

# El género literario en la *Raquel* de Vicente García de la Huerta

IGOR MACAZAGA CONDE

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Grado en Filología Hispánica

2019-2020

Tutor: Juan Luis de la Cruz

Departamento de Filología Hispánica, Románica y Teoría de la Literatura

*«... aprender es  
no sólo lo más agradable para los filósofos,  
sino también para los demás en la misma medida,  
aunque participen de eso en pequeña medida»*

Aristóteles

## RESUMEN

La finalidad de este trabajo es analizar las diversas opiniones críticas que han surgido a la hora de adscribir la obra *Raquel*, de Vicente García de la Huerta, a un género literario concreto. Para ello, sería conveniente comenzar con una introducción en la que se hable brevemente de los principales acontecimientos históricos (1.1) y literarios (1.2), que tienen como objetivo situar la obra en su contexto.

A continuación, también de manera somera, se hará un repaso de los sucesos más relevantes en la biografía del autor (2.1), los cuales ayudarán a entender mejor su postura ante ciertos hechos. Además, es preciso mencionar algunas peculiaridades de la obra *Raquel* (2.2), como su argumento, las fechas posibles de su composición o de su representación, u otros trabajos que tratan también esta historia medieval. Todos estos datos son básicos, pero necesarios para acercarnos al estudio de su género literario.

Uno de los lugares centrales del trabajo está ocupado por las características neoclásicas que aparecen en la *Raquel* (3). En este apartado, se van desgranando todas las cuestiones que tanto Aristóteles como Luzán detallaron en sus poéticas: qué es una tragedia (3.1), la regla de las tres unidades, los personajes, y las normas en un espectáculo clásico (3.2). Uno a uno, se va relacionando cada punto con los mismos aspectos de la obra para ver cuáles son las coincidencias que presentan.

El otro núcleo de este estudio lo forman las diferentes opiniones de los críticos que han estudiado el género de la *Raquel* (4). Así, se puede constatar que la obra puede ser considerada como una comedia heroica o una tragedia subversiva, entre otras opciones (4.1). Por último, la inclusión del autor dentro de la polémica teatral de la época (4.2) puede lograr que se comprenda mejor el objeto de este estudio.

Finalmente, en el último apartado (5) se recogerán los datos más importantes analizados a lo largo de este trabajo. El objetivo será llegar a unas conclusiones, teniendo en cuenta todo lo analizado en este estudio sobre el género literario en la *Raquel* de Vicente de la Huerta.

## ÍNDICE

<b>1. Introducción</b> .....	4
1.1. Contexto histórico.....	4
1.2. Contexto literario.....	5
<b>2. El autor y su obra</b> .....	6
2.1. Vicente García de la Huerta.....	6
2.2. <i>La Raquel</i> .....	7
<b>3. Características de la tragedia neoclásica en la <i>Raquel</i></b> .....	9
3.1. Particularidades de la tragedia clásica .....	9
3.2. Elementos clásicos en la <i>Raquel</i> .....	10
3.2.1. <i>Unidad de acción, de tiempo y de lugar</i> .....	10
3.2.2. <i>Los personajes</i> .....	14
3.2.3. <i>Reglas del espectáculo</i> .....	17
<b>4. Perspectivas críticas sobre el género en la <i>Raquel</i></b> .....	20
4.1. <i>La Raquel</i> y otros géneros .....	20
4.1.1. <i>Comedia heroica</i> .....	20
4.1.2. <i>Tragedia política</i> .....	21
4.1.3. <i>Drama histórico racional</i> .....	21
4.1.4. <i>Tragedia revolucionaria</i> .....	22
4.2. <i>La Raquel</i> para Vicente García de la Huerta .....	23
<b>5. Conclusiones</b> .....	24
<b>6. Bibliografía</b> .....	25

## 1. Introducción

El objetivo del presente trabajo es analizar profundamente la obra *Raquel*, escrita por Vicente García de la Huerta, centrándonos en particular, en el género literario concreto al que se puede vincular. Por ello, es adecuado a modo de introducción, comenzar con una breve explicación sobre el contexto histórico y el contexto literario en el que fue creada para poder comprender mejor el motivo por el que estuvo rodeada de cierta polémica.

### 1.1. Contexto histórico

El siglo XVIII es conocido en Europa como el Siglo de las Luces, ya que se intentan apartar las exageraciones o los juicios presididos por las creencias religiosas del Barroco, y considerar la realidad a través de la razón y la experiencia. La Ilustración supone la culminación de la cultura de Occidente, pues es una etapa con numerosos cambios en el terreno económico y social. Este siglo, además, está marcado por el dominio político y cultural de Francia (Guerrero, 2013: 99).

Cuando el autor estrena su *Raquel*, reina en España el monarca Carlos III. Es esta una época de tensiones socio-económicas y de crisis política. Carlos III representa el prototipo del déspota ilustrado que quiere reformar el país con la ayuda de sectores alejados del poder. Las revueltas de 1766 son la respuesta de parte de la nobleza y de la Iglesia a esas reformas que les negaban privilegios.

Como consecuencia aparece en la sociedad cierto sentimiento xenófobo ya que consideran culpable de la crisis económica y social a un gobierno dirigido por extranjeros, en referencia al ministro italiano Esquilache. Por este motivo, tiene lugar el llamado *motín de Esquilache*, que opone lo español a lo extranjero, y el rey a Esquilache, ya que nunca se cuestiona la institución monárquica

El motín de Esquilache supone, en el fondo, la lucha entre la aristocracia más conservadora y la iglesia, contra los innovadores borbónicos. García de la Huerta, en esta cuestión, se muestra partidario de la nobleza pues estuvo en contacto estrecho con los duques de Alba (Ríos, 2018: 27-29).

## 1.2. Contexto literario

A nivel cultural, es Francia el país que sobresale y el que se convierte en modelo para toda Europa. Allí surge el Neoclasicismo, movimiento artístico y literario que tiene como base la renovación de los valores filosóficos y estéticos de la Antigüedad Clásica y el culto a la razón. El Neoclasicismo tarda en aparecer en España porque la población continúa teniendo una mentalidad tradicional y el país sigue estando en una situación decadente. El que en este movimiento estético predomine la lógica y lo racional, hace que se interprete como frío y sin sentimientos. Sin embargo, según Selbold la pasión y la razón se pueden unir para *crear* (*apud* Guerrero, 2013: 100).

Es importante recordar que en el siglo XVIII se pueden diferenciar cuatro corrientes literarias: la primera es la estética barroca, que continuará hasta mediados de siglo con identidad propia, no como supervivencia del siglo anterior. Así lo atestiguan diferentes actos civiles o religiosos, privados o públicos a los que asistían gentes de toda condición. No está lo barroco relacionado con los ignorantes, ni la cultura francesa, con los sabios<sup>1</sup>. La segunda corriente artística es el Rococó, que se caracteriza por la naturalidad, la sencillez o cierto elitismo. La tercera es el Neoclasicismo, que triunfará en la segunda parte del siglo XVIII y cuya característica principal será el didactismo: en prosa, destacan Feijoo, Cadalso y Jovellanos; en poesía, las fábulas didácticas de Iriarte y Samaniego, y también la poesía neoclásica con Meléndez Valdés, y en el teatro, las comedias de Moratín y las tragedias, que no gozaron del favor del público a excepción de *Raquel* de Vicente García de la Huerta, objeto de este estudio. Finalmente, la cuarta corriente es la del prerromanticismo, donde predominan los sentimientos<sup>2</sup>. También aparece un género nuevo: la prensa.

Es conveniente recordar que todas estas corrientes artísticas en buena medida, no se suceden unas tras otras, sino que conviven en el tiempo. O quizá hay que decir que malviven por la polémica, sobre todo en el género teatral que surgirá en este siglo.

