

RECURSOS DE COMPOSICIÓN EN LA OBRA DRAMÁTICA DE GASPAR AGUILAR.

«Estos podéis tener por aforismos
Los que del Arte no tratáis antiguos»...
Lope de Vega, *Arte Nuevo*.

1. «*In principio*»...

La preocupación por la construcción del argumento, el interés por entretener al espectador y transmitirle correctamente un mensaje concreto, son rasgos que la crítica especializada¹ ha señalado como típicos del teatro de Gaspar Aguilar. Para alcanzar adecuadamente sus objetivos, el valenciano utiliza toda una serie de recursos compositivos cuyo catálogo exhaustivo se halla todavía por realizar. Parte de ellos no son patrimonio exclusivo de nuestro escritor. Pertenecen al acervo común de los autores del momento. Se incluyen en las técnicas tópicas empleadas por los dramaturgos de la época para dar forma definitiva a sus creaciones. Tal acaece con los «*apartes*», como medio de comunicar al público el pensamiento o los planes de actuación de un personaje sin que el resto de los agonistas que se encuentran en escena tengan conocimiento de ellos. O con el *soliloquio*, de similar función a la técnica anterior. O con las voces «*en off*», fuera de escena, relatadoras de sucesos que el espectador debe conocer para comprender mejor la acción o algunos de los sucesos que la componen². O con la transmisión de noticias no escenificadas, o la notificación de antecedentes de la acción a través de la conversación de varios personajes³. O con la

1 Cf. Jesús Cañas Murillo, «Gaspar Aguilar: estado actual de sus estudios», en *Anuario de Estudios Filológicos*, III, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1980, págs. 31-49.

2 Aparece este recurso en los primeros momentos de la jornada inicial de *La suerte sin esperanza*. Vid. *Poetas dramáticos valencianos*, ed. de Eduardo Juliá Martínez, Madrid, RAE (Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles), 1929, 2 tomos, vol. 2, págs. 205-219. Todas las citas que a continuación efectuemos de las comedias de Gaspar Aguilar irán referidas a la edición que aquí mencionamos.

3 Figura este recurso, en repetidas ocasiones, en todas las comedias. Por ejemplo, en *El mercader amante* (escena inicial; diálogo entre el padre de Labinia y García incluido a finales del acto primero —ed. cit., pág. 134a-134b—); en *La fuerza del interés* (escena inicial —ed. cit., págs. 164-165); en *La suerte sin esperanza* (conversación entre Teobaldo y un amigo —ed. cit., págs. 207-208; descripción de la entrada de don Fernando el Católico en Valencia —ed. cit., pág. 235—...); en *El gran patriarca don Juan de Ribera* (diálogo entre el hijo del justicia y Roberto —ed. cit., pág. 235—...); *Fray Luis Beltrán* (presentación de Fray Luis a los indios —ed. cit., págs. 305a-305b—); *La venganza honrosa* (escena inicial —ed. cit., págs. 333-335—)...

alusión a lugares en los que se sitúa la acción, o a vestidos que llevan los personajes, o a su edad, incluida en las palabras de algunos agonistas⁴. O con las *quejas* emitidas por uno de los protagonistas a causa de su suerte⁵. O con las *llamadas de atención al espectador* para que advierta la entrada en escena de un nuevo personaje, realizada a través de un diálogo⁶...

No obstante, otra serie de recursos, aunque pueden hallarse en otros textos escritos en la época, son más bien diseñados, o conformados peculiarmente, por Aguilar en sus obras. En el presente artículo intentaremos hacer, si no ese catálogo exhaustivo al que antes aludíamos, al menos una relación «aproximadamente exhaustiva», indicando también su funcionalidad, de tales técnicas de composición.

2. Un catálogo asistemático.

Escena de enlace. Con el fin de dotar a sus obras de una composición coherente, de producir unos textos perfectamente trabados desde el punto de vista formal, Aguilar introduce en todas sus piezas una serie de escenas que sirven para establecer un tránsito entre situaciones, incidentes o acciones integrados en el argumento. Las hallamos en *El gran patriarca don Juan de Ribera* (la escena costumbrista de los jornaleros, sita en la primera jornada, va precedida de una escena de enlace en la que interviene Leoncio⁷), en *Vida y muerte del Santo Fray Luis Beltrán* (la conversación de Fray Reginaldo y Fray Pedro del acto inicial⁸), en *La venganza honrosa* (el monólogo de Porcia, ubicado al frente de las escenas que incluyen el juicio de Norandino⁹)... Con este recurso nuestro autor consigue velar por el mantenimiento de la claridad en la exposición de los sucesos, una de sus preocupaciones primordiales.

