

«VIRGEN BELLA, NUESTRAS PACES OS ENCARGO»:  
*LAS PACES DE LOS REYES Y JUDÍA DE TOLEDO*  
O LA APUESTA POLÍTICA POR UNA IMAGEN MILAGROSA\*

ROSER LÓPEZ CRUZ (King's College London)

CITA RECOMENDADA: Roser López Cruz, «“Virgen bella, nuestras paces os encargo”: *Las paces de los Reyes y judía de Toledo* o la apuesta política por una imagen milagrosa», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXV (2019), pp. 257-280.

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.304>

Fecha de recepción: 18 de junio de 2018 / Fecha de aceptación: 23 de julio de 2018

RESUMEN

En la primera década del siglo XVII —según la cronología de Morley y Bruerton— Lope escribió *Las paces de los Reyes y judía de Toledo*. Esta comedia ha sido estudiada por la crítica desde dos perspectivas principalmente, una estructural —que ha defendido la unidad argumental y coherencia dramática— y otra política —que ha visto en los amoríos del rey con la hebrea un símil del reinado de Felipe III y el régimen del duque Lerma. Los estudios más recientes de Abraham Madroñal han abierto una nueva vía de investigación sobre la obra, aportando datos sobre su contexto. En este trabajo, por un lado, sigo indagando en las circunstancias de composición y estreno de la comedia, proponiendo una fecha de composición para la obra. Por otro lado, examino la obra la luz de las coordenadas particulares de Illescas y del Santuario de la Virgen de la Caridad, cuya presencia en el último acto altera notablemente el sentido esperable de la leyenda de Alfonso VIII y la judía de Toledo. Concretamente, profundizo en la importancia de esta capilla como enclave religioso y político, lo que sin duda arroja ciertas hipótesis interpretativas, tanto para la comedia como para el panorama dramático toledano e illarcuriense, y que podrían ayudar a contextualizar otras comedias de esta década.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; teatro; Illescas; Santuario de Nuestra Señora de la Caridad; Toledo; duque de Lerma; Felipe III.

---

\* Este trabajo ha sido realizado durante una estancia de investigación doctoral financiada por LAHP (The London Arts and Humanities Partnership), que me ha permitido investigar con el equipo de la Universidad de Neuchâtel. Agradezco a Antonio Sánchez Jiménez (Université de Neuchâtel) y también a Abraham Madroñal (Université de Genève) el tiempo dedicado y su paciencia. Gracias a ellos este trabajo ha sido posible.

## ABSTRACT

In the first decade of the 17th century —according to Morley and Bruerton's cronology— Lope de Vega wrote *Las paces de los Reyes y judía de Toledo*. The key issues that scholars have addressed are mainly two: the dramatic structure of the play and its political meaning. Up until the recent studies of Abraham Madroñal, scholars have approached the latter through the metaphors of the love affair of King Alphonso and the beautiful Jewess. Madroñal has opened up a new line of research pointing out the relevance of the Sanctuary of Our Lady of Charity of Illescas and its context. In this paper, I examine closely this context and the circumstances in which Lope might have composed this particular play, which leads to suggesting the actual year of composition. On the other hand, Illescas and the Sanctuary of Our Lady of Charity play an important role in the third act leading to a conclusion quite different from the well-known legend of King Alphonso and the Jewess. Therefore, I revisit the meanings of the play in the light of the previously mentioned context.

**KEYWORDS:** Lope de Vega; theatre; Illescas; Sanctuary of Our Lady of Charity; Toledo; Duke of Lerma; Philip III.

*Las paces de los Reyes y judía de Toledo* —publicada en la *Parte VII* (1616)— es una de las comedias de Lope que más atención ha recibido por parte de la crítica. Sin embargo, solo muy recientemente se han aportado datos sobre las posibles circunstancias de su composición y estreno. Como muchas otras obras de la época toledana de Lope, *Las paces de los Reyes* —obra menor de su producción dramática— fue probablemente una comedia de encargo, como ha apuntado Madroñal [2017:90], vinculándola al entorno illarcuriense y al Santuario de la Caridad. En su artículo, el estudioso sitúa por primera vez la comedia en estas coordenadas geográficas y religiosas, sugiriendo que fue una obra cuya finalidad era promocionar el hospital y la capilla. Continúo a partir de aquí, argumentando esta hipótesis con nuevos datos. De esta forma, trato de confirmarla, propongo una fecha de composición para la comedia y sugiero posibles líneas para futura investigación, pues me parece que el caso de Illescas y su Santuario no es baladí para el panorama dramático áureo. Como mínimo, es un contexto que podría arrojar luz sobre más comedias.

Antes del trabajo de Madroñal, la falta de norte ha obligado a los críticos más bien a la especulación en torno a las circunstancias de producción y recepción de *Las paces de los Reyes y judía de Toledo*. De este modo, una de las claves con las que han tendido a contextualizar la obra ha sido, por un lado, la tónica de antisemitismo que imperaba en la primera mitad del siglo XVII (Faverón Patriau 2006:361; Lorenzo 2009:31; Swietlicki 1988:209). Otros, interpretando la comedia a la luz de los acontecimientos políticos de la primera década del Seiscientos, la han entendido como una alegoría de la crisis del poder, sobre todo en relación con el régimen de favoritismo (Carreño 2005:205; McKendrick 2002:46).

En cualquier caso, la cuestión de la contextualización de la comedia ha sido colateral y tampoco es que haya preocupado mucho a los estudiosos que se han acercado a ella. Se podría decir que los aspectos que han ocupado a los críticos han sido otros, dos principalmente. Por un lado, la construcción dramática de la pieza y, concretamente, la unidad y coherencia entre los tres actos, que parecen presentar ciertas disonancias estructurales no acordes con el patrón normalmente seguido por el Fénix tras el *Arte nuevo*.<sup>1</sup>

---

1. Para un breve estado de la cuestión, véase Susan Niehoff McCrary [1994:24-25].

Por otro, como he anticipado arriba, lo que de antisemita o no se pueda encontrar en el texto, así como la posible alegoría y crítica política a partir del símil entre los amos del rey y la judía y el gobierno de Felipe III y el duque de Lerma.

No obstante, estos acercamientos interpretativos enturbian más, si cabe, el panorama contextual de la obra. Presuponen que la comedia era un espacio donde Lope se implicaba directamente con asuntos de política gubernativa, contraviniendo, incluso, sus pretensiones de medro en la corte. Y hay que desarrollar siempre con cierta cautela estos análisis. No solo desatienden —muchas veces, es cierto, por falta de más datos— las circunstancias de producción y recepción de la obra, sino que también pasan por alto las características propias del género dramático. Puede llevar a conclusiones erróneas buscar en una comedia la voz autorial, ya que esta está bastante diluida en los diálogos de los distintos personajes —cuando no condicionada por pautas ajenas a los propios poetas, como ocurre en el caso de las obras de encargo. Sin duda, es necesario tener en cuenta todos estos factores para una comprensión cabal de la obra.

#### EL CONTEXTO ILLARCURIENSE Y EL SANTUARIO DE LA CARIDAD

*Las paces de los Reyes* no está carente, en este caso, de contexto, que es rastreable en el mismo texto y que nos sitúa en un lugar muy concreto: el Santuario de Nuestra Señora de la Caridad de Illescas, «¿No hay una imagen aquí / de gran devoción y fama? [...] De la Caridad se llama» (*Las paces de los Reyes*, vv. 2650-2652).<sup>2</sup> Este dato permite esbozar ciertas hipótesis sobre las circunstancias de composición y estreno, pues muy probablemente debió de tratarse de una obra de encargo, como ahora explicaré.

