

# Las violentas entrañas de la justicia y del derecho en *Raquel*, de Vicente García de la Huerta, y «Crítica de la violencia», de Walter Benjamin

## The Violent Entrails of Justice and Law in *Raquel* by Vicente García de la Huerta and «Critique of Violence» by Walter Benjamin

José Manuel Pereiro Otero

Temple University  
[pereiro@temple.edu](mailto:pereiro@temple.edu)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1304-223X>

### RESUMEN

Incluso tras considerar las destacadas contribuciones de Georges Sorel, Simone Weil y Hannah Arendt, el ensayo de Walter Benjamin, «Crítica de la violencia», es sin duda alguna el texto teórico más significativo e influyente sobre la violencia escrito en el siglo XX. Aquí, Benjamin propone la relación entre ley, justicia y violencia para establecer una crítica, en un sentido etimológico, de varias polaridades: una violencia que funda el derecho en contraste a una que lo mantiene, así como una de origen divino opuesta a una de origen mítico. Como la violencia es una parte intrínseca de la emoción trágica, es posible leer *Raquel*, de Vicente García de la Huerta (1734-1787), a través del ensayo de Benjamin (y viceversa). El diálogo entre ambos textos revela paralelismos fascinantes y supera las aparentes distancias históricas y pragmáticas que los separa. Al mismo tiempo, también expone hasta qué punto la tragedia de García de la Huerta conceptualiza el derecho, la justicia y la violencia como una tríada de conceptos interrelacionados.

**Palabras Clave:** Vicente García de la Huerta; *Raquel*; tragedia; violencia; derecho; ley; justicia; Walter Benjamin; «Crítica de la violencia»; Neoclasicismo.

### ABSTRACT

Even after considering the prominent contributions of Georges Sorel, Simone Weil and Hannah Arendt, Walter Benjamin's essay, "Critique of Violence," is undoubtedly the most significant and influential theoretical text written about violence in the 20<sup>th</sup> century. Here, Benjamin proposes the relationship between law, justice and violence in order to establish a critique, in the etymological sense, of several polarities: law-making in contrast to law-preserving violence, as well as divine in opposition to mythical violence. Since violence is an intrinsic part of tragic emotion, it is possible to read *Raquel*, by Vicente García de la Huerta (1734-1787), through the

lens of Benjamin's essay (and vice versa). The dialogue between both texts reveals intriguing parallelisms and bridges the historical and pragmatic distances separating them. At the same time, it also exposes the extent to which García de la Huerta's tragedy conceptualizes Law, Justice and Violence as a triad of interconnected concepts.

**Key words:** Vicente García de la Huerta; *Raquel*; Tragedy; Violence; Law; Justice; Walter Benjamin; «Critique of violence»; Neoclassicism.

Podría parecer violento un proyecto crítico que ejecute desde el comienzo un diálogo entre una tragedia escrita en la España despótica e ilustrada de la segunda parte del siglo XVIII y un ensayo concebido en la Alemania parlamentaria del período de entreguerras. En apariencia son demasiado extensas las distancias cronológicas y profundas las diferencias genéricas para el establecimiento de una relación que pudiera caracterizarse como justa y legítima. Sin embargo, *Raquel* (estrenada en Orán en 1772 y en Madrid en 1778), de Vicente García de la Huerta (1734-1787), y «Crítica de la violencia» (1921; «Zur Kritik der Gewalt»), de Walter Benjamin (1892-1940), coinciden en plantear una problemática común que ilumina mutuamente sus presupuestos básicos<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> En los siglos XVIII y XIX, tanto Pietro Napoli Signorelli (1787: 32) como Ramón de Mesonero Romanos (1967: 355) ya daban el año de estreno en Madrid en 1778. Años más tarde, Emilio Cotarelo y Mori (1897: 191), en su clásico *Iriarte y su época*, concretaba el día y el lugar: «el 14 de Diciembre [...] en el teatro del Príncipe, por la compañía de Manuel Martínez». Según René Andioc (1975: 115), «se mantuvo en cartel durante cinco días escasos, desde el 14 hasta el 18 de diciembre inclusive» y luego fue sustituida. Sin embargo, Napoli Signorelli, con su característica animadversión hacia García de la Huerta (1787: 32), había dicho que «ma recitatasi appena due volte fue per ordine proibita». A pesar de dichos datos no fue esta, en cambio, la primera vez que se representaba en público, ya que John Cook (1959: 285) observó que «it was played ten times in Barcelona from 1775 to 1793». Igualmente, Francisco Aguilar Piñal (1967: 135) ha documentado varias representaciones en Sevilla en el «24 y 25 de noviembre de 1774, el 30 de enero de 1775 y el 20 y 24 de enero de 1777». Por otra parte, primero en 1923 y posteriormente en 1951, Jean Cazenave hizo constar la existencia en la Biblioteca Nacional de París de una «Loa» manuscrita dedicada al estreno de la obra en Orán el 22 de enero de 1772, durante el destierro de García de la Huerta en dicho emplazamiento. Tras él, Jaime Asensio (1967: 241), desconociendo los trabajos de Cazenave y basándose en los mismos documentos, afirmaba que dicho estreno habría sucedido en algún momento entre los años 1770 y 1773. Dichas fechas son repetidas con mayor o menor exactitud por Magda Ruggeri (1977: 121) y Manuel Sánchez Mariana (1991: 207). En la edición de Andioc se concluye que esta primera representación pública debió de suceder el 20 de enero de 1771 (García de la Huerta 2002: 23); sin embargo, en la de Ríos se ofrece la de 1772 (García de la Huerta 1998: 69). A pesar de que dicha «Loa» la ofrecieron como primicia tanto Cazenave (1923: 160 y 1951: 10) como Asensio (1967: 242), debe señalarse que Napoli Signorelli (1787: 31-32) en una nota afirmaba que aparecía incluida en las *Obras poéticas de García de la Huerta*. De nuevo, es difícil contrastar los datos del erudito italiano, ya que en la primera edición de las obras de García de la Huerta

Todo ello ocurre incluso tras considerar que algunos de los intereses de Benjamin no tienen ni representación posible ni eco alguno en un texto del siglo XVIII dedicado a reconstruir un episodio medieval perdido entre las nieblas de la historia y las tinieblas del mito<sup>2</sup>. Específicamente, cuestiones centrales en su artículo —como, por ejemplo, luchas de clases y derechos de huelga obrera (Benjamin 2010: 92-94), los derechos de guerra (ibid.: 94-95), la policía (ibid.: 99-100) y el sistema parlamentario (ibid.: 101-02)—, no encuentran resonancias representativas en la tragedia<sup>3</sup>. A pesar de ello, además de admitir que la repercusión imaginativa y teórica del texto de Benjamin lo ha transformado en referente indispensable para cualquier discusión sobre el derecho que se arroga el Estado para defender, en la famosa formulación de Max Weber (1864-1920), su «monopolio del uso legítimo de la violencia», cabe demostrar en las páginas siguientes hasta qué punto existe una iluminadora correspondencia entre el planteamiento de la tragedia y el del ensayo<sup>4</sup>. Esta red se convierte no solo en una serie de réplicas especulares que reverberan de modo superficial estableciendo un simple paralelismo, sino también en una profunda y reveladora ca-

---

que hemos consultado, no aparece dicho texto. Tampoco aparece en la segunda edición de las *Poesías de don Vicente García de la Huerta* publicada en 1786 como suplemento a la polémica colección de Teatro Español.

<sup>2</sup> El episodio de la judía de Toledo ha tenido una singular fortuna literaria e histórica, tal y como ha estudiado José Ramón Martín Lago (2000). El acontecimiento histórico al que remiten todas esas versiones, al igual que las interpretaciones literarias firmadas por Lope de Vega, Antonio Mira de Amescua, Vicente García de la Huerta y Franz Grillparzer ha sido, a su vez, objeto de interés para Josefa García Martín (2012-2013). La obra de Grillparzer ha sido adaptada al cine en una versión muda de 1919, dirigida por Otto Kreisler. En un artículo anterior también hemos señalado la existencia de la novela *Die Jüdin von Toledo* (1955) de Lion Feuchtwanger (1884-1958), traducida al inglés como *Raquel, The Jewess of Toledo* en 1956.

<sup>3</sup> Aunque no es posible subestimar las contribuciones intelectuales que han realizado los ensayos de Georges Sorel, *Réflexions sur la violence* (publicado en partes en *Mouvement Socialiste* en 1906, primera edición en libro en 1908, cuarta edición definitiva en 1919), Simone Weil, *L'Illade ou le poème de la force* (escrito en 1939 y publicado en partes en *Les Cahiers du Sud* entre 1940 y 1941), y Hannah Arendt, *On Violence* (1970), desde su publicación, y con mucho mayor énfasis desde la década de los ochenta, la trascendencia de «Crítica de la violencia» se ha incrementado exponencialmente: por una parte, porque coincide con la recuperación y el reconocimiento internacional de la obra de Benjamin; y, por la otra, a causa de la influencia que este ensayo ha tenido en otros acercamientos teóricos propiciados por intelectuales como Jacques Derrida (2008; aunque la primera versión de ese ensayo se hizo en 1990), Giorgio Agamben (1998) o Judith Butler (2006).

<sup>4</sup> La formulación de Max Weber aparece en su famoso ensayo «Politik als Beruf» (1919), donde en los primeros párrafos se habla de «das *Monopol legitimer physischer Gewaltsamkeit*», mientras la versión al inglés que se maneja aquí traduce «the *monopoly of legitimate physical violence*» (Weber 2004: 33). Sobre la traducción de «Gewalt» como «violencia» se hablará más adelante, ya que tiene repercusiones en el texto de Benjamin, y su doble sentido explica ciertos aspectos de la obra de García de la Huerta.

dencia de valores que muestra las entrañas mismas del fenómeno violento, ejercido dentro de un marco legal y en relación directa a una cuestión de justicia apoyada en el orden legítimo del derecho.

Aparte de la temática ya citada en el ensayo de Benjamin, que no encuentra reflejo en la tragedia de García de la Huerta, quizá el desacuerdo más notable entre ambos textos radique en que el primero no tiene como objetivo discutir la importante cuestión sobre cómo escenificar la violencia, sino cómo caracterizarla o cómo comprenderla dentro de una problemática política y jurídica. Sin embargo, esta cuestión ausente en el ensayo es central en el caso de *Raquel*, porque aquí es imposible evitar el problema de cómo representar en escena la matriz violenta del sentimiento trágico. Además, y observando este asunto desde un ámbito más amplio, es indudable que las dimensiones estéticas de la tragedia repercuten de modo inevitable en el contenido político y legal de todo acto teatral. En este sentido, el riesgo escénico y práctico que corre García de la Huerta con su obra es comparativamente mucho mayor al teórico de Benjamin<sup>5</sup>.