---

<sup>1</sup> Orozco Díaz, E. (1983): «El Barroco dieciochesco», en *Historia y crítica de la Literatura Española*, coord. por Francisco Rico, Vol. 4, Tomo I, (Ilustración y Romanticismo), coord. por José Miguel Caso Martínez, Barcelona: Crítica, pp.29-30.

<sup>2</sup> Caso González, J. M. (1983): «Temas y problemas de la literatura dieciochesca», en *Historia y crítica de la Literatura Española*, coord. por Francisco Rico, Vol. 4, Tomo I, (Ilustración y Romanticismo), coord. por José Miguel Caso Martínez, Barcelona: Crítica, pp. 9-25.

## 2. El autor y su obra

### 2.1. Vicente García de la Huerta

Siguiendo el trabajo realizado por Cañas y por Lama (2009), la biografía de García de la Huerta se puede dividir en cuatro etapas: formación, reconocimiento social y literario, el destierro y por último, la etapa final de su vida.

Nació este autor en Zafra (Badajoz) el día 9 de marzo de 1734. Años más tarde, el joven Vicente García de la Huerta se trasladó a Salamanca para cursar estudios universitarios.

El periodo de apogeo comienza en Madrid, donde publica varios poemas<sup>3</sup> que suponen su reconocimiento social en los ambientes académicos y en la alta sociedad de la época. Por esos años, con el apoyo del Duque de Alba<sup>4</sup>, de quien era archivero, «se convirtió poco menos que en el poeta oficial de la corte» (Alborg, 1993: 620). Fue, también, bibliotecario de la Real e individuo de las Academias Española, de la Historia y de San Fernando. Admirado por sus modales, no se libró de ser envidiado por otros escritores de su época.

En el año 1766 fue desterrado, quizá por enredos amorosos, suyos o de su esposa; o quizá por motivos políticos, ya que era contrario al absolutismo borbónico. Así, el escritor se trasladó a París, pero al año siguiente fue desterrado fuera de la corte por la aparición de las anónimas *Coplas de la Rubia* contra el conde de Aranda, que le fueron atribuidas. En 1768, se repite la historia: una carta que atacaba a Aranda fue, de nuevo, achacada a García de la Huerta y en este proceso fue desterrado a Orán, lugar donde escribió o acabó la más famosas de sus obras: *Raquel*.

Por último, en la etapa final de su vida, volvió a Madrid, coincidiendo con la subida al poder del conde de Floridablanca. A su regreso ve que ya no es el escritor bien considerado de carácter afable y tolerante. Por ello, se ve envuelto en grandes polémicas sobre la manera de enfocar la creación literaria. Tras la representación en Madrid de su

---

<sup>3</sup> *Endimión* (1755), *Biblioteca Militar Española* y la *Égloga piscatoria* (1760) o *Versos latinos y castellanos que sirvieron para adornar los principales sitios por donde pasó el Rey Nuestro Señor cuando hizo su entrada en Madrid en el año 1760*.

<sup>4</sup> Aguilar Piñal (1988:295) supone que García de la Huerta comenzó su trato con los Duques de Alba en Salamanca, y no en Madrid, lo que le ayudó a ascender en su carrera y a ocupar puestos para los que era demasiado joven y para los que no tenía la debida formación.

obra *Raquel* en 1778, comienzan los enfrentamientos con escritores como el fabulista Samaniego, y hasta recibe las burlas de Gaspar Melchor de Jovellanos, entre otros, por su defensa de la tradición dramática española frente a aquellos que prefieren el clasicismo francés. Aparte de las obras arriba mencionadas y de tratados teóricos, Vicente García de la Huerta escribe también varios poemas y dos tragedias más, *Agamenón vengado* y *La Fe triunfante del amor y cetro*. También se adentra en el mundo pastoril con la obra *Lisi desdeñosa*. Muere en Madrid, el 12 de marzo de 1787.

## 2.2. La *Raquel*

Sin duda, la obra más importante de Vicente García de la Huerta es la tragedia titulada *Raquel*. En cuanto a su fecha de composición, no hay unanimidad entre los diferentes estudiosos. Para Cañas Murillo (2000: 9), su composición «quizá se efectuó en torno a 1772, año de su representación en Orán». Es interesante también la opinión de Aguilar Piñal (1988: 300-301), para quien la *Raquel* fue escrita y estrenada en el palacio de Piedrahíta antes del verano de 1765, cuando sus relaciones con los duques de Alba eran excelentes. Sin embargo, varios autores coinciden en que fue compuesta en 1766, año del motín de Esquilache: Andioc (1983: 288-289) piensa que García de la Huerta empezó a idear su tragedia a raíz de estas revueltas y que la terminó en su destierro en Orán. Esta misma hipótesis es defendida tanto por Deacon<sup>5</sup> como por Soler (2009), quien sin querer ver en la *Raquel* solamente una transposición de los sucesos de 1766, sí demuestra un paralelismo entre el rey Carlos III y el rey Alfonso VIII, por un lado, y entre Esquilache y la judía Raquel, por otro. Ambos extranjeros son los que ocasionan las diversas revueltas, una en el siglo XVIII y la otra en el siglo XIII.

También es polémica la fecha de su estreno y de sus representaciones. Aunque anteriormente se representó en la prisión de Orán (1772), en la que estuvo desterrado, fue estrenada en la península en 1775 en Barcelona<sup>6</sup> y, posteriormente, fue puesta en escena en Madrid en 1778 (Cañas Murillo y Lama, 2009).

La *Raquel* trata sobre los amores del monarca Alfonso VIII con Raquel, una bella judía de Toledo, lo cual origina la pérdida de autoridad del rey, el malestar entre los

---

<sup>5</sup> DEACON, P. (1976): «García de la Huerta, *Raquel* y el motín de Madrid de 1766», *Boletín de la Real Academia Española*, 56, pp. 369-87 [en línea] <<https://bit.ly/2WjSrr9>> [10/02/2020].

<sup>6</sup> Aguilar Piñal (1983: 273) aportó la teoría de que la primera representación de la tragedia en la Península fue en Sevilla en 1774, pero, en realidad, se trataba de *La judía de Toledo* de Diamante, como el mismo doctor ha reconocido.



súbditos y el desorden político, pues advierten que, gracias a Raquel, los judíos están consiguiendo diferentes privilegios. El rey vacila entre el amor que siente por la judía Raquel y el miedo a la rebelión de sus vasallos castellanos. Por ello, decide desterrar a la joven, aunque cambia de idea y, con su vuelta, el pueblo vuelve a amotinarse. Finalmente, durante la ausencia del rey, la judía termina asesinada por su consejero Rubén, apoyado por la nobleza castellana, que no tolera la influencia que Raquel ejercía en su amado. Cuando el rey regresa a palacio, ajusticia a Rubén.

En realidad, no se sabe cuánto hay de histórico en el asunto de los amores entre la judía y el rey Alfonso VIII, pero sí se conoce que se trata de un tema legendario

que recogen todas las Crónicas generales medievales, que vuelve de nuevo a interesar tras la publicación de la *Historia de España* del padre Mariana en 1601, y que en un cuarto de siglo reaparece en el canto XIX de la *Jerusalén conquistada* (1609) de Lope de Vega, en la comedia del mismo Lope *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, anterior a 1617 [...], en *La desgraciada Raquel* (1625) de Mira de Amescua, en el poema *La Raquel* de Luis de Ulloa y Pereyra, publicado en 1650, pero acaso anterior a 1625, aparte de *La judía de Toledo* de Diamante, anterior a 1667, que es un plagio de *La desgraciada Raquel* de Amescua, más que una refundición (Caso González, 1983: 280)<sup>7</sup>.