Y es que el Hospital de Nuestra Señora de la Caridad —ya famoso en tiempos de Felipe II—<sup>3</sup> ve una remodelación importante a finales del siglo XVI (Aguilar

2. Antes de Madroñal, solo dos críticos habían llamado la atención sobre la insólita aparición del Santuario en la obra, pero sin pasar de ser una mera observación. Soons menciona de pasada que Lope quiso honrar a la Virgen de la Caridad en esta comedia [1967:55]; y Dapaz interpreta el espacio en clave emocional dentro de su acercamiento arquetípico-jungiano [1981:490] y más adelante usa el dato —apoyándolo con el de la aparición de san Ildefonso— para contextualizar la obra en el marco del debate inmaculista [1986:79 y 87]. También Carreño [2005:11], McCrary [1973:9] y Morell [1954:33] mencionan de pasada el detalle de la Iglesia o la Virgen de la Caridad, pero sin más.

3. «Hay en Illescas un hospital señaladísimo, que se dice de Nuestra Señora de la Caridad, donde cada día se hacen y han hecho grandísimos milagros, que sería larga la historia referirlos. Es un

1927:135). La Cofradía de la Caridad estrenaría el nuevo siglo con un templo, para el cual se organizaría un programa de promoción y enaltecimiento. Se iniciaría así una época que se adivina bastante activa para Illescas, a juzgar por los documentos de contratos que recoge la base de datos del *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT). Según estos, se ve que al menos en 1602, 1604, 1607 y 1609 constan obligaciones con diferentes autores de comedias para celebrar diversas festividades con representaciones en Illescas.<sup>4</sup> Cabría añadir que *El caballero de Illescas* —comedia representada por Nicolás de los Ríos— fue probablemente llevada a esta localidad en torno a 1603 o 1604, cuando De los Ríos parece que estaba aún vinculado a Toledo. Aunque no quede documentación específica al respecto, las frecuentes menciones y el constante elogio a Illescas indican que lo más seguro es que la obra fuera compuesta de forma específica para la villa (Madroñal 2017:82). En cualquier caso, no cabe duda de que en esta localidad hubo una actividad efervescente en estos años, en la que tendría mucho que ver el Santuario de la Caridad.

Sin embargo, lo más conocido y estudiado con respecto a la cuestión del patrocinio del Santuario es el conjunto pictórico y decorativo del altar mayor de la Capilla que se le encargó al Greco, firmado el 18 de junio de 1603 y que debía estar terminado para la festividad de la Virgen del año siguiente, el 31 de agosto de 1604. Este encargo es famoso por el pleito que se inició en 1605 entre el cretense y la

---

santuario el más visitado y frecuentado de toda España, han venido a visitarle, y tener novenas la majestad del Rey nuestro señor y la majestad de la Reina [...] que jamás cesan de venir a visitar esta benditísima imagen» (Viñas y Paz 1951:497; aunque uso el texto modernizado por Madroñal 2017:76).

4. Cito a continuación los documentos que reseña el *Diccionario de actores* en relación a la actividad teatral en Illescas: «[En 1602] consta un concierto, fechado en Madrid el 25 de marzo, del autor Pedro Jiménez de Valenzuela, vecino de Toledo y residente en Madrid, con García Ruiz, beneficiado de la Iglesia de Illescas, para ir con su compañía a esa localidad sobre el 11 de junio próximo [...] (PP, I, 70-71)»; «[en 1604] consta un concierto, fechado en Madrid el 6 de abril entre el Cabildo de Illescas y Juan de Porres sobre las fiestas del Corpus para que Juan de Porres fuera a dicha localidad desde Ciempozuelos a representar los autos y entremeses por la mañana y una comedia por la tarde [...] (PP, I, 86)»; «[en 1604] consta una obligación, fechada en Madrid el 6 de abril de Juan de Porres, hijo del autor Gaspar de Porres, por la que la compañía de Gaspar de Porres se comprometía a ir a Illescas el lunes después del Corpus para representar por la mañana el mismo auto que hubiera hecho en Madrid, y por la tarde una comedia de su repertorio (PP, II, 32-33)»; «[en 1607] consta una obligación, fechada en Madrid el [...] 10 de marzo [...] de Baltasar de Pinedo, de ir desde Esquivias a Illescas con toda su compañía para hacer las fiestas de dicha localidad el martes y el miércoles de la Octava de Corpus (PP, I, 98-99; MaO, IV, 139v)»; «[en 1609] consta un poder [...] de Antonio Granados autor de comedias estante en Toledo a favor de Francisco Cornejo [...] para que pudiera pedir y cobrar [...] de los mayordomos y diputados de la fiesta del Corpus de Illescas las cantidades que cada uno de ellos estaban obligados a pagar por las fiestas que el autor se había comprometido a hacer en dichos lugares las Octavas del Corpus de ese año (SR, 151)».

Cofradía por la tasación de los cuadros, que incluían el de *La Caridad*, *La Coronación de Nuestra Señora*, *La Natividad* y *La Encarnación* (Barnes 1982:46; Sánchez Jiménez 2011:168). Pero no son los únicos cuadros del Greco que hay en este templo. El de *Los desposorios de la Virgen* —hoy perdido— y el de *San Ildefonso* completan el complejo pictórico que decoró esta capilla desde el siglo XVII (Barnes 1982:48). Estas dos obras debieron de ser fruto de un encargo anterior, realizado probablemente en torno a 1600, cuando se inauguró la iglesia, y debieron de tener un sentido programático, como indica Barnes [1982:48].

Explico. Por un lado, el cuadro de *San Ildefonso* presenta unas características iconográficas novedosas con respecto a la tradición. Como ha señalado la crítica, el cretense creó un nuevo tipo iconográfico al retratar al santo en su oratorio, en el proceso de escritura, mirando a una imagen de la Virgen en busca de inspiración (Álvarez Lopera 1993:211; Sánchez Jiménez 2011:149). Pero es que no es cualquier Virgen: se trata ni más ni menos de la misma estatuilla que pasaría luego a la custodia del Santuario de la Caridad de Illescas, la imagen milagrosa de Nuestra Señora de la Caridad. Al parecer, esta figurilla había pertenecido al arzobispo de Toledo.

Por otro lado, el cuadro de *Los desposorios de la Virgen* parece que iniciaba lo que luego sería el programa de glorificación de la Virgen, exaltando su virtud y humildad a través de este episodio de su vida (Barnes 1982:48). Según ha apuntado esta estudiosa, la yuxtaposición de los dos cuadros, el del arzobispo —cual Padre de la Iglesia escribiendo su *De virginitate Sanctae Mariae*— y el de los *Desposorios*, abundaría en la idea de la virginidad de María [1982:48]. En esta misma línea argumental la defendería igualmente Valdivieso en su *Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo patriarca y esposo de nuestra Señora san Ioseph*, publicado en 1604 (Madroñal 2002);<sup>5</sup> así se puede leer en el Canto V de este poema, cuando describe las santas nupcias.