En un artículo previo dedicado a *Raquel* anticipábamos hace unos años cómo la lectura historicista tradicional de la obra había llegado a dominar hasta tal punto los acercamientos críticos dedicados a ella que el consenso parecía limar y obviar las múltiples tensiones y contradicciones que presenta el texto<sup>6</sup>. En parte, esta situación es consecuencia del singular carácter de Vi-

---

<sup>5</sup> Recuérdesse que la escritura de *Raquel* parece haber sido uno de los motivos de la persecución de García de la Huerta y puede haber jugado un papel en su posterior destierro en Orán, donde se estrena la tragedia. El *Dictamen fiscal de expulsión de los jesuitas de España (1766-67)*, de Pedro Rodríguez de Campomanes (1997: 47), coloca dentro del apartado titulado «El plan y los medios de la conjuración» del motín de Esquilache la existencia de «Cierta tragedia de la *Judía de Toledo*» y explica que esta «podía ser una alusión que, aunque falsa, mediante la difamación conmoviese los ánimos, siendo de notar que el autor de ella tiene conexión con los jesuitas y hermanos de la Compañía [...] prescindiendo de si en dicha tragedia había o no especies alusivas a la sedición, en que no están conformes los testigos ni se puede formar cabal juicio por no tenerse a la vista la misma pieza dramática». A pesar de que los editores del *Dictamen* afirman que dicha alusión «no puede referirse a la de García de la Huerta, escrita después de estos sucesos» (ibid.: 196), el consenso crítico sobre la tragedia parece ir en la dirección opuesta desde que René Andioc expone su tesis de lectura en *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Véase también la introducción de Andioc a su edición del texto (García de la Huerta 2002) así como Sala (2005: 324-326 y 338). Datos adicionales sobre esta relación se encuentran en el artículo de Rafael Olaechea y José A. Ferrer Benimeli (1978), así como en el artículo y libro de Juan Antonio Ríos Carratalá (1984b y 1987). Esa información ha sido asimilada a su edición del texto (García de la Huerta 1998). Los artículos de Paula Demerson (1969) y René Andioc (1975) son de particular interés para esta cuestión que incide en el posible papel que la obra juega en esos turbulentos años.

<sup>6</sup> Aparte de la lectura historicista de *Raquel* y sin tener en cuenta intereses más puntuales, la obra ha generado varios artículos que tienen que ver con la representación de los

cente García de la Huerta, cuya idiosincrasia, nacionalismo dramático, así como los múltiples enfrentamientos y peleas tanto personales como literarios, han terminado por influir determinadamente el sentido del texto hasta tal punto que se suele identificar al autor con uno de los personajes<sup>7</sup>. No es intención del acercamiento aquí propuesto deslegitimar la opción de lectura que ha visto y ha defendido, en unos casos con mayor acierto que otros, la idea de que *Raquel* es una alegoría o una transposición del motín de Esquilache de 1767<sup>8</sup>. Efectivamente, existen sincronías históricas y datos que permiten aventurar esta lectura, tal y como ha ocurrido en trabajos clásicos e imprescindibles como los del maestro dieciochista René Andioc<sup>9</sup>.

---

personajes judíos y el posible antisemitismo de la acción. Véanse al respecto Gregory B. Kaplan (1992), Adam Lifshy (1996) y Jeffrey Brian Lachman (1999).

<sup>7</sup> Algunas de las lecturas de la obra afirman algo que es extraordinariamente difícil de probar: la identidad de ideas entre autor y uno de los personajes, en concreto García de Castro. Son valoraciones como, por ejemplo: «García de Castro, o de la Huerta, el único personaje intachable de la obra o el autor de la misma» (Zamora 2001: 261), «[García] representa indudablemente las ideas políticas del autor» (Andioc 1987: 262) y también «[Hernán] gode di tutta la simpatia dell'autore è il vero trionfatore della tragedia» (Ruggeri 1977: 136). Sobre las increíblemente dieciochescas polémicas y peleas en las que García de la Huerta se involucra, véanse, además del libro y el artículo de Ríos Carratalá (1987 y 1984b) sobre la trifulca con Juan Pablo Forner, el de Aguilar Piñal (1988) sobre los enfrentamientos con Cándido María Trigueros.

<sup>8</sup> René Andioc elaboró esta tesis en el capítulo «La *Raquel* de Huerta y el antiabsolutismo», incluido en su imprescindible libro *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* (edición corregida en español 1987, pero interpretación planteada en la versión en francés, aparecida en 1970). Allí se advertía que, a pesar de que «[n]o pretendemos [...] convertir a la *Raquel* en una simple trasposición escénica del motín [...] su verdadero sentido queda puesto en evidencia si se la reinserta en las circunstancias que rodearon su nacimiento» (ibid.: 260). Se sumaron a esta interpretación Philip Deacon (1976), Magda Ruggeri (1977), Monroe Z. Hafter (1985), Antonio Ríos Carratalá (1987), Gregory B. Kaplan (1992), Andrés Zamora (2001) y Miguel Soler Gallo (2009). José Miguel Caso (1983 y 1988) aceptó esta lectura a grandes rasgos pero afirmaba que la primera versión era anterior al motín y solamente en versiones posteriores se introdujeron modificaciones en el texto para matizar la relación con lo de Esquilache. En contraste a todos los anteriores, Donald Shaw (1986) ha advertido de la limitación de este acercamiento. Véase sobre esta cuestión Pereiro Otero (2008: 117-119).

<sup>9</sup> Podría aclarar definitivamente esta cuestión algún dato fehaciente sobre la fecha de composición de la obra, pero no solamente esta es desconocida, sino que no existe consenso sobre dicho dato. José Miguel Caso (1988: 392), al hacer su estudio de variantes, afirma la existencia de un texto anterior a 1766. Sin embargo, marzo de 1766 es fecha clave para Andioc, quien, al relacionar las tensiones fundamentales de *Raquel* con el motín de Esquilache, está interesado en sustentar una cronología más cercana al motín. Juan Antonio Ríos (1984b: 422) defiende igualmente que «la redacción de la tragedia no fue posterior al verano de 1766», pero, al escribir el prólogo a su edición, especula que «es posible que la tragedia ya estuviera redactada —en su versión primitiva— en 1765» (García de la Huerta 1998: 27), aunque también advierte que «[e]sta hipótesis [...] no modifica la interpretación

Al mismo tiempo, es necesario reconocer que esa lectura impone silencios, clausura herméticamente la posibilidad de explorar nuevas avenidas críticas, la hace depender excesivamente del incompleto archivo histórico y, como se ha anticipado, evita sopesar las muchas ambigüedades que el texto tiene. Por dicho motivo, hace algunos años argumentábamos que existe otra lectura que, por una parte, no invalida el carácter casi ecuménico y consensuado del acercamiento historicista; mientras, por la otra, afirmábamos que, bajo su factura de apariencia clasicista, late una serie de conflictos atávicos que convierte la obra en un texto de persecución, tal y como René Girard ha articulado en buena parte de su producción intelectual (Pereiro Otero 2008).

Este artículo parte de unos presupuestos similares en el sentido de que, sin desdeñar las coordenadas sociales, culturales e históricas que dan forma al texto de García de la Huerta, enfatiza una lectura que desea ilustrar no tanto lo que significó la obra entonces —en todo caso, este es otro posible ejercicio de lectura entre muchos—, sino lo que puede seguir diciendo en cuanto texto vivo y relevante. No es esta una cuestión sin importancia, ya que el futuro de los textos literarios verdaderamente clásicos, como el de García de la Huerta, depende de ver y examinar su relevancia en el presente. Así que, para terminar esta pequeña introducción crítico-metodológica, conviene finalmente enfatizar que esta relación entre lo legal y lo violento, así como el derecho que tercia entre uno y otro, son especialmente significativos y merecen un análisis detallado no solamente por la densidad de su tratamiento interno, sino por las repercusiones de su planteamiento en el género trágico<sup>10</sup>.

---

que de la tragedia presentó R. Andioc» (García de la Huerta 1998: 27-28). Por su parte, Andioc afirma en su edición que «el texto primitivo de la Raquel debió de redactarse como pronto hacia 1765, y más probablemente, el mismo año del motín» (García de la Huerta 2002: 24). De modo más cauteloso en el artículo «De algunos enigmas», sugiere que su afirmación sobre una redacción alrededor de 1766 se hace «por haberme fundado en un artículo como siempre muy documentado de Philip Deacon» (Andioc 1997: 69). Sin embargo, en este mismo artículo, Andioc refuta los argumentos de Aguilar Piñal (1988: 300), quien por su parte ha dicho que «*Raquel* fue escrita mucho antes de los motines de la primavera del 66». Al respecto, es necesario añadir que Pietro Napoli Signorelli (1787: 31), en el volumen VI de su *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, ha dejado escrito que «l'autore tardò a publicarla quindici anni in circa». Dado que el punto de referencia de Signorelli es la primera edición de las *Obras poéticas de don Vicente García de la Huerta* de 1778, la fecha de composición habría sido alrededor de 1763. Desgraciadamente el erudito italiano del siglo XVIII no ofrece ningún dato contrastable que pueda explicar en qué basa su datación.

<sup>10</sup> Después de haber enviado para su evaluación este artículo, hemos leído el artículo de Sergio Santiago Romero (2016) que discute la legitimación de la violencia en *Raquel* y en *Un soñador para un pueblo* de Antonio Buero Vallejo. Su apoyo explícito a la corriente de la lectura historicista, adquiere nuevas connotaciones al adoptar un marco interpretativo marxista y al distinguir entre violencia posibilista, violencia intratextual y violencia teatral.

En cuanto obra teatral, y más específicamente tragedia, *Raquel* pertenece y obedece a una larga historia clásica y neoclásica que prescribe de modo casi jurídico una relación entre su propio contenido y su particular carácter formal, expresivo y genérico<sup>11</sup>. En su caso, no se trata solamente de cómo adecuarse a una regulación pseudo-aristotélica en relación a las unidades que la sitúan respecto a dicha tradición, ya sea para seguirlas (en el caso de la unidad de acción), para modificarlas (en el de la de tiempo), o para reescribirlas (en el de la de lugar). Además, es importante reconocer el papel jugado por nociones relativas al decoro y a la verosimilitud que permiten, posibilitan y aprueban la representación de la violencia en la escena.