Iniciación de la acción con un episodio efectista. Para atraer desde los primeros momentos la atención del espectador sobre los sucesos escenificados, Aguilar comienza, en muchas ocasiones, sus obras con un episodio «interesante». La lucha entre Cabrera y Loaisa en *El mercader amante*¹⁰. La disputa entre Emilia y la dueña

4 Así, en *El mercader amante*, Cabrera y Loaisa quedan por sus ademanes caracterizados como viejos que no desean matarse en el duelo que mantienen en las primeras escenas de la comedia. En *La suerte sin esperanza* Mauricio, en soliloquio, notifica su llegada a Valencia (ed. cit., pág. 233ab)...

5 Cf. Labinia en *El mercader amante*, ed. cit., pág. 142b.

6 Vid. *El mercader amante* (el padre de Labinia anuncia la llegada de Astolfo), ed. cit., pág. 134b; *La fuerza del interés* (la dueña advierte la entrada de Grisanto), ed. cit., pág. 180a...

7 Ed. cit., págs. 253b-254a.

8 Ed. cit., pág. 292ab.

9 Ed. cit., pág. 350ab. Los ejemplos podrían multiplicarse. Así, *El mercader amante*, escena de Labinia (*ibid.*, págs. 129a-130a); *La fuerza del interés*, aparición del joyero hablando «en voz alta», transmitiendo sus pensamientos, antes de encontrarse con Grisanto en la tercera jornada (*ibidem*, pág. 196); *La suerte sin esperanza*, aparición de Lamberto en el acto dos, previa al diálogo que él mismo mantiene con el padre de Lavinia (*ibid.*, págs. 222b-223a)...

10 Ed. cit., págs. 124b-126b.

en *La fuerza del interés*¹¹. El accidente de Lamberto en *La suerte sin esperanza*¹². El caso de la mujer enamorada de un obispo en *El gran patriarca don Juan de Ribera*¹³. El lance de león en la *Vida y muerte del Santo Fray Luis Beltrán*¹⁴. Las quejas de Astolfo en *La venganza honrosa*¹⁵...

Introducción «in medias res». Algunos incidentes son iniciados en las obras por medio de una conversación que mantienen algunos personajes. En ella, sin explicaciones previas, se hace referencia al problema que posteriormente va a ser desarrollado. Hallamos tal recurso en *El mercader amante*¹⁶, *La fuerza del interés*¹⁷, *La suerte sin esperanza*¹⁸... Con él, el escritor valenciano logra crear interés, mantener a su público en tensión, evitar reiteraciones que en un momento determinado podrían no ser convenientes.

Presentación paulatina de conflictos. El mantenimiento de la claridad expositiva es una de las metas del dramaturgo valenciano. Ya ha sido advertido con anterioridad. Con el fin de alcanzarla, trata de mostrar en sucesivas fases el conjunto de problemas que padecen diversos personajes. En *El mercader amante* notifica, progresivamente, el conflicto que afecta a Belisario, a Labinia y a Lidora¹⁹. En *La fuerza del interés* aparecen, sucesivamente, los problemas de Grisanto (con Emilia), de Ludovico, de Marcela²⁰... Tan sólo en las comedias religiosas este recurso se utiliza en la caracterización de los personajes, no en la composición de la acción, si bien en *Fray Luis Beltrán* puede ser indentificado en la historia secundaria²¹.

Acumulación de episodios climáticos. Aguilar, en toda su producción dramática, se muestra más inclinado hacia el clímax que hacia el anticlímax. De ahí que, con el fin de mantener al espectador pendiente de los hechos escenificados, tienda a acumular en la acción incidentes repletos de tensión. Es un recurso fácilmente identificable en todas las comedias con tan sólo efectuar una simple lectura de las mismas. Las piezas de carácter religioso constituyen una excepción. En ellas no existe conflicto. Se configuran como una sucesión de estampas de la vida del santo biografiado. Su argumento es de carácter más estático y ha sido trazado con miras puestas en despertar la admiración del auditorio por la figura del protagonista. Únicamente en las historias secundarias insertas en estos textos podemos encontrar el recurso²².

11 Ed. cit., págs. 164a-165a.

12 Ed. cit., págs. 205b-207a.

13 Ed. cit., págs. 247a-248a.

14 Ed. cit., págs. 290a-291a.

15 Ed. cit., págs. 333a-335b.

16 Primera jornada, diálogo entre don García y el padre de Labinia en el que se muestra cómo la ciudad tenía ya conocimiento de la «pobreza» de Belisario. Ed. cit., pág. 134ab.