Pero volviendo al arzobispo y a la imagen de la Virgen de la Caridad, esta tradición —si es que su antigüedad trasciende los albores de esta efusiva primera década del Seiscientos— debió de estar circunscrita a la localidad o, incluso, al propio

---

5. «At just that time, a Toledan author, Valdivieso, in an influential book on the life of Saint Joseph, had interpreted the Marriage of the Virgin as an event symbolizing the virginity of Mary and Joseph. Seen in the light of this contemporary popular belief, the Marriage of the Virgin, juxtaposed with the portrait of the defender of Mary's perpetual virginity, could be understood as the consecration of a union of perpetually pure personages. In a programmatic sense, the pictures in the lateral altars announced one of the themes of the main altar: the virtuous life of the Virgin» (Barnes 1982:48).



monasterio. Huelga decir que esta asociación de san Ildefonso con una estatua milagrosa que luego tendría relevancia a nivel provincial e, incluso, nacional es ajena a cualquiera de los *Flos Sanctorum* de la tradición medieval. Tampoco aparece en el posterior de Alonso de Villegas, pese a que este se movía en círculos —el Toledo religioso e intelectual— donde hubiera podido sin duda conocer esta tradición si hubiera realmente tenido resonancia más allá del ámbito local illarcuriense. Ni siquiera Jerónimo Román de la Higuera, famoso por sus cronicones, llenos de fabulaciones adaptadas para diversos propósitos pro patria toledana, lo incluye en su *Historia eclesial de la imperial ciudad de Toledo*.<sup>6</sup> Es solo a partir de la segunda mitad del siglo XVII cuando se empieza a registrar esta tradición en los libros como verídica. Pero vaya la cosa por partes.

Sin duda, cuando el Greco dio tal viro con respecto a las pautas de la tradición iconográfica —al pintar este san Ildefonso— es que estaría siguiendo otras, dictadas por los encargados del Hospital y del Santuario según sus intereses programáticos y en pro, por supuesto, de esa asociación del santo con el lugar que querían promover. De hecho, en algún momento de la comedia *Las paces de los Reyes* de Lope —sin venir mucho a cuento— esta misma referencia a san Ildefonso se introduce, presentando concomitancias interesantes con el cuadro:

BLASCO

Ildefonso [sic]

de Toledo pastor santo,  
*la tenía* [la imagen de la virgen] *en su oratorio*  
 por un célebre regalo,  
 y la envió a dos beatas  
 para consuelo y amparo,  
 y en su casa le hicieron  
 un templo, hasta que ha llegado  
 a la grandeza que hoy vemos.

(*Las paces de los Reyes*, vv. 2686-2694; énfasis añadido)

6. Román de la Higuera narra la historia de san Ildefonso en su *Historia eclesiástica de la ciudad de Toledo* a partir del f. 648r. El caso más reseñable de fabulaciones sea tal vez el que hizo en torno a 1597 por canonizar a San Tirso como santo patrono de Toledo, queriendo hacerlo toledano y mozárabe a raíz de unos hallazgos arqueológicos (Madroñal 2014). Para ello, inventó una serie de manuscritos y manipuló historias, imbricando esta polémica con la ya existente parroquiana entre mozárabes y latinos (Madroñal 2014:28-29). Lope estuvo de lado del jesuita, componiendo para la causa la comedia de *San Tirso de Toledo*, hoy perdida.

Esto ocurre cuando los personajes están en el Santuario, comentando las labores de caridad que lleva a cabo el Hospital, el poder milagroso de la imagen y la historia de esta, de donde se siguen estos versos. Esta breve digresión sobre el santo es una nota discordante del argumento general, pero, sin duda, encaja con el resto de comentarios sobre el Hospital y el Santuario que el dramaturgo pone en boca de los distintos personajes en estas escenas. Se advierte, por tanto, un esquema de pautas que el dramaturgo parece estar cubriendo en este caso.

Pero no solo de esta historia echan mano los illarcurienses de la Caridad para reforzar su imagen histórico-religiosa. Como se lee en las *Relaciones topográficas de Felipe II*, hay en el templo parroquial de Illescas una capilla llamada «del Ángel»,<sup>7</sup> donde supuestamente había tenido lugar el arrepentimiento de Alfonso VIII por su pecado con la judía después de que los nobles la mataran (Viñas y Paz 1951:497). Que el Rey hubiera ido a parar a Illescas tras el trágico suceso había quedado bien arraigado en la memoria mítica de la localidad. Que allí hubiera encontrado de nuevo el camino era, por supuesto, todo un motivo de orgullo que había que explotar.

No es de extrañar, por tanto, que se desempolvara la leyenda de la judía a la luz de un revigorizado espacio milagroso que había que promocionar. Toda justificación histórico-religiosa vale para la causa. Más aún si se tiene en cuenta de qué forma se resuelve la historia en la comedia de Lope: con una milagrosa reconciliación de los reyes en el Santuario de la Caridad. Este espacio ocupará las últimas escenas de la obra —a partir, concretamente, del v. 2650— y adquiere gran relevancia, tanto como espacio simbólico para el feliz desenlace como por las referencias de alabanza y enaltecimiento al Hospital y al Santuario que se introducen. El hecho de que dichas paces de los reyes sea un episodio completamente ajeno a cualquiera de las relaciones oficiales del supuesto suceso confirma aún más lo significativo de su introducción en esta comedia: el interés por lo milagroso y por demostrar la fuerza intervención de la Virgen de la Caridad es evidente.

---

7. Concretamente, se trata de «la capilla absidal del lado del Evangelio», en la que en conmemoración del suceso legendario «hay un cuadro y una lápida, ambos del siglo XVII» (Lampérez 1920:483).



## LAS FUENTES Y EL ARGUMENTO: LAS PAUTAS DEL ENCARGO

Lope sigue en lo histórico la *Tercera Crónica de España* (1541) de Florián de Ocampo, y eso es lo que de común acuerdo han venido diciendo los críticos.<sup>8</sup> Madroñal [2017:87] señala como otra posible fuente de Lope la *Historia de España* de Juan de Mariana, que también menciona el episodio de la judía de pasada.<sup>9</sup> Y cabría mencionar que el padre Jerónimo Román de la Higuera, figura tan famosa como controvertida en el panorama toledano de finales del siglo XVI y principios del XVII, también dejó por escrita esta leyenda, en su *Historia eclesiástica de la ciudad imperial de Toledo* (c. 1600). Es conocida la amistad que unió al escritor de cronicones con el Fénix, por lo que no es descartable que el dramaturgo pudiera haber leído este texto o haberlo conocido. No hay concomitancias palmarias entre ambos textos que los vinculen filialmente,<sup>10</sup> pero sí un punto de divergencia ideológico interesante, que confirma y recalca uno de los aspectos novedosos de la comedia de Lope. Ahora iré a ello.

8. Todos los críticos desde Menéndez Pelayo han coincidido en que la *Crónica de España*, de Florián de Ocampo es la única fuente que sigue Lope para la composición de la comedia (Artigas 1998:2; Cañas Murillo 1988:59 y 78; Castañeda 1962:52; Madroñal 2017:87; Menéndez Pelayo 1949:79; Pedraza Jiménez 1996:208 y 1999:27; Rodríguez-Gallego 2013:153).

9. También lo menciona Pedraza Jiménez [1999:30], pero no como fuente.

10. Se podrían señalar algunas pequeñas concomitancias, pero que no vincularían filialmente ambos textos de forma necesaria. Más bien parece que apuntan en la dirección de una circunstancia común. Por lo general, el jesuita desarrolla la historia de Alfonso VIII siguiendo la secuencia y los núcleos temáticos de la Crónica, si bien recreándose narrativamente en unos aspectos o añadiendo otros. Añade, por ejemplo, una larga lista de datos genealógicos de los participantes en la toma y rendición de Zurita, tal vez por petición de las mismas familias toledanas. Llama la atención los datos que aporta sobre Pero Díaz, el súbdito de Alfonso VIII que se deja herir para que la traición de Dominguillo surta efecto. Román de la Higuera lo presenta como «Pedro Díaz Palomeque, alcalde mayor de Toledo, caballero principal y de mucha cuenta» (*Historia eclesiástica*, 206v). El hecho de que este mismo Pero o Pedro Díaz también reciba un extendido número de versos en la comedia lopezca puede que se debiera, como ha apuntado Madroñal, a un interés particular de la familia a enaltecer a su antepasado [2017:88]. Hay también algún que otro detalle coincidente menor, como el hecho de que a Dominguillo lo califiquen como «truhan» ambos autores. Resulta interesante, porque esta voz en la época tiene connotación de gracioso en la época, como se lee en el *Tesoro* de Covarrubias («el chocarrero burlón, hombre sin vergüenza, sin honra y sin respeto. Este tal con las sobredichas calidades es admitido en los palacios de los reyes y en las casas de los grandes señores y tiene licencia de decir lo que se le antojare [...]»). Esto encaja con el esquema dramático lopezco, en el que Dominguillo cumple ese papel de donaire. Sin embargo, parece que Dominguillo entraba más bien en el paradigma de traidor que en el de un gracioso de palacio: en el mismo diccionario leemos su caso como ilustración para la voz «trayción». En cualquier caso, es un detalle insignificante en el texto y no es para nada concluyente de vínculo entre ambos textos.