No cabe duda de que la práctica de la tragedia griega, por una parte, se convierte en el fundamento trascendental del género dramático por excelencia, aunque, por la otra, adscribe a la escenificación de los actos violentos un carácter obsceno. Sin entrar a considerar la discusión etimológica sobre si el origen de la palabra «obsceno» obedece a paradigmas sacados del espacio teatral —la evidencia al respecto es contradictoria—, lo cierto es que la mayor parte de las tragedias griegas, a diferencia del carácter grotesco y festivo impuesto por otras razones a la comedia, opta por una representación indirecta y narrada de la violencia. En otras palabras, la presentación del acto violento llega al extremo de rechazar la principal diferencia que distancia el arte dramático del épico para imponer un marco diegético dentro del arte mimético por excelencia: es decir, el problema no es la violencia imaginada, sino la visualizada; no la contada, sino la escenificada<sup>12</sup>. Dado su incrementado sentido del decoro, se esperaría que el siglo XVIII mantuviera con igual celo esta convención más práctica que teórica. No obstante, la teorización sobre el género trá-

<sup>11</sup> La cuestión del Neoclasicismo y el género trágico de la obra no constituyen temas zanjados por la crítica sobre *Raquel* y sobre García de la Huerta. John A. Cook (1959), Russel P. Sebold (1989) y Berta Guerrero Almagro (2013) no han dudado en hablar de Neoclasicismo. Tampoco han cuestionado su carácter trágico tempranos testimonios como el de Francisco Martínez de la Rosa (1838) u otros más alejados como el de Ivy L. McClelland (1970). Son más matizadas las opiniones en los casos de Jerry L. Johnson (1972), Donald E. Schurlknight (1981a), Donald Shaw (1986) y Ríos Carratalá (1988), quienes o bien hablan de drama heroico o bien desconfían de su adscripción total y completa a principios neoclásicos debido a la afirmación de García de la Huerta que subraya el «sistema particular» que utiliza en la obra.

<sup>12</sup> Tal y como ha observado Albert Henrichs (2000: 177) sobre el teatro clásico griego, «To accommodate the violence inherent in their mythical story patterns, the tragedians had to substitute *legomena* for *dromena*, or the verbal reenactment for the real thing. Consequently the extant tragedies abound with graphic descriptions of acts of violence». De acuerdo a A. H. Sommerstein (2004: 52), la única excepción a esta regla implícita que prohíbe representar la violencia ejercida sobre seres humanos o animales en la escena es el *Prometeo encadenado* de Esquilo: «the convention that prohibited the striking of blows in tragedy was for some reason not applicable in this case, or it was deliberately broken for effect».

gico durante el setecientos marca distancias con respecto a esta cuestión, tal y como se puede ver en la actitud explícita del tratadista español más importante de la época. De este modo, en el libro tercero de su famosa *Poética*, Ignacio Luzán (1702-1754) se apoya en el comentario que el jesuita italiano Paolo Beni (1552-1625) hace del texto aristotélico y declara que:

No hay duda alguna que Aristóteles admite las muertes en público, pero que esto se ha de entender de aquellas muertes cuya ejecución no es muy bárbara ni cruel en el modo: así las muertes ejecutadas con veneno, con espada o puñal se podrán ofrecer a la vista del auditorio, pero cuando el modo de las muertes es del todo inhumano y bárbaro, entonces se debe fingir que suceden dentro del teatro y, se debe informar de ellas el auditorio por vía de narración (Luzán 2008: 551).

De acuerdo a lo anterior, es evidente que Luzán coloca en el lugar más alto de la jerarquía el acercamiento teórico de Aristóteles, relegando la práctica dramática de la tragedia griega —mucho más circunspecta con respecto a la violencia visualizada en escena— a un segundo plano<sup>13</sup>. En el caso de *Raquel* y en términos prácticos, García de la Huerta parece adoptar un planteamiento escénico similar al discutido por el tratadista aragonés para representar no uno, sino dos violentos asesinatos en escena: el de la protagonista y el de su mentor, Rubén. Ambos son ejecutados, significativamente, con el mismo puñal, a pesar de que muchos otros personajes tienen sus espadas desenvainadas. Sin embargo, en términos teóricos, la cuestión sería determinar, tal y como advierte Luzán, dónde se encontraría la barrera de la barbarie o la crueldad, puesto que dicho criterio es el que propiciaría la conversión de la mimesis teatral en diégesis narrativa dentro del marco escénico de una tragedia.

Si tanto Luzán en teoría como García de la Huerta en la práctica admiten hasta cierto punto de cruenta brutalidad la posibilidad de representar una muerte violenta ante el público, dicha frontera solamente se puede cruzar a costa de quebrar una censura que, como explica el preceptista a continuación, no tiene que ver totalmente con el decoro, sino con la verosimilitud. Este asunto adicional exige, sin embargo, mayores matices y más cautelas que el anterior. En este caso, un valedor del mantenimiento de la ilusión escénica tan radical como

---

<sup>13</sup> Aparte de Aristóteles, Luzán se apoya en el *Ars poetica* de Horacio para, por una parte, subrayar que el efecto de lo visto es mucho mayor que el de lo escuchado (versos 179-182) y, por la otra, advertir que ni Medea asesinando a sus hijos, ni Atreo cubierto de entrañas, ni las transformaciones de Progne y Cadmo en pájaro o serpiente respectivamente deben aparecer ante los ojos de los espectadores. El hecho de que se equipare la representación de la violencia a una metamorfosis fantástica incide no en una objeción de naturaleza moral o ética, sino en una relacionada con la verosimilitud y con, utilizando la famosa formulación de Coleridge, la suspensión de la incredulidad necesaria para que la ficción se vuelque sobre la realidad.



Luzán se apoya en Horacio para advertir el límite que conlleva la representación de la violencia en el género teatral. De esta manera, argumenta:

Que no *se ejecuten* en público ciertas muertes cuyo modo trae consigo mucha barbarie e inhumanidad, y esto no porque sea de parecer que nunca se hayan *de ejecutar* en presencia del auditorio las muertes y demás acciones trágicas comprendidas en la turbación, sino porque tales muertes, por ser demasíadamente horribles, bárbaras y extraordinarias en el modo, serían increíbles (Luzán 2008: 551-552; énfasis añadido).

Aparte de que el vocabulario de connotaciones procesales es francamente revelador, debe tenerse en cuenta que la *ejecución* de estas escenas se modera no porque su crueldad sea censurable ni porque amenace el mantenimiento del decoro, sino por su carácter público —o social— y por la falta de credibilidad; en otras palabras, no tanto por un criterio moral o ético como por una cuestión de autenticidad estética y de realismo. Esta fascinación que ejerce sobre el ánimo de Luzán la posibilidad de yuxtaponer ficción y realidad en un perfecto ejemplo de ilusión representativa se manifiesta incluso teniendo en cuenta que

la moral de nuestra religión y la cristiana mansedumbre no puede sufrir tan cruel vista, y *no es justo* que donde todo es fingido sean las muertes verdaderas, basando para el fin de la tragedia que se imiten y finjan estas muertes con la mayor naturalidad y verosimilitud que sea posible (ibid.: 551; énfasis añadido).

Así, además de una tangencial oposición moral que se apoya en una idea de justicia escénica —cuya expresión vuelve a apoyarse en términos religiosos o jurídicos— hay que notar que, antes de buscar refugio en un vocabulario cristiano entreverado con dichas nociones, Luzán ha advertido con respecto a las escenificaciones trágicas de la antigüedad que

... me acuerdo haber leído que los antiguos, para *la ejecución de tales muertes en público*, se servían de *malhechores condenados a muerte por los magistrados de justicia*, y con aquellos miserables ofrecían a los ojos del auditorio el horrible espectáculo de muertes y quejas verdaderas, y de sangre humana realmente vertida (ídem; énfasis añadido)<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Luzán no aduce ninguna fuente para apoyar esta apreciación que implica el asesinato real de seres humanos para incorporar auténticamente (no para imitar o representar, sino para ser) la muerte de un personaje en una ficción mediante la ejecución del actor, casi como para aludir a aquello que hoy en día en términos cinematográficos sería un *snuff film*. Muy probablemente se está refiriendo a lo que K. M. Coleman (1990) ha llamado «fatal charades» en el mundo romano, aquellas en las que durante los dos primeros siglos del imperio ciertos sentenciados a muerte son obligados a representar como parte de su condena los papeles de personajes míticos. Los reos sufren públicamente los rigores de la justicia superponiendo la muerte ficticia a la real y convirtiéndose en actores y ejecutados. La interpretación de Co-

No parece lícito asumir que Luzán hubiera podido tomarse en serio la posibilidad de asesinar realmente a un ser humano como un medio de apoyar la verosimilitud de una ficción trágica. Sin embargo, su énfasis en esta cuestión demuestra hasta qué punto su comprensión del carácter trágico de la acción representada depende de una violencia determinada por su verismo y caracterizada por unos fundamentos que continuamente se apoyan en acontecimientos y campos semánticos tomados del orden jurídico. Aunque no se trata en esta ocasión de reivindicar los conocidos planteamientos de los ritualistas de Cambridge (Arthur Bernard Cook, Francis Macdonald Cornford, Jane Ellen Harrison, entre otros), quienes a principios del siglo XX desarrollan las tesis sobre las raíces ceremoniales del drama, es necesario considerar la importancia de ese violento contenido sacrificial sin el que la tragedia pierde una parte considerable de su identidad. Tampoco se trata de reiterar la inevitabilidad de que el puñal o el garrote que Melpómene suele blandir en cuanto musa y representación alegórica de la tragedia se utilicen dentro o fuera de la escena: esos atributos no dejan lugar a dudas sobre el contenido intrínsecamente violento del arte supeditado a su vigilancia.

Sí se trata, en cambio, de establecer un vínculo político, jurídico y religioso ininterrumpido que enlaza tragedia, derecho, ley, justicia, sacralidad y violencia de modo inextricable. De este modo, y aun a pesar de las ya mencionadas diferencias que separan el ensayo de Benjamin y la obra de García de la Huerta, existe una corriente teórica, estética y teatral clasicista que enmarca el acontecimiento trágico en referencia a un contexto jurídico y penal. La violencia aludida o representada no hace sino enfatizar la existencia de ese vínculo. Así, cuando «Crítica de la violencia» comienza afirmando que «La tarea de una crítica de la violencia puede definirse como la exposición de la relación de dicha violencia con el derecho y la justicia» (Benjamin 2010: 87), se plantea una interdependencia entre esos tres términos y un vínculo operativo que deben ser examinados. Derecho, justicia y violencia también van a generar tres de los campos semánticos más tenaces en los diálogos y en las preocupaciones de *Raquel*. Igualmente, el hecho de que sean los personajes quienes utilizan todo este vocabulario establece hasta qué punto sus palabras generan, consolidan y utilizan la tripartita matriz a la que Benjamin alude.

En cuanto al léxico procesal utilizado y reivindicado por los personajes de la tragedia de García de la Huerta, la referencia a una organización legal es constante para fundamentar el derecho de unos sobre los otros y, consecuentemente, para deslegitimar el de los adversarios<sup>15</sup>. Por ejemplo, Manrique, al poco de comenzar el drama, invoca el carácter trascendente de la ley al decir que

---

leman se fundamenta, entre otras fuentes textuales, en un fragmento de Tertuliano y varios epigramas del *Liber Spectaculorum*.