17 Preliminares del acto segundo, diálogo entre Ludovico y Urbano. Ed. cit., pág. 177.

18 Ed. cit., pág. 221b. Conversación entre Lamberto y Ascanio incluida en la segunda jornada.

19 Ed. cit., págs. 126b-134a.

20 Ed. cit., págs. 165a-168a.

21 Se incluye primero el relato del problema de Teolinda; después, el de Laupí...

22 Así, se acumulan las escenas que relatan las maldades que, respectivamente, idean y ponen en práctica Roberto y Teolinda en *El gran patriarca don Juan de Ribera* y en *Fray Luis Beltrán*.

Ocultación de datos que debe conocer el espectador para entender correctamente una situación. Es otro de los procedimientos empleados para crear tensión, identificable en comedias como *La nuera humilde*²³, *La venganza honrosa*²⁴, *El mercader amante*²⁵...

Anticipación de sucesos posteriormente escenificados. Se utiliza, como sucede en *Los amantes de Cartago*²⁶, como recurso generador de tensión. Pero también, como en *Fray Luis Beltrán*²⁷, como medio de llevar al espectador a admirar al protagonista, o de probar la existencia en él de unas cualidades excepcionales.

Interrupción del relato de «historias» e incidentes. Aguilar, con el fin de crear expectación, inicia la narración de un suceso y no la concluye hasta momentos posteriores de su comedia. Tal acontece con la historia de Roberto en *El gran patriarca don Juan de Ribera*²⁸.

Sucesión rápida de «escenas menores». Para aligerar el relato de sucesos que no interesan demasiado al autor, pero cuya notificación es necesaria para la cabal comprensión de la comedia, su creador suele incluir en el argumento una serie de escenas cortas, separadas por un breve «fundido en negro». Es la situación en la que se hallan, por ejemplo, las escenas de batallas de *La gitana melancólica* y *Los amantes de Cartago*.

Creación de incertidumbre sobre el carácter del desenlace de la comedia. Aguilar, con el fin de mantener en tensión a su público, introduce en sus argumentos «falsas pistas», «datos» de los que parece derivarse una conclusión «trágica» de su comedia. La «muerte» de Sofonisba en *Los amantes de Cartago*. Las amenazas de muerte que Belisario profiere contra Astolfo o la explicación de los planes de Labinia²⁹ en *El mercader amante*. La notificación de la intención de Leonarda de acabar con su vida junto con la del hijo de Lavinia en *La suerte sin esperanza*³⁰...

Contraste entre soluciones positivas previstas y desenlaces negativos reales. Se produce en la configuración de determinados incidentes concretos de cuyo

23 En el acto tercero, por ejemplo, Leonora, súbita e incomprensiblemente, acepta el amor de Rosardo, si bien, con posterioridad, se aclara que todo ello no era sino una estratagema urdida por los protagonistas del suceso para facilitar su «huida» de su «enemigo» (ed. cit., págs. 74a-76a).

24 Se narra la ejecución de Norandino, presentada como absolutamente cierta, aunque se notifica después que tan sólo se había tratado de una estratagema tramada por Octavio y su padre para salvar la vida del protagonista (ed. cit., págs. 356a-359a).

25 El recurso aquí, en uno de los incidentes de la acción, es configurado de distinta forma. El público no es quien carece de datos para interpretar correctamente la realidad, sino uno de los personajes. Loaisa justifica de modo erróneo, en una ocasión, la actuación de Belisario en la comedia (ed. cit., pág. 153), y su equivocación es utilizada con fines cómicos por el autor, quien introduce, así, un anticlímax en el argumento.

26 Sofonisba advierte, primero, que será capaz de morir por el amor de su «esposo», y, después, puede comprobarse que sus palabras no estaban vacías de contenido real.

27 Fray Luis predice el momento en el que su muerte se va a producir (cf. ed. cit., pág. 320ab).

28 Se presenta en las primeras escenas de la jornada inicial, pero se desarrolla en el acto segundo.

29 Cf., respectivamente, ed. cit., págs. 140b-141a y 155ab.

30 Ed. cit., pág. 232b.

desarrollo parece derivarse un final feliz, si bien queda éste cortado debido a la voluntad de uno de los personajes³¹, o como consecuencia del enredo tramado previamente por uno de los afectados en el conflicto³². Con este procedimiento se crean momentos de tensión.

Alternancia de soluciones positivas y negativas referidas a hechos concretos. Recurso empleado con el fin de crear momentos de tensión y mantener el interés del auditorio, es especialmente utilizado en *Los amantes de Cartago*³³.

