

## PROBLEMAS DE COMPOSICIÓN EN EL TEATRO DE GASPAR AGUILAR: EL TRAZADO DE LA ACCIÓN.

«Adviértase que sólo este sujeto  
tenga una acción, mirando que la fábula  
de ninguna manera sea episódica,  
quiero decir inserta de otras cosas  
que del primero intento se desvien;  
ni que de ella se pueda quitar miembro  
que del contexto no derribe el todo (...).»

Lope de Vega, *Arte Nuevo*.

### I. DISEÑO GENERAL DE LA ACCIÓN.

Uno de los caracteres que habitualmente suele ser más resaltado por los críticos que se han ocupado del estudio de la producción dramática de Aguilar es el enorme cuidado que pone el dramaturgo en la construcción de los argumentos<sup>1</sup>. Tal rasgo de su obra es perfectamente identificable al realizar el estudio del método utilizado para efectuar el trazado de la acción<sup>2</sup>.

En efecto, una de las preocupaciones básicas de nuestro autor, claramente evidenciable en el análisis de sus textos, es conseguir dotar a sus obras de una gran claridad expositiva. Es este un interés que se manifiesta tanto en la presentación, como en el desarrollo y la resolución de los conflictos. El intenta siempre ayudar al público a comprender perfectamente el problema base, y sus adyacentes, planteado. De ahí que cuide mucho el diseño de la acción en todas sus diferentes fases evolutivas,

---

1 En este sentido se han pronunciado investigadores como Martí Grajales («Gaspar Aguilar. Noticia biográfica», en *Cancionero de la Academia de los Nocturnos de Valencia*, vol. 2, Valencia, Imprenta de Francisco Vives y Mora, 1906), Mérimée (*L'Art dramatique à Valencia*, Toulouse, Edouard Privat, 1913 —sobre Aguilar, págs. 488-517—), Juliá Martínez (*Poetas dramáticos valencianos*, Madrid, RAE —Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles—, 1929, 2 vols. -cf. «Observaciones preliminares», en vol. I—) y Bruerton («Is Aguilar the author of *Los amigos enojados?*», en *Hispanic Review*, XII, 3, 1944, págs. 223-234). Para la bibliografía de y sobre Aguilar, véase nuestro artículo «Gaspar Aguilar: estado actual de sus estudios», publicado en el *Anuario de Estudios Filológicos*, III, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1980, págs. 31-49.

2 Llamamos, evidentemente, argumento al desarrollo de un tema por medio de una acción y unos personajes. La acción es uno de los ingredientes, pues, que forman el argumento.

que la mida incluso minuciosamente, que busque siempre el momento más apropiado para incluir los distintos incidentes integrados en ella y el modo de realizar su más adecuada presentación.

Tal concluimos al estudiar la manera en que Aguilar efectúa el planteamiento de los conflictos. El pretende que dicho planteamiento resulte absolutamente diáfano para el espectador. De ahí que en la primera jornada de sus comedias se realice una paulatina presentación de los hechos. El problema básico que se intenta explicar es descompuesto en diferentes partes que son dadas a conocer poco a poco, sin apresuramiento, al público. En *El mercader amante*<sup>2 bis</sup>, por ejemplo, en cuya acción se desarrolla el conflicto que ha de padecer un hombre pretendido por dos mujeres, se notifica en primer término el problema a través de la conversación mantenida por los dos criados de las damas implicadas en el litigio; se comunican los planes del protagonista para averiguar cuál es el casamiento que puede resultarle más conveniente; se escenifica la puesta en práctica del plan, mostrando, por separado, primero, las reacciones de cada una de las mujeres ante el cambio, ficticio, de fortuna sufrido por aquel, después, las reacciones de otros personajes interesados en el asunto ante ese mismo suceso. Idéntica situación hallamos en el resto de los textos<sup>3</sup>. En las comedias religiosas, no obstante, observamos cierta desviación de la pauta general. No en el hecho de que la característica que comentamos no haga su aparición. Sino en que se manifiesta de modo diferente, debido a la propia naturaleza de los textos. En ellos se presenta la vida de unos hombres, Don Juan de Ribera y Fray Luis Beltrán, juzgados ejemplares. No se intenta escenificar ningún conflicto dramático determinado que sea considerado básico en la acción. Debido a elló el autor cambia un tan-

2 bis Puede consultarse la edición de las comedias de Aguilar realizada por Eduardo Juliá Martínez, e incluida en el volumen 2 de *Poetas dramáticos valencianos*, Madrid, RAE (Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles), 1929 (2 vols.).

3 En *La fuerza del interés*, comedia en la que se inserta una situación en buena parte inversa a la recogida en *El mercader amante*, se explica primero el problema base por medio del diálogo que mantienen Emilia, la protagonista principal, y su dueña; se comunica sucesivamente el estado en el que se hallan Ludovico, enamorado de Emilia, y Marcela, enamorada de Grisanto y pretendida por Urbano; se notifican los planes de Grisanto —y, separadamente, su posterior puesta en práctica— para alcanzar sus objetivos primordiales (hacer que Emilia llegue a interesarse por él). En *La suerte sin esperanza*, que relata la historia de un hombre que llegó a estar casado con dos mujeres a la vez, se efectúa paulatinamente la escenificación de las circunstancias en las cuales dos de los protagonistas, Leonarda y Lamberto, llegan a conocerse, de su enamoramiento mutuo (que es presentado por separado: primero se notifica cómo Leonarda queda prendada de Lamberto; segundo, cómo Lamberto se interesa por Leonarda), la explicación de la postura de Mauricio ante este último suceso y de las causas por las cuales tiene lugar el «matrimonio» de los dos personajes antes mencionados. En *La venganza honrosa* (en cuyo argumento se incluye la narración de los problemas que ha de padecer un hombre cuya mujer se ha casado con él sin quererle, obligada por su padre, quien actúa movido por razones de estado) se comunica primeramente la situación en la que se encuentra Astolfo, uno de los protagonistas, y es presentado el conflicto básico que se desarrollará a lo largo de la pieza; se muestran las relaciones que mantienen Norandino y Porcia; se relata la huida de ésta última y las reacciones que tal suceso suscita en otros personajes afectados por él (su padre, su marido...).

to su preocupación esencial resaltada. Va desvelando paulatinamente, a través de sus hechos, facetas concretas de la caracterización del personaje. Muestra, en *El gran patriarca don Juan de Ribera*, la humildad del protagonista al escenificar su comportamiento con el hombre herido de muerte en un duelo que ha mantenido con un individuo; destaca su sabiduría en la escena de los jornaleros... Resalta, en la *Vida y muerte del Santo Fray Luis Beltrán*, el gran valor del santo en el episodio del león; su veneración por su padre en las escenas que relatan las relaciones que ambos mantienen; su continencia en el trato que da a su antigua prometida; su fortaleza y espíritu de sacrificio al narrar las penitencias a las que sometía su cuerpo...

No menor es el cuidado que pone el escritor valenciano en el desarrollo de los conflictos. Intenta crear obras que interesen al espectador. Por ello es una constante en su producción la aparición de un diseño de todo un proceso de progresiva complicación de los sucesos, incluido tras la presentación del problema principal. De una forma u otra aparece en todos los textos. En *El mercader amante*, cuya segunda jornada se inicia con la notificación del descubrimiento por parte de Belisario de las verdaderas intenciones que impulsaban a Labinia y a Lidora a disputarse su mano, se van progresivamente indicando los obstáculos que se oponen a la solución positiva del conflicto (obstáculos —la negativa de Astolfo a restituir a Belisario sus posesiones; la conversación entre Labinia y García, interpretada erróneamente por el protagonista y que parece demostrar que la primera está enamorada del segundo; la oposición del padre de Labinia a las relaciones amorosas de su hija y Belisario...— que parecen cada vez más insalvables). En *La fuerza del interés*, cuyo primer acto concluye con la aceptación de los amores de Grisanto con Emilia, se especifican después los impedimentos que se interponen entre la pareja (el descubrimiento, hecho por Ludovico, de los engaños de Grisanto; el enfrentamiento de Marcela con Grisanto; la confirmación de las maquinaciones de éste último para conseguir a Emilia; el apresamiento del criado del protagonista...). En *La suerte sin esperanza* progresivamente se van insertando obstáculos que separan a Leonarda y Lamberto y ponen en peligro la argucia tramada por ambos para permanecer unidos (el aviso de la llegada de un caballero a Valencia; el parto de Lavinia; la comunicación a Mauricio de la situación vivida por su hermana; el enfrentamiento entre Leonarda y Lavinia; la «muerte» de Leonarda a manos de Lamberto...). En *La venganza honrosa* las penas de Norandino se van continuamente acrecentando debido a las maldades de su esposa (es capturado por su rival; condenado por su propia mujer, siendo inocente; «muerto» por orden de su conyuge...). Similar situación encontramos en *La gitana melancólica* y en *La nuera humilde*. En *Los amantes de Cartago* el proceso es configurado de manera un tanto peculiar, debido al especial trazado que se adopta para el argumento, un trazado que se basa en la alternancia de fortunas y adversidades que han de padecer los protagonistas a lo largo de la acción. En las dos comedias religiosas el recurso hace su aparición con modificaciones importantes, perfectamente justificables si tenemos en cuenta el diferente diseño realizado de su acción. En ninguna de las dos existe un conflicto básico principal. Por ello tampoco