Los amores entre Alfonso VIII y Raquel continuarán siendo el centro de obras posteriores a la muerte de García de la Huerta, como, por ejemplo, en *La Judía de Toledo o Alfonso VIII*, de Eusebio Asquerino (1842), o en *Raquel*, de Mariano Capdebón, escrita en 1891 (Cañas Murillo, 2000: 10-11).

La mayoría de las historias de la literatura adjudican un gran éxito a la *Raquel* de Vicente García de la Huerta, y no hay duda de que causó un gran impacto en el público de su época. Así lo atestigua Fucilla (1981: 32), quien refiere la extraordinaria acogida que tuvo la obra. A ello se alude también en «Advertencias del editor» de la edición de Ríos (2018: 62-63)<sup>8</sup>: «Por lo demás la nación ha hecho justicia a este poema; pues sobre haberse representado muy repetidas veces en casi todos los Teatros del Reino, y no pocas en los de fuera de él, corren más de dos mil copias manuscritas por España, Francia, Italia, Portugal y las Américas».

Sin embargo, tras su estreno el 14 de diciembre de 1778, solo estuvo en cartel hasta el 18 de diciembre, fecha en la que fue retirada. Si bien es cierto que se sacaron más de dos mil copias manuscritas del texto de *Raquel*, parece que la autoridad, tras leer la obra

---

<sup>7</sup> Caso González, J. M. (1983): «La tragedia, género rococó» en *Historia y crítica de la Literatura Española*, coord. por Francisco Rico, Vol. 4, Tomo I, (Ilustración y Romanticismo), coord. por José Miguel Caso Martínez, Barcelona: Crítica, pp. 277-281.

<sup>8</sup> Para todas las referencias al texto de Raquel se ha utilizado la edición de Ríos (2018)

completa, la retiró con el pretexto de la llegada a la capital de otra obra, la comedia de Matos Fragosso *Ver y creer* que, según René Andioc, no figuraba entre las más celebradas de la época (*apud* Cañas y Lama, 2009). La verdadera razón parece ser que la obra atentaba contra la autoridad del monarca. Tras su revisión por varios censores y ser borrados casi un tercio de los versos de la obra original, *Raquel* volvió a representarse años más tarde, en 1809 (Andioc, 2001:117).

### 3. Características de la tragedia neoclásica en la *Raquel*

Dentro de los géneros dramáticos neoclásicos del s. XVIII, la tragedia fue el primero en aparecer, antes que la comedia de costumbres y que la sentimental. Las primeras tragedias se escriben a mediados del siglo XVIII: son las tituladas *Virginia* (1750) y *Ataulfo* (1753), ambas del autor Agustín Montiano y Luyando. La *Raquel* fue la primera de las tres tragedias<sup>9</sup> neoclásicas que escribió García de la Huerta.

#### 3.1. Particularidades de la tragedia clásica

Tanto la tragedia como la comedia clásica son dos géneros en los que es importante «ser capaz de captar en la naturaleza -de imitar- los principios universales que la rigen, pues consideraba que estos se hallaban en dicho medio. Lo afirmó una autoridad como Aristóteles [...] y el gran renovador de la poética en España, Luzán» (Guerrero, 2013: 101). Para Aristóteles,

la tragedia es mimesis de una acción noble y eminente, que cierta extensión, en lenguaje sazonado, con cada una de las especies de especias separadamente en sus diferentes artes, cuyos personajes actúan y no sólo se nos cuenta, y que por medio de piedad y temor realizan la purificación de tales pasiones. Llamo «lenguaje sazonado» al que tiene ritmo y armonía y «con las especies de especias separadamente» al hecho de que algunas partes solo se realizan por medio de versos y otras, en cambio, por medio de cantos (Aristóteles, 1982: 69).

Aunque Luzán acepta la definición de Aristóteles, considera que es algo oscura y que no se adapta a los tiempos modernos, así que propone que:

la tragedia es una representación dramática de una gran mudanza de fortuna, acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad, cuyas caídas, muertes, desgracias y peligros exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio, y los curen y purguen de éstas y otras pasiones, sirviendo de ejemplo y escarmiento a todos, pero especialmente a los reyes y a las personas de mayor autoridad y poder (Luzán, 1789: Libro III, Cap. I [III]).

---

<sup>9</sup> Las otras dos son las tituladas *Agamenón vengado* (1779) y *Xayra o La fe triunfante del amor y cetro* (1784).

En estas definiciones se puede ver claramente cuáles son las características principales de la tragedia neoclásica, pues Luzán habla de que debe ser una obra puesta sobre un escenario que ayude a liberar al público de sus pasiones, cuyos protagonistas deban ser nobles y reyes, y donde se pase de la dicha a las adversidades. Además, todo esto debe tener una intención didáctica (Cañas Murillo, 2011).

Así pues, se puede ver que ambas definiciones, más claramente la de Luzán, se pueden ajustar al contenido de la *Raquel*. Además, según Sebold (2001: 236), el propio autor indica en la *Introducción* poética que realizó para el estreno de su obra, que él mismo la ve como una tragedia al incluir las palabras «trágicos acentos»:

Hoy a escuchar los trágicos acentos  
de española Melpómene os convido,  
no disfrazada en peregrinos modos,  
pues desdeña extranjeros atavíos;  
vestida sí ropajes castellanos,  
severa sencillez y austero estilo.

Cuando nombra a Melpómene (hija de Zeus), alude a que se ha ajustado a las normas clásicas del género trágico. Estas no son un invento de los franceses y es normal utilizarlas en cualquier país que tenga sus raíces en la cultura grecolatina. Se debe analizar, pues, la obra más profundamente para ver si todos los aspectos clásicos encajan en ella y poder definirla como una tragedia neoclásica.

### 3.2. Elementos clásicos en la *Raquel*

#### 3.2.1. *Unidad de acción, de tiempo y de lugar*

En referencia a la acción, Aristóteles en su *Poética* (1982: 12) describe que la tragedia es «mímesis de una sola acción», y la misma idea aboga Luzán al expresar «que el asunto tenga una acción» (1789, Libro III, Cap. II) y «ha de ser *entera*, esto es, ha de tener principio, medio y fin» (1789, Libro III, Cap. IV [VI]). Y una sola acción, dividida en tres jornadas, tiene la *Raquel*.

Según Cañas Murillo (2000: 12-13), cada una de las jornadas de la *Raquel* se ha pensado como si fuera una pequeña comedia compuesta de su propia introducción, nudo y desenlace. En la Primera Jornada (vv. 1-734) se plantearía el asunto político de la obra, triunfando, finalmente, la razón sobre los sentimientos al ordenar el rey Alfonso VIII la expulsión de los judíos y de su enamorada Raquel.

La Segunda Jornada ofrece la visión amorosa de la trama puesto que el monarca cambia de opinión ante la insistencia de la judía y anula la orden de expulsión, con lo cual, en el desenlace, domina el sentimiento sobre la razón:

**ALVAR FÁÑEZ<sup>10</sup>**

¿Es posible que a tanto haya llegado  
la ceguera de Alfonso?

(Jornada 2, vv. 745-746)

En la Tercera Jornada, se produce una unión de las dos anteriores porque chocan, en Alfonso VIII, los sentimientos amorosos con la razón, concluyendo con la trágica muerte de Raquel. Así pues, la obra, en general, también estaría distribuida en planteamiento, nudo y desenlace coincidiendo cada parte con cada una de las jornadas. En la parte final, se aprecia el triunfo de la razón sobre los sentimientos:

**ALFONSO**

Tienes razón, que el santo Cielo ordena,  
por más atroz que sea su delito,  
que quien lo cometió disculpa tenga.