<sup>15</sup> Existen múltiples ediciones en papel y digitales de la obra de García de la Huerta, así que, para facilitar la localización de las referencias, se cita aquí por el número de acto

«Los Reyes dados son por la divina / mano del cielo; son sus decisiones / Leyes inviolables» (I.76-78). Esa jurisprudencia política y religiosa también aparece naturalizada en un proceso paralelo que se puede ver cuando García en la jornada tercera exclama «¿Así rompéis de la naturaleza / las leyes sacrosantas?» (III.48-49). La solidaria continuidad entre el orden divino, natural, social y jurídico es aquella que el dominio de Raquel, a causa de su relación amorosa con el Rey, cuestiona y, por ello, García se queja de su poder diciendo que «su gusto, su capricho, / una seña no más, es ley precisa / del Noble y del Plebeyo venerada» (I.65-67). Resulta revelador de la tensión legal producida que, aunque el Monarca mismo ayude a fundamentar este poder legal al confirmarle a Raquel «tu gusto ley de mis Vasallos sea» (II.689), la brusca reacción de García sea de incredulidad: «¿Será razón que el Castellano brío / obedezca las leyes de una Hebrea?» (II.770-771).

Esta problemática legal se extiende a la discusión de la legitimidad a través de una tupida red de significantes y significados. Ahí se encuentran, desde distintas conjugaciones del verbo «privilegiar» (II.703, III.318) y referencias a los «privilegios» (I.453, III.51), hasta un denso texto entretreído con un reiterado vocabulario procesal: «delito» (I.567, II.363, II.438, II.666, II.706, II.756, III.75, III.123, III.489, III.509, III.590, III.607, III.615, III.697, III.726, III.773), «testimonio» (I.460, I.571, II.621, II.690), «testigo» (II.606, III.354, III.747), formas del verbo «confesar» (II.574, II.673, III.78, III.98, III.125, III.746), «sentencia» (I.429, I.679, I.717, II.58, II.192, II.563, III.14, III.432, III.628, III.650), «condena» y formas de «condenar» (I.680, II.56, II.208, III.54, III.630), «castigo» o formas del verbo «castigar» (I.208, I.218, I.285, I.567, I.576, II.576, II.683, II.698, II.729, III.75, III.352, III.361, III.489, III.759, III.785), «ejecutar» (I.577, I.614, I.684, I.730, II.628), y sus hermanas «ejecución» (II.361) y «ejecutor» (III.670). Lo mismo ocurre con el sustantivo «culpa», el adjetivo «culpable» y formas del verbo «culpar» (I.301, I.412, I.508, I.563, I.628, III.154, III.613, III.630, III.750), así como con sus antónimos «disculpa» y «disculpar» (I.415, I.441, I.553, I.638, II.215, II.577, II.583, III.728, III.733, III.771, III.774). Aunque no es posible entrar en el análisis pormenorizado de su distribución textual en este momento, es bueno advertir que este vocabulario está sujeto a un proceso de deslizamiento semántico que, si bien al principio de la obra se usa de modo metafórico o simbólico, se convierte poco a poco en un verdadero fundamento de derecho procesal. Considérese a modo de ilustración cómo el verbo «juzgar» comienza siendo un sinónimo de «opinar» o «pensar», pero se convierte finalmente en un término plenamente jurídico (compárense sus ocurrencias en II.50, II.142, II.279, II.319, III.36, III.170, III.217, III.546, III.625, III.635, III.698, III.763). Sucede lo mismo con otras

---

—en guarismo romano— seguido, tras un punto, del número de verso —en arábigo— donde aparece la cita. Esos números de verso han sido extraídos de la edición de René Andioc.

palabras como «pena», que comienzan teniendo un significado subjetivo y sentimental para, según avanza inexorablemente la tragedia, transformarse en un sinónimo de «condena» (véanse los versos I.622, II.30, II.36, II.84, II.160, II.336, II.238, II.364, II.522, II.665, III.424, III.564, III.670, III.678, III.715, III.780). No debería ser ninguna sorpresa apreciar que gran parte de ese vocabulario legal incrementa su presencia en el drama al aproximarse a la fatídica resolución, y, de hecho, este proceso de consolidación y reconfiguración semántica se convierte en un proceso jurídico reiterado de múltiples modos en la tragedia.

No solamente la discusión sobre la legitimidad de la ley, el derecho del derecho, encuentra su espacio en la tragedia, también la justicia (o la ausencia de esta) aparecen invocadas en el texto. Así, si bien como dice García, «En el excelso Trono es donde debe / resplandecer más tersa la justicia» (I.87-88), en opinión de Manrique no existe dilema alguno, puesto que es una cuestión de fidelidad y respeto a la autoridad del Rey y de su amante, incluso si se considera «de Raquel la injusticia» (I.119). Igualmente, Rubén, el falaz mentor de Raquel, manifiesta que su pupila mantiene una «privanza injusta» (II.179) y que el cielo «pretende hacer de su justicia muestra» (II.240), porque se siente encausado por los gritos del pueblo que la condenan. Por su parte, Raquel, considerando su venganza y a diferencia de los castellanos, reconoce y acata el valor topográficamente encarnado en el trono al decir «este asiento, que es centro de justicia, / contiene mi furor» (II.699-700). De esta forma chocan las diferentes interpretaciones acerca de lo que es la (in)justicia y, sobre todo, su sentido. En concreto, si Raquel, dirigiéndose a Alvar Fáñez, le avisa «advierte que así apruebo iniquidades, / que así injusticias corroboro y firmo» (II.737-738), el Rico Hombre le pregunta a García «¿Tú [...] no confiesas / la justicia y razón que nos asiste?» (III.97-99). Es decir, la (in)justicia se ha sacado la venda de los ojos y sostiene dos balanzas incompatibles, una para Raquel y los judíos, otra para García y los cristianos.

En consecuencia, la tragedia plantea el proceso mediante el que un sistema legal triunfa y se impone para resolver una discordancia crítica y para confirmar la primacía de un derecho sobre el otro. El mismo García pondera la equívoca situación con un vocabulario apocalíptico al exclamar «[i] tan infames días, en que reina / la iniquidad, y están entronizadas / la maldad, la injusticia y la violencia!» (III.190-92). Dichas palabras aluden a la abominación que supone usar el *topos* del trono para justificar una ilicitud y observan al mismo tiempo la complementariedad entre lo malo, lo injusto y lo violento que ocupa ilegítimamente la sede del imperio. La (in)justicia que prevalece finalmente es la de los castellanos, en primer lugar, porque ellos hacen uso de la ley del más fuerte, pero, en segundo y con mucha mayor insidia, porque monopolizan el sentido de la justicia y proyectan una indeterminada culpabilidad sobre la víctima, justificando en la práctica una radical desigualdad entre pena y trasgresión. De esta forma, le dice Alvar Fáñez a Raquel misma que ella es conscien-

te de su culpabilidad y debe someterse al poder que ellos representan: «bien lo sabes, Raquel; [...] / y bien tu disimulo nos confirma / la justicia y razón que nos alienta» (III.604-606). En su voz se une la racionalidad de la justicia con una proyección de la culpabilidad sobre una víctima obligada a asumir una sentencia emitida por alguien que es juez y parte. Sin embargo, en cuanto un sistema mantenido exclusivamente por la violencia y el imperio del más fuerte no puede subsistir sin la protección ulterior de una organización legal, García, a modo de contrapunto, propone regresar a una justicia equiparada a la legalidad como medio de evitar el descenso a una espiral sin fin. Por esto mismo aconseja al Monarca «reprimid vuestros enojos; / a la justicia remitid la queja» (III.769-770), recordándole la existencia de un código legítimo que, aunque haya sido suspendido excepcionalmente, tiene como objetivo mediar entre el delito y la pena regulando impersonalmente las relaciones entre ambos.

Finalmente, para completar la trinidad arriba esbozada por Benjamin al referirse a derecho, justicia y violencia en cuanto los tres vértices de un triángulo crítico fundamental, es imprescindible advertir cómo esta última idea aparece invocada por los personajes con cierta regularidad en una serie de menciones que va sucesivamente decreciendo su carácter simbólico e incrementando su valor disciplinario y punitivo. Así, Alfonso admira la «secreta violencia y poderío» (I.573) que encierra la verdad en la primera jornada, mientras Rubén, dirigiéndose a Raquel en la siguiente, le hace ser consciente de la debilidad del Rey debido a que, para rechazarla, ha tenido que hacer «contra tu amor esfuerzos tan violentos» (II.73). En el mismo acto, Manrique advierte a Rubén que sus enemigos «atribuyen las violencias» (II.210) de Raquel a su influjo como consejero. Alfonso, por su parte, se lamenta de haber tenido que desterrar a Raquel exclamando «¡Oh cruel dolor! ¡Oh bárbara violencia!» (II.334) y le pide a Manrique que acabe con sus males ensartándolo con su espada. A su vez, Manrique responde a dicha petición diciendo «No así ofendáis, Señor, mi amor y celo / con proponerme acciones tan violentas» (II.366), y, de modo paralelo, si bien en un primer momento Alfonso decide desterrar a Raquel y a los judíos, tras cambiar repentinamente de opinión, ella le reclama mayor protección al preguntarle «¿Queréis que expuesta quede a una violencia?» (II.595). No anda muy desencaminada su intuición, ya que el parlamento de García que cierra este acto se apoya en la complicidad de Alvar Fáñez para ejecutar «la violenta empresa que medito» (II.790). Ya en la última jornada este vocabulario se puede hallar en boca del Castellano 2, quien pregunta «¿Qué violencias / no intentará [Raquel], creyéndose ofendida?» (III.22-23). Más adelante, García se queja de la amante del Rey, reconociendo que «Yo mismo sus excesos y violencias / acabo de sufrir» (III.80-81) y, un poco más tarde, también pondera «la maldad, la injusticia y la violencia» (III.192) de los días que viven. A su vez, Manrique alude posteriormente a la «violencia» (III.236) para justificar su enfrentamiento con la familia de García, y García mismo, cuando oye a los castellanos que llegan listos para asesinar a Raquel,

reconoce que no hay tiempo y que es inútil oponer obstáculos ante la inercia del movimiento en curso: «Ya la violencia / penetra hasta este sitio» (III.490-491). La poderosa e irresistible fuerza de los castellanos que impele semántica y mecánicamente a los personajes hacia el trágico final es la que obliga a Rubén a asesinar a Raquel. Él mismo lo confirma delante del Rey cuando Alfonso hace su aparición después de que la sentencia haya sido dictada y ejecutada con pasmosa celeridad: «De tus mismos Vasallos la violencia, / el temor de la muerte y su amenaza / me han obligado a hacerlo» (III.730-732). El argumento de la amenaza no convence al monarca, puesto que, después de haber matado al judío por su propia mano ante los espectadores y con el mismo puñal usado contra Raquel, se dirige a García para culpar no al autor material de la muerte de su amante, sino al pueblo: «Muerta ves a Raquel a la violenta / furia de mis vasallos» (III.742-743). Este es uno de los escasos momentos de la obra en los que el rey parece hablar de modo recto y sin subterfugios<sup>16</sup>.