puede efectuarse una progresiva complicación de los sucesos. No obstante, insistimos, el recurso aparece en la forma que más adelante estudiaremos.

A pesar de la adopción del proceso de progresiva complicación de los sucesos, Aguilar no abandona su preocupación por mantener constantemente la claridad en la exposición. El proceso es desarrollado de forma *progresiva*, como decimos. Los obstáculos que configuran el nudo de la acción son insertados uno tras otro, no de forma simultánea, para no confundir al espectador y permitirle seguir mejor el desarrollo de la trama. El impedimento posterior suele ser más grave que el anterior. Y uno tras otro se van *progresivamente*, insistimos, sumando para hacer más dramático el conflicto. Pero su inclusión se ajusta al mismo procedimiento empleado para realizar el planteamiento general de la comedia.

El interés por la claridad en la exposición alcanza también al desenlace de las piezas. Aguilar, que ya había presentado con cuidado los problemas y se había encargado también de desarrollarlos de la manera que hemos descrito, se ocupa de preparar minuciosamente su solución. De ahí que tras el proceso de complicación progresiva —e incluso, en ocasiones, durante ese proceso, antes de darlo totalmente por concluido— se introduzca otro de sucesiva «desanudación». Con la excepción de las comedias religiosas, en las que aparece el rasgo pero de distinto modo, como veremos, hallamos esta forma de composición en todos sus textos dramáticos. En *El mercader amante* el problema de Lidora queda resuelto en las primeras escenas del acto tercero. En *La fuerza del interés* el compromiso matrimonial entre Marcela y Urbano es formalizado antes de notificar cuál será la solución definitiva que se proporcionará a las relaciones mantenidas por Grisanto y Emilia. En *La suerte sin esperanza* se sientan las bases para solucionar el conflicto de Leonarda al principio de la última jornada. En *La venganza honrosa* el final feliz es preparado antes de la llegada del desenlace en la segunda de las conversaciones que Emilia y Norandino mantienen. En *La gitana melancólica* el conflicto padecido por Unías y Aber es resuelto antes de la llegada del desenlace total. En *La nuera humilde* se sientan las bases para la solución de los problemas en la segunda mitad del acto tercero (las verdaderas intenciones de Rosardo son descubiertas; el rey deja de oponerse a las bodas deseadas por su hijo; Lavinia acepta casarse con Augusto)... En todas las obras nuestro autor tiene la costumbre de ir soltando paulatinamente amarras, de ir deshaciendo poco a poco las complicaciones previamente trazadas —o resolviendo problemas secundarios pero trabados con el principal— que impedían la solución positiva de los conflictos, de ir preparando el desenlace para que éste se produzca de una manera natural, no forzada por la voluntad impositiva del dramaturgo, como consecuencia lógica del desarrollo de los sucesos escenificados. Con ello logra también que la claridad expositiva alcance de igual modo a la última parte de la acción, pues los motivos que van a llevar al desenlace son paulatinamente presentados antes de que llegue el momento concreto de incluir la resolución de los problemas. No obstante, el autor puede crear falsas pistas al auditorio, puede incluir incidentes de los que puede deducirse que el final feliz no va a tener lugar. Es el caso de la interposición del padre

de Labinia entre ella y Belisario en *El mercader amante*<sup>4</sup>; de los planes de asesinato y descrédito tramados, respectivamente, contra los protagonistas de *El gran patriarca don Juan de Ribera* y la *Vida y muerte del Santo Fray Luis Beltrán*; de la supuesta muerte de Norandino en *La venganza honrosa*; del encarcelamiento de Grisanto en *La fuerza del interés*; de la «muerte» de Leonarda en *La suerte sin esperanza* y de Sofonisba en *Los amantes de Cartago*... Es este un recurso que no rompe la claridad esencial de la exposición y que sirve para conseguir que el interés del público por la comedia se vea en todo momento mantenido.

## 2. GRUPOS DE TEXTOS Y DIFERENCIAS COMPOSITIVAS.

### 2.1. Clases de comedias.

En el teatro de Aguilar existe, como vemos, una semejanza esencial en el sistema general utilizado para confeccionar la acción. En todas las obras encontramos una no apresurada presentación, una progresiva complicación del conflicto y un preparado, con anticipaciones previas, desenlace. De igual modo en todas las piezas se identifica una misma preocupación por conseguir una claridad en la exposición y desarrollo de los problemas, útil para facilitar al espectador la tarea de comprender la comedia respectiva. Ahora bien, en el modo concreto en que se ha efectuado el diseño de la acción hallamos diferencias.

Las nueve comedias conservadas de Aguilar pueden ser distribuidas en tres grupos<sup>5</sup>:

4 El padre pretende casar con Astolfo a la protagonista.

5 Anteriormente ha habido otros intentos de clasificar la producción dramática de Aguilar. Francisco Martí Grajales (*op. cit.* —*cf.* nota 1—, pág. 1987) distingue los siguientes grupos:

1. Comedias religiosas  
*Vida y muerte de San Luis Beltrán*  
*El gran patriarca Don Juan de Ribera*
2. Comedias de ruido y aparato  
*La gitana melancólica*  
*Los amantes de Cartago*  
*La suerte sin esperanza*
3. Comedias de costumbres o de capa y espada  
*El mercader amante*  
*La fuerza del interés*  
*La nuera humilde*  
*La venganza honrosa*

Esta clasificación es recogida por Juliá (*op. cit.* —*vid.* nota 2—, pág. CII) sin comentarios. Díez Echarri y Roca Franquesa (*Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana*. Madrid, Aguilar, 1968, pág. 488) diferencian:

1. Comedias religiosas  
*El gran patriarca don Juan de Ribera*  
*Vida y muerte de San Luis Beltrán*

1. Comedias históricas  
*La gitana melancólica*  
*Los amantes de Cartago*
2. Comedias de enredo  
*La nuera humilde*  
*El mercader amante*  
*La fuerza del interés*  
*La suerte sin esperanza*  
*La venganza honrosa*
3. Comedias religiosas  
*El gran patriarca don Juan de Ribera*  
*Vida y muerte del Santo Fray Luis Beltrán*

Cada uno de ellos contiene textos que han recibido una composición similar. En las obras del primero se incluye una doble acción. En las del segundo el enredo es el recurso esencial empleado para enlazar los diversos incidentes que forman la acción y crear interés. En las del tercero el mundo de lo sobrenatural, que se traduce en la aparición de una serie de «efectos especiales» en la escenificación, hace acto de presencia y las piezas son formadas mediante la unión de diversas estampas de la vida de los protagonistas principales. En cada uno se utilizan unos medios distintos para configurar la acción.