(Jornada 3, vv. 772-774)

Así pues, es evidente que solamente hay una acción en nuestra tragedia y que no existen historias secundarias, con lo cual se acata esta norma neoclásica. Para Cañas Murillo (2011) la unidad de acción no está reñida con que el argumento pueda encerrar varias líneas argumentales, por ejemplo, las revueltas exteriores, los enredos políticos o los amorosos, ya que todas ellas llevan al mismo asunto: a la ruptura de la armonía de la monarquía al aparecer la judía Raquel en escena.

Respecto a la unidad de tiempo, Aristóteles (1982: 68) indica que la tragedia «intenta lo más posible desarrollarse durante un solo trayecto de sol o pasarlo un poco». Sin embargo, Luzán, considera que la afirmación de Aristóteles es ambigua porque algunos entienden veinticuatro horas o treinta horas, e incluso, a dos días; otros, doce horas, es decir, el tiempo en el que el sol está en el horizonte, «pero si he de decir con sinceridad lo que siento, no hallo en alguna de estas opiniones la perfecta unidad de tiempo» (1789, Libro III, Cap. V [VII]).

---

<sup>10</sup> El nombre de este personaje está escrito de diferentes maneras: en la edición de Fucilla (1981) se opta por *Álvar Fáñez*. A lo largo de la edición de Juan Ríos, en el listado de *Personas* que intervienen en la obra (p. 70) aparece *Alvar Fañéz* mientras que en el texto de la obra encontramos *Alvar Fáñez*. Será esta última manera la que utilizaremos en el presente trabajo.

Guerrero (2013: 107-108) analiza la unidad de tiempo en *Raquel* teniendo en cuenta las referencias temporales que se escuchan a lo largo de la tragedia. La obra comienza con las palabras de Garcerán Manrique, quien recuerda que, en ese día, se cumplen diez años desde que el rey Alfonso VIII volvió vencedor de la conquista de los Santos Lugares (Jornada 1, vv.1-24). Guerrero considera que en ese décimo aniversario transcurren todos los sucesos de la obra, respaldando su teoría con la alusión, por parte de diferentes personajes, de construcciones temporales como «hoy», «este día», etc. Sin embargo, para Selbold (2001: 239-241), el término *hoy* no tiene por qué limitar el tiempo a un día. Este autor sostiene que la obra tiene poca acción si se la compara con cualquier otra pieza del Siglo de Oro, con lo cual no es extraño que los acontecimientos puedan transcurrir en poco tiempo y se pueda cumplir, sin problemas, esta unidad. Pero, además, añade que el tiempo está totalmente organizado desde dentro; en la Primera Jornada, el rey Alfonso VIII pide que se tomen represalias por las ofensas que ha escuchado de los toledanos amotinados:

**ALFONSO**

Aplíquese al desorden el remedio,  
Alvar Fáñez, si da lugar la ira  
al discurso.

(Jornada 1, vv. 265-267)

Poco más tarde, se escucha una voz procedente de la revuelta:

**VOZ (Dentro)**

¡Muera Raquel, para que Alfonso viva!

(Jornada 1, v. 366)

En la Segunda Jornada las revueltas del pueblo continúan:

**ALFONSO (A la guardia)**

¿Qué, en fin ya se ha aplacado  
el furor de la Plebe?

**MANRIQUE**

La presencia  
de Hernando refrenó sus osadías;

(Jornada 2, vv. 262-264)

En la Tercera Jornada, se oye a los manifestantes gritar casi las mismas palabras<sup>11</sup>, lo cual ocasiona las muertes de Raquel y de Rubén:

**CASTELLANOS** (*Dentro*)

Sin nota de vileza  
ya sufrir más la lealtad no puede.

(Jornada 3, vv. 370-371)

Esta presencia de los manifestantes en las tres jornadas sugiere, por un lado, que se realiza en un día, y por otro, que estas revueltas son paralelas a los acontecimientos del interior del palacio. Por lo tanto, esta relación entre los hechos que tienen lugar fuera y los que suceden dentro dan a entender que la obra transcurre en unas doce horas, con lo cual *La Raquel* cumple con la norma neoclásica de la unidad de tiempo.

Aristóteles no realiza ninguna descripción referente a la unidad de lugar y, en opinión de Luzán, «quizás el omitirlo fue porque juzgó superfluo el advertir lo que ya de suyo era claro y evidente» (1789, Libro III, Cap. V [VII]). Sin embargo, en el mismo párrafo, sí se ocupa de ella el crítico «para quien consiste, pues, esta unidad en que el lugar donde se finge que están y hablan los actores sea siempre uno, estable y fijo desde el principio del drama hasta el fin», aunque también admite lugares cercanos.

Como hace notar Guerrero (2013: 109), la acotación con que comienza la obra (p. 71) sitúa la acción en un lugar concreto: (*En el antiguo Alcázar de Toledo, salón común de audiencia, con silla dosel real en su fondo.*)<sup>12</sup> La alusión a que están en Toledo se repite a lo largo de la tragedia en boca de varios personajes.<sup>13</sup>

Por otra parte, el que toda la acción de *Raquel* suceda en el salón del trono simboliza el papel unitario que tienen las revueltas populares, pues estas ocurren porque el pueblo no quiere que Raquel ocupe el trono, y toda la acción interior tiene lugar, precisamente, en el salón real, que es el «santuario de esa autoridad». Así, se interrelacionan la unidad

---

<sup>11</sup> En los vv. 375-376 los castellanos gritan: «Es tiranía; ya sufrir no puede/la lealtad sin nota de vileza», y en los vv. 389-390 se escuchan de nuevo los gritos de los castellanos: «Ya sufrir no puede/la lealtad sin nota de vileza». Vemos la repetición o el cambio de orden en las tres secuencias de versos, todas ellas en la Tercera Jornada.

<sup>12</sup> *Sic.*

<sup>13</sup> Guerrero realiza un listado sobre quién nombra la ciudad en la obra, por ejemplo, Raquel: «Hoy verá Toledo con asombro» (Jornada 1, v. 207), o Alvar Fáñez: «Tan conmovida/está Toledo...» (Jornada 1, vv. 292-293).

de acción, la unidad de tiempo y la unidad de lugar, reflejando la angustia de las últimas horas de los amores entre Raquel y el rey Alfonso VIII (Selbold, 241-242).

### 3.2.2. *Los personajes*

El catedrático Cañas Murillo realiza varios trabajos relacionados con la tragedia neoclásica y con la obra de García de la Huerta. Basándonos en uno de sus estudios (2011), el número de personajes que aparecen en las tragedias neoclásicas no suele ser superior a ocho o nueve. Se cumple así con una de las normas más importantes para los críticos del XVIII, incluido Luzán, ya este precepto acaba con las prácticas dramáticas de los géneros barrocos<sup>14</sup> en los que se tendía a la acumulación de personajes en las obras.

Los personajes principales<sup>15</sup> de este libro serían Alfonso, la judía Raquel y Hernán García de Castro. Es en ellos en quienes recae el avance de la acción.

El rey Alfonso VIII es un personaje creado sobre tres tipos de la poética<sup>16</sup>, el *héroe*, el *galán* y el *poderoso*. Como *héroe*, es un hombre atormentado que lucha entre su deber y su placer; como *galán*, se ve envuelto en los amores con Raquel, y como *poderoso* es quien debe resolver los conflictos al final de la tragedia. En la primera jornada, actúa de una manera racional y justa, y es consciente de cuáles son sus obligaciones. De esta manera hay un predominio de la razón sobre la pasión:

#### **ALFONSO**

Las débiles pasiones de lo humano  
a la vista del solio desaparezcan.