Si bien los párrafos anteriores deben haber dejado claro hasta qué punto el texto de García de la Huerta coincide con los mismos presupuestos semánticos que Benjamin expone desde la primera oración de su ensayo, es apropiado destacar dos ideas adicionales que inciden en este paralelismo conceptual entre la tragedia y «Zur Kritik der Gewalt». Por una parte, la palabra «Kritik» debe entenderse aquí en su sentido etimológico y no en su predominante sentido polémico actual. Es decir, la crítica es una diferenciación necesaria, una separación que obedece a una situación de crisis y de confluencia en la que es necesario imponer distinciones. Tomando las palabras de Derrida (2008: 82) sobre el título del ensayo, «‘crítica’ no significa para Benjamin simplemente evaluación negativa, rechazo o condena legítimas de la violencia, sino juicio, evaluación, examen que se da [de] los medios para juzgar la violencia». Esa actitud de diferenciación le permite a Benjamin establecer una separación crítica entre dos tipos de violencia considerada esta no como fin legitimado por los efectos que persigue (derecho natural), sino como medio histórico y legal sujeto a la posibilidad de interpretación y distinción (derecho positivo). Aparte de esta distinción metodológica que circunscribe el examen de la problemática al área del derecho positivo, otra de las diferencias críticas acuñadas en el

<sup>16</sup> La culpabilidad y responsabilidad del rey en los hechos acaecidos es un tema espinoso en la exégesis de la obra. Así, Andioc (1987: 274) utiliza un doble criterio: «En cuanto al perdón otorgado por el monarca a los asesinos de su amada, más es declaración de culpabilidad propia que movimiento de generosidad», pero, por otra parte, también observa que «Los culpables son en definitiva los Castellanos, es decir, como ya queda dicho, *el pueblo*; por presión del pueblo es como Rubén ha matado a Raquel» (ibid.: 284). Al mismo tiempo, también ha disculpado al rey, cuando observa que «la responsabilidad de la muerte de Raquel, que el rey se atribuye verbalmente, es en realidad únicamente la responsabilidad del amor que sentía por ella» (Andioc 1975: 135). Otros críticos que se han manifestado acerca de la culpabilidad del rey son Cook (1959: 288), McClelland (1970: 209) y Schurlock (1981b: 76).

ensayo distingue entre la violencia que funda el derecho y la que lo mantiene. A pesar de esta separación, hay que notar que Benjamin (2010: 99) plantea algún ejemplo, a su juicio «ignominioso», donde esta oposición se neutraliza. De modo notable, algo similar ocurre en *Raquel*, donde ambas categorías aparecen ignominiosamente confundidas: la misma violencia contenida en el derecho que los castellanos se arrojan para condenar y asesinar a Raquel es la que funda un nuevo derecho basado en dicho asesinato.

Las distinciones críticas anteriores, sin embargo, no son las únicas que plantea Benjamin, puesto que existe otro fundamento más básico y primigenio en su examen que enfrenta la llamada violencia mítica a la divina. Desde su punto de vista, la primera es la que origina el orden del derecho legal y, consecuentemente, inserta inevitablemente en el interior del fenómeno jurídico la idea del destino<sup>17</sup>. Además, la pugna entre ambos tipos de violencia se establece al confrontar dos modos de concebir el mundo: uno de filiación greco-latina y otro de raigambre judeocristiana. Esta oposición genera a su vez otra serie de contrastes antitéticos que Benjamin (2010: 114) caracteriza en los siguientes términos:

La violencia divina constituye en todos los puntos la antítesis de la violencia mítica. Si la violencia mítica funda el derecho, la divina lo destruye; si aquella establece límites y confines, esta destruye sin límites; si la violencia mítica inculpa y expía al mismo tiempo, la divina redime; si aquella amenaza, esta golpea; si aquella es letal de manera sangrienta, esta es letal de manera incruenta.

De acuerdo a la lectura que aquí se plantea, es necesario, pues, examinar *Raquel* según estos presupuestos y tratar de indagar hasta qué punto podrían ser operativos en la tragedia. De su adecuación a las distinciones críticas de Benjamin o su distanciamiento respecto a ellas dependerá el modo en el que el texto reacciona ante las fuerzas que su misma acción trágica conjura.

A primera vista, los acontecimientos en *Raquel* parecerían confirmar la tesis de que la violencia aquí representada se asemeja al paradigma legal y mítico planteado por Benjamin. Se podría basar esta lectura en la importancia

---

<sup>17</sup> Benjamin plantea que el caso de la pena de muerte resulta un ejemplo de particular relevancia donde la violencia es simultáneamente fundadora y mantenedora de derecho y, al mismo tiempo, revela el papel que el destino juega en la aplicación de la ley. Así, dice sobre el derecho que, «si su origen es la violencia, la violencia coronada por el destino, es lógico suponer que en el poder supremo, el de vida y muerte, en el que aparece en el ordenamiento jurídico, los orígenes de este ordenamiento que afloran en forma representativa en la realidad actual se revelen atterradoramente. [...] Pues, en el ejercicio del poder de vida y muerte, el derecho se confirma más que en cualquier otro acto jurídico. Pero en este ejercicio, al mismo tiempo, una sensibilidad más desarrollada advierte con máxima claridad algo corrompido en el derecho» (Benjamin 2010: 98-99). Esa corrupción viene dada por los mecanismos aleatorios y las casualidades imprevisibles que determinan el descubrimiento del delito, la determinación de la culpabilidad y la ejecución de una condena.

del ya aludido campo semántico de lo jurídico, que enmaraña la acción y empuja a unos personajes a una relación excluyente en la que solamente el derecho de uno de los grupos puede prevalecer. Además, se podría añadir la importancia que el cruento énfasis en la sangre adquiere en la caracterización de la violencia mítica y el papel que esta tiene en los diálogos de la obra.

Específicamente, la sangre derramada se convierte aquí en un factor que legitima a Alfonso como Rey, puesto que en sus gloriosas empresas de conquista ha bañado las orillas del Jordán «con la Persiana sangre y con la Egipcia» (I.8). La sangre es, asimismo, un factor de privilegio y posición social, tal y como argumenta un noble como Manrique al decirle a García que olvida la obligación «de la antigua /nobleza de tu sangre» (I.72-73) cuando critica al Rey. Raquel, además, teme la existencia de una conspiración para el vulgo y cree que este busca derramar «mi sangre» (I.370), mientras García, en uno de los encadenamientos metafóricos más brillantes de la obra, siente que los vasallos como él «su sangre ilustre / en defensa de Alfonso desperdician; aquellos que en sangrientos caracteres / de heridas por su nombre recibidas / llevan la ejecutoria de sus hechos / sobre el noble papel del pecho escritas» (I.177-182). En cuanto la sangre ilustre es consecuencia directa de haber realizado una inversión en la fuerza de la monarquía, aquella ha producido ciertos intereses al transformarse en símbolo de nobleza. Del mismo modo, la cruenta sangre propia y ajena sirve de vínculo ideal y físico que liga ambos estamentos a modo de tinta que fundamenta los privilegios de una casta. No en vano, el propio Benjamin observa que Georges Sorel (1847-1922) apunta hacia «una verdad no sólo histórico-cultural sino metafísica, cuando plantea la hipótesis de que en los comienzos todo derecho ha sido privilegio de los reyes o de los grandes; en una palabra, de los poderosos» (112-113). La acción dramática en *Raquel* confirma, como ya queda dicho, esta apreciación no solamente porque la sangre determina las prerrogativas de nobles y castellanos en detrimento de las de los judíos, sino porque se convierte en expresión última del derecho que les asiste en virtud a sus privilegios. De hecho, la base de la comunidad social es tanto la sangre amiga como la enemiga que han sido derramadas para sustentar el fundamento del orden.

Concretamente, la sangre es figurativamente un medio de ejecutar violentas sentencias reales, como en el caso de García (I.430-431), y también una excusa para derramar la de otros y afianzar el privilegio de la propia (I.467-468). La sangre también establece vínculos (I.478), es prueba de lealtad (I.571-572) y proporciona testimonios (II.624). No es ninguna sorpresa que su autoridad se invoque con mucho mayor énfasis en la jornada tercera, donde tiñe espadas (III.95-96), debe ser vertida como única solución al problema (III.171), es infame en el caso de Raquel (III.204-205), puede regar las calles (III.366), tiene una voz interna que anuncia el trágico final (III.412-418), sirve para borrar afrentas (III.501-503) y es vertida para aplacar a los Castellanos (III.658-659), aunque, al provenir de los judíos, se convierte a su juicio en una mancha infa-



me en el acero de sus nobles espadas (III.665). Finalmente, Alfonso, al llegar y ver a su amada asesinada, observa el acero ensangrentado (III.713), protesta al ver una acción «tan sangrienta» (III.748), ve cómo la sangre de su amada riega el salón del trono (III.754-755) y admite que «con lágrimas de sangre / lloraré yo mi culpa y tu tragedia» (III.777-778). Es así que la sangre de Raquel y Rubén, al fertilizar el trono de la monarquía, permite que se renueve y arraigue la relación entre rey, nobleza y pueblo.

De modo paralelo al valor que el derramamiento de sangre tiene dentro de la configuración de la violencia mítica, Benjamin advierte, como ya ha sido anticipado, el papel que el destino tiene dentro de este ámbito legal. En *Raquel* aparecen estas referencias al destino tanto en parlamentos de la protagonista (II.528 y II.610) como en los de Alfonso (II.652) con diferentes valores, pero, incluso más que la ambigüedad de los ejemplos anteriores, existen llamadas inequívocas a la fortuna y a la suerte. La primera es invocada ocasionalmente por García (I.125) y Alfonso (II.297, II.416), pero es en el caso de Raquel donde se concentra esta atención (I.172, I.321-322, I.386-390, II.39-40, II.122-123, I.169-170 y II.694). Todavía más numerosas que las llamadas a la fortuna son las referencias a la suerte. Estas se encuentran puntualmente en parlamentos de García (I.517, III.182), Manrique (II.222), Rubén (II.6, II.26, III.117) y, de nuevo, abundan de modo harto expresivo tanto en los diálogos que pertenecen a Raquel (I.221, I.318, I.327, I.336, II.37, III.62, III.114, II.436, II.602, III.695, III.309) como en los de Alfonso, quien califica la suerte de «rigurosa» (I.639), «enemiga» (I.713), «miserable» (II.277), «injusta» (II.333) y «adversa» (II.346), así como también exclama «¡Oh suerte!» (II.325) y, al encontrar a Raquel muerta, se pregunta «¿quién de esta suerte / de púrpura tiñó las azucenas?» (III.703-704).