En general podemos detectar la existencia de dos tipos de textos dentro del teatro de nuestro escritor. En el primero de ellos nuestro autor tiende a mantener la unidad de acción. En el segundo, que se corresponde con las obras históricas, inserta

- 
- El caballero del Sacramento*
  2. Comedias de historia clásica  
*La gitana melancólica*  
*Los amantes de Cartago*
  3. Comedias moralizadoras  
*El mercader amante*  
*La nuera humilde*  
*La fuerza del interés*
  4. Comedias novelescas  
*La venganza honrosa*

Ambas clasificaciones tienen una serie de inconvenientes. En primer término, las dos se basan más en el carácter general del argumento de cada pieza que en el análisis de las diferencias de composición existentes entre los distintos grupos estudiados. Por otro lado, la propuesta de Martí Grajales incluye dentro del conjunto por él llamado «comedias de ruido y aparato» (denominación que no explica en absoluto —es otro de los reparos que pueden aducirse—) *La suerte sin esperanza*, cuya composición ha sido efectuada de forma diferente a los otros dos textos con los que supuestamente guarda relación, como veremos. En la división de Díez Echarrí y Roca Franquesa se omite una pieza, *La suerte sin esperanza*, y se inserta otra, *El caballero del Sacramento*, que es desconocida en la actualidad, aunque se supone que puede tratarse de *El gran patriarca don Juan de Ribera* (v. Jesús Cañas, *op. cit.* —cf. nota 1—); se distingue un grupo cuya entidad es muy discutible, las «comedias moralizadoras», dado que didactismo y moralización es posible encontrar en la misma medida —e incluso a veces en mayor— en todas las obras dramáticas de Aguilar; se establece un apartado, las «comedias novelescas», destinado a recoger un solo texto, *La venganza honrosa*, que guarda semejanzas de composición con los textos que figuran en el tercero de los conjuntos.

una acción compleja, una doble acción. La utilización de uno u otro sistema es consecuencia lógica de la clase de argumento adoptado en cada caso por Aguilar. En las obras del segundo grupo desarrolla un relato encuadrado en un momento concreto de la historia antigua. Pero a él no le interesa especialmente ese marco histórico, sino tan sólo como medio para realizar un análisis de las relaciones amorosas, tal y como hace en otras ocasiones. Ante esa dualidad de ingredientes e intencionalidades la doble acción surge como consecuencia natural. Es la situación que observamos en *La gitana melancólica* y *Los amantes de Cartago*. En cambio, el resto de las comedias responde a otros supuestos distintos. Su acción no es de carácter histórico y Aguilar no se ve obligado a reflejar unos sucesos que acaecieron en la realidad. De ahí que tienda a diseñar una acción única. Evidentemente a esta afirmación puede objetarse que los hechos escenificados en las obras religiosas sí fueron extraídos de la realidad, y, en cambio, en ellas no aparece una dualidad de acción. Es cierto, pero sucede que en esa clase de textos la intencionalidad del autor y el diseño del argumento varían de forma sustancial. En las dos comedias religiosas Aguilar no pretende hacer un análisis de las relaciones amorosas, sino la exaltación de unos hombres muy concretos que vivieron en su época y llevaron una vida muy santa. Para cumplir sus objetivos juzga más adecuado elegir unos pocos momentos concretos de la biografía de sus personajes e incluirlos en sus piezas como auténticos cuadros a través de los cuales se notifican los hechos más importantes protagonizados por tales individuos y se resalta la ejemplaridad de su comportamiento general. La diferencia de intencionalidad genera el uso de un distinto tipo de composición en estas piezas.

## 2.2. Las comedias históricas.

De lo expuesto hasta aquí, pues, se deduce la existencia de tres sistemas distintos empleados por nuestro autor a lo largo de su vida para configurar la acción. El primero de ellos es de uso reservado para las obras históricas. En ellas la doble acción, una de carácter histórico, otra de carácter intrahistórico, hace acto de presencia. Así, en *La gitana melancólica* detectamos una primera acción intrahistórica, el relato de unas relaciones amorosas que se entablan entre dos parejas de personajes, Numa e Irene, Unías y Aber, y una segunda acción histórica, la escenificación de la conquista de Jerusalem por las tropas de Tito. En *Los amantes de Cartago*, una acción principal, las relaciones amorosas que se establecen entre dos enamorados, Sofonisba y Macinisa; y una acción histórica secundaria, la toma de Cartago por las tropas romanas encabezadas por el general Escipión.

## 2.3. Las comedias religiosas.

La segunda forma de composición es empleada en las comedias religiosas, cuya acción es configurada como la suma de un conjunto de «estampas» de la vida de los

biografiados. Cuatro son los cuadros principales integrados en *El gran patriarca don Juan de Ribera*: la vida del protagonista como obispo; su actuación como arzobispo de Valencia; su comportamiento como virrey, centrado, a su vez, en dos obras suyas, la erradicación del bandolerismo y su contribución a la expulsión de los moriscos; su muerte. Cinco son las «estampas» que forman la *Vida y muerte del Santo Fray Luis Beltrán*: su vocación y entrada en una orden religiosa; su actuación como prior; su labor evangelizadora en las Indias; sus visiones y milagros; su muerte.

#### 2.4. Las comedias de enredo.

Encontramos el tercer sistema compositivo en las comedias de enredo. En ellas la acción no es doble y en su diseño el enredo es utilizado como uno de los ingredientes principales. Aparece en *La nuera humilde*, en la que se incluye la historia de unos amores que se ven continuamente entorpecidos por la aparición de unos obstáculos (parte creados por la casualidad, parte por las maquinaciones de un individuo y la intervención de un padre ávido de acomodar la voluntad de su hijo a sus propios deseos) que impiden la pronta consecución de los fines anhelados por una pareja de enamorados. Figura en *El mercader amante*, en la cual Belisario, el protagonista, con el fin de averiguar cuál de las dos damas que desean casarse con él le quiere en realidad, independientemente de sus riquezas, trama un engaño consistente en convertirse, fingidamente, con la ayuda de su criado Astolfo, en quien deposita todos sus bienes, en pobre, lo cual le acarreará toda una serie de disgustos y sinsabores en parte debidos a la casualidad, pero principalmente originados por el propio ardid ideado por él. Lo encontramos también en *La fuerza del interés*<sup>6</sup>, *La suerte sin esperanza*<sup>7</sup> y *La venganza honrosa*<sup>8</sup>.

### 3. ACCIONES, HISTORIAS E INCIDENTES.

#### 3.1. Las historias secundarias.

De los tres grupos de comedias, sólo uno, como vemos, tiene una doble acción. No debemos pensar, no obstante, que el resto tiene una acción simple. En buena parte de esas obras Aguilar inserta historias secundarias, que no tienen el suficiente desarrollo para convertirse en segundas acciones, enlazadas con el relato principal, incluidas o de modo puntual o paralelamente a la acción base. Encontramos dos en *La Nuera humilde*, la historia de Conrado<sup>9</sup> y el relato de los amores de Augusto y

6 Grisanto trama una serie de engaños para conseguir el amor de Emilia.

7 El enredo es utilizado como medio de encubrir la situación de bigamia en la que vive Lamberto.

8 Norandino, por medio de una argucia, logra castigar a su esposa Porcia que lo había abandonado por otro hombre.

9 Conrado, padre de Leonora y general del rey, que sufre injusto destierro ordenado por el monarca, se ve alcanzado por las iras de su soberano cuando se produce la oposición de éste a las bodas de Leonora y Enrico, y sólo al final de la obra logra su rehabilitación total que pone fin a sus males.



Lavinia<sup>10</sup>; una en *La fuerza del interés*, la historia de las relaciones amorosas de Marcela y Urbano<sup>11</sup>; una en *La venganza honrosa*, la historia de los frustrados amores de Ricardo y Emilia.

En las dos comedias religiosas también hallamos historias secundarias. En ellas el interés del autor, su objetivo, es distinto al que muestra en el resto de su producción, como vimos. No obstante, no por ello renuncia a insertar en las piezas asuntos de carácter novelesco, los que realmente, como puede comprobarse por el resto de sus textos dramáticos, le gustaban<sup>12</sup>, dado que posiblemente comprendiera que eran tales asuntos los más adecuados para interesar al espectador por la comedia y ayudarle, así, a recibir el mensaje que a través de ella deseaba transmitir.

