 648, versos 1447-1452.

²⁰ P. 677, versos 2393.

²¹ P. 647-648, versos 1417-1419.

falta de reconocimiento en las esferas del poder político y del saber académico. (Pedraza Jiménez, 2018, pp. 48-49)

Así se explica la amargura del personaje al evocar a los envidiosos agresivos: «Todos me muerden en vano; / que al fin de tantos destierros / ellos se quedan por perros / y yo me quedo por hortelano» (Castañeda, 1962, p. 181, versos 1336-1339). Con estas palabras, Belardo evoca la difícil carrera de Lope de Vega en la Corte.

Feuchtwanger respeta unas características del personaje lopesco, pero también se apropia de Belardo y lo simplifica. Podemos notar que, como en la obra lopesca, Belardo queda íntimamente relacionado con los palacios de Galiana: nunca aparece en otro sitio. Del mismo modo, es jardinero y tiene el honor de hablar a solas con el rey, de aconsejar al monarca. Como el personaje lopesco, parece aficionado al canto, pero al contrario de lo que pasa en *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, esta afición no parece molestarle al monarca. He aquí su primer retrato en la obra de Feuchtwanger:

Don Alfonso se tumbaba entonces en el parque, a la sombra de un árbol, y le gustaba hacerlo cerca del jardinero Belardo, que también durante las horas de calor trabajaba diligentemente o al menos lo fingía. [...] El rostro redondo, gordo y astuto de Belardo y su modo de ser honesto y pícaro divertían al rey. [...] Belardo tenía una voz agradable, Alfonso solía hacerlo cantar, lo que más le gustaba eran las romanzas. Entre éstas estaba la romanza de la dama Florinda, también llamada la Cava. [...] Así cantaba el jardinero Belardo, y Alfonso escuchaba, y por un momento sospechó que aquel hombre, con desvergonzada intención, le estaba advirtiendo del destino de este rey Rodrigo, el último de los reyes godos. [...] Pero el jardinero Belardo adoptaba una expresión bobalicona, inocente y conmovida; no había pensado en nada malo. (Feuchtwanger, 1993, pp 177-178)²²

Belardo es a la vez «honesto y pícaro», finge, es astuto, pero parece necio. Feuchtwanger fabrica un personaje perezoso, nada sincero y feo; se comprende pronto que su fealdad expresa la fealdad de su alma. Belardo queda simplificado en la novela: es manipulador, lleno de duplicidad y peligroso; pero pierde la ambigüedad lopesca: es un personaje malo.

Se podría añadir que Belardo, en la novela, es un personaje ridículo en su maldad. Dice aspirar a la guerra santa, a lo que llama «una santa diversión» (Feucht-

²² «Don Alfonso legte sich dann wohl im Park in den Schatten eines Baumes, gern in der Nähe des Gärtners Belardo, der auch in der heißen Zeit fleißig war oder doch so tat. [...] Das runde, fette, schlaue Gesicht des Belardo und seine biedere, verschmitzte Art machten dem König Spaß. [...] Belardo hatte eine angenehme Stimme, Alfonso ließ sich von ihm vorsingen, am liebsten alte Romanzen. Da war etwa die Romanze der Dame Florinda, auch genannt La Cava. [...] So sang der Gärtner Belardo, und Alfonso hörte zu, und für einen Augenblick argwöhnte er, der Mann habe ihn mit frecher Absicht an das Schicksal dieses Rodrigo, des letzten Gotenkönigs, gemahnt. [...] Aber der Gärtner Belardo machte ein dumm-unschuldiges, gerührtes Gesicht; er hatte sich nichts Böses gedacht» (Feuchtwanger, 1992, pp. 168-169).



wanger, 1993, p.197)²³, porque así se la presentó su abuelo. En el mismo pasaje, se revela que este abuelo no guerreó, solo hizo una especie de peregrinaje: «no participó en la batalla y tampoco trajo nada a casa, pero aquello fue lo mejor que le sucedió en su vida porque había rezado junto a la piedra sobre la que se sentó el Salvador, y bebido del agua de la que el Salvador mismo había bebido y sumergido el cuerpo en el sagrado río del Jordán» (Feuchtwanger, 1993, p. 197)²⁴. Belardo cree poder hacer concreta su aspiración guerrera cuando llega a la huerta el pueblo de Toledo para asesinar a Raquel: «Llevaba el jubón y el gorro de cuero y la alabarda de su abuelo» (Feuchtwanger, 1993, p. 417)²⁵. Su ridiculez es sórdida, ya que los lectores saben que no se trata de una noble guerra, sino de asesinar a una mujer judía, a su vieja ama musulmana y a su padre anciano.