Los datos anteriores parecerían consolidar una lectura mítico-legal de la tragedia basada en el recurso a una sangrienta letalidad encarnada en palabras, diálogos y hechos. Al mismo tiempo, aparentarían indicar que el destino, la fortuna y la suerte constituyen los fundamentos legítimos del sistema. Pese a ello, conviene señalar que el vocabulario caótico y pagano del inescrutable destino se ve contrarrestado por la presencia de nociones religiosas encarnadas en términos como el albedrío y las referencias a Dios. Por ejemplo, la presencia del «albedrío» en la obra presenta la particularidad de que sistemáticamente se refiere a un atributo del Rey, y que, a veces, existe la posibilidad de transferirlo a Raquel por ejercicio de la real voluntad. Según Rubén, el albedrío del monarca le pertenece a Raquel (I.245, II.183), aunque ella misma supedita el suyo al del Rey cuando le dice al monarca «que siempre el mío fue vuestro albedrío» (II.504). Alfonso, por su parte, al cederle el poder del reino a Raquel, le confirma que «ya de tu albedrío / dependen los que quieran ofenderte» (II.684-685) y también le pregunta retóricamente «¿No reinas como siempre en mi albedrío?» (III.267). Solamente al final se conecta esta idea explícitamente con el *fatum* cósmico: «¿Puede el humano / albedrío mandar en las estrellas?

(III.613-14). En contraposición a la densidad referencial de este mundo profano e inmediato, las invocaciones a Dios son solamente cuatro: dos realizadas en el caso de Raquel (II.517, III.692) y dos, en el de García (II.759, III.487). Hasta cierto punto, este parece ser un mundo donde lo divino tiene una importancia cuantitativa y cualitativamente menor, así que, apoyándose en esta relativa presencia, se podría reiterar de nuevo que en *Raquel* predomina una violencia de origen mítico. Sin embargo, ya debería haber quedado claro que el texto de García de la Huerta no trata de resolver o simplificar la complejidad de los temas y los asuntos a los que se enfrenta. Así, hay que advertir la existencia de un elemento de particular importancia en el desarrollo de la tragedia que ha pasado desapercibido por la crítica con demasiada frecuencia y que tiene que ver, como a continuación se explica, con el origen de todo el conflicto desarrollado en *Raquel*. Se trata de un elemento que reconduce el énfasis en la violencia mítica para balancearla con la divina.

En los primeros versos de la tragedia sabemos que se está celebrando el décimo aniversario de las victorias de Alfonso y, en consecuencia, tal y como Garcerán Manrique explica, «La Corte toda al Templo» (I.29) ha seguido al Rey. Pese a estas jubilosas celebraciones, algo verdaderamente fatídico ocurre en el recinto sagrado, pues, cuando Alfonso entra en escena por vez primera, llega furioso del Templo ordenando que se busque al «aveve / autor de aquella voz tan atrevida, / tan indigna de pechos Castellanos» (I.279-281). Esa voz que tanto ha enojado al Rey en una celebración políticamente religiosa —o religiosamente política— se repite más tarde de modo «obsceno» al ser introducida con la acotación de una «(*Voz dentro.*)» que grita «¡Muera Raquel, para que Alfonso viva!» (I.366)<sup>18</sup>. Tratando de identificar esta voz sin hombre y sin nombre, el mismo Manrique explica versos más adelante al Rey que

la atrevida  
voz que se oyó en el Templo esta mañana,  
el vulgo alborotado abanderiza;  
y cuando yo pensaba contenerle,  
como mandaste, vi de Hernán García,  
el intento feroz acaudillando,  
la acción acalorada, y en la grita  
era el primero a quien se le escuchaba:  
«Muera Raquel, para que Alfonso viva» (I.398-406).

<sup>18</sup> No se olvide que, como hemos dicho previamente, «este grito unánime sumergido en la multitud es uno de los argumentos principales de la lectura historicista ya que el grito de los conjurados contra Esquilache y el rey Carlos III era ‘Viva el Rey, muera Esquilache’ y, consiguientemente, ‘en *Raquel*, el nombre del ministro se sustituye simplemente por el de la hebrea (Andioc 1987: 276)» (Pereiro Otero 2008: 128).

Las ventrílocuas palabras de Manrique responsabilizan directamente a Hernán García de acaudillar y enardecer a la multitud con dichos gritos que reclaman sangre y violencia en cuanto eco repetido del contexto originario ocurrido en el templo. Sin embargo, aquello que Manrique dice en este caso debe tomarse con cautela, puesto que en la tragedia queda claro, en primer lugar, que García estaba en palacio la primera vez que se oyó dicho grito; y, en segundo, que ambos nobles son enemigos a causa de un enfrentamiento histórico que ha opuesto a ambas familias (III.229-254). No es de menor importancia el dato de que Manrique represente el ignominioso papel de adulador ante el Rey, lo que incompatibiliza para los espectadores la relación entre su carácter y su sentido de la fidelidad con el compromiso de García. La falsedad de esa atribución se aclara versos más adelante, cuando el propio García regresa a esa misteriosa voz subversiva a él asignada. En esta ocasión él no admite culpa alguna y proyecta la responsabilidad sobre un colectivo unánime, indeterminado y compuesto de una múltiple voluntad, cuya intención única es una expresión última de lealtad:

esa voz, que en el Templo originada  
 profanó del lugar los fueros santos,  
 y de la Majestad los privilegios  
 tan injuriosamente ha vulnerado  
 si el fin, si los intentos se examinan,  
 y el celo que la anima contemplamos,  
 aliento es del amor más encendido,  
 voz del afecto más acrisolado.  
 Voz es de tus Vasallos, que de serlo  
 testimonio jamás dieron más claro (I.451-460).

Préstese especial atención a la ya anticipada interdependencia que existe entre, por una parte, el lugar sagrado donde se ha pronunciado la sentencia condenatoria que declara, juzga y sentencia el violento fin de Raquel y, por la otra, la santidad y la legitimidad de unos fueros que son al mismo tiempo religiosos y políticos. Es decir, la voz ha profanado el derecho monárquico y en apariencia ha vulnerado el divino, pero su origen primigenio y fundacional actúa como un recuerdo del verdadero derecho que la asiste. Además de este énfasis sobre un área primordial que sirve de principio transcendental del orden religioso, monárquico y legal, debe advertirse la sostenida y recia opacidad que impide revelar al autor o los autores de dicho grito, quienes comienzan a adquirir la evanescente consistencia de una voz carente de cuerpo. Por si quedara alguna duda de hasta qué extremo el texto protege el origen transcendental —legítimo, sagrado, religioso, político y anónimo— de este grito, en la jornada tercera, Rubén, un personaje nada sospechoso de parcialidad con respecto a los castellanos, informa de pasada que «Las cabezas del público alboroto / se buscan, pues se sabe con certeza / que no le fomentó Fernán García» (III.347-

349). En otras palabras, se regresa al punto de partida: en el espacio sagrado del templo y en el espacio profano de la sociedad es imposible descifrar o determinar al responsable de haber juzgado y sentenciado a Raquel de modo tan público y tan ajeno en apariencia al derecho real y religioso.

La tragedia nunca llega a correr el velo que oculta la respuesta a dicho enigma y, tras haber enfatizado esa situación reiterativamente, el texto se pliega sobre sí mismo para celar ese secreto: ¿quién ha lanzado ese grito?, ¿es la justicia del Rey tan endeble que sus representantes no son capaces de identificar al iniciador del motín?, ¿o es que quizá esa arcana raíz de la revuelta no importa?, ¿o quizá el texto quiere enfatizar la imposibilidad de llegar a ella? Evidentemente, el carácter anónimo y colectivo de la condena a muerte de Raquel es en muchos sentidos fundamental, y el veredicto enunciado de ese modo múltiple e impersonal va a ser reiterado por los castellanos en contextos menos velados. El espacio sagrado «obsceno» donde se ha emitido resulta, asimismo, determinante, con lo que es difícil no atribuir a esta violencia una suerte de origen, más que religioso, divino.

Ahora bien, una violencia divina que pide sangre resulta en términos de Benjamin una paradoja o un escándalo, ya que la contamina de rasgos míticos. Sin embargo, más allá de la existencia de una posibilidad que «Crítica de la violencia» no contempla, lo que verdaderamente resulta conclusivo es que la tragedia suspende la posibilidad de ofrecer una respuesta, y, en este caso, un texto tan preñado de referencias y vínculos textuales guarda un impenetrable silencio<sup>19</sup>. Así ya lo había expresado Manrique, al hablar con García para considerar los derechos de la Monarquía. Allí, al igual que en otros lugares, se deja muy claro que el derecho que impele a sacrificar a Raquel mana de Dios y se manifiesta en su sustituto en el mundo, el Rey. De este modo, aludiendo al derecho real, observa: «Quien sus obras censura, quien aspira / a corregir sus yerros, el derecho / usurpa de los cielos» (I.80-82)<sup>20</sup>. Del mismo modo, las palabras que, a modo de moraleja y síntesis, pronuncia Alfonso para cerrar la obra no admiten varias interpretaciones sobre el origen de la violencia que ha ordenado el suplicio de Raquel más allá del derecho: «Escarmiente en su ejemplo la soberbia: / pues cuando el cielo quiere castigarla, / no hay fueros, no hay poder que la defiendan» (III.784-786). Es decir, la ejecución procede del su-

<sup>19</sup> Aunque no es factible entrar en este asunto ahora, es necesario apuntar que no sería muy difícil leer en esta opacidad la presencia de aquella idea que, siguiendo a Pascal y a Montaigne, Derrida (2008: 28-34) denomina «la fundación mística de la autoridad».

<sup>20</sup> Frente a este derecho divino, no es casual que Raquel reclame algún derecho a Alfonso antes de despedirse: «en recompensa sólo una fineza / me atrevo a suplicaros y pedirros, / cuyo derecho no podrá usurparme / el rigor de esta ausencia o exterminio» (II.491-494). La tensión entre el derecho legal, frente a los derechos de la amante es obviamente una de las facetas del conflicto.

premo poder celestial y se expresa en un escarmiento y un castigo que vulneran los fueros políticos y superan los límites del poder humano.