Dos son las historias insertadas en *El gran patriarca don Juan de Ribera*. La primera se incluye en el acto inicial y está formada por el relato de las pretensiones amorosas de Leonora sobre el obispo. La segunda, insertada a lo largo de la segunda jornada, desarrolla el tema del bandolerismo. Entre ambas existe una gran relación desde el momento en que se determina que sus respectivos protagonistas, Leonarda y Roberto, mantengan relaciones amorosas entre sí. Ambas están perfectamente unidas al relato base. Constituyen, además de dos sucesos aptos para interesar al espectador, dos pruebas de la ejemplaridad de comportamiento del patriarca y de su auténtica valía como pastor, al mostrar cómo es capaz de convertir a un feroz bandolero y, con sólo su ejemplo, de hacer desistir a una mujer de sus pretensiones un tanto deshonestas.

En la *Vida y muerte del Santo Fray Luis Beltrán* la historia secundaria se integra en la segunda jornada. En ella se narran los amores de dos indios convertidos (con gran esfuerzo en lo que se refiere a uno de ellos, a la mujer) por el santo. Su inclusión genera la aparición de una serie de lances interesantes en la comedia, pues a partir del relato amoroso se justifica la escenificación de un conjunto de pruebas<sup>13</sup>

10 Se escenifican los amores de Augusto y Lavinia, unas relaciones cuyo final feliz no parece posible, dado que la princesa francesa había sido elegida para convertirse en esposa de Enrico, heredero del trono húngaro, pero que en última instancia reciben un desenlace positivo.

11 Tiene esta historia un desarrollo similar al que se otorga a la de Lavinia y Augusto en *La nuera humilde*. Está perfectamente enlazada con la acción base a través del personaje de Marcela, «pretendiente» de la mano de Grisanto, uno de los protagonistas (lo mismo sucedía con Lavinia y Enrico en *La nuera humilde*).

12 Hay que tener en cuenta que las obras religiosas posiblemente fueron hechas sólo por encargo y para obtener dinero, y no por expreso deseo, por iniciativa propia, de Aguilar. Sabemos, de hecho, que Fray Luis Beltrán fue compuesta para ser escenificada dentro de las festividades organizadas con motivo de la beatificación del santo, que es obra «de encargo». Tal vez *El gran patriarca don Juan de Ribera* fuera escrita por similares motivos económicos y debido a la solicitud de alguna persona principal deseosa de montarla en algún festejo organizado por ella (algún noble pudo querer representarla en su palacio, por ejemplo). No obstante, quizá partiera del propio Aguilar (conocedor de las simpatías de que gozó el arzobispo de su ciudad, o como muestra de admiración o agradecimiento hacia un hombre con el que pudo tener contactos o al que quiso reconocer favores recibidos) la iniciativa de componer el texto.

13 Son tramadas por Teolinda, la mujer india, para desacreditar a Fray Luis, por juzgarle culpable de que Laupí ya no se ocupe de ella, tras convertirse al cristianismo (en realidad, sólo ella era culpable de la situación, dado que había prohibido a su enamorado que se le dirigiera para declararle sus sentimientos).

que le van a poner al protagonista y que, al constatar cómo sabe salir airoso de todas, van a contribuir a su ensalzamiento.

En la configuración concreta que se ha proporcionado a todas las historias secundarias aparece el procedimiento de progresiva complicación de los sucesos que antes hemos comentado y de su sucesiva «desanudación». En ellas se plantean conflictos y su diseño, por ello, es similar al recibido por la acción base de todas las comedias, excepción hecha, como vimos, de las religiosas. Así, en la historia de Roberto y Leonora, de *El gran patriarca don Juan de Ribera* se van paulatinamente acrecentando la maldad del protagonista masculino. Se muestra primero cómo por su gusto rapta a una mujer; cómo captura a los hijos del justicia de Algemesi; cómo planea la muerte del patriarca. Pero también, cómo se produce su arrepentimiento y su conversión en ermitaño tras la intervención de don Juan. En la historia de Teolinda y Laupí, de *Fray Luis Beltrán*, se muestra el desdén que la primera siente por el segundo, su despecho al creer que éste ya no se interesaba por ella (con lo que se sientan las bases para la aparición del final feliz —ella se enamora de él—), cómo cree culpable a Fray Luis de la situación y trama diversos planes para procurar su muerte, cómo interviene el santo y tiene lugar el arrepentimiento y la conversión de Teolinda.

### 3.2. Los grandes incidentes en la configuración general del argumento.

Junto a las acciones o historias secundarias, o en lugar de ellas, en las obras que carecen de unas y otras, Aguilar incluye en el relato unos grandes incidentes que proporcionan cohesión interna a las distintas partes de la acción en las que se introducen, que constituyen núcleos en torno a los cuales se organizan diferentes grupos de sucesos, a los cuales otorgan unidad. El uso de tales incidentes mayores es otra de las constantes que hallamos en el teatro de nuestro autor.

El número de grandes incidentes que Aguilar inserta en sus piezas puede variar. En unas aparecen tres. Así, en *La gitana melancólica* (caída de Numa en poder de los judíos; «Judit y Holofernes»<sup>14</sup>; el rapto de Irene); *Los amantes de Cartago* (las bodas frustradas entre Macinisa y Sofonisba; la recuperación y pérdida del reino y de la amada; la muerte de Sofonisba); *El mercader amante* (la pobreza de Belisario; los problemas de Belisario; las bodas de Astolfo); *La fuerza del interés* (los enredos de Grisanto; Grisanto puesto al descubierto; los males de Grisanto); *La suerte sin esperanza* (la bigamia; la esclavitud de Leonarda; el duelo); y en *La venganza honrosa* (la huida de Porcia; la muerte de Norandino; la venganza de Norandino). Cada uno de ellos es incluido en las respectivas jornadas primera, segunda y tercera<sup>15</sup>. En otros

14 Aber, la heroína judía, va al campamento romano, como Judit, con ánimos de matar al general Tito y salvar así a su ciudad de la destrucción.

15 No obstante, en ocasiones puede iniciarse un gran incidente en las postrimerías de una jornada y desarrollarse en la siguiente. Tal sucede en *La gitana melancólica*, cuyo tercer incidente comienza en el final del acto II y termina en el acto III.

textos el número es más elevado. En *La nuera humilde* aparecen siete. Tres en el primer acto: enamoramiento de Enrico y Leonora; oposición del rey a las relaciones amorosas; toma de contacto de Lavinia y Leonora y aparición de Fortuna. Dos en segundo, los enredos de Rosardo y la carta del rey de Francia. Dos en el tercero, el problema de las bodas y el desenmascaramiento de Rosardo. Cinco hallamos en *El gran patriarca don Juan de Ribera*: dos en el acto I (los amores de Leonora; la conversión del joyero); dos en el II (la curación de Fray Luis; don Juan virrey); uno en el III (la expulsión de los moriscos). Cinco, en la *Vida y muerte del Santo Fray Luis Beltrán*: dos en la jornada inicial (la vocación de Fray Luis; Fray Luis prior); uno en la segunda (Fray Luis en las Indias); dos en la tercera (visiones y milagros del santo; su muerte).