El poeta pone sobre las tablas algunos de los momentos en torno a la vida de Alfonso VIII, de su infancia y mocedades, como los relata la crónica, y añade otros para ajustar la tensión de la trama y acomodar el desenlace. De esta forma, Lope selecciona y reduce lo concerniente a la toma de Zurita y coronación del rey en el primer acto; se extiende en lo relativo al amor adúltero del rey y la judía en los actos segundo y tercero; y en la última jornada inserta un episodio apócrifo sobre la feliz reconciliación entre los reyes para concluir. Esta escena tiene lugar —como ya he anticipado arriba— en el Santuario de la Caridad de Illescas.<sup>11</sup>

Para que dicho desenlace sea posible, el dramaturgo otorga un papel especialmente relevante a Leonor, reina y esposa de Alfonso VIII. De hecho, su presencia sobre el escenario es igual o mayor que el de la judía. Leonor llama la atención sobre el caos político que impera desde que el rey está dado en amores a la judía, ella la que señala el presunto poder político que la hebrea ha alcanzado:

*Raquel reina, Raquel tiene  
de Castilla la corona,  
da banderas a las armas  
y a las letras nobles ropas.  
Ella castiga, ella prende,  
y ha sido tan rigurosa  
que a vuestro rey tiene preso  
sin darle tan sola un hora  
de libertad en siete años.  
¡Qué prisión tan vergonzosa!*

*(Las paces de los Reyes, vv. 1972-1983; énfasis añadido)*

---

11. En el primer acto, Alfonso llega a Toledo reclamando su legitimidad a la corona e insta a Lope de Arenas a que lo reconozca como rey y que rinda el fuerte de Zurita. No obstante, este se atiene al testamento del monarca anterior y se niega. Aprovechando esta circunstancia, Domingullo —sirviente de Lope de Arenas— traiciona a su señor buscando medrar y entrega el fuerte. En la segunda jornada, tras narrarse la supuesta participación de Alfonso VIII en la cruzada de Jerusalén, este regresa victorioso a Toledo, esta vez junto con Leonor, su esposa, hija de Ricardo Corazón de León. Pero poco después conoce a Raquel, la judía, y cae locamente enamorado de ella, olvidándose de su esposa y del gobierno por siete años. En la tercera jornada, la reina decide poner fin a esta situación convocando a los nobles. A ellos encarga la misión de eliminarla, lo que evidentemente enoja al monarca. Las últimas escenas verán en el Santuario de Nuestra Señora la Caridad de Illescas la feliz reconciliación entre los reyes.

También es Leonor la que convoca a los nobles y los incita a que maten a Raquel para que la paz vuelva al reino:<sup>12</sup>

Noble Blasco de Guzmán,  
gallardo Beltrán de Rojas,  
ilustre Illán de Toledo  
por hazañas tan heroicas;  
fuerte Garcerán Manrique,  
[...] ¿cómo no os afrentáis  
de que una mujer os ponga  
en tanto mal? ¿Qué es aquesto?  
¿Vosotros sois sangre goda?  
¿Vosotros sois descendientes  
de la sangre generosa  
que ganó aquesta ciudad,  
espejo de toda Europa?  
¿Tú eres Blasco de Guzmán?  
¿Tú eres Illán, tú, que borras  
de tu padre don Esteban  
la imagen de sus memorias?  
[...]  
¿Y tú eres Rojas Beltrán?  
(*Las paces de los Reyes*, vv. 1944-2034)

Finalmente, una vez ejecutado el plan homicida y encolerizado el rey, Leonor acudirá a la Virgen de la Caridad a pedirle por la paz: «Virgen bella, nuestras paces os encargo» (*Las paces de los Reyes*, vv. 2736-2737). Y, efectivamente, cifra sus esperanzas en que allí se obre un milagro:

La fama que esta imagen ha tenido  
y lo que de la Santa Reina espero,  
divino original de su hermosura,  
dichoso fin en todo me asegura.  
[...]

---

12. Sobre el papel político de Leonor en la comedia de Lope de Vega, véase el análisis de Zúñiga Lacruz [2015:178-184].

Yo haré labrarla del cimientto al techo  
si me otorga esta paz.

(*Las paces de los Reyes*, vv. 2662-2671)

Estas paces se refieren, en principio, al ámbito doméstico y conyugal. Sin embargo, vista la trayectoria de Leonor, es evidente que tienen una dimensión política también (y un vínculo especial con el Santuario). Este doble fondo se confirma al comprobar que esta Leonor —como reina activa y agente— de la comedia de Lope es pionera en la trayectoria histórica y literaria de la leyenda.

En los textos de las sucesivas crónicas que relatan la leyenda de la judía, inclusive el texto del padre Mariana, así como en el romance de Sepúlveda, la figura de Leonor simplemente es ignorada. Román de la Higuera, que también deja por escrito una versión de la leyenda, hace un curioso elogio del papel de la esposa y reina prudente que aguarda sumisa a que pasen los deslices del marido. Esto es interesante porque tal vez se puede considerar sintomático de una corriente ideológica importante de la época.<sup>13</sup> Dice lo siguiente: «notose mucho en este tiempo la prudencia y valor de la reina, que ni dijo ni hizo cosa indigna de tan esclarecida princesa, ni por su orden fue la judía ni los de su linaje muertos, antes encomendando a Dios este negocio, esperaba el remedio del cielo» (*Historia eclesiástica*, 209v; énfasis añadido). Vista tal postura y pensamiento, resulta más notoria la función que le otorga Lope a Leonor en el drama. Efectivamente, Leonor espera que ocurra un milagro, pero no de brazos cruzados. Más destacable es aún si se coteja con la *Jerusalén conquistada*, en la que el poeta tampoco da un papel relevante a la reina. Parece, por tanto, que el interés por realzar la figura de la reina y esposa no fuera, en principio, del dramaturgo, sino de los que comisionaron la comedia.

¿Cómo pudo encajar esta comedia de Lope, en tanto que obra de encargo, en el contexto illarcuriense y en el programa de promoción de la capilla de la imagen milagrosa? Para responder a ello hay que partir de las pistas referenciales y performativas que ofrecen las últimas escenas del argumento. El episodio de la reconciliación —que no se halla en ninguna fuente anterior ni coetánea— debió de ser una de las pautas argumentales propuestas por la cofradía que encargó la comedia. En dicho episodio se introducen una serie de elementos completamente dispares, pero que de algún modo

13. Cabría pensar en *La perfecta casada* (1586) de Fray Luis de León.

guardan relación con el Santuario y el contexto de la localidad: la aparición del ángel que lleva al rey al arrepentimiento, la destacada función de agencia de Leonor, la importancia que se otorga también a la esfera conyugal con el asunto de la reconciliación de los monarcas,<sup>14</sup> así como las referencias a la labor e historia del Hospital y de la imagen de la Virgen de la Caridad, que se remonta al mismísimo san Ildefonso.