Al contrario de lo que ocurre en la obra de Lope, Belardo no hace nada para evitar el asesinato de Raquel. Incluso lo facilita, creando rumores y animando a los hombres que penetran en el palacio; así, cuando Castro, encargado por la reina celosa de deshacerse de Raquel, se pregunta si ha hecho bien en entrar en los aposentos de la amante del rey, que pudiera haberse convertido y ser una respetable dama cristiana, Belardo le asegura: «Nuestra señora Doña Raquel no es cristiana» (Feuchtwanger, 1993, p. 418)²⁶. Por fin, cuando un gentilhomme, movido por un rencor personal, se abalanza sobre Jehuda, el padre de Raquel, Belardo da rienda suelta a sus instintos salvajes. No tiene otros motivos que el fanatismo religioso y así inicia una masacre:

Entonces, de repente, el ama Sa'ad empezó a gritar estridentemente, sin sentido y ahora, imprevisiblemente, el jardinero Belardo levantó el arma y fanático, apasionado, golpeó con la santa alabarda de su abuelo a Raquel. Y ahora también los otros se apresuraron a avanzar dejando caer sus golpes sobre Raquel, sobre el ama y sobre Jehuda, y siguieron golpeando mucho después de que ellos hubieran dejado de moverse, pisoteándolos, jadeando. (Feuchtwanger, 1993, p. 421)²⁷

Finalmente, cuando el rey llega a la Galiana después del asesinato, culmina la indigna duplicidad del jardinero:

²³ En la versión alemana, se emplea la expresión «Einen so heiligen Spaß» (Feuchtwanger, 1992, p. 188).

²⁴ «Er ist also gar nicht zum Kampf gekommen, und er hat auch nichts mit nach Hause gebracht. Aber es war doch das Beste, was er im Leben gehabt hat, weil er gebetet hat an dem Stein, auf welchem der Heiland selber gegessen hat, und getrunken aus dem Wasser, aus dem der Heiland selber getrunken hat, und den Leib getaucht in den heiligen Fluss Jordan» (Feuchtwanger, 1992, p. 188).

²⁵ «Er trug das Lederkoller, die Lederkappe und die Hellebarde des Großvaters» (Feuchtwanger, 1992, p. 400).

²⁶ «Unsere Herrin Raquel ist keine Christin» (Feuchtwanger, 1992, p. 402).

²⁷ «Dann begann plötzlich die Amme Sa'ad zu schreien, schrill, sinnlos. Und nun, unversehens, hob der Gärtner Belardo die Hellebarde seines Großvaters auf Raquel ein. Und nun drangen auch die andern vor, sie schlugen los auf Raquel, auf die Amme, auf Jehuda, schlugen noch, als sie sich längst nicht mehr regten, trampelten auf ihnen herum, keuchend» (Feuchtwanger, 1992, p. 404).

El jardinero Belardo se acercó a él. Besó tímidamente la mano de Alfonso. —Soy muy desgraciado, mi señor —le dijo—, no pude proteger a nuestra señora. Pero eran muchos, más de dos mil, y el que los conducía era un gran caballero, y yo solo tenía la santa alabarda de mi abuelo, y con ella podía hacer muy poco contra tantos. Gritaban: ¡Dios lo quiere! Y entonces sucedió. Pero aparte de esto no hicieron ningún estropicio. Todo está perfectamente ordenado, mi señor, en la casa y en el jardín. (Feuchtwanger, 1993, p. 421)²⁸

Para mayor abundamiento, el mentiroso y desvergonzado Belardo conduce luego al rey hasta la sórdida sepultura de Raquel, que él mismo mandó preparar.

En fin, en la obra de Feuchtwanger, Belardo es un personaje desprovisto de ambigüedad. Es perfectamente emblemático de la novela, que se apropia de la intriga, de los personajes y motivos de Lope para demostrar que se puede proponer, a partir de la misma base, un punto de vista diferente. Este punto de vista pacifista hace de los musulmanes y de los judíos, los instrumentos de la paz y de la convivencia; en consecuencia, hace de los cristianos y de su cultura caballeresca y bélica las causas de la guerra, de la violencia y la discordia. Belardo, como cristiano aferrado a valores anticuados, es emblemático del belicismo denunciado por Feuchtwanger.