Cada uno de estos incidentes mayores tiene un propio desarrollo, si bien subordinado al desarrollo general, dentro de la comedia. Consta de tres partes claras: una presentación, una fase en la que el conflicto planteado llega a su culmen, y un desenlace. En *La gitana melancólica*, la caída de Numa en poder de los judíos tiene una presentación sita en el campo romano (conversación entre Numa e Irene); un nudo, Numa apresado y nombrado embajador judío; un desenlace, la embajada de Numa. «Judit y Holofernes», una presentación, planes contra los romanos tramados por el consejo judío; un nudo, puesta en práctica de los planes; y un desenlace, descubrimiento de Aber y perdón para ella. El rapto de Irene, una presentación, exposiciones de problemas; un nudo, el sacrificio de Irene; un desenlace, llegada de Numa. En *El mercader amante* el primero tiene su planteamiento, las dudas de Belisario; su nudo, los planes de Belisario; su desenlace, la pobreza de Belisario. El segundo, un planteamiento, declaración de propósitos; un nudo, enfrentamiento sucesivo entre Astolfo y Belisario y Labinia y Belisario; y un desenlace, Belisario averigua los verdaderos sentimientos de su amada. El tercero, un planteamiento, compromiso matrimonial de Astolfo con Lidora; un nudo, Astolfo pretende a Labinia; un desenlace, final del enredo. Las mismas partes pueden encontrarse en la estructura de los incidentes mayores de *La nuera humilde*, *Los amantes de Cartago*, *La fuerza del interés*<sup>16</sup>, *La suerte sin esperanza*<sup>17</sup>, *El gran patriarca don Juan de*

16 En el primer incidente de su acción se pasa de la notificación del conflicto a la escenificación de los enredos tramados por Grisanto para conseguir sus fines y a la comunicación del éxito obtenido por el protagonista con sus artimañas. En el segundo se incluyen las sospechas de Ludovico; la confirmación de las mismas; el apresamiento de Grisanto. En el tercero, la oposición de Mauricio a los amores de su hija con Grisanto; el abandono de Marcela de sus pretensiones amorosas con respecto a éste último; la ruptura definitiva, a causa del interés, del compromiso contraído por Grisanto con Emilia.

17 Sus incidentes reciben el siguiente desarrollo: el primero, toma de contacto entre Leonora y Lamberto, «consumación» de la bigamia, desenlace (distribuido en dos momentos: posibilidad de un final trágico para Leonarda, cambio en los planes, Leonarda convertida en esclava de Lamberto); el segundo, toma de contacto entre Lavinia y Leonarda, enfrentamiento entre ambas, «muerte» de Leonarda a manos de Lamberto; el tercero, preparación, publicación de los bandos, llegada de Leonarda y final feliz.

*Ribera*<sup>18</sup>, *Vida y muerte del Santo Fray Luis Beltrán*<sup>19</sup> y *La venganza honrosa*<sup>20</sup>.

La inclusión de la multiplicidad de acciones, historias secundarias e incidentes dentro de las comedias es un recurso utilizado por Aguilar con el fin de crear textos interesantes para el auditorio. Con él logra formar una acción compleja, apta para satisfacer los gustos del público barroco que, como es bien sabido, deseaba presenciar obras repletas de acontecimientos. La existencia de tal acción compleja no es prueba de la falta de cohesión interna en los textos. Nuestro dramaturgo se cuida muy bien de engarzar acciones e historias secundarias e incidentes dentro del argumento. Los incidentes suelen ser un medio de unir acciones e historias secundarias con la acción principal. Es esta una situación observable en todas sus creaciones dramáticas, tal y como puede desprenderse de todo lo que hasta ahora hemos expuesto. Por otro lado, todos los componentes del argumento quedan perfectamente enlazados a través de la intencionalidad del autor, que es siempre única en todos los casos, tal y como más adelante indicaremos.

La aparición de los grandes incidentes dentro de la acción no rompe la unidad esencial de la comedia. Su inclusión en la misma es hecha con el fin de proporcionar variedad a los argumentos<sup>21</sup>, de adecuarlos más al gusto barroco por la complejidad, como hemos apuntado. Entre ellos se establecen varios procedimientos de engarce. Así, el sistema de enlace causativo, de unión de los mismos a través de una relación de causa a efecto, que encontramos inserto en la práctica totalidad de las piezas. En *El mercader amante*, por ejemplo, como consecuencia de la artimaña puesta en práctica por Belisario para resolver sus dudas, tienen lugar los problemas que él ha de padecer con su criado y su dama, lo cual, a su vez, da origen al tercer incidente principal (Astolfo, para buscar soluciones al conflicto, crea un engaño que es lleva-

---

18 En ella los amores de Leonora tienen la siguiente evolución: declaración de intenciones, encuentro con el obispo, abandono del proyecto. La conversión del joyero: preliminares del suceso, encuentro entre Leoncio y don Juan, la conversión. La curación de Fray Luis: encuentro entre Fray Luis y don Juan, Fray Luis enfermo sin que los médicos consigan curarle, intervención de don Juan. Don Juan virrey: notificación del nombramiento y primeras acciones, el atentado, final feliz. La expulsión de los moriscos: intentos de convertir a los moriscos, enfrentamiento directo, la expulsión.

19 Sus incidentes mayores se organizan así. La vocación de Fray Luis: planteamiento, conversación entre Luis y su padre; nudo, llegada al convento; desenlace, ingreso en la comunidad religiosa y vida de penitencia. Fray Luis prior: llegada al convento; milagros; los propósitos de Fray Luis. Fray Luis en las Indias: llegada y primeras conversiones; planes contra el santo; victoria final. Visiones y milagros: presentación; notificación de los hechos; la gloria de Luis. Muerte: preliminares; prodigios en la muerte; apoteosis final.

20 En la huida de Porcia hallamos el siguiente desarrollo: preparación; enfrentamiento entre Porcia y Norandino; el adulterio. En la muerte de Norandino, preliminares; encuentro con Emilia y nuevas ofensas de Astolfo; muerte de Porcia y Astolfo.

21 De ahí que se tienda, en ocasiones, a cambiar mucho los grandes incidentes en las obras que no tienen doble acción, como sucede en *La nuera humilde* y en las dos comedias religiosas.

do a la práctica en esta última parte)<sup>22</sup>. En las comedias religiosas la situación se ve algo modificada debido al propio sistema de cuadros engarzados elegido para configurar la acción. El engarce no se establece en estas entre todos los incidentes entre sí, sino tan sólo entre algunos de ellos. En *El gran patriarca don Juan de Ribera*, como consecuencia de la buena actuación del obispo, demostrada en los dos primeros incidentes, tiene lugar su nombramiento como arzobispo y como virrey. En la *Vida y muerte del Santo Fray Luis Beltrán*, como consecuencia de las buenas cualidades del protagonista puestas de manifiesto en la primera parte de la obra es éste ascendido a prior. No obstante, aunque ese sistema de enlace causativo no una todos los incidentes de esas dos comedias, en ellas sí existe cohesión interna lograda por el mantenimiento de un único personaje como protagonista de toda la acción.

Aguilar consigue mantener la unidad de sus comedias con otro recurso más: la iniciación de un incidente (o la sugerencia de que se va a incluir después) se inserta en el acto anterior al que recoge su final; o la resolución de otro se retarda hasta el acto siguiente al que lo desarrolla. En *La gitana melancólica*, el rapto de Irene se inicia al final de la segunda jornada, se concluye en la tercera. En *Los amantes de Cartago*, el segundo incidente se inicia en el acto primero; y el tercero, en el acto segundo. En *El mercader amante*, las dudas de Belisario no son resueltas hasta la primera escena del acto II. En *La fuerza del interés*, el segundo incidente se inicia con una recopilación del estado en que se hallan las cosas. En *La suerte sin esperanza* se fragua el segundo gran incidente en las últimas escenas de la primera jornada. En *El gran patriarca don Juan de Ribera*, el nombramiento de don Juan como arzobispo se no-

---

22 Lo mismo sucede en *La fuerza del interés* (a los enredos de Grisanto sucede su puesta al descubierto, origen, a su vez, de los males que posteriormente ha de padecer el protagonista), en *La suerte sin esperanza* (la bigamia provoca la esclavitud de Leonarda, de la que nace el incidente del duelo), *La venganza honrosa* (la maldad de Porcia, puesta de manifiesto en el primer incidente, origina la «muerte» de Norandino, quien se ve obligado, por ello, a buscar su venganza), *La gitana melancólica* (el segundo incidente aparece como consecuencia del desenlace negativo del primero —Numa, convertido en embajador judío, no logra que Tito se retire de Jerusalem—; el tercero tiene lugar como consecuencia de la falta de fe de los judíos en Aber —no creen que pueda llevar a buen puerto los planes tramados por ellos contra los romanos—), *La nuera humilde* (la oposición del rey a las relaciones amorosas mantenidas por Enrico es consecuencia del enamoramiento surgido entre éste y la hija de Conrado; la toma de contacto de Lavinia y Leonora está originada por las órdenes dadas por el rey para impedir que su hijo alcance sus objetivos matrimoniales; de la toma de contacto se deriva la presencia de la hija de Conrado en palacio, base para los enredos de Rosardo, los cuales provocarán el enfrentamiento directo entre la pareja de protagonistas, que se registra con motivo de la entrega de la carta escrita por Lavinia al rey francés, lo cual produce un agravamiento del conflicto de las bodas —parte integrante del sexto incidente—, que trae como consecuencia, a través de una serie de lances —búsqueda de soluciones para el problema...—, el desmascaramiento de Rosardo) y *Los amantes de Cartago* (las bodas frustradas originan que Macinisa se una a los romanos y trate de recuperar su reino y a su amada; la recuperación de la amada y el reino le llevan a reunirse con Escipión, al que desea agradecer los favores que le hizo, lo cual es causa que provoca el enamoramiento del general romano, quien desea poseer a Sofonisba; la firmeza de Sofonisba en rechazar las propuestas de Escipión lleva al general a ordenar la muerte de la heroína, con lo que el tercer incidente hace su aparición).