La conjunción de algunos de estos elementos, en principio arbitrarios, la encontramos nuevamente varias décadas más tarde en *España triunfante y la iglesia laureada* (1688) de fray Antonio de Santa María. En uno de los capítulos del libro en los que trata sobre Alfonso VIII, el escritor relata cómo el monarca, perseguido de una mujer —no se especifica más—, huyó a Illescas, donde se le apareció un ángel

*enviado por María Santísima que le dijo: «Alfonso, qué haces, vuelve sobre ti», reconoció Alfonso su deuda [...] En este lugar está colocada una joya de las de mayor estimación que tiene España, que es Nuestra Señora de la Caridad, milagrosísima Señora, y una de las dos imágenes que tenía san Ildefonso en su Oratorio.* (Santa María, *España triunfante*, p. 241; énfasis añadido)

Es en este texto, por cierto, donde he encontrado una de las primeras referencias de que san Ildefonso poseía la imagen de la Virgen de la Caridad.<sup>15</sup> Resulta, cuando menos, curioso que la mención se introduzca en el relato sobre Alfonso arrepentido tras la aparición del ángel, de forma similar a como se expone en la comedia lopesca en sus últimas escenas.

Con estos datos sobre la mesa, se pueden ir sacando una serie de conclusiones —si bien especulativas— sobre las pautas del encargo que tal vez tuvo que seguir Lope para la elaboración de esta comedia. En primer lugar, los illarcurienses de la Caridad estarían tratando de reactivar la historia oficial de Alfonso VIII —es decir, la de la *Crónica de España* de 1541 de Ocampo— a la luz de dos focos territoriales que darían la clave de la obra: Toledo e Illescas. Estos dos ejes marcarían el ritmo de los acontecimientos

14. No hay que olvidar que uno de los cuadros primeros de la apuesta programática del Santuario fue el de los *Desposorios de la Virgen* (Barnes 1982:47).

15. La primera referencia que he encontrado de que san Ildefonso poseía la imagen de la Virgen de la Caridad la registra Pedro de Rojas en su *Parte primera de la imperial, nobilissima, ínclita, y esclarecida ciudad de Toledo*, publicada en 1654: «La villa de Illescas, digna de memoria, así por su antigüedad como por el tesoro que tiene de la imagen de Nuestra Señora de la Caridad, una de las dos que el glorioso san Ildefonso tuvo en su oratorio» (p. 232). Al parecer, Claudio Clemente lo registra también en sus *Tablas cronológicas*, pero no he podido comprobarlo.

que Lope destaca en la trama, dándole relevancia narrativa en la comedia a parte iguales: la rendición de Zurita —pues esta supone la definitiva toma de Toledo— y coronación del monarca, y los pecaminosos amoríos con la judía, cuyo desastrado final llevan al monarca a Illescas. Aquí tendrá lugar el desenlace inventado de la obra. Este final apócrifo debería dar sentido a toda la narrativa, de ahí el título de la comedia *Las paces de los Reyes*, que nada tiene que ver con la historia de Alfonso VIII y que deriva precisamente de este episodio que se inserta ficticiamente en el Santuario de la Caridad.

Por último, llevando la especulación un poco más lejos, parece adivinarse en estas paces de los reyes varios niveles de lectura: 1) se trata de una reconciliación conyugal, 2) hay un evidente elemento divino de intercesión —no en vano están en el Santuario de la Virgen de la Caridad— y 3) se puede percibir que son también unas paces de resonancia política. Y me detengo en esto último. El título llama la atención sobre esto, de entrada. Para el público de la época, *Las paces de los Reyes* no solo no recordaría a la historia de Alfonso VIII —a cuya leyenda no alude— sino que habría traído ecos más bien de asuntos de política internacional, pues esta era una fórmula utilizada para tratar estos temas.<sup>16</sup> Por último, la función política de Leonor se confirma por encima de su papel de esposa en el drama y a la luz del contexto. Cuando la reina convoca a los nobles para que asesinen a Raquel, así lo aclara: no habla como mujer celosa —«Pensaréis que hablo en la parte / que como a mujer me toca» (*Las paces de los Reyes*, vv. 1982-1983)—, sino que lo que la mueve es ver

que Dios se ofende y se enoja  
de suerte deste pecado  
que ya la venganza toma.  
Bajan de la Andalucía.  
de Granada y de Archidona  
los moros, y a ese se atreven  
de quien temblaron la sombra;

16. Una búsqueda en CORDE de «paces de los reyes» hasta 1615 no trae ninguna concordancia de situaciones domésticas o conyugales entre monarcas, sino políticas. He realizado varias búsquedas «paces dist/3 reyes» (15 casos en 6 documentos), «paces dist/2 reyes» (3 casos en 3 documentos), «paces dist/3 monarcas» (1 caso en 1 documento), «paces dist/2 monarcas» (0 resultados), con un total de 19 recurrencias en 7 documentos hasta la fecha señalada. Los documentos son *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V* (1604-1618), de Fray Prudencio de Sandoval; *Historia de las Indias* (c. 1527-1561), de Fray Bartolomé de las Casas; *Guerras Civiles de Granada* (1595), de Ginés Pérez de Hita; *Anales de la corona de Aragón* (1562), de Jerónimo Zurita; *La humildad soberbia* (1595-1605), de Guillén de Castro; y *La vida del Gran Capitán* (1497-1515), de Gonzalo Fernández de Oviedo.



la Sierra Morena pasan,  
 y destruyendo a Almodóvar  
 pasan los campos de Utiel,  
 y en Ciudad Real se alojan.  
 A este paso, castellanos,  
 presto del Tajo en las ondas,  
 por dicha con sangre vuestra,  
 beberán sus yeguas moras.

(*Las paces de los Reyes*, vv. 1995-2009)

Está describiendo aquí la derrota de Alarcos, que —según la leyenda— fue una de las venganzas que se cobró Dios por el pecado del rey con la judía. Las paces son, por tanto, necesarias para que pare la guerra. Y en estas paces va a intervenir convenientemente la Virgen de la Caridad de Illescas. Cabe mencionar que la oración por la concordia entre los príncipes cristianos era uno de los pilares para la alcanzar la indulgencia los días de la fiesta de la Virgen, según consta en el *Libro de la cofradía*.<sup>17</sup> No es baladí que se haya reorientado toda la leyenda de Alfonso VIII hacia las paces, pasando por la intervención de la reina y por la de la Virgen de la Caridad del Santuario de Illescas.

No hay que perder de vista, por otro lado, que en esta primera década del siglo XVII el tema de la paz en el panorama político internacional fue un asunto delicado. Como he dicho antes, la fórmula de «las paces de los reyes» traería a la audiencia ecos de las noticias del flanco norte del imperio. Como se ha demostrado, durante la primera década de reinado de Felipe III y del duque de Lerma, diferentes estrategias para hacer efectiva una política de paz, tanto militar como diplomática, se llevaron a cabo con sumo cuidado y, en general, fue un asunto que se tomó muy en serio (García García 1996:29). No es descartable que la Cofradía de la Caridad, que buscaban promocionar el Santuario y consagrarlo como lugar

17. Un siglo más tarde se ve que el Santuario de la Caridad encargó a Gaspar de Jesús María, carmelita descalzo, que historiase la trayectoria del hospital y de la capilla, especialmente su dimensión milagrosa. En este libro, *Manifiesto de la coluna protectora de Israel en la Carpentanía, y sacro paladion del antiguo Lacio en Castilla la Nueva, que la villa de Yllescas venera en la milagrosa imagen de [...] la Caridad* (1709), reseña los principios fundantes de la cofradía, así como algunos de la larga lista de milagros que consultó de los documentos que le proporcionó quien le encargara la obra. Esos libros —el *Libro de la cofradía* y el *Libro de los milagros* parece que se encuentran en el archivo de Funcave, según me ha confirmado el archivero. Sin duda, sería interesante indagar más.

de peregrinación, se alineara ideológicamente con la agenda política de los monarcas.