A pesar de la opacidad originaria y trascendental que no permite desentrañar la fuente del conflicto y el origen del derecho que rige la rebelión en *Raquel* y que proyecta la tragedia hacia un inevitable vértigo de violencia, se puede aventurar cierto tipo de respuesta si se considera detenidamente en la tragedia la presencia de otro de los presupuestos fundamentales del ensayo de Benjamin. Aparte de las oposiciones críticas previamente mencionadas que contraponen, por una parte, la violencia que funda el derecho y la que lo mantiene, mientras, por la otra, postulan una oposición entre la violencia mítica y la divina, hay que considerar también en el ensayo la función que plantea la polivalencia semántica original de la palabra alemana «Gewalt». Combinando simultáneamente en el interior del vocablo las nociones de «violencia» y «fuerza», aquí se revela un vínculo dinámico que en otras lenguas parece ser más distante y estático. Aunque el título del texto de Benjamin al ser traducido al inglés, francés y español opta reveladoramente por otorgarle el primer valor —el de violencia—, Derrida, refiriéndose exclusivamente a las traducciones a las dos primeras lenguas —observación igualmente válida en español—, detalla que:

Estas dos traducciones, sin ser completamente injustas, esto es, completamente violentas, son interpretaciones muy activas que no hacen justicia al hecho de que *Gewalt* también significa para los alemanes poder legítimo, autoridad, fuerza pública; [...] ¿Cómo distinguir entre la fuerza de ley de un poder legítimo y la violencia pretendidamente originaria que ha debido instaurar esta autoridad y que no pudo, ella misma, haber sido autorizada por una legitimidad anterior, si bien dicha violencia no es en ese momento inicial, ni legal ni ilegal o, como otros se apresurarían a decir, ni justa ni injusta? (Derrida 2008: 17-18).

La pregunta formulada por Derrida va dirigida a la imposibilidad última de configurar en términos de legitimidad el ejercicio de la violencia cuando esta está ocurriendo antes de que se determine el sistema jurídico que la articula y la aprueba. Una interrogante de tan enorme calado para evaluar las propuestas del texto de Benjamin es la que permite al filósofo francés deconstruir el ensayo del pensador alemán para llegar a la conclusión de que es imposible mantener intactas las oposiciones entre los diferentes tipos de violencia allí expuestos: algo que, como ya se ha visto, ocurre también en *Raquel*. Esta incompatibilidad conduce a Derrida a observar que el texto de Benjamin no es sino una «ruina» (ibid.: 109) que habla de la fragilidad transitoria de su exposición, al mismo tiempo que conserva un melancólico recuerdo de lo que ha sido.

Es evidente que el texto de *Raquel* está especialmente preocupado por representar trágicamente este momento fundacional en el que la violencia y la fuerza actúan como los instauradores de un nuevo derecho cuestionando (cuando no rompiendo) el orden previo que ha permitido el escándalo de la relación

entre el Rey cristiano y la amante judía. Además de la densidad semántica antes destacada que hace girar el texto de la obra y las palabras que enuncian los personajes alrededor de los campos semánticos de derecho, justicia y violencia; aparte de vacilar entre una violencia creadora de derecho y una mantenedora de derecho; e incluso tras plantear una violencia mítica que comparte rasgos con la divina —y viceversa—, la tragedia representa la destrucción violenta de un orden legal y la fundación forzada de uno nuevo mediante un ejercicio de pura fuerza o de pura violencia, de una fuerza o una violencia que está en proceso de ser legitimada. Al igual que en los casos anteriores, los términos utilizados no dejan lugar a equívoco alguno sobre lo que se está planteando en la obra. De esta forma, el desbocado ímpetu de la fuerza aparece representado por doquier en varios contextos: son relativamente inocuos al principio, aunque paulatinamente se insertan en situaciones mucho más reveladoras según se acerca el fatídico final.

La poderosa fuerza que obliga y que contiene la semilla de la violencia o el frenesí de su réplica aparece prefigurada en los dos primeros actos de múltiples modos y se apodera de la jornada tercera al mismo tiempo que la reivindican aquellos que van a asesinar a Raquel. En la primera y segunda jornada, el poder de la fuerza se materializa a veces en el ímpetu que confirma el *statu quo*, como, por ejemplo, al hablar del «esfuerzo» de los castellanos (I.13) o de Alfonso (I.530). En otras, esta potencia se transforma en una imposición externa (I.699, II.66, II.585), en la influencia de la «fortuna» (I.389), en la de la «virtud» (I.579-581), en la del dolor (II.338) y en un sinónimo del ejército (II.272). El vocabulario de la fuerza se concentra de modo inusitado en los parlamentos de Rubén y así aparece en sus palabras asociado al abandono (I.343), a la violencia (II.73), al amor (II.148, II.260), a la pronunciación de mentiras (III.381) y al artificio (III.397). En la jornada tercera, además de Rubén, García recurre a este vocabulario tratando de calmar a los Castellanos diciendo «Reportaos [...] que males de esta clase / los remedia el consejo, no la fuerza» (III.61-63). Ese poder sin medida y sin juicio es el que reivindica Alvar Fáñez al decir que «Quien culpe nuestra acción, también es fuerza / confiese que con ella se redime / de este Reino el baldón, del Rey la afrenta» (III.124-126). Esa potencia es la que establece diferencias entre tropas «forzadas, venales o extranjerías» (III.146) y es la que se encarna en el brazo armado de la Monarquía cuando Alfonso pide «Nuevas fuerzas / a las Guardias se aumenten de Palacio» (III.280-281). En este último caso se trata en definitiva de un refuerzo inútil, ya que no se consigue impedir que los Castellanos lleguen buscando a Raquel mientras ella trata de defenderse y presentar su fragilidad de ser humano ante las fuerzas cósmicas del destino que la atraen al Rey: «Si el Cielo, si la fuerza de los astros / le inclinan a mi amor, ¿en su influencia / debo culpada ser?» (III.611-613). Y, todavía con mayor especificidad, la misma Raquel reconoce versos más adelante que hay otro imperio igualmente fuerte que la liga a Alfonso y que le hace preguntar a quienes la amenazan «Si un

Rey con sólo *su precepto fuerza*, / a su *imperio* juntando las caricias, / su amor, su halago, las heroicas prendas / que le hacen adorable, ¿bastaría / *algún esfuerzo* a hacerle *resistencia*?» (III.621-625; énfasis añadido). La respuesta de Alvar Fáñez alude a la soberanía del Monarca, cuya fogosidad guerrera o amorosa nadie puede resistir. Además, la forzada situación no puede llegar a ser más explícita ni más escalofriante que cuando este dice que el llanto de la mujer carece de potencia para impedir la ejecución: «No nos mueve, Raquel; no tiene fuerza» (III.632). Raquel también trata de argumentar que el dolor que le inflijan «es fuerza» que lo sienta Alfonso y entre sus últimas palabras, antes de morir, reconoce «¿Qué mal se esfuerza / el corazón!» (III.692-693) tratando de convertir su agonía en acción, aunque ya ha experimentado que el sentimiento no tiene poder alguno en esta circunstancia. Finalmente, García logra intervenir para moderar el deseo de venganza de Alfonso sobre sus súbditos regresando a un modelo de fuerza no violenta, sino argumentativa: «Señor, si con vos tiene alguna fuerza / mi ruego, reprimid vuestros enojos» (III.768-770). Así, en un ambiente donde el derecho se ha suspendido, donde la justicia ha desaparecido, donde la violencia y la fuerza se han apoderado de las relaciones humanas, todo el mundo se ha convertido en fiera y en bestia<sup>21</sup>. Las relaciones entre los personajes se transforman en la expresión del más fuerte, puesto que en este caso es este ser fuera de la ley y de la sociedad humana quien se apodera de las pulsiones de la violencia para marcar la entrada en el derecho.

Tras lo arriba expuesto, ¿qué conclusiones se pueden extraer de esta lectura de la tragedia de Vicente García de la Huerta a través del ensayo de Walter Benjamin y viceversa? ¿Qué se puede decir tras esta connivencia entre *Raquel* y «Crítica de la violencia», aun a pesar de los cientos de años que las separan? En primer lugar, es obvio que ambos textos se basan en preocupaciones simi-

<sup>21</sup> El campo semántico de lo «fiero», incluyendo sus respectivos cambios de género y número adjetivales, se predica de enemigos externos a Castilla como los árabes (I.152) o de los portugueses, aragoneses y navarros (I.473). Sin embargo, es usado con mayor frecuencia para caracterizar a los personajes castellanos individual o colectivamente. De esta manera lo hace Raquel para hablar de la presunción de García (I.159-161), para describir los montes de Castilla (I.165-166) y para hablar del vulgo (II.596). Si bien eso sería esperable en su caso, en la jornada tercera García habla de la multitud y del pueblo en términos de «fiera» (III.173, III.446) y de «fiereza» (III.434-435), al igual que hace al hablar de Rubén (III.529). Manrique describe del mismo modo la altivez de García (III.355-356), Raquel hace lo propio con las puntas de los venablos que amenazan penetrar en sus entrañas (III.640-641) y Alfonso hablará del «fiero brazo» que ha arrancado la belleza de Raquel (III.705-706). Además de la fiera, la fuerza bruta se presenta a través del atributo de la ferocidad y se representa de diferentes modos en referencia a los moros (I.18), al intento de sublevar al pueblo (I.403), al vulgo (I.474), a los ánimos que buscan la muerte de Raquel (III.205-207) y a los ministros (III.426-427). La «furia» irracional (I.559, II.625, II.705, III.58, III.153, III.552, III.600, III.707, III.743) y lo «bárbaro» (I.21, I.160, I.296, I.369, I.562, II.23, II.334, II.596, III.493, III.587) son otros términos que aparecen implicados en la misma dinámica.

lares, tal y como lo indica la reiteración del vocabulario utilizado y compartido por los personajes. Este diálogo implícito no es resultado de una afortunada casualidad o una mera coincidencia, sino que es consecuencia clarividente de los vínculos que unen radicalmente las ideas de violencia, derecho y justicia. En otras palabras, los tres términos están íntimamente relacionados y determinan la posibilidad de su análisis en cuanto fenómenos político-religiosos de raíz fundacional. Desde un punto de vista más amplio, esos lazos son consustanciales al universo trágico a la luz de lo que Luzán observa en su *Poética*. En segundo, si bien Benjamin plantea una oposición entre, por una parte, la violencia fundadora y la mantenedora de derecho; mientras, por la otra, opone la violencia mítica a la divina, es muy problemático mantener dichas separaciones en el caso de *Raquel*, donde se establece una compenetración entre ambas ideas. Es decir, la tragedia revela la existencia de una posibilidad discursiva que Benjamin rechaza quizá con demasiada premura y que para filósofos posteriores, como Derrida, posibilita la desconstrucción de dichas oposiciones. En tercer lugar, los dos textos coinciden en afirmar que es imposible mantener separada la idea de la violencia en relación a la idea de la fuerza y del poder que ambas encarnan. En el fondo, y a pesar del aparato jurídico y político, estatal y religioso que legitima el uso de la violencia, la cuestión se arraiga finalmente en el derecho del más fuerte y es sabido que, de acuerdo a la famosa y cínica fábula de La Fontaine, este siempre es el mejor. Esta noción constituye, en definitiva, el fundamento de la soberanía. En consecuencia, hay que volver a reiterar la paradójica ecuación de que si bien el derecho sin fuerza (o sin violencia) es inútil, la fuerza (o la violencia) sin derecho es tiránica. *Raquel*, al mismo tiempo que subraya la interdependencia entre ley, justicia y violencia, enfatiza los vínculos implícitos que ligan la experiencia trágica y el orden jurídico a través de su vocabulario y escenificación. En definitiva, *Raquel* consigue dar una eficaz y expresiva forma dramática a este equilibrio que bordea el área de lo enigmático y que permite vislumbrar sus violentas entrañas.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Agamben, Giorgio (1998). *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Madrid: Pre-Textos.
- Aguilar Piñal, Francisco (1967). «Las primeras representaciones de la *Raquel* de García de la Huerta», *Revista de Literatura*. 32, pp. 133-135.
- Aguilar Piñal, Francisco (1988). «Trigueros y García de la Huerta», *Revista de Estudios Extremeños*. 44, pp. 291-310.
- Andioc, René (1975). «La *Raquel* de Huerta y la censura», *Hispanic Review*. 43, pp. 115-139. <https://doi.org/10.2307/472548>.
- Andioc, René (1987). «La *Raquel* de Huerta y el antiabsolutismo», en *Teatro y sociedad en el Madrid del Siglo XVIII*. Madrid: Castalia-Fundación Juan March, pp. 259-344.