tifica al final del primer acto; la conversión de Roberto en bandolero se justifica al principio de la comedia. En la *Vida y muerte del Santo Fray Luis Beltrán*, se declaran las intenciones del protagonista de trasladarse a las Indias al final de la primera jornada. En *La venganza honrosa*, al argucia tramada por Norandino para buscar su venganza queda presentada en los últimos momentos del acto segundo.

### 3.3. Los incidentes secundarios y las situaciones dramáticas.

Dentro de los grandes incidentes Aguilar inserta en sus obras otros de carácter secundario. Dos son los grupos que pueden identificarse en estos últimos: aquellos que sirven para introducir momentos de tensión, aquellos que originan la aparición de un anticlímax. En la mezcla de unos y otros nuestro autor se muestra como un consumado maestro de la técnica dramática. Sabe incluir un anticlímax en los momentos absolutamente precisos. Sabe dosificar perfectamente la acción. Sabe evitar al espectador la fatiga que podría producirle presenciar escenas exclusivamente climáticas, rebajar la tensión cuando es más apropiado y volver a alzarla para que la atención del público esté constantemente pendiente de los hechos escenificados. Es un rasgo general a toda su producción.

Encontramos esta característica en *La gitana melancólica*. La obra se inicia con un episodio totalmente anticlimático, la presentación, en un tono casi idílico, de los amores que sienten dos de los protagonistas, Numa e Irene. Pero inmediatamente se notifica que entre ambos se opone un gran obstáculo, la guerra, que impide la llegada próxima a un final feliz, con lo cual comienza un proceso de acumulación de tensión, un proceso mantenido hasta la notificación de la prisión de Numa y la enfermedad en la que cae Irene como consecuencia de ella, hechos que suponen un nuevo impulso ascendente para el mismo. La presentación de Numa en Jerusalem y el intento de varios judíos de arrebatarse la vida supone una subida en la tensión, si bien la presencia inmediata de Josefo y la orden dada a sus hombres de respetar al héroe romano dan principio a un leve descenso anticlimático. Los hechos previos a la llegada de Numa al campamento romano como embajador judío mantienen la tensión sin cambios. La aparición de Numa origina un nuevo ascenso (los intentos de solucionar el conflicto eliminando el recurso de la guerra fracasan y el héroe ha de regresar a Jerusalem para cumplir la promesa hecha en ese sentido por él a Josefo), tras el cual finaliza la primera jornada. Todos los sucesos relatados en el acto segundo y protagonizados por Aber no suponen sino una constante subida en el proceso de acumulación de tensión, una subida sólo rota por un leve descenso producido por la llegada de Unías al campamento romano para confesar el plan judío y salvar así la vida de su amada, una subida que culmina con el descubrimiento del asesinato de Mario perpetrado por la hija de Josefo. El perdón de Aber por Tito provoca la aparición de un fuerte anticlímax (el desenlace feliz parece llegado), truncado por la notificación del rapto de Irene (iniciador de un nuevo proceso climático) con la cual da fin la jornada segunda. Comienza el acto tercero en tensión, si bien la conversación

entre Tito y Numa, que prepara la solución del problema amoroso de éste e Irene, origina la introducción de un leve anticlímax. El relato de la lucha en Jerusalem supone una nueva acumulación de tensión a través de un proceso que culmina con la presentación del intento de Josefo de matar a la pareja de enamorados judíos, tras el cual, y gracias a la intervención de Tito que impide la puesta en práctica del plan, se produce una nueva distensión. La escena cómica de la venta de los judíos provoca una más profunda caída en el anticlímax que es inmediatamente roto en las escenas posteriores. En estas, a través del retraso en la solución del conflicto, se alcanza un nuevo culmen de la tensión<sup>23</sup> que sólo con la llegada del final feliz se verá definitivamente roto.

*La nuera humilde* se inicia con escenas plenamente anticlimáticas<sup>24</sup>. Pronto, no obstante, comienza el proceso de acumulación de tensión, con la explicación de la reacción de Rosardo<sup>25</sup> ante el enamoramiento de Enrico y Leonora. La tensión disminuye levemente en las escenas posteriores (conversación entre unos cazadores, que buscan a Enrico, y el villano de Conrado) hasta que la nueva aparición de Rosardo la reaviva. La notificación de la postura adoptada por el rey al conocer los deseos matrimoniales de sus hijos supone la inclusión del primer gran clímax dramático de la obra, un culmen que el posterior diálogo entre Enrico y su padre consigue rebajar un poco. El prendimiento de Conrado aumenta la tensión. La conversación entre Lavinia y Augusto la disminuye. El episodio que muestra cómo Leonora llega a convertirse en Fortuna marca la inserción de un anticlímax relativo. El diálogo entre el rey y su hijo, en los inicios del acto segundo, aumenta la tensión dramática, que va creciendo en las posteriores escenas hasta que, con la negativa de Enrico a tomar por esposa a Lavinia, hace crisis y da paso a un tenue anticlímax. La conversación de Enrico y Rosardo comienza un nuevo período climático cuyo culmen se ubica en las escenas que recogen las supuestas pruebas que Rosardo ofrece al príncipe húngaro para demostrarle las falsedades que previamente le había contado. El posterior diálogo de Lavinia y Leonora rebaja un tanto la tensión, si bien inmediatamente después vuelve a ser levantada en la escena que notifica el intento de Enrico de tomar por esposa a Lavinia para vengarse de, así lo cree, las infidelidades de Leonora, aunque disminuye al mostrar cómo el príncipe húngaro desiste de sus propósitos, por incapacidad de ponerlos en práctica, al encontrarse en presencia de su amada. El principio de anticlímax que se introduce aquí se quiebra al comunicar los nuevos proyectos ideados por Enrico para llevar a cabo su venganza. Con ello se inicia un nuevo proceso de tensión que es mantenido en las escenas posteriores, se acrecienta en la disputa directa protagonizada por Enrico y Leonora, y llega a su punto culminante con la intervención del rey que decreta la prisión de Leonora. La conver-

23 La incertidumbre que origina el desconocimiento del sentido positivo o negativo que va a tener el desenlace de los hechos (si Irene escapará o no de la muerte) provoca inquietud en el espectador.

24 Se presenta la situación que da origen a todo el conflicto posterior.

25 Comunicada al público por medio de «apartes».

sación del rey con su secretario, en la que se notifica la intención del monarca de poner en libertad a Conrado, da comienzo con un anticlímax al acto tercero. Pese a ello, la tensión aparece rápidamente, en las escenas que explican las condiciones puestas por Enrico (la muerte de Leonora) para acceder a casarse con Lavinia. Las mentiras que Rosardo cuenta a Leonora aumentan la tensión dramática, aunque el diálogo de Lavinia con Augusto<sup>26</sup> insertado en momentos posteriores, implica la llegada de un instante de distensión. Los sucesos previos al descubrimiento hecho por Leonora de la verdadera identidad de Rosardo crean nueva tensión dramática, aunque la boda que «promete» la hija de Conrado al antagonista introduce un leve anticlímax. La tensión se mantiene prácticamente inmutada en las escenas posteriores, se acrecienta con la llegada de Enrico al lugar en el que se halla Rosardo, y alcanza su último culmen en el intento de asesinar al príncipe húngaro protagonizado por Rosardo. La intervención de Augusto hace surgir la distensión, la cual va aumentando en las escenas posteriores hasta culminar con la notificación del final feliz que reciben todos los problemas, momento en el que se logra el anticlímax total.