Retardamiento en la solución de los conflictos. Para evitar que el interés del espectador decaiga, Aguilar rehuye incluir en sus obras la solución, de forma inmediata, del problema básico planteado. La introduce, excepción hecha de las comedias religiosas (pues carecen de conflictos generales), en la última parte de las piezas. Es un recurso que en *La fuerza del interés* es llevado hasta sus extremos, dado que en el último «minuto» es variado el desenlace que parecía desprenderse del desarrollo anteriormente efectuado del argumento³⁴.

Anticipación del desenlace para resolver problemas secundarios. Es este un recurso empleado por Aguilar con el fin de conseguir que el desenlace general del conflicto básico quede más resaltado y para mantener la claridad de exposición en el desarrollo del argumento, para evitar aglomeraciones de sucesos en la última parte de sus piezas. De ahí que adelante la resolución del problema de Astolfo y Lidora en *El mercader amante*³⁵; el de Marcela y Urbano en *La fuerza del interés*³⁶...

Preparación anticipada del desenlace del conflicto principal. La apertura, previa al final de la comedia, de puertas que habrían de llevar a la resolución satisfactoria de los problemas es un recurso relacionado con el anterior que hallamos en *La suerte sin esperanza* (Mauricio prepara el «final feliz» adelantando la noticia de las bodas de Leonarda y Teobaldo³⁷); *La venganza honrosa* (Norandino se compromete a casarse con Emilia³⁸)... Es una prueba del cuidado que Aguilar pone en la composición de sus textos.

El «componer equívoco», la mezcla de escenas que parecen sugerir la posibilidad de inclusión de un desenlace trágico con otras de signo absolutamente contrario, es un procedimiento que pretende confundir al espectador, obligarle a mantenerse atento al desarrollo de los hechos, invitarle a no confiarse demasiado, a estar en tensión, y que es perfectamente identificable, por ejemplo, en *Los amantes de Cartago*.

31 Es lo que sucede con las relaciones que Sofonisba y Macinisa mantienen en *Los amantes de Cartago*.

32 Así, el desenlace del primer gran incidente de *El mercader amante* parece que debía ser las bodas inmediatas de Belisario y Labinia, pero la estratagema que el primero había planeado con Astolfo impide la solución (ed. cit., págs. 138a-140a y 140b-141b).

33 Cf. ed. cit., págs. 100a-101b.

34 Grisanto, por interés, en el último momento renuncia a su pretensión de desposarse con Emilia.

35 Ed. cit., pág. 149.

36 Ed. cit., pág. 196a.

37 Ed. cit., pág. 236.

38 Ed. cit., pág. 369a.

Aceleración de la acción en la última parte de la comedia. Nuestro autor, en los momentos previos al desenlace, suele conferir un ritmo rápido a la acción. Los hechos comienzan a sucederse de manera más acelerada, y los problemas últimos van quedando sin solución. Con ello consigue resaltar más el desenlace, clarificador de todo el desarrollo argumental previo, y mantener en tensión a su público, centrar su atención sobre ese instante cumbre de sus piezas. La ejemplificación de este recurso puede realizarse tomando como punto de referencia todas sus comedias (*La gitana melancólica, La nuera humilde, Los amantes de Cartago, El mercader amante, La fuerza del interés, La suerte sin esperanza, La venganza honrosa*), incluso las religiosas³⁹.

En enredo. Es un recurso fundamental dentro de la producción dramática de Aguilar. Lo hallamos especialmente utilizado en un conjunto de piezas que, por ello, podrían ser denominadas «comedias de enredo». En todas el argumento ha sido trazado sobre la base de una serie de triángulos amorosos superpuestos. *La nuera humilde, El mercader amante*⁴⁰, *La fuerza del interés*⁴¹, *La suerte sin esperanza*⁴², *La venganza honrosa*⁴³ ejemplifican tal situación⁴⁴. En todas aparecen, así, situaciones llenas de tensión, repletas de interés. El enredo se incluye también en una de las comedias religiosas, *El gran patriarca don Juan de Ribera*. Pero no en toda la acción, sino dentro de uno de los incidentes, el primero, en el cual Leonora lo emplea⁴⁵ para alcanzar unos objetivos concretos⁴⁶. A diferencia de otros dramaturgos del momento, Aguilar no concibe el enredo como una fuerza sobrehumana que se superpone a los personajes y los obliga a mantener una determinada línea de actuación. Es producto de la voluntad de uno de ellos que lo usa como medio de conseguir unos fines específicos. Incluso, en ocasiones, el valenciano se encarga de justificarlo de forma

39 El último acto de *Fray Luis Beltrán*, por ejemplo, ha sido compuesto mediante una sucesión de rápidas escenas en las que se relata un conjunto de visiones y milagros del protagonista, cuya función es demostrar su santidad.