De hecho, este Santuario parece que contó con el favor de los reyes y, de manera especial, con el de Margarita de Austria, quien hizo varias donaciones a la Virgen de la Caridad a lo largo de la primera década del Seiscientos. La publicación más reciente de la Fundación del Santuario de Nuestra Señora de la Caridad de Illescas —*Coronación canónica. Virgen de la Caridad. 50 años*, publicado en 2005— da cuenta de un número de ofrendas que hizo la reina en agradecimiento a la Virgen por su intercesión en varios asuntos, tanto a la imagen de la Caridad como a la del Niño Jesús. También hay un gran número de donaciones de otros integrantes de la casa real.<sup>18</sup> Pero todo esto es ya harina de otro costal, por ahora.

#### CIRCUNSTANCIAS DE COMPOSICIÓN Y ESTRENO DE LA COMEDIA

Queda, por último, fijar la fecha de composición de la obra para tener el panorama contextual de la obra más completo posible. La comedia se escribió a finales de la primera década del Seiscientos (1604-1612),<sup>19</sup> aunque Morley y Bruerton apuestan por una fecha algo más tardía para su composición, «probably 1610-1612» [1968:227].<sup>20</sup> No obstante, todo apunta a que la obra se estrenó en 1607, como voy a defender.

Este es el último año que Lope está plenamente vinculado a Toledo. El 22 de octubre de ese año arrienda unas casas en Madrid y a partir de entonces tendría el pie —y los intereses— más en la villa que en la ciudad imperial (Rennert y Castro 1919:177). En la comedia, además, el homenaje a la capital goda es palmario, por lo que parece evidente que la pieza está ligada circunstancialmente al contexto provincial. Por otro lado, los estudios de Ángel González Palencia y Alejandro García-Reidy han sacado a la luz y estudiado los documentos en torno al pleito de Lope

18. Por otro lado, en las *Relaciones topográficas* se lee que ya el rey Felipe II y su esposa eran devotos de este Santuario, por lo que había ya cierta tradición de rendir culto a esta imagen milagrosa por parte de la casa real (Madroñal 2017:76).

19. Este es el arco de tiempo que sugieren Morley y Bruerton, según el estudio de la versificación de Lope [1968:227]. No obstante, cabe de entrada reducirlo a 1604-1611, dada la prohibición de las representaciones durante los años 1611 y 1613 (Sánchez Jiménez 2011:65).

20. Esta hipótesis de datación tardía para la composición la ha seguido algún crítico de los que defiende su unidad, como prueba de que Lope había construido esta comedia según los principios que expone en su *Arte nuevo* (Romanos 2000:218).

con Francisco de Ávila, revelando pistas sobre las circunstancias de representación de un número de piezas dramáticas. Este último publicó en 1616 —en lo que sería la *Séptima parte de las comedias*— *Las paces de los Reyes y judía de Toledo* entre otras, lo que el Fénix trató de obstaculizar, iniciando una causa de la que no saldría victorioso finalmente (González Palencia 1921; García-Reidy 2011). Gracias a estos documentos se sabe que esta comedia perteneció originalmente al repertorio de Baltasar de Pinedo, que se la vendió al tal Francisco de Ávila. Y resulta que Lope estuvo asociado comercialmente con Pinedo desde 1603 hasta 1608 (Ferrer Valls 2008): el arco cronológico, por tanto, se estrecha.

Wilder ha defendido también la composición temprana de esta obra —datándola, concretamente, en torno a 1605— aduciendo a favor de esta fecha varios argumentos. Este crítico [1953:24] señala que entre el elenco de actores de la compañía de Pinedo había un niño que a principios de la década tenía alrededor de los seis años —que protagonizó *El niño inocente de La Guardia*— por lo que unos años más tarde contaría con una edad apropiada para hacer el papel de rey-niño del primer acto de *La judía de Toledo*. El otro argumento que trae es un interesante ejemplo de intertextualidad que se establece entre el texto de la pieza dramática y el de la *Jerusalén conquistada*, al que habría que añadir el hecho destacado de que Lope nombre a la judía Raquel en ambas narrativas por primera vez en la trayectoria de esta leyenda. De hecho, en el poema épico Lope se expande un poco más en explicar la metáfora bíblica que aplica a la judía: «Llamábase Raquel, que aun quiso el cielo / que la imitase en nombre y hermosura / y fuese el rey Jacob en el desvelo / del mismo tiempo en que su amor procura» (Vega Carpio, *Jerusalén*, vv. 114-117). Y es que, como recuerda Wilder [1953:24] el poema épico ya debía de estar escrito en 1605, según anunció Lope al duque de Sessa en una carta, por lo que la fecha de escritura de la comedia debe de acercarse a estos años.<sup>21</sup>

Cabe añadir aun otro dato —más anecdótico que relevante— pero en el que han reparado y del que han hecho mención varios críticos. Del tiempo que Lope vi-

---

21. En 1605 Lope de Vega escribe que «Mi *Jerusalén* envié a Valladolid para que el Consejo me diese licencia; imprimiréla muy aprisa, y el primero tendrá V.E.; es cosa que he escrito en mi mejor edad y con estudio diferente que otras de mi juventud, donde tiene más poder el apetito que la razón» (Vega Carpio, *Cartas*, p. 70). Como señala Pedraza Jiménez [1999:26], puede que el texto del que habla Lope en 1605 no fuera exactamente el mismo que se publicó luego en 1609. En cualquier caso, si el «Capítulo decimonono» —el que recoge el episodio de la judía— se escribió posteriormente, esto sería aún otra pista que acercaría la fecha de composición de ambos textos.

vió en Toledo, fue conocida su relación con Micaela de Luján, que consta además como actriz de la compañía de Pinedo a partir, precisamente, de 1603 (Ferrer Valls 2008). Con esta, el dramaturgo mantuvo una relación ilegítima de forma paralela a su matrimonio con Juana de Guardo. Ha llamado la atención de estos críticos la semejanza que se establece entre el argumento de la obra y estas circunstancias vitales del dramaturgo, que apuntan a que el Fénix pudo inspirarse en ellas o recrearlas hasta cierto punto (Allué y Morell 1954:31; Madroñal 2017:87; Pedraza Jiménez 1999:26; Rodríguez-Gallego 2013:153). Al margen de estos posibles biografismos, lo que sí es evidente es que todos los datos van estrechando el arco temporal de composición desde 1604 —fecha que sugieren Morley y Bruerton— y 1608 —fecha en que concluye la colaboración entre Lope y la compañía de Pinedo, así como la relación sentimental con Micaela de Luján (Arellano y Mata 2011:101).