(Jornada 1, vv. 644-645)

En la Segunda Jornada, como ya hemos visto más arriba, se muestra el rey sentimental, el enamorado, aunque reconoce que no sería justo anular la orden de expulsión de los judíos. Sin embargo, al ver a Raquel, cambia de idea. En la jornada tercera, Alfonso VIII duda entre su obligación y los sentimientos hacia Raquel. Finalmente, triunfa la razón y el rey acepta el tormento que le provoca la muerte de la judía como si fuera una condena, perdonando también a sus vasallos:

---

<sup>14</sup> Entre otros, el auto sacramental, el entremés, el sainete y en los llamados géneros dramáticos populares de la Ilustración.

<sup>15</sup> En otros de sus estudios, el propio Cañas Murillo (2000: 14), considera personajes principales a la suma de los que en el presente trabajo son principales y secundarios.

<sup>16</sup> Cañas Murillo (2011) explica que hay que diferenciar entre tipo (es general, abstracto, pertenece a la poética) y personaje (es concreto y pertenece a una obra en particular). Destaca también el sincretismo, es decir, que diferentes tipos funcionales se concentran en un mismo personaje.

### ALFONSO

Yo tu muerte he causado, Raquel mía;  
mi ceguera te mata; y pues es ella  
la culpada, con lágrimas de sangre  
lloraré yo mi culpa y tu tragedia.  
Yo os perdono, Vasallos, el agravio:

(Jornada 3, vv. 775-779)

Raquel también es un personaje creado sobre tres tipos de la poética: la heroína, la dama y el poderoso<sup>17</sup>, porque es la enamorada del rey y este hecho acarreará las consecuencias fatales con las que terminará la tragedia. Como *poderoso*, el rey le cede el poder, pero toma decisiones dañinas para los castellanos, con lo cual el pueblo se amotina más contra ella que contra el rey<sup>18</sup>. Es un personaje negativo por sus iniciativas dañinas para los súbditos del monarca -propuestas por Rubén- pero, según avanza la obra, el público va sintiendo compasión por ella porque la ven realmente enamorada y no desean para ella un final trágico<sup>19</sup>. Al principio, Raquel se presenta como un personaje déspota y ambicioso, pero durante la segunda jornada y, sobre todo, en la tercera se van asomando sus rasgos positivos al mostrarse como una mujer realmente enamorada y al darse cuenta de que sus errores proceden de Rubén.

### RAQUEL

¡Oh caduco traidor! ¡Qué tarde llego  
a conocerte! Tus inicuas reglas,  
tus consejos mi mal han producido

(Jornada 3, vv. 405-407)

Es también protagonista de la tragedia Hernán García de Castro, que está construido sobre los tipos de *caballero* y *consejero*. A través de él se ofrece la visión más positiva de la realidad de todas entre las que puede elegir. Es defensor de la monarquía pero no acepta comportamientos injustos del rey ni que este delegue su poder en otras personas. Es defensor del honor y del decoro del rey teniendo en cuenta la razón. Defiende el “todo

---

<sup>17</sup> Cañas Murillo (2011): «el personaje tiene sexo concreto. Es masculino o femenino. El tipo no siempre [...] El personaje tiene o puede tener, nombre propio. El tipo tiene solo nombre genérico y generalizador.»

<sup>18</sup> Según Schurlknight (1981: 69-70), Raquel no corresponde al tipo de *poderoso*, porque realmente no sabe qué hacer cuando ocupa el trono, no ha sido enseñada para controlar el poder. Es esta la razón por la que acude a Rubén en busca de consejos.

<sup>19</sup> Pereiro Otero ve en la muerte de Raquel una excusa para acabar con el caos que reinaba en la corte, avalada, además, porque lo considera un crimen colectivo tras el que comienza a reinar la paz sin culpables. PEREIRO OTERO, J. M. (2008): «Réquiem por una víctima expiatoria: crisis social y persecución colectiva en *Raquel*, de Vicente García de la Huerta», [en línea] <<https://bit.ly/35vU6ht>> [18/03/2020]



para el pueblo pero sin el pueblo”, pensamiento de la Ilustración y del despotismo ilustrado. Su personaje es visto de una manera positiva, y así es reconocido en la obra:

### **RAQUEL**

Sólo Hernando es leal.

(Jornada 3, v. 699)

El personaje de Hernán es el elegido por García de la Huerta para adoctrinar y transmitir sus enseñanzas al espectador, lo cual era una característica de las tragedias neoclásicas.

En *Raquel*, son secundarios los personajes de Rubén, Garcerán Manrique de Lara y Alvar Fáñez, puesto que se encargan de cumplir diversas misiones y favorecen la creación de efectos dramáticos.

Rubén es un personaje que encarna el tipo de *consejero* pero es un *consejero* negativo. Representa el utilitarismo en la ideología política. Es calculador, egoísta y muy racional, característica, esta última, que corresponde a los ilustrados. También es inteligente y manipulador, y su ambición conduce a la muerte de Raquel. Pero, finalmente, recibirá un duro castigo al caer sobre él toda la justicia poética:

### **ALFONSO**

Las lóbregas tinieblas  
del infierno sepulten tus maldades.

(Jornada 3, vv. 736-737)

El personaje de Garcerán Manrique se construye sobre los tipos de *caballero* y *consejero*. Este personaje transmite un concepto de la monarquía que está ya anticuado en el siglo XVIII. Es un personaje negativo que defiende la monarquía absoluta sin límites. Es un ser egoísta que no despierta las simpatías del público. Garcerán se muestra defensor de la ideología barroca en la que existía la idea de un teocentrismo monárquico, rechazado por los intelectuales de la Ilustración. Defiende la sumisión total de la nobleza al poder del rey, aunque Garcerán lo hace buscando su propio beneficio. También caracteriza a este personaje su utilización de un lenguaje arcaico, propio de las obras barrocas. Veamos un ejemplo de lo que dice García a Garcerán sobre sus halagos al rey:

### **GARCÍA**

¿Pues quién te ha dicho,  
infame adulator, que a su Rey sirve  
quien, como tú, sus ciegos desvaríos  
obedece sin réplica, debiendo  
conducirle a un desdoro y precipicio?

(Jornada 2, vv. 760-765)

El último personaje secundario es Alvar Fáñez, quien también responde al tipo de *caballero y consejero*. Es partidario de un despotismo ilustrado radical, contrario al despotismo ilustrado moderado de García y al absolutismo de Garcerán Manrique. Alvar Fáñez defiende a la nobleza como intermediaria entre el rey y el pueblo, a quien utiliza para conseguir sus objetivos. Considera que el fin justifica los medios y no duda en usar la violencia y obligar a que Rubén asesine a la judía, para acabar con la situación en la que se halla Alfonso. Alvar Fáñez es un caballero leal al rey y cree que hay que luchar para obtener los fines perseguidos sin importarle las consecuencias que puedan surgir de sus actos. Defiende al monarca junto a la nobleza pero sin tener en cuenta al pueblo:

#### ALVAR FÁÑEZ

¿Presumís que la Nobleza  
descuidar puede sus obligaciones?  
¿Juzgáis que del plebeyo las miserias  
puede ver sin que exponga en su remedio  
toda su autoridad?