40 En ella se relata el conflicto que padece Belisario, sus problemas para decidir cuál de las dos mujeres que desean desposarse con él debe ser finalmente elegida, conflicto que se resolverá con un enredo.

41 Se presenta el caso de dos parejas de enamorados cuyas vidas se entrecruzan. Ludovico pretende a Emilia, que, a su vez, es deseada por Grisanto, quien, por su parte, es amado por Marcela, a la cual quiere Urbano. Para solucionar tan conflictiva situación es utilizado el enredo como recurso básico, un enredo creado por Grisanto, que se aprovecha de Ludovico y Marcela para alcanzar sus objetivos, y es descubierto por Urbano.

42 Relata la historia de un hombre casado con dos mujeres a la vez, si bien sólo con una consuma el matrimonio. Para solucionar el conflicto el enredo vuelve a ser el procedimiento utilizado, un enredo que Lamberto y Leonarda se encargan de tramitar.

43 Se desarrolla el problema de un hombre que es abandonado por su mujer para reunirse con su antiguo prometido, un problema que es resuelto por medio del enredo ideado por Fabricio y Norandino.

44 No obstante, el uso que se hace de este recurso no es idéntico en todas las comedias mencionadas. En *La nuera humilde* el enredo es creado por un personaje que lo utiliza como arma para separar a la pareja de protagonistas. En el resto, es ideado por uno de los miembros de la pareja como auxiliar de sus propios fines.

45 Se viste de hombre, caso único en toda la producción dramática de Aguilar.

46 El resultado, sin embargo, no es el previsto en un principio.

racional. Así, el enfrentamiento entre Astolfo y Belisario que se inserta en *El mercader amante*, originado por la negativa del primero a devolverle los bienes al segundo, es presentado como consecuencia del propio enredo tramado por el protagonista⁴⁷, que, en esos momentos, se convierte, *lógicamente*, en víctima de sus propias maquinaciones.

Expectación Es frecuente que el autor, con el fin de crear en el público una sensación de incertidumbre, haga aparecer en escena a una serie de personajes cuya presencia puede conllevar la producción de un suceso negativo⁴⁸. En otras ocasiones manifiesta, con igual fin, los planes de diversos agonistas o las suspicacias que levanta su actuación en el argumento⁴⁹.

Equívoco. Es uno de los procedimientos utilizados por Aguilar para crear momentos de tensión. El valenciano configura, a base del equívoco, situaciones climáticas. Tal acontece con las «cartas» de *La nuera humilde*, por ejemplo⁵⁰. El enredo suele ser la causa fundamental de la aparición del recurso. El equívoco no siempre se identifica en situaciones concretas. Puede hallarse en diálogos de personajes que hablan «en clave», de tal forma que ellos comprenden el contenido real de su discurso y el resto de los oyentes que se encuentran en escena no. En *El mercader amante*⁵¹ y *La venganza honrosa*⁵² puede observarse esta variante.

Oposición entre apariencia y realidad. Como consecuencia del enredo tramado por uno de los personajes para conseguir sus fines, es frecuente que aparezca en los textos una oposición entre apariencia y realidad. La hallamos en *La nuera humilde*, *El mercader amante*⁵³, *La fuerza del interés*⁵⁴, *La suerte sin esperanza*⁵⁵, *La venganza*

47 Belisario había prohibido a Astolfo que reconociese el engaño en presencia de alguna persona; y, en esos instantes, Loaisa se hallaba oculto y podía escuchar toda la conversación.

48 Cf. en *Fray Luis Beltrán*, la aparición en escena de los indios que, sucesivamente, en el acto dos, tratan de quitarle la vida al protagonista, o desprestigiarle; la entrada de Roberto en la segunda jornada de *El gran patriarca don Juan de Ribera* (desea asesinar al protagonista); la llegada de Ludovico en *La fuerza del interés* cuando se produce la disputa entre Urbano y Marcela que tiene como resultado la aceptación, involuntaria pues interpreta erróneamente la situación, de sus culpas por Grisanto (ed. cit., págs. 184b-186b).

49 Así, en *El mercader amante*, García declara su intención de obligar al padre de Labinia a que le conceda la mano de su hija para vengarse de ella, dado el desprecio que le demuestra (ed. cit., pág. 143). En los primeros momentos de la segunda jornada, Ludovico, en *La fuerza del interés*, expone sus sospechas sobre la verdadera naturaleza de los hechos protagonizados por Grisanto en el acto anterior...