4. CONCLUSIÓN

Llegando al final de este viaje de la dramaturgia española del siglo XVII a la novelística alemana del siglo XX, sigue existiendo una pregunta sin resolver: ¿sabía Feuchtwanger que Belardo era un seudónimo de Lope de Vega? De ser el caso, se trataría de un curioso homenaje²⁹: revelaría que el autor alemán no consideraba al Fénix como el iniciador de la fortuna literaria de la leyenda de Raquel, sino como el falsificador originario de esta leyenda. Haciendo de Belardo el asesino de Raquel, Feuchtwanger revelaba que Lope fue el asesino de la leyenda de la hermosa judía, y lo desacreditaba... La hipótesis es atrayente, aunque la interpretación negativa de la obra lopesca que tal teoría sugiere parece injustificada: si Feuchtwanger pudo transformar *Las paces de los reyes y judía de Toledo* fue por su misma modernidad, por esta ambigüedad fértil de los personajes y de las situaciones que sirvió de punto de partida a tan fructífero viaje literario.

RECIBIDO: 6.9.2024; ACEPTADO: 27.1.2025.

²⁸ «Der Gärtner Belardo schob sich heran. Küsste zaghaft Alfonsos Hand. „Ich bin sehr unglücklich, Herr König“, sagte er. „Ich habe Unsere Herrin nicht schützen können. Aber es waren viele, wohl mehr als zweitausend, und der sie führte, war ein großer Ritter, und ich hatte nur die heilige Hellebarde meines Großvaters, damit konnte ich wenig ausrichten gegen die vielen. Sie schrien: Gott will es!, und dann ist es geschehen. Aber sonst haben sie keinen Schaden angerichtet. Es ist alles in bester Ordnung, Herr König, im Haus und in den Gärten» (Feuchtwanger, 1992, p. 413).

²⁹ Manuel Montesinos Caperos dice: «Ich frage mich, ob es sich um eine Huldigung Feuchtwangers an Lope de Vega handelt» (1999, p. 123).



BIBLIOGRAFÍA

- ALMENDRAL, Ana Isabel (2000). La judía de Toledo en el mundo europeo. En Enrique Banús Irusta y Beatriz Elío (Eds.), *Actas del V congreso Cultura Europea* (pp. 711-718). Aranzadi.
- ASQUERINO, Eduardo (1842). *La judía de Toledo o Alfonso VIII*. Imprenta de Repullés.
- CASTAÑEDA, James A. (1962). *A critical edition of Lope de Vega's Las paces de los reyes y judía de Toledo*. North Carolina Studies in the romance languages and literatures.
- CAZOTTE, Jacques (1976). Rachel ou la belle juive. Nouvelle historique espagnole. En Jean-François Bastien (Ed.), *Œuvres badines et morales, historiques et philosophiques de Jacques Cazotte* (vol. 3, pp. 399-453). Georg Olms Verlag.
- FEUCHTWANGER, Lion (1992). *Die Jüdin von Toledo*. Fischer.
- FEUCHTWANGER, Lion (1993). *La judía de Toledo*. Ana Tortajada (trad.). Clío / Narrativa.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente (2018). *Raquel*. Juan A. Ríos (Ed.). Cátedra.
- GRILLPARZER, FRANZ (2015). *Die Jüdin von Toledo*. Hofenberg Sonderausgabe.
- HERNÁNDEZ, Isabel (2004). Visiones de la historia desde el exilio: Lion Feuchtwanger y su reconstrucción de la leyenda de la Judía de Toledo. *Estudios de Filología Moderna*, 133-148.
- KAPPÈS-LE MOING, Morgane (2023). *La judía de Toledo o Alfonso VIII* d'Eusebio Asquerino: la modernité contrastée d'une réécriture légendaire. En Naima Lamari y Emmanuel Marigno (Eds.), *Herencias artísticas y reescrituras (desde la Edad Media hasta los siglos XX y XXI)* (pp. 96-114). IDEA.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio (2009). «La desgraciada Raquel», *Teatro completo*, Agustín de la Granja (Ed.). Universidad de Granada - Diputación de Granada, pp. 23-134.
- MONTESINOS CAPEROS, Manuel (1999). Spanische Einflüsse auf Feuchtwangers Roman *Die Jüdin von Toledo*. En Rolf Günter Renner y Marisa Siguan (Eds.), *Selbstbild und Fremdbild. Aspekte wechselseitiger Perzeption in der Literatur Deutschlands und Spaniens* (pp. 121-132). Editorial Idiomas,
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2018). *La fuerza del amor y de la historia. Ensayos sobre el teatro de Lope de Vega*. Ediciones de Castilla-La Mancha.
- PÉREZ PERIDIS, José María (2016). *La maldición de la reina Leonor*. Espasa.
- ULLOA Y PEREIRA, Luis de (2013). *La Raquel*. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez (Eds.), Iberoamericana - Vervuert.
- WIZNITZER, Manuel (1989). Die Jüdin von Toledo. Feuchtwangers Rückkehr zur jüdischen Thematik. En Wilhelm von Sternburg (Ed.), *Lion Feuchtwangers. Materialien zu Leben und Werk* (pp. 252-262). Fischer.