No obstante, es otra la pista que permite especular de forma más concluyente al respecto de las circunstancias de estreno. En DICAT leemos que el 10 de marzo de 1607 consta una obligación por la cual Baltasar de Pinedo debía ir «a Illescas con toda su compañía para hacer las fiestas de dicha localidad el martes y el miércoles de la Octava de Corpus [...] Por representar una comedia con dos entremeses el primer día por la tarde, el segundo día por la mañana *los dos mismos autos que hubiera hecho en Madrid con los mismos adornos y apariencias*, y por la tarde una comedia con dos entremeses, *todo a elección de don Jerónimo de Avellaneda*, mayordomo del Santísimo» (Ferrer Valls 2008; énfasis añadido). Fuera del itinerario habitual que sigue Pinedo durante esos años —Toledo, Valladolid, Madrid, Sevilla—, llama la atención este desvío y estos apuntes. Se ve que van a Illescas con encargo de celebrar las fiestas del Corpus, para lo cual tienen que llevar los autos ya representados en la capital y dos comedias que —por contraste con las indicaciones de los autos— se entiende que son nuevas. Una de ellas podría ser perfectamente *Las paces de los Reyes*.

Faltaría por aclarar un dato: ¿por qué es el mayordomo del Santísimo —entiéndase de la Cofradía del Santísimo Sacramento— el que elige las comedias y los autos, y no el de la Cofradía de la Caridad, que son los interesados? Esto, en principio, lanza un interrogante y podría poner en duda la hipótesis de la datación de la comedia. Sin embargo, de nuevo un paseo por los documentos que registra el DICAT parece arrojar algo de luz al respecto. En todos los contratos con compañías teatrales que constan, ya fueran para el Corpus, ya para la Octava del Corpus, figura como contratante —cuando se menciona— la Cofradía del Santísimo Sacramento o

el «mayordomo de las fiestas del Corpus» (Ferrer Valls 2008). Parece que estos fueran los encargados de organizar las fiestas de la localidad illarcuriense, independientemente de otros acuerdos o intereses. Esto concuerda, además, con el hecho de que no haya ningún contrato de encargo de comedias entre los legajos del archivo de Funcave, como ha podido comprobar Abraham Madroñal [2017:90].

### CONCLUSIONES

En 1607 a Lope le habrían encargado una comedia conmemorativa del arrepentimiento de Alfonso VIII en Illescas, donde este episodio es significativo hasta el punto de tener dedicada una capilla en la iglesia de Santa María de la localidad, como he mencionado arriba. La historia de Alfonso VIII tendría que ser reinterpretada según esta clave del suceso legendario, por lo cual —siguiendo en lo histórico la versión de la *Crónica de España* de Ocampo— se reproducirían aquellos puntos de la infancia y mocedades que lo llevan a Toledo y el desatino de los amoríos con la judía. Una vez arrepentido en Illescas, este episodio se tendría que expandir según nuevos parámetros que dieran relevancia al Santuario de Nuestra Señora de la Caridad, pues era aquí donde recaía el interés por reactivar y reinterpretar la historia a la luz de dicho espacio milagroso. Otra serie de elementos tendrían que incluirse forzosamente, como la mención a la labor caritativa del hospital o que la imagen de la Virgen había pertenecido a san Ildefonso, tradición que tenían que reforzar para dar fuerza y autoridad al aura prodigiosa de la Capilla.

No obstante, la clave estaría en la reconciliación de los monarcas —por obra y gracia de Nuestra Señora de la Caridad de Illescas— que eclipsaría incluso el segundo y mortal castigo divino que pesó sobre Alfonso VIII por su pecado con la judía. De hecho, en la comedia no se ve que muera el hijo del rey, aunque se mencione, «que no te herede en tu casa / hijo varón; morirán / sin el reino» (*Las paces de los Reyes*, vv. 2631-2633). El final es un *happy ending* en toda regla. Tanto es así que es esto lo que da título a la obra, *Las paces de los Reyes*, cuando este es un episodio ajeno a la relación histórica que en principio se lleva a las tablas. Las paces, así como la intervención de Leonor para que estas se hagan realidad —moviendo nobles a que pongan orden en Castilla— aportan una indudable dimensión política a la comedia, en la que el Santuario aparece como marco espacial simbólico muy significativo.

En 1607 el programa religioso y cultural para promoción y realce de la Capilla debía de estar en su etapa de mayor esplendor. No hay más que pensar en los recién estrenados cuadros del Greco que lucía la iglesia, o en los datos de la actividad teatral que se veía que había en Illescas por estas fechas. Sin embargo, pese a los esfuerzos del Santuario por alcanzar cierto prestigio nacional, parece que no llegó a gozar del apoyo y protección de la archidiócesis de Toledo. En los primeros años tras la restauración de la capilla, se ve que la orden de los Jerónimos quiso hacerse con el lugar, aunque no lo consiguió (Aguilar 1935:116). Lo que sí parece evidente es que la archidiócesis toledana no tuvo mucho interés en este Santuario ni en promocionarlo y sí apostó, sin embargo, por el de Guadalupe, aunque geográficamente quedara algo más lejos. Habría que ver por qué.

Pareciera, por tanto, que fuera por esta razón que los illarcurienses de la Caridad estuvieran buscando el apoyo de la monarquía. Una pieza de este puzle estratégico lo compondría este encargo a Lope.<sup>22</sup> En la comedia que piden al dramaturgo que adapte una leyenda de la que quieren apropiarse para el Santuario y el Hospital de modo que se alinee con la agenda política e ideológica del régimen monárquico y, en especial, con la figura de la reina. Sería cuestión de seguir indagando sobre el papel de esta capilla en el panorama toledano y con la casa real en esta década, así como en la primera mitad del siglo xvii, en general. Como anticipé al principio, no parece que sea un tema baladí. Ahí lo dejo.

---

22. Como última nota, solo cabe recordar que la mención a Illescas en el teatro de las primeras décadas del siglo xvii es bastante frecuente (Madroñal 2017:75), y también se puede comprobar en la base de datos *Teatro Español Siglo de Oro* (TESO).



## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Alberto de, «Hospital de la Caridad (Illescas)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XLIII (1935), pp. 108-123, en línea, <[https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc\\_a1935m6v43t2.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1935m6v43t2.pdf)>. Consulta del 20 de abril de 2018.
- AGUILAR, Alberto de, «Illescas. Notas histórico-artísticas», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXV (1927), pp. 120-137, en línea, <[https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc\\_a1927m6v35t2.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1927m6v35t2.pdf)>. Consulta del 20 de abril de 2018.
- ALLUÉ Y MORELL, Fernando, «La Raquel hermosa de Lope de Vega», *Clavileño*, XXVI-II 5 (1954), pp. 30-34.
- ÁLVAREZ LOPERA, José, *El Greco. La obra esencial*, Sílex, Madrid, 1993.
- ARELLANO, Ignacio, y Carlos MATA, *Vida y obra de Lope de Vega*, Homo Legens, Madrid, 2011.
- ARTIGAS GUILLAMÓN, Carmen, «Las paces de los reyes y la judía de Toledo en Lope de Vega: una aproximación al lenguaje equívoco», *Explicación de textos literarios*, XVII 1 (1998), pp. 1-13.
- BARNES, Susan J., «The Decoration of the Church of the Hospital of Charity, Illescas», *Studies in the History of Art*, XI (1982), pp. 44-55.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, «Las paces de los reyes y judía de Toledo, de Lope de Vega, un primer prelude de Raquel», *Anuario de estudios filológicos*, XI (1988), pp. 59-82.
- CARREÑO RODRÍGUEZ, Antonio, «Privanza e integridad nacional: Lope de Vega y las crisis del poder», *Rilce*, XXI 2 (2005), pp. 205-225, en línea, <<http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/6709/1/0.2.%20Carre%C3%B1o.pdf>>. Consulta del 17 de marzo de 2018.
- CASTAÑEDA, James J., «Introducción» a Lope de Vega, *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1962, pp. 1-124.
- Coronación Canónica. Virgen de la Caridad. 50 años*, 2005, en línea, <<https://www.yumpu.com/es/document/view/14784245/libro-del-50aniversario-funcave>>. Consulta del 7 de abril de 2018.
- DAPAZ STROUT, Lilia, «El proceso de individuación en *Las paces de los reyes y judía de Toledo* y el rol de lo femenino», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, EDI-6, Madrid, 1981, pp. 485-490.