50 También, con la mala interpretación que Belisario da a la conversación mantenida por Labinia y García en la segunda jornada de *El mercader amante* (ed. cit., págs. 142b-145a); con la intervención de Grisanto, en *La fuerza del interés*, en la disputa entre Marcela y Urbano, sita en las páginas 184b-186b de la edición citada...

51 A través de una historia inventada por Belisario se explica una situación embarazosa sin que el padre de Labinia comprenda la verdadera naturaleza de los hechos (ed. cit., págs. 145a-146b). Hallaríamos aquí el juego de las «burlas-veras», al que tan aficionados eran los barrocos. Casi siempre se alude en estos casos a problemas amorosos.

52 Ed. cit., págs. 338a, 340b, 349b, 351ab.

53 Diálogo entre Labinia y García, malinterpretado por Belisario (ed. cit., págs. 142b-143a).

54 Emilia cree que Grisanto es un hombre rico y dadivoso, aunque, realmente, es el criado de Ludovico (ed. cit., págs. 175b-177a).

55 Lavinia cree que Leonarda es esclava de su marido (ed. cit., págs. 228b-229b).

*honrosa*⁵⁶... La oposición es, en ocasiones, falsamente creada por uno de los agonistas para poner a prueba a otro con el fin de conocer sus verdaderos sentimientos⁵⁷. Es empleado este recurso para crear situaciones conflictivas, climáticas⁵⁸, y, a veces, para halagar al público, al que se hace sentir superior a los agonistas dado que su conocimiento de la «realidad» es, en determinados casos, superior al que los personajes poseen.

Alternancia entre fortunas y adversidades. Para crear tensión y evitar que el espectador se sienta absolutamente seguro del carácter que va a tener el desenlace de la comedia, Aguilar suele combinar sucesos que parecen sugerir la pronta aparición del final feliz con otros que «predican» un resultado negativo. Es un procedimiento usado en la composición general de *Los amantes de Cartago*, de *El mercader amante*⁵⁹... En otras ocasiones la alternancia no sólo se produce en la configuración de la acción, sino también en momentos e incidentes concretos. Así, en *El mercader amante* se inserta un proceso de oposición en las situaciones en las que se hallan Astolfo y Belisario, en el sentido de que el encumbramiento del primero conlleva la progresiva caída del segundo. Es un estado de hechos originado por el enredo, utilizado con el fin de crear tensión, y que tan sólo el desenlace llega a resolver.

Contraste entre intenciones y resultados. La falta de correspondencia entre los objetivos que pretende alcanzar un personaje y los que realmente consigue, es otro de los recursos empleados por el dramaturgo valenciano para dar interés a sus obras y crear momentos de tensión. Lo hallamos en *El mercader amante*⁶⁰, *La fuerza del interés*⁶¹, *Vida y muerte del Santo Fray Luis Beltrán*⁶², *Los amantes de Cartago*...

Acciones como sustituto de conversaciones en la transmisión de noticias. Astolfo, en *El mercader amante*, confirma a García y al padre de Labinia los rumores que corrían sobre su encumbramiento y la desgracia de Belisario⁶³ mediante la compra directa de unos esclavos que un pregonero anunciaba, es decir, *a través de los*

56 Astolfo cree que Norandino es un albañil (ed. cit., págs. 365b-367a).

57 En *La fuerza del interés*, por ejemplo, Grisanto finge despreciar a Emilia para saber si ella lo ama a él en realidad (ed. cit., pág. 181ab).

58 Situaciones conflictivas para los personajes, pero, a veces, no para el espectador, que, en ocasiones, conoce la verdadera naturaleza de los hechos (cf. *La nuera humilde*).

59 En esta comedia, por ejemplo, toda la acción se construye, en buena parte, sobre la alternancia de escenas «positivas» y «negativas». A lo largo de ella Belisario pasa de descubrir los verdaderos sentimientos de Labinia (ed. cit., págs. 138a-140a) a desconfiar de ella (ed. cit., págs. 142b-145a), para volver a entender la verdadera naturaleza de los hechos (ed. cit., págs. 148a-148b)...

60 Belisario, al poner en marcha el enredo, desea salir de sus dudas y llegar a casarse con rapidez con la persona más indicada; pero tan sólo logra alcanzar la primera parte de sus pretensiones, pues su propio engaño le impide alcanzar el segundo de sus objetivos.

61 Marcela, al ayudar a Grisanto (ed. cit., págs. 168a-169b), pretende conservar su amor, pero obtiene como resultado la unión de su enamorado con Emilia.

62 Teolinda, con sus asechanzas, quiere matar o desprestigiar al protagonista, pero no logra sino contribuir a su ensalzamiento.