*Los amantes de Cartago* parte de una situación «semitensa», en la que se presentan al espectador las preocupaciones de Siface y los problemas básicos incluidos en el argumento. Las escenas dedicadas a presentar a Macinisa y Sofonisba se desarrollan en un ambiente de anticlímax<sup>27</sup>. Un proceso de aumento de dramatismo se inicia con los sucesos posteriores y sólo con la presentación de Escipión y sus capitanes se ve levemente roto. La toma de contacto entre el general romano y Macinisa supone la aparición de un nuevo momento tenso<sup>28</sup>. El clímax se mantiene en los primeros instantes de la segunda jornada, aumenta con la notificación de la llegada del protagonista a sus tierras, la escenificación de las batallas libradas por partidarios de Siface y romanos y de la muerte de Siface, y degenera en un anticlímax en los instantes en los que los enamorados se dan la «palabra de esposos». La interposición de Amatilde entre los amantes produce nueva tensión. La conversación entre Escipión y Lelio crea un anticlímax. La tensión aparece inmediatamente y va progresivamente creciendo hasta culminar a finales del acto II, cuando se notifica el deseo de Macinisa de quitarse la vida. A lo largo de toda la tercera jornada la tensión va en constante aumento y sólo el desenlace positivo introduce el anticlímax final.

*El mercader amante* se inicia con un cómico duelo entre Cabrera y Loaisa a través del cual se notifican al espectador los antecedentes de la acción. Continúa con la explicación de los propósitos de Belisario, con los que comienza a generarse un proceso de tensión que va en aumento con los incidentes siguientes<sup>29</sup> y alcanza su punto

26 En él se atisba la posible solución al problema que estos personajes padecen.

27 En el caso de la heroína sólo para el espectador, dado que ella se mantiene en tensión debido a que desconoce cuál es la decisión del Senado sobre las bodas que habían de celebrarse y en las que ella había de participar como protagonista principal.

28 Notificación de la alianza acordada por Macinisa y los romanos.

29 La conversación entre Belisario y Labinia, y del primero con Lidora; la conversación entre el padre de Labinia y García; la confirmación de la caída del protagonista, hecha por Astolfo y unos mercaderes.



culminante en las primeras escenas de la segunda jornada, cuando Lidora muestra su cara verdadera. El anticlímax se introduce con la aparición de Labinia y la comunicación de sus intereses reales respecto a Belisario. Pero es rápidamente cortado con el diálogo entre el protagonista y Astolfo, en el cual, debido a la presencia, oculta, de Loaisa, el criado ha de negarse a restituir a su amo sus riquezas. La intervención de Loaisa rebaja un tanto la tensión. El enfrentamiento entre Labinia y Belisario vuelve a elevarla de nuevo, si bien la posterior reconciliación de ambos genera un anticlímax que cierra el segundo acto. La notificación de los proyectos de Astolfo para ayudar a su amo crea un nuevo climax que va en aumento con los siguientes incidentes<sup>30</sup> hasta culminar con la notificación de los planes tramados por Labinia (matar a Astolfo) para defender su amor. La tensión se mantiene hasta la llegada del desenlace.

*La fuerza del interés* comienza con una notificación del problema base por medio de la conversación de dos personajes, Emilia y su dueña<sup>31</sup>, y la explicación de la postura de la primera ante las pretensiones de Grisanto. Ello abre un proceso de tensión cuyo desarrollo continúa a lo largo del resto de los incidentes<sup>32</sup> hasta alcanzar cierto anticlímax en la conversación de Grisanto con Mauricio, en la cual parecen sentarse las bases para la resolución del problema amoroso del primero, si bien este descenso en la tensión se ve roto al comunicar la reacción de Emilia ante las peticiones de su padre. La especificación del nuevo engaño tramado por Grisanto marca una subida climática. El anticlímax se introduce tan sólo a finales del acto I, con la rendición de la voluntad de Emilia a los deseos de su pretendiente. Las sospechas de Ludovico sobre las actividades de Grisanto, que inician el acto II, abren un nuevo proceso de tensión, que irá en aumento con el enfrentamiento entre Grisanto y Marcela, y el diálogo entre el primero y Emilia cuyo resultado será un anticlímax logrado mediante la constatación de la fidelidad de la segunda a su prometido. La tensión se mantiene en el enfrentamiento de Urbano y el joyero, aunque la caída de éste en manos del interés, tras haberse mostrado antes como hombre capaz de morir por defender su amistad, crea un momento cómico, irónico, y también anticlimático, pero, después de él, se sitúan unas escenas repletas de tensión, el prendimiento de Grisanto. Aparece a continuación un leve anticlímax en las escenas que muestran cómo el criado es liberado gracias a la astucia de Emilia, que es capaz de comprar al alguacil. La oposición de Mauricio a los amores de su hija marca la inclusión en el

30 Primera negativa de Labinia a casarse con Astolfo; conversación entre ésta y su padre...

31 El recurso de iniciar las comedias con la conversación mantenida por varios personajes, a través de los cuales es notificado el conflicto, o uno de los conflictos, que se va a desarrollar a continuación, es una constante en la producción dramática de Aguilar que hace su aparición en la práctica totalidad de sus textos (salvo *La suerte sin esperanza* y *Fray Luis Beltrán*). Cf., sobre este y otros recursos compositivos del valenciano, Jesús Cañas Murillo, «Recursos de composición en la obra dramática de Gaspar Aguilar», en *Anuario de Estudios Filológicos*, VIII, 1985, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1986, págs. 49-59.

32 Disputa entre Marcela y Urbano, diálogo entre Grisanto y Marcela...

texto de otro proceso de tensión que tan sólo la constatación del final feliz recibido por la historia de Marcela y Urbano es capaz de menguar algo. La disputa entre Grisanto y el joyero continúa el desarrollo del proceso de ascenso climático, que sólo se ve algo disminuido al mostrar cuál es la conclusión de la pelea<sup>33</sup>. La actitud de Mauricio, que vende, por interés, a su hija al mejor postor (Ludovico), aumenta la tensión, una tensión que sólo el desenlace (Emilia y Ludovico se casan tras renunciar Grisanto a ella a cambio de riquezas) convertirá en anticlímax.

En *La suerte sin esperanza* el clímax hace su aparición en los primeros momentos, cuando se relata cómo un accidente provoca el encuentro entre Leonarda y Lamberto, cómo Lamberto está casado en Valencia con una mujer que es amada por otro (Teobaldo), cómo se galantean Lamberto y Leonarda en un baile de máscaras, cómo Mauricio obliga al primero a tomar por esposa a su hermana, cómo Leonarda descubre que su «esposo» estaba ya casado con anterioridad. El proceso llega a su punto culminante cuando se especifica cuál es la solución que Lamberto quiere dar a su problema, matar a Leonarda, si bien el cambio de planes adoptado implica el nacimiento de cierto anticlímax al final de acto primero. La declaración de intenciones de Teobaldo y Ascanio abre en el acto dos un nuevo proceso climático, que se ve rebajado con las intervenciones de Olfos en las escenas de los banquetes. La primera conversación de Leonarda con Lavinia mantiene la tensión que ya había subido con la salida de Lamberto a buscar a un caballero que, él creía, le había retado. El clímax crece con la llegada a oídos de Mauricio de la situación en la que vive su hermana, con el enfrentamiento entre Lavinia y Leonarda, con la escenificación del intento de suicidio de la segunda; y culmina con la aparente muerte de Leonarda a manos de Lamberto ante los ojos de Mauricio, si bien desciende un poco al notificar que la protagonista estaba herida pero no mortalmente, aunque la explicación de los planes de Mauricio hacen que el acto finalice con un momento de tensión. La llegada del rey a Valencia y la conversación entre Leonarda y Mauricio inician con tensión sostenida<sup>34</sup> la última jornada. La puesta en práctica del plan de Mauricio aumenta la tensión, que irá creciendo en los sucesivos incidentes<sup>35</sup> hasta llegar al desenlace, que tendrá carácter anticlimático.