(Jornada 3, vv. 34-38)

Finalmente, los personajes accidentales, aquellos que tienen unas tareas específicas y suelen desaparecer tras cumplirlas, carecen de tipificación funcional, y en la obra realizan este papel los Castellanos y el Acompañamiento de Judíos y Judías. Son personajes colectivos que, a veces, son simples acompañantes de los otros personajes, y otras veces, tienen importancia.<sup>20</sup>

Así pues, siguiendo también a Cañas Murillo (2000), hemos visto que, uno a uno, los personajes de la *Raquel* se adaptan a los tipos funcionales que aparecen en las preceptivas sobre la tragedia neoclásica. Además, en esta elección de personajes que realiza el escritor, es importante señalar que aparecen claramente tres tipos de monárquicos existentes en la época, en los personajes de García, Garcerán y Alvar Fáñez. Por otro lado, hemos visto que, uno a uno, los personajes de la *Raquel* se adaptan a los tipos funcionales que aparecen en la preceptiva sobre la tragedia neoclásica.

#### 3.2.3. Reglas del espectáculo

Sería interesante también comentar lo que esperaba el espectador de la época cuando iba al teatro a ver una tragedia como *Raquel*. Este tipo de espectáculos debía tener una

---

<sup>20</sup> En el apartado de la unidad de tiempo, es fundamental el papel de los Castellanos participantes en la revuelta.

extensión de unos 1500 versos, durar alrededor de tres horas<sup>21</sup>, y contener una estructura establecida de cinco actos, aunque para Guillermo Carnero (1997:28) «el peso de la costumbre española hizo a nuestros neoclásicos admitir tres e incluso dos» (*apud* Guerrero, 2013: 103). *Raquel* consta de un total de 2316 versos endecasílabos, número muy superior a los 1500 versos recomendados para que la función durara tres horas. Por lo tanto, «el texto de *Raquel* debió de sufrir ciertas podas en algunos de los pasajes de orden secundario, cuya supresión no afectaba de manera importante a la comprensión general de la obra» (Andioc, 2001: 119).

Por otro lado, el espectáculo debía ser verosímil y ajustarse a las normas del decoro. Estos dos aspectos están ligados a la *mímesis*, concepto descrito por Aristóteles y por Luzán como la capacidad de captar en la naturaleza los principios universales que la rigen. Mediante esta imitación se crean personajes y situaciones que puedan reflejar todas las variantes del universo al que representan (Guerrero, 2013, p.101). En los argumentos, pues, se debe respetar la verosimilitud, es decir, la realidad debe representarse como suele ser o como es conveniente que sea, por encima de cómo es en verdad, ya que esta última podría resultar inverosímil. En el caso de la *Raquel*, el rey Alfonso actúa como es conveniente que actúe, es decir, dejando que gane la razón a la pasión en su lucha interna. También el decoro es importante y se cumple en la obra de García de la Huerta: los personajes en *Raquel* se comportan según su edad, su época o su sexo, es decir, tienen actitudes verosímiles<sup>22</sup>.

La *catarsis* o *purificación* a la que alude Aristóteles (1982: 69) en su descripción de *tragedia* es también un elemento importante ya que cada una de las jornadas de la obra incluye clímax emocionales bien configurados: en la Primera Jornada, la ira, la contradicción y los reclamos apasionados; en la Segunda Jornada, las lamentaciones del rey sobre la vida de la corte y los temores de suicidio, y en la Tercera Jornada, las revueltas callejeras y los asesinatos de Rubén y de Raquel (Glendinning (2000: 187). Así, estas emociones permiten al público identificarse con los personajes y sus historias, y de este modo, acceder a la *catarsis* que produce la representación escénica.

A todo esto, hay que sumar que los hechos deben ser históricos, no necesariamente reales, pero sí deben estar situados en el pasado. En el caso de *Raquel*, la acción se ubica

---

<sup>21</sup> Luzán (1789, Libro III, cap. V, [VII]) considera que la duración de una fábula debe ser de tres o cuatro horas.

<sup>22</sup> No todos los críticos están de acuerdo en la presencia de verosimilitud y decoro en la *Raquel*.

en la época medieval. Así, los espectadores contemplan acontecimientos temporalmente alejados de ellos, lo que permite que puedan ser más imparciales a la hora de juzgarlos y recibir mejor la enseñanza que transmiten para aplicarla a la época contemporánea (Cañas Murillo, 2011).

Precisamente *Raquel* desea transmitir un punto importante. Según Cañas Murillo, (2000: 33) el autor quiere hacer reflexionar a los espectadores sobre la monarquía valiéndose de diferentes maneras, la de Alvar Fáñez, la de Garcerán y la de Hernando García (un despotismo ilustrado moderado), siendo esta última la tesis que Vicente García de la Huerta defiende: el monarca debe gobernar junto a la nobleza, quien protegerá siempre el honor del rey, rectificando sus errores. Así lo explica García, en los versos finales de la obra, refiriéndose a la muerte de Raquel:

Escarmiente en su ejemplo la soberbia  
pues cuando el cielo quiere castigarla,  
no hay fueros, no hay poder que la defiendan.

(Jornada 3, vv. 784-786)

Sobre este punto es también interesante la opinión de Glendinning (2000: 187) quien aporta, además, otros temas sobre los que los espectadores podrán reflexionar tras ver la obra: «la volubilidad del tiempo y la fortuna, la incertidumbre acerca de la justicia y los peligros de la ambición política».

En definitiva, el público acudía a ver la *Raquel* para, durante tres horas, disfrutar de una obra cuyos versos, según Menéndez y Pelayo, se sabían de memoria (*apud*. Fucilla, 1981: 32). Ambientada en la Edad Media, los espectadores contemplaban sobre el escenario unos sucesos verosímiles interpretados por unos personajes que cumplían las normas del decoro y con cuyas emociones se identificaban. Finalmente, tomando como referencia los acontecimientos que observaban en el escenario recibían enseñanzas sobre el tipo de monarquía más favorable para ellos, o sobre los cambios de la fortuna, por ejemplo. Y así, se cumplía también uno de los objetivos principales de la tragedia neoclásica: el didactismo.

## 4. Perspectivas críticas sobre el género en la *Raquel*

### 4.1. La *Raquel* y otros géneros

Hasta ahora, hemos visto que la *Raquel* se adapta a la tragedia neoclásica en muchos de sus aspectos. Sin embargo, varios escritores ven en la obra elementos de otros géneros. En este apartado, se pretende revisar las razones por las cuales estos autores consideran que en la *Raquel* aparecen otras características además de las de la tragedia neoclásica.

#### 4.1.1. *Comedia heroica*

Para Menéndez y Pelayo, el éxito de la *Raquel* se debe a que, por primera vez, se representa una tragedia de formas clásicas, aunque fuera solo en apariencia (norma de las tres unidades, estilo uniforme y uso solo de un tipo de verso: el endecasílabo). Sin embargo, en el fondo, es una «comedia heroica» como, por ejemplo, las de Calderón de la Barca, con el mismo tratamiento del honor o de la galantería. Además, la utilización del verso endecasílabo asonante también puede considerarse una característica española, ya que se ve como una ampliación del romance octosílabo, que tan bien se adapta a la recitación dramática (*apud* Alborg, 1993: 622).

Alborg (1993: 623) deduce que Vicente García de la Huerta quiso escribir un tema barroco y nacional teniendo en cuenta las reglas de las unidades clásicas. Como indica en los ya nombrados y famosos versos de la *Introducción* (pp. 67-68), el dramaturgo quería escribir una tragedia de tema español, pero con la austeridad de la normativa clásica, es decir, quería triunfar donde lo habían hecho ya los franceses.

La misma línea siguen algunos críticos, como Cotarelo, quien considera la *Raquel* «un drama del siglo XVII», pues lo único que tiene de clásico es que su autor respeta las tres unidades, elimina la figura del *gracioso* y escribe toda la obra en romance endecasílabo. Todo lo demás, es *indígena*: el argumento, los personajes, los sentimientos o las ideas. Y aunque Cotarelo está de acuerdo en que la obra tiene aspectos inverosímiles o que los caracteres están representados de una manera pobre, considera que en ella sobresalen otros elementos como su extraordinario lenguaje, la caballeridad de algunos personajes y la esencia monárquica y españolista.