- DAPAZ STROUT, Lilia, «Psicomaquia o el conflicto de eros y logos en *Las paces de los reyes y judía de Toledo*», en *Studies in Honor of William C. McCrary*, eds. R. Fiore, E.W. Hesse, J.E. Keller y J.A. Madrigal, Nebraska University Press, Lincoln, 1986, pp. 77-90.
- FAVERÓN PATRIAU, Gustavo, «Siete años en el purgatorio: judíos y cristianos en *Las paces de los reyes y judía de Toledo*», *Bulletin of the Comediantes*, LVIII 2 (2006), pp. 359-382.
- FERRER VALLS, Teresa, dir., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* [recurso electrónico], Reichenberger, Kassel, 2008.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo José, *La Pax Hispanica. Política exterior del Duque de Lerma*, Leuven University Press, Lovaina, 1996.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro, «Notas a un problema de repertorios teatrales (Lope de Vega, Pinedo y el difunto Vergara)», en *En teoría hablamos de literatura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph*, coords. A.C. Morón Espinosa y J.M. Ruiz Martínez, Dauro-Universidad de Granada, Granada, 2007, pp. 426-468.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, «Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* III (1921), pp. 17-26, en línea, <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/pleito-entre-lope-de-vega-y-un-editor-de-sus-comedias/html/8e2cb162-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_3.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/pleito-entre-lope-de-vega-y-un-editor-de-sus-comedias/html/8e2cb162-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html)>. Consulta del 15 de marzo de 2018.
- HIGUERA, Jerónimo Román de la, *Historia eclesiástica de la imperial ciudad de Toledo. Tomo I*, Biblioteca Nacional de Madrid, 1601-1700, Mss/1643, en línea, <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000039811>>. Consulta del 8 de mayo de 2018.
- HIGUERA, Jerónimo Román de la, *Historia eclesiástica de la imperial ciudad de Toledo: en catorce libros*, Biblioteca Nacional de Madrid, 1701-1800, Mss/6939, en línea, <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000100187>>. Consulta del 10 de junio de 2018.
- JESÚS MARÍA, Fray Gaspar de, *Manifiesto de la colona protectora de Israel en la Carpentanía, y sacro paladión del antiguo Lacio en Castilla la Nueva, que la villa de Yllescas venera en la milagrosa imagen de [...] la Caridad*, Manuel Ruiz de Murga, Madrid, 1709, en línea, <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000092724>>. Consulta del 8 de mayo de 2018.
- LAMPÉREZ, Vicente, «Iglesia parroquial de Illescas (Toledo)», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXXVII 6 (1920), pp. 481-485.

- LORENZO, Javier, «Chivo expiatorio, nación y comedia en *Las paces de los reyes y judía de Toledo* de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, LXVI 1 (2009), pp. 25-34.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, «La primera edición de la *Vida de san José* del maestro Valdivieso», *Revista de Filología Española*, LXXXII 3-4 (2002), pp. 273-294, en línea, <<http://xn—revistadefilologiaespaola-uoc.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/viewFile/156/155>>. Consulta del 23 de abril de 2018.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, «*San Tirso de Toledo*, tragedia perdida de Lope de Vega», *Hipogrifo*, II 1 (2014), pp. 23-54, en línea, <[https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/download/58/pdf\\_35](https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/download/58/pdf_35)>. Consulta del 23 de abril de 2018.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, «Dos comedias relacionadas con Illescas: *El caballero de Illescas* y *Las paces de los reyes*», en *Pensamiento y literatura en los inicios de la modernidad*, ed. J. Garau, IDEA, New York, 2017, pp. 75-93, en línea, <[http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/43695/1/Batihoja39\\_Madronal.pdf](http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/43695/1/Batihoja39_Madronal.pdf)>. Consulta del 16 de abril de 2018>.
- MCCRARY, Susan Niehoff, «Theatrical Consciousness and Redemption», en *The Golden Age Comedia. Text, Theory and Performance*, eds. Ch. Ganelin y H. Mancing, Purdue University Press, Indiana, 1994, pp. 24-36.
- MCCRARY, William, «Plot, action and imitation: the art of Lope's *Las paces de los reyes*», *Hispanófila*, XLVIII (1973), pp. 1-17.
- MCKENDRICK, Melveena, *Playing the King. Lope de Vega and the Limits of Conformity*, Tamesis, London, 2002.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1949, vol. II.
- MORLEY, Sylvanus G., y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, «En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos de *Las paces de los reyes*», *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, Almería, 1996, pp. 203-221.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, «*La judía de Toledo*: génesis y cristalización de un mito literario», en *Marañón en Toledo (sobre «Elogio y nostalgia de Toledo»)*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1999, pp. 19-37.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE), «Corpus diacrónico del español», en línea, <<http://www.rae.es>>. Consulta del 6 de octubre de 2018.

- RENNERT, Hugo A., y Américo CASTRO, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Imprenta de los sucesores de Hernando, Madrid, 1919.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «Alfonso VIII, *La corona merecida* y la leyenda de la judía de Toledo», *eHumanista*, XXIV (2013), pp. 147-164, en línea, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5487442>>. Consulta del 25 de febrero de 2018.
- ROJAS, Pedro de, *Parte primera de la imperial, nobilissima, ínclita, y esclarecida ciudad de Toledo*, Diego Díaz de la Carrera, Madrid, 1654.
- ROMANOS, Melchora, «Convenciones constructivas y estructurales de la comedia histórica en el Lope-Lope», en *Lecturas críticas de textos hispánicos. Estudios de literatura española Siglo de Oro*, vol. II, Eudeba - Instituto de Filología y Literatura Hispánicas, Buenos Aires, 2000, pp. 215-224.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Iberoamericana Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2011.
- SANTA MARÍA, Fray Antonio de, *España triunfante y la iglesia laureada en todo el globo del mundo*, Julián Paredes, Madrid, 1688.
- SOONS, Alan, *Ficción y comedia en el Siglo de Oro*, Estudios de Literatura Española, Madrid, 1967.
- SWIETLICKI, Catherine, «Lope's Dialogic Imagination: Writing other Voices "Monolithic" Spain», *Bulletin of the Comediantes*, XL 2 (1988), pp. 205-226.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Cartas*, ed. Nicolás Marín, Castalia, Madrid, 1985.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, en *Obras completas Poesía, III*, ed. A. Carreño, Biblioteca Castro, Madrid, 2003, en línea, <[www.cervantes-virtual.com/descargaPdf/la-atlantida--1/](http://www.cervantes-virtual.com/descargaPdf/la-atlantida--1/)>. Consulta del 9 de junio de 2018.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las paces de los Reyes y judía de Toledo*, ed. J. Acebrón Ruiz, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. E. Di Pastena, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2008, vol. II, pp. 593-703.
- VIÑAS, Carmelo, y Ramón PAZ, eds., *Relaciones histórico-geográfico-estadísticas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II: Reino de Toledo*, Instituto Balmes de Sociología - Instituto Juan Sebastián Elcano de Geografía - CSIC, Madrid, 1951.
- WILDER, Thornton, «Lope, Pinedo, Some Child-Actors, and a Lion», *Romance Philology*, VII (1953), pp. 19-25.
- ZÚÑIGA LACRUZ, Ana, *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: la figura de la reina*, Reichenberger, Kassel, 2015.