63 Ed. cit., págs. 135a-135b.

hêchos. Parece nuestro autor hacerse eco con este recurso de la idea de que el valor de una imagen es superior al de mil palabras.

Desdoblamiento ficitivo de personajes. Con el fin de crear momentos de tensión o de propiciar la aparición de determinados incidentes aptos para suscitar interés en el público, Aguilar adopta en algunas ocasiones este recurso que puede tener dos formulaciones. El desdoblamiento puede hacerse sólo en la mente, o las palabras, de uno de los agonistas. Sucede así en *La gitana melancólica*, *El mercader amante*⁶⁴, *Fray Luis Beltrán*⁶⁵... El desdoblamiento puede hacerse realidad, convertirse en un medio utilizado por un individuo para alcanzar ciertos objetivos. Es el caso de Leonora en *La nuera humilde*; Leonora, en el acto primero de *El gran patriarca don Juan de Ribera*; Leonarda, en el acto segundo de *La suerte sin esperanza*; Norandino, en la tercera jornada de *La venganza honrosa*...

Reunión de los personajes afectados por un conflicto dentro de una misma escena. Es un recurso muy gustado por Aguilar. Lo emplea para introducir momentos climáticos. Es identificable en *La nuera humilde*, *El mercader amante*⁶⁶, *La fuerza del interés*⁶⁷, *La suerte sin esperanza*⁶⁸, *La venganza honrosa*⁶⁹...

Enfrentamientos dialécticos de personajes. De similar función al anterior, es un recurso creador de tensión a base de la escenificación de una disputa verbal de diversos agonistas. Las pugnas dialécticas entre Belisario y Labinia en *El mercader amante*⁷⁰, Marcela y Grisanto en *La fuerza del interés*⁷¹, Lavinia y Leonarda en *La suerte sin esperanza*⁷², Porcia y Norandino en *La venganza honrosa*⁷³...

Con el fin de crear dramatismo el valenciano *mantiene oculto a un personaje* mientras se desarrolla una conversación entre determinados agonistas. El personaje puede interpretar incorrectamente las palabras que escucha. Con ello se producen momentos de tensión⁷⁴.

De carácter contrario, pero relacionado con el anterior, hallamos otro recurso en las comedias de Aguilar. *La irrupción de un personaje en escena que interrumpe una acción en curso de desarrollo*. Acontece con Emilia en el acto tercero de *La venganza honrosa*⁷⁵. Genera este procedimiento tensión en las piezas.

64 Belisario dice que se siente partido en dos hombres al descubrir los verdaderos sentimientos de Lidora (ed. cit., págs. 133b-134a).

65 Teolinda, en el acto dos, dice que como reina condena a Laupí, pero como mujer lo perdona.

66 Unión de Belisario, Labinia y su padre en el acto segundo (ed. cit., págs. 145a-148b).

67 Reunión de Marcela, Urbano, Grisanto y Ludovico en la jornada segunda (ed. cit., págs. 184b-186b).

68 Reunión de Lavinia, Leonarda y Lamberto (ed. cit., pág. 226).

69 Encuentro de Porcia, Ricardo y Norandino (ed. cit., págs. 350b-352a).

70 Ed. cit., págs. 143b-145a.

71 Ed. cit., págs. 188a-189a.

72 Ed. cit., págs. 228b-229b.

73 Ed. cit., págs. 352a-353b.

74 Es lo que sucede con Enrico en *La nuera humilde*, con Belisario en *El mercader amante* (ed. cit., pág. 143), con Mauricio en *La suerte sin esperanza* (ed. cit., pág. 212a).

75 Entra en escena cuando Norandino se disponía a dar muerte a Porcia e interpreta erróneamente la ira de aquel (ed. cit., pág. 368a).

Perspectiva múltiple. Con el fin de proporcionar una información más completa al espectador, nuestro dramaturgo suele mostrar en sus textos la incidencia que los diversos sucesos encuadrados en la acción tienen sobre los diferentes agonistas encargados de ejecutarla⁷⁶. Con este recurso contribuye también a mantener la claridad en la exposición de los conflictos. La técnica recibe, en ocasiones, otra formulación. Se manifiesta mediante el establecimiento de una disociación entre el conocimiento que tiene el personaje de los sucesos y el que posee el espectador. Esta versión del recurso la hallamos, por ejemplo, en *La fuerza del interés*⁷⁷. Con ella el autor introduce una dualidad de perspectivas que sirve para crear interés y halagar al espectador, a quien permite que se sienta, al estar en posesión de una información más completa, superior a los propios personajes.