Va a ser Andioc quien revise aquellos aspectos negativos que otros críticos neoclásicos vieron en la *Raquel*, como las ampliaciones oratorias<sup>23</sup>, la valentía de

---

<sup>23</sup> Este exceso hace que el crítico Martínez de la Rosa vea en la obra una comedia heroica (*apud* Andioc 2001: 125)

Raquel, inverosímil en una mujer, el sentimentalismo o la introducción de lirismo en la acción dramática, entre otros. Pero si los neoclásicos vieron estos defectos en la obra de García de la Huerta fue porque no les gustaba que tuviera características de comedia heroica y echaban de menos la sencillez de la tragedia clásica (*Ibidem*: 625). Andioc (1983:294) refiere que no se puede afirmar que el escritor haya nacionalizado la tragedia clásica, sino que lo que ha hecho, ha sido regularizar la comedia heroica, pues ha introducido un contenido ideológico más sólido que el que tenían las comedias heroicas.

#### 4.1.2. *Tragedia política*

Para el hispanista Andioc, la *Raquel* se puede definir como una «tragedia política», ya que refleja las tensiones sociales que ocasionaron el motín de Esquilache de 1766. Las similitudes son evidentes: el personaje de Alfonso VIII representaría a Carlos III; la judía Raquel, amada de Alfonso, se podría cambiar por el italiano Esquilache, principal ministro del rey; y los Ricos-hombres de la obra podrían ser los nobles que querían que Esquilache se ausentara del panorama político español por su soberbia y porque se sentían humillados por los favoritismos reales. Esta tesis vendría avalada por los siguientes versos de Raquel:

Tomen ejemplo en mí los ambiciosos  
y en mis temores el soberbio advierta  
que quien se eleva sobre su fortuna  
por su desdicha y por su mal se eleva.

(Jornada 3, vv. 299-302)

Así pues, la obra fue bien aceptada por los nobles españoles ya que en ella veían defendida su causa, ante el ascenso de la burguesía. Por tanto, *Raquel* es una obra fiel a la tradición política española, aunque sigue las normas neoclásicas (*apud* Aguilar Piñal, 1983: 274).

#### 4.1.3. *Drama histórico racional*

Por otro lado, no podemos olvidar que existen otras opiniones como las de McClelland quien aporta un punto de vista diferente. El crítico considera que se trata el romance entre Alfonso y de Raquel de una forma realista y humana, no como una conveniencia poética, siendo también presentada de una forma realista la oposición a la pasión que el monarca siente por Raquel. Además, la tensión natural con la que se desarrolla la acción y la fluidez de los diálogos son elementos suficientes para el éxito de la obra. Pero para McClelland «la *Raquel*, a pesar de ser un drama de historia nacional,

se encuentra extrañamente inserto en las ideas del siglo XVIII. Por esta razón representa, no una momentánea revitalización del Siglo de Oro, sino un logro del siglo XVIII» (McClelland, 1983: 287).

Esta última afirmación se debe al estudio y traducción de la tragedia *Zaire* de Voltaire, por parte de Vicente García de la Huerta, quien también la representó en 1784. Aunque la modernidad que se respira en la *Raquel* proviene de la forma de argumentar en *Zaire*, el autor solo cogió de ella la racionalización de los amores entre cristianos e infieles. Los personajes que crea García de la Huerta no son como los del Siglo de Oro, llenos de fantasía, sino que deben comportarse de una forma práctica y deben tener en cuenta la política. Alfonso y Raquel actúan de una forma racional y evitan el sentimentalismo. Su amor es realista, no idealizado: «El espíritu de la edad de la razón, impregnó los personajes de Huerta de un sentido práctico» (McClelland, 1983: 288). Por ello, McClelland denomina a la *Raquel* como un «drama histórico racional».

#### 4.1.4. Tragedia revolucionaria

Por último, hay que mencionar que la censura era una práctica habitual que sufrían las obras del siglo XVIII. Ya hemos comentado más arriba que, de los 2316 endecasílabos escritos en la obra, fueron suprimidos 735 versos para que la función pudiera durar unas tres horas, que era el tiempo habitual de una representación. (Andioc, 2001: 119) Sin embargo, no fue esta la única razón por la que censuraron tal cantidad de versos. Andioc estudia la supresión de los endecasílabos y llega a diversas conclusiones. Aparte de la mencionada, otra de las razones corresponde al estilo poco natural, afectado y artificioso, propio del siglo XVII - considerado arcaico y exagerado por los neoclásicos-, que aparece en boca de algunos personajes y que atenta a la verosimilitud (*Ibidem*: 124). Por otro lado, también es causa de censura el problema político, es decir, la situación interior de España. El rey que presenta el escritor no es un héroe, sino una persona débil que siempre se está quejando y es perseguido por la duda entre sus sentimientos y su obligación. Es incapaz de reinar porque es esclavo de una pasión. Además, también se suprimieron los versos en los que el monarca mata a Rubén porque vulneraba la norma del decoro. Naturalmente, todos los versos que aludían a estos aspectos del rey fueron suprimidos.

Vemos pues que, ya se trate de longitud del texto, ya de los «resabios de mal gusto» que en su tiempo se reprocharon al estilo y a la concepción dramática del autor, ya de las proposiciones contrarias a la ideología oficial, es relativamente fácil darse cuenta de que cada uno de los tres mencionados elementos no adquiere su entera significación más que si deja de considerarse aisladamente (*Ibidem*: 138).

Además, también se censuran aquellos versos en los que se aprecia el antiabsolutismo y que están a favor de la aristocracia, ideas que defiende García de la Huerta. Para el autor es fundamental el reconocimiento, por parte del rey, del error político que ha cometido y la reconciliación con sus vasallos:

**ALFONSO**

Yo os perdono, Vasallos, el agravio:  
alzado del suelo, alzad.

(Jornada 3, vv. 779-780)

Sin embargo, la supresión de estos versos no es un obstáculo para entender que estamos ante una gran tragedia que representa el inconformismo de su autor, es decir, es una gran «tragedia subversiva». Es también interesante constatar que, tras la censura, la obra que escribió Vicente García de la Huerta y la que vieron representada los espectadores, podrían parecer dos obras distintas.

#### 4.2. La *Raquel* para Vicente García de la Huerta

Según Ríos Carratalá (2009) en la polémica teatral en el siglo XVIII son de vital importancia dos términos: «teatro» y «dieciochesco». Pero, aunque hay una confrontación entre ellos, también se produce una atracción entre las dos partes. El hecho es que el teatro neoclásico se enfrenta a otro tipo de obras como a los autos sacramentales o a las obras barrocas en general. Sin embargo, hay que reconocer que el teatro del siglo XVIII que no sigue las normas del teatro neoclásico no es abundante.

En general, se considera necesaria una reforma teatral, pero esta no se puede llevar a cabo por las necesidades económicas de los autores, quienes escribían para un público irreflexivo, que era el que acudía al teatro, y que debía conformarse con imitar los preceptos neoclásicos de una manera superficial. Por lo tanto, algunos autores tienen que escribir obras divertidas sin ningún afán crítico, pero en donde aparezca implícitamente un orden moral e ideológico, simplemente por motivos económicos. En realidad, no hay ningún enfrentamiento entre todos estos escritores; las diferencias entre las secciones reformistas y los otros autores tienen más que ver con los objetivos teatrales. Todos intentan deleitar instruyendo, pero sus diferencias les lleva a ordenar de diferente manera lo que tiene más peso en la combinación, o agrandar o enseñar.