- Andioc, René (1997). «De algunos enigmas histórico-literarios», en *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor J. M. Caso González*. Vol. I. Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII, pp. 63-77.
- Arendt, Hanna (1970). *On Violence*. New York: Houghton Mifflin Harcourt.
- Asensio Teijido, Jaime (1967). *Miscelánea hispánica: Tirso de Molina, Moratín, Feijóo y otros temas...* Vol. I. London: University of Western Ontario.
- Benjamin, Walter (2010). *Crítica de la violencia*, ed. Eduardo Maura Zorita. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Butler, Judith (2006). «Critique, Coercion, and Sacred Life in Benjamin's 'Critique of violence'», en Hent de Vries y Lawrence E. Sullivan (eds.), *Political Theologies: Public Relations in a Post-Secular World*. New York: Fordham University Press, pp. 201-219.
- Caso González, José Miguel (1983). «Ramón de la Cruz y García de la Huerta», en José Caso González (ed.), *Ilustración y Neoclasicismo. Historia y crítica de la literatura española*. 4. Barcelona: Crítica, pp. 247-256.
- Caso González, José Miguel (1988). «Acercamiento a la historia del texto de *La Raquel*», *Revista de Estudios Extremeños*. 44, pp. 379-394.
- Cazenave, Jean (1923). «Pages d'Histoire Algérienne: Une Fête à Oran en 1772», *L'Afrique Latine*. Febrero, pp. 151-164.
- Cazenave, Jean (1951). «Vicente García de la Huerta á Oran (1872): Première représentation de *Raquel*», *Les Langues Néo-Latines*. 118, pp. 1-13.
- Coleman, K. M. (1990). «Fatal Charades: Roman Executions Staged as Mythological Enactments», *The Journal of Roman Studies*. 80, pp. 44-73. <https://doi.org/10.2307/300280>
- Cook, John A. (1959). *Neo-classic Drama in Spain*. Dallas: Southern Methodist University Press.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1897). *Iriarte y su época*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- Deacon, Philip (1976). «García de la Huerta, *Raquel* y el motín de Madrid de 1766», *Boletín de la Real Academia Española*. 56, pp. 369-387.
- Demerson, Paula de (1969). «Un escándalo en Cuenca», *Boletín de la Real Academia Española*. 49, pp. 317-328.
- Derrida, Jacques (2008). *Fuerza de ley: el "fundamento místico de la autoridad"*. Madrid: Tecnos.
- Feuchtwanger, Lion (1955). *Die Jüdin von Toledo*. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Feuchtwanger, Lion (1956). *Raquel, the Jewess of Toledo*. New York: Messner.
- García de la Huerta, Vicente (1778). *Obras poéticas de don Vicente García de la Huerta*. Madrid: Don Antonio de Sanha.
- García de la Huerta, Vicente (1998). *Raquel*, ed. Juan A. Ríos. Madrid: Cátedra.
- García de la Huerta, Vicente (2002). *Raquel*, ed. René Andioc. Madrid: Castalia.
- García Martín, Josefa (2012-2013). «Amores de Alfonso VIII y Raquel, la judía de Toledo», *Alcazaba: Revista Histórico-Cultural*. 12-13, pp. 45-64.
- Guerrero Almagro, Berta (2013). «En el oscuro dialelo dieciochesco, intersticios de luz: *Raquel*, de García de la Huerta», *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*. 11, pp. 98-111.
- Haftner, Monroe Z. (1985). «Remedial Action in Huerta's *Raquel*», en Harold L. Boudreau y Luis T. González del Valle (eds.), *Studies in honor of Sumner M. Greenfield*. Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 119-128.
- Henrichs, Albert (2000). «Drama and Dromena: Bloodshed, Violence, and Sacrificial Metaphor in Euripides», *Harvard Studies in Classical Philology*. 100, pp. 173-188. <https://doi.org/10.2307/3185214>

- Johnson, Jerry L. (1972). «The Relevancy of *La Raquel* to Its Times», *Romance Notes*. 14, pp. 86-91.
- Kaplan, Gregory B. (1992). «The Other Major Source of Huerta's Raquel: Esther», *Anales de Literatura Española*. 8, pp. 109-117. <https://doi.org/10.14198/aleua.1992.8.08>
- Lachman, Jeffrey Bryan (1999). «The Raquel Plays: Theatrical Representation of Political Intrigue and Antisemitism in Seventeenth- and Eighteenth-Century Spain». Tesis. Washington: Georgetown University.
- Lifshey, Adam (1996). «'Esa beldad muerta:' la judía arquetípica en la *Raquel* de Vicente García de la Huerta», *Aleph*. 11, pp. 66-84.
- Luzán, Ignacio de (2008). *La Poética*, ed. Russell P. Sebold. Madrid: Cátedra.
- Martín Largo, José Ramón (2000). *La judía de Toledo: desde Lope de Vega hasta Franz Grillparzer*. Madrid: Brand.
- Martínez de la Rosa, Francisco (1838). «Apéndice sobre la tragedia española», en *Obras literarias de D. Francisco Martínez de la Rosa*. Vol. II. Barcelona: D. Francisco de Oliva, pp. 99-301.
- McClelland, I. L. (1970). *Spanish Drama of Pathos*. Toronto: University of Toronto Press.
- Mesonero Romanos, Ramón de (1967). *Obras de don Ramón de Mesonero Romanos*. Vol. II. Madrid: Atlas.
- Napoli Signorelli, Pietro (1787). *Storia critica de' teatri antichi e moderni*. Vol. VI. Napoli: Vincenzo Orsino.
- Olaechea, Rafael, y José A. Ferrer Benimeli (1978). «El proceso contra García de la Huerta», en *El Conde de Aranda*. Vol. II. Zaragoza: Lib. General, pp. 61-62.
- Pereiro Otero, José Manuel (2008). «Réquiem por una víctima expiatoria: crisis social y persecución colectiva en *Raquel*, de Vicente García de la Huerta», *Dieciocho: Spanish Enlightenment*. 31 (1), pp. 115-140.
- Ríos Carratalá, Juan A. (1984a). «J. P. Forner y V. García de la Huerta: Causas de una polémica», *Cuadernos de Investigación Filológica*. 10, pp. 105-10. <https://doi.org/10.18172/cif.1479>.
- Ríos Carratalá, Juan A. (1984b). «Nuevos datos sobre el proceso de V. García de la Huerta», *Anales de Literatura Española*. 3, pp. 413-427. <https://doi.org/10.14198/aleua.1984.3.16>
- Ríos Carratalá, Juan A. (1987). *Vicente García de la Huerta (1734-1787)*. Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Excma. Diputación.
- Ríos Carratalá, Juan A. (1988). «García de la Huerta y la polémica teatral del siglo XVIII», *Revista de Estudios Extremeños*. 44, pp. 449-463.
- Rodríguez de Campomanes, Pedro (1997). *Dictamen fiscal de expulsión de los jesuitas de España (1766-67)*, ed. Jorge Cejudo y Teofanes Egido. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Ruggeri Marchetti, Magda (1977). «Osservazioni strutturali sulla *Raquel* di Vicente García de la Huerta», *Biblioteca Teatrale*. 19, pp. 118-139.
- Sala Valldaura, Josep Maria (2005). *De amor y política: la tragedia neoclásica española*. Madrid: CSIC.
- Sánchez Mariana, Manuel (1991). «Vicente García de la Huerta», en Kurt Reichenberger y Theo Reichenberger\_(eds.), *Siete siglos de autores españoles*. Kassel: Reichenberger, pp. 207-209.
- Santiago Romero, Sergio (2016). «De tragedia y revolución: García de la Huerta y Buero Vallejo ante la legitimación de la violencia», en Cristóbal José Álvarez López, Juan Manuel Carmona Tierno, Ana Davis González, Sara González Ángel, María del Rosario Martínez Navarro y Marta Rodríguez Manzano (eds.), ¡Muerto soy!: *las expresiones de*

- la violencia en la literatura hispánica desde sus orígenes hasta el siglo XIX*. Sevilla: Renacimiento, pp. 373-85.
- Schurlknight, Donald E. (1981a). «El universo mecánico y una paradoja central: La *Raquel* de Huerta», *Boletín del Centro de Estudios del Siglo XVIII*. 9, pp. 43-54.
- Schurlknight, Donald E. (1981b). «La *Raquel* de Huerta y su 'sistema particular'», *Bulletin Hispanique*. 83, pp. 65-78. <https://doi.org/10.3406/hispa.1981.4434>.
- Sebold, Russell P. (1989). «Neoclasicismo y creación en la *Raquel* de García de la Huerta», en *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*. Barcelona: Anthropos, pp. 303-318.
- Shaw, Donald L. (1986). «Dramatic Technique and Tragic Effect in García de la Huerta's *Raquel*», *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*. 9, pp. 249-258.
- Soler Gallo, Miguel (2009). «'Hágate temeroso el caso de Raquel': el motín contra Esquilache escenificado en La *Raquel* de García de la Huerta», *Tonos Digital: Revista Electrónica de Estudios Filológicos*. 18, s. pp.
- Sommerstein, A. H. (2004). «Violence in Greek Drama», *Ordia Prima*. 3, pp. 41-56.
- Sorel, Georges (2004). *Reflections on Violence*. New York: Dover Publications.
- Weber, Max (2004). «Politics as a Vocation», *The Vocation Lectures*. Indianapolis: Hackett, pp. 32-94.
- Weil, Simone (2003). *The Iliad or the Poem of Force*. New York: Peter Lang.
- Zamora, Andrés (2001). «Guerrillas ideológicas y estéticas en la *Raquel*: Breviario español de cómo marginar al enemigo», *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*. 24, pp. 261-278.

Fecha de recepción: 4 de mayo de 2016.

Fecha de aceptación: 21 de octubre de 2016.