En *La venganza honrosa* la notificación de la situación de Astolfo crea un momento de tensión, que es algo rebajada por la comunicación del posible remedio que ésta puede recibir. El encuentro entre Astolfo y Porcia mantiene la tensión, que aumenta con la disputa de Porcia y Norandino, y culmina con la huida de aquella de su hogar. Las escenas de caza mantienen el proceso sin cambios, pero la llegada del duque de Mantua junto a Norandino hace surgir de nuevo el clímax<sup>36</sup>. La tensión

33 Grisanto perdona al joyero a cambio de la cadena de oro que éste había recibido como pago a su delación.

34 Con tendencia al anticlímax en el segundo de los incidentes, dado que en él se sientan las bases para resolver el problema de Leonarda.

35 Desafío, negativa de la gente a socorrer a Lamberto...

36 Norandino hace en esos momentos una declaración de propósitos.

abre el acto segundo, con el incidente protagonizado por Octavio, es rebajada con la liberación de este personaje, y culmina con la caída de Norandino en manos de sus enemigos, con el juicio al que le someten y la condena de que es objeto por parte de su propia mujer, y la puesta en práctica de la misma. La explicación de que la muerte de Norandino fue ficticia introduce el anticlímax. En el acto tercero el encuentro entre Emilia y Norandino genera tensión, que se rebaja algo al explicar la estrategia usada por el segundo para evitar el conflicto, aumenta con el enfrentamiento entre Astolfo, Porcia y Norandino, con la disputa entre Emilia y el protagonista deshonrado que sienta las bases para el final feliz, por lo que incluye un anticlímax previo al culmen climático que supone la muerte de los adúlteros a manos del ofendido esposo. El desenlace hace desaparecer la tensión.

En las comedias religiosas, debido a la especial configuración que recibe la acción, otras veces comentada, la situación es algo diferente. Al no existir conflicto base principal no hay un sistema general de alternancia entre incidentes climáticos y anticlimáticos. El sistema lo encontramos dentro de algunos incidentes principales, y, en especial, en las historias anejas. En *El gran patriarca don Juan de Ribera*, por ejemplo, aparece la alternancia en el primer gran incidente<sup>37</sup>, en el segundo<sup>38</sup>, en la historia secundaria<sup>39</sup>, en el último incidente principal<sup>40</sup>. En la *Vida y muerte del Santo Fray Luis Beltrán* figura en el primer gran incidente<sup>41</sup> y en la historia secundaria<sup>42</sup>.

Como puede deducirse de lo expuesto, Aguilar muestra una gran preferencia en sus obras por los incidentes climáticos en perjuicio de los anticlimáticos. Ello nos pone de manifiesto otro de los rasgos generales de la creación teatral de nuestro autor, su mayor interés por el dramatismo, por la tensión, en la configuración del

37 Presentación del problema, tensión; encuentro con el correo, tensión mantenida; riña entre Roberto y una persona, aumento de tensión; intervención de don Juan y huida de Leonora, anticlímax.

38 Los jornaleros, anticlímax; las penas de Leoncio, tensión; encuentro con el joyero, anticlímax; encuentro con don Juan, tensión; conversión del joyero, anticlímax.

39 El rapto de Elisa, tensión; la captura de los hijos del justicia, aumento de tensión; los planes de Roberto, tensión acrecentada; el «asesinato» del arzobispo, culmen; el arrepentimiento, anticlímax.

40 Presentación de los moriscos, tensión; toma de contacto con don Juan, tensión mantenida; enfrentamiento, culmen; expulsión, anticlímax.

41 Episodio de León, tensión; conversación entre Luis y su padre, expectación; entrada en el convento, anticlímax; llegada de Marcela, tensión; cambio en los planes de Marcela, anticlímax, que se mantiene hasta el final del incidente. En el segundo incidente se introduce un momento de tensión, al incluir el episodio del fuego, pero el anticlímax es lo predominante.

42 El enfrentamiento de Teolinda con Laupi genera un proceso de tensión que irá en aumento a través de las sucesivas acechanzas tramadas contra Fray Luis hasta desembocar en el anticlímax final que supone la conversión de la reina y su arrepentimiento, si bien las intervenciones cómicas de Fray Pedro insertan anticlímax parciales. Es de señalar la semejanza de estructuración que han recibido las dos historias anejas incluidas en las dos comedias religiosas. En ambas figuran incidentes secundarios y motivos similares. Así, los dos protagonistas, Roberto y Teolinda, juzgan a don Juan y a Fray Luis respectivamente responsables de la interrupción de las relaciones amorosas con su pareja; los dos tratan de matar a los que juzgan sus enemigos, quienes, en el momento de intetarse el asesinato, piden la muerte en lugar de rehuirla; los dos terminan arrepintiéndose y pidiendo perdón.

argumento. El anticlímax es utilizado tan sólo en los momentos precisos para evitar la excesiva fatiga del espectador. Por otro lado, los incidentes que introducen en la obra un descenso en la tensión casi nunca suelen tener carácter cómico. La comicidad aparece en *El mercader amante*, *La suerte sin esperanza* y *Fray Luis Beltrán*, gracias a las respectivas intervenciones de Loaisa, Olfos y Fray Pedro, pero no es un ingrediente esencial de la acción, especialmente destacado por el autor. El prefiere hacer más hincapié en el aspecto dramático de sus obras. Es de resaltar<sup>43</sup>, además, que los incidentes climáticos suelen amontonarse más en las primeras partes de las obras, mientras los anticlimáticos suelen figurar en los momentos en los que la acción está algo más avanzada, cuando son más útiles para relajar algo al público, que podía ya haberse fatigado un tanto. Por otra parte, en los incidentes dramáticos hay que destacar que, salvo en *La gitana melancólica* y en *La venganza honrosa*<sup>44</sup>, ninguno tiene carácter cruento o especialmente espectacular. Aguilar prefiere adoptar un tono medio en todos los casos, sin inútiles estridencias que pudieran resultar superfluas. Las dos excepciones mencionadas tienen perfecta justificación: con las escenas cruentas se pretende mostrar el ejemplar castigo, y merecido, al que se han hecho acreedores unos personajes que se destacan por su incorrecto proceder y comportamiento en la acción; con ellas se pone más de manifiesto que la actuación incorrecta de unos hombres que pueden perjudicar gravemente a otras personas, merece un castigo máximo que debe ser mostrado a otros individuos para persuadirles y animarles a no seguir la senda recorrida por los anteriores.

Pese a la existencia en las obras de una gran cantidad de incidentes secundarios, prueba evidente del interés que sentía Aguilar por dar más variedad a la acción con el fin de hacerla más atractiva para el auditorio, los textos no pierden por ello unidad. Dos recursos emplea nuestro dramaturgo para impedirlo. En primer lugar, un sistema de enlace causativo, similar al que une los incidentes principales entre sí e identificable en los resúmenes de incidentes que antes hemos realizado. En segundo término, la integración de los incidentes secundarios dentro de uno principal que les proporciona cohesión.

#### 4. COMPOSICIÓN Y ENSEÑANZA: JUSTIFICACIONES.

De todas las exposiciones que acabamos de efectuar se desprende que uno de los caracteres generales del teatro de Gaspar Aguilar es el perfecto cuidado puesto en el trazado de la acción. Nuestro dramaturgo medita mucho el diseño argumental de sus textos. Incluye en sus piezas una acción perfectamente medida, trabada, dotada de una gran cohesión interna, apta para interesar, sin fatigar en exceso, al espectador, para transmitir, a través de los personajes que la protagonizan, una enseñanza cuya auténtica naturaleza hemos estudiado en otro trabajo<sup>45</sup>.

JESÚS CAÑAS MURILLO

43 Cf. *supra*.

44 En el argumento de estas obras aparece la muerte de alguno de los personajes (cf. *supra*).

45 Cf. Jesús Cañas Murillo, «Personajes tipo y tipos de personajes en el teatro de Gaspar Aguilar», en *Anuario de Estudios Filológicos*, VI. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1983, págs. 35-56. *Vid.*, especialmente, pág. 35 y 54-56.