Ríos Carratalá se pregunta qué idea tenía García de la Huerta sobre la obra teatral. Y explica que la respuesta no la va a buscar en sus obras teóricas sino en sus obras de creación, especialmente, en la *Raquel*. El escritor era una persona sin problemas



económicos y culta por lo que no había objeciones para que se mostrara atraído por el Neoclasicismo.

La historia de *Raquel*, en donde una relación amorosa entre el rey y una judía se ve rodeada por problemas de poder y de la monarquía, lleva al escritor al apartado reformista del teatro del siglo XVIII, el cual no es necesariamente ni neoclásico ni ilustrado. Sin embargo, sí comparte con estos un alto nivel de cultura estética y una concepción de teatro que se opone al simple divertimento. Por las dificultades que suponía llevar a escena este tipo de obras, hizo que el autor dejara de escribirlas, sin caer en la creación de teatro para gustos mayoritarios. La *Raquel* solo se puede explicar dentro del contexto teatral del siglo XVIII en que fue creada. Si hubo dificultades para ponerla en escena, no fue porque estaba relacionada con el teatro barroco, sino porque pertenecía al movimiento reformista de la época, lo cual le haría enfrentarse a las dificultades de los actores para representar este tipo de género o a las del público, acostumbrado a ver dramas heroicos. La *Raquel* fue un éxito, pues, por su propia personalidad como tragedia neoclásica, que es lo que Vicente García de la Huerta quiso crear.

## 5. Conclusiones

Como hemos demostrado a lo largo de este estudio, la tragedia *Raquel* se adapta perfectamente a la mayoría de las normas neoclásicas: responde a la definición clásica de tragedia, respeta las unidades de acción, tiempo y lugar, y se acomoda a las reglas del espectáculo de la época. Sin embargo, como hemos visto, no siempre respeta el principio de verosimilitud (por ejemplo, en la forma de hablar de algunos personajes) ni el del decoro (la debilidad del rey o el asesinato de Rubén).

Por otro lado, hemos analizado la opinión de diversos críticos que han estudiado la obra, y aunque están de acuerdo en que la *Raquel* es una tragedia neoclásica en cuanto a la forma, no se puede decir lo mismo en cuanto al contenido. Menéndez Pelayo, Alborg y Cotarelo sugieren, apoyándose en diferentes argumentos, que Vicente García de la Huerta construyó una tragedia de tema barroco y nacional; McClelland piensa que la obra es un drama histórico donde predomina la razón, y Andioc la considera una tragedia política, ya que en buena medida refleja las revueltas que originaron el motín de Esquilache. Para Andioc la *Raquel* es también una tragedia revolucionaria porque muestra

la opinión de su autor sobre su antiabsolutismo, lo que llevó a que los censores eliminaran un tercio de los versos endecasílabos que originalmente escribió García de la Huerta.

Teniendo en cuenta todo lo arriba expuesto, quizá haya que hacer caso a Ríos Carratalá para quien el autor tuvo la intención de crear una tragedia clásica. Sin embargo, debido a una serie de problemas a los que hubo de enfrentarse, el resultado fue una tragedia única, suma de las polémicas teatrales del momento, de la situación política del país y de la propia personalidad conflictiva de su autor. Una tragedia diferente y original que presenta una forma neoclásica y un fondo diverso en el que se puede ver todo tipo de contenidos (políticos, subversivos, con amores realistas), pero que sin duda constituyó un enorme éxito en la época.

## 6. Bibliografía

- AGUILAR PIÑAL, F. (1983): «Ramón de la Cruz y García de la Huerta en Sevilla», en *Historia y crítica de la Literatura Española*, coord. por Francisco Rico, Vol. 4, Tomo I, (Ilustración y Romanticismo), coord. por José Miguel Caso Martínez, Barcelona: Crítica, pp. 271-277.
- AGUILAR PIÑAL, F. (1988): «Trigueros y García de la Huerta»: *Revista de Estudios Extremeños*, 44, pp. 291-310.
- ALBORG, J. L. (1993): *Historia de la Literatura Española*, Tomo. III, (Siglo XVIII), Madrid: Ed. Gredos, pp.620-628.
- ANDIOC R. (1983): «La Raquel de Huerta y el antiabsolutismo», en *Historia y crítica de la Literatura Española*, coord. por Francisco Rico, Vol. 4, Tomo I, (Ilustración y Romanticismo), coord. por José Miguel Caso Martínez, Barcelona: Crítica, pp. 288-294.
- ANDIOC, R. (2001): «La Raquel de Huerta y la censura», *Hispanic Review*, 43, pp. 115-139. [en línea] <https://bit.ly/2SsLoLw> [09/02/2020]
- ARISTÓTELES (1982): «Poética» en *Aristóteles, Horacio, Boileau. Poéticas*, Ed. de Aníbal González Pérez, Madrid: Editora Nacional.
- CAÑAS MURILLO, J. (2000): «Raquel, de Vicente García de la Huerta, en la Tragedia Neoclásica Española» en *Anuario de Estudio Filológicos*, Vol. 23, pp. 9-36. [en línea] <https://bit.ly/2xtjvfe> [11/03/2020]
- CAÑAS MURILLO, J. y LAMA, M. A. (2009): *Vicente García de la Huerta*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [en línea] <https://bit.ly/35nWh6G> [11/03/2020]
- CAÑAS MURILLO, J. (2011): «Sobre la poética de la tragedia neoclásica española», Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [en línea] <https://bit.ly/2zRMA4Q> [11/03/2020]
- CASO GONZÁLEZ, J. M. (1983): «La tragedia, género rococó», en *Historia y crítica de la Literatura Española*, coord. por Francisco Rico, Vol. 4, Tomo I, (Ilustración y Romanticismo), coord. por José Miguel Caso Martínez, Barcelona: Crítica, pp. 277-281.

- FUCILLA, J. G. (1981): «Introducción», *Raquel*, de Vicente García de la Huerta, Madrid: Cátedra, pp.11-33.
- GARCÍA DE LA HUERTA, V. (2018): *Raquel*. Ed. Juan A. Ríos. Madrid: Cátedra
- GLENDINNING, N. (2000): *Historia de la Literatura Española. El siglo XVIII*, coord. por Francisco Rico, Vol. 4, Barcelona: Ariel.
- GUERRERO ALMAGRO, B. (2013): «En el oscuro dialelo diocechesco, intersticios de luz: *Raquel*, de García de la Huerta», *Cartaphilus*, 11, pp. 98-111. [en línea] <https://bit.ly/2Wj9Jov> [04/02/2020]
- LUZÁN, I. (1789): *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [en línea] <https://bit.ly/3fmHL3Q> [09/02/2020]
- MCCLELLAND I. L. (1983): «*Raquel*, drama histórico racional», en *Historia y crítica de la Literatura Española*, coord. por Francisco Rico, Vol. 4, Tomo I, (Ilustración y Romanticismo), coord. por José Miguel Caso Martínez, Barcelona: Crítica, pp.281-288.
- RÍOS CARRATALÁ, J. A. (2009): «García de la Huerta y la polémica teatral del siglo XVIII» Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [en línea] <https://bit.ly/3ffi6d0> [03/03/2020]
- RÍOS CARRATALÁ, J.A. (2018): «Introducción», *Raquel*, de Vicente García de la Huerta, Madrid: Cátedra, pp. 9-58.
- SELBOLD, R.P. (2001): «Neoclasicismo y creación en la *Raquel* de García de la Huerta», Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 235-254. [en línea] <https://bit.ly/2Wgf13T> [11/03/2020]
- SOLER, M. (2009): «La *Raquel* de García de la Huerta y el motín de Esquilache», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid. [en línea] <https://bit.ly/3f9FyZu> [11/03/2020]