Para contribuir al ensalzamiento de un personaje o señalar la ejemplaridad de un comportamiento, es frecuente que el valenciano incluya en sus obras *llamadas de atención* dirigidas al espectador con el fin de que se fije en determinados aspectos de la comedia o en incidentes argumentales. Las continuas alabanzas de Mauricio hacia Emilia en *La fuerza del interés*⁷⁸, las palabras de la beata y Roberto en *El gran patriarca don Juan de Ribera*⁷⁹, del mensajero y el diablo en *Fray Luis Beltrán*⁸⁰... Es un perfecto auxiliar del didactismo inserto en sus piezas.

Alusiones históricas, mitológicas y bíblicas. Su inclusión es una de las constantes del teatro de Aguilar. Su funcionalidad es varia. En unos casos son usadas como medio de ensalzar a diversos personajes mediante comparaciones con individuos cuyas hazañas se habían convertido en famosas y dignas de admiración⁸¹. En otros, sirven como instrumento para explicar más correctamente un problema o un «estado de la cuestión», como ejemplificaciones, señalando las concomitancias existentes entre la situación aludida y el asunto expuesto en la comedia⁸². En otros, en fin, tienen un puro valor ornamental⁸³. En general, todo este conjunto de alusiones crean, además, un ambiente culto en las obras y facilitan al espectador, familiarizado con los sucesos y héroes mencionados, la comprensión de los acontecimientos.

76 Cf., por ejemplo, *El mercader amante* (ed. cit., págs. 136b-140a). En esta comedia, y en la parte concreta mencionada, el recurso genera la aparición de estructuras paralelas en las que se muestran las reacciones e intenciones de Lidora y Labinia tras el engaño de Belisario. En ambos casos la acción se distribuye con arreglo al siguiente esquema: 1. Belisario solo; 2. conversación entre la mujer y su escudero; 3. conversación entre Belisario y la mujer; 4. intervención del escudero y retirada de la mujer; 5. reacción de Belisario.

77 Cuando Grisanto pone a prueba a su amada para saber si realmente está enamorada de él (ed. cit., pág. 180b).

78 Ed. cit., pág. 172b, por ejemplo.

79 Ed. cit., págs. 282ab, 286a, 287a...

80 Ed. cit., págs. 298b, 322b...

81 Cf. las palabras del mensajero, referidas al protagonista, en *Fray Luis Beltrán* (ed. cit., pág. 297b), o de la beata en *El gran patriarca don Juan de Ribera* (ed. cit., pág. 281b).

82 Así, en *El mercader amante*, la comparación que hace Astolfo de Belisario con Narciso y Adonis (ed. cit., pág. 127a); en *La suerte sin esperanza*, la mención de Adán y Eva puesta en boca de Lamberito (ed. cit., pág. 214a); en *La venganza honrosa*, el recuerdo de don Rodrigo y la Cava que tiene Norandino (ed. cit., pág. 368a).

83 Vid. las referencias a sucesos y personajes históricos y mitológicos hechas por Mauricio en *La suerte sin esperanza* (ed. cit., pág. 224ab).

Simbolismo. En los textos del valenciano aparecen determinados objetos que poseen un valor distinto al suyo propio. A todos se les confiere un valor simbólico. Es el caso del agua y de la fruta silvestre en *La nuera humilde*⁸⁴; la mano en *El mercader amante*⁸⁵; el agua y el collar en *La fuerza del interés*⁸⁶; la escoba y el cántaro en *Fray Luis Beltrán*⁸⁷; el azor en *La venganza honrosa*⁸⁸. Con este recurso Aguilar facilita la comprensión de problemas al identificar las pérdidas o recepciones de objetos con sus correspondientes «pérdidas o recepciones» de sentimientos anímicos.

Sueños y agüeros son utilizados como presagios de sucesos infaustos que pueden sobrevenir. No es un recurso al que acuda Aguilar en repetidas ocasiones. Tan sólo en *Los amantes de Cartago* se puede identificar.

El uso de *escenas costumbristas*⁸⁹ o *exóticas*⁹⁰, de la *música y cantos* como auxiliar de la representación que facilitan la creación de un clima lírico⁹¹, de *escenificaciones de milagros*⁹² son recursos empleados por nuestro dramaturgo como instrumentos que puede hacer más atractivo el montaje de sus textos o para alcanzar, a veces, concretos efectos dramáticos.

3. «Y final»...

Toda esta serie de recursos son empleados por Aguilar con el fin de hacer más efectivo el argumento de sus comedias, más atractivo para el espectador, con el fin de lograr que éste se sintiera en todo momento interesado por los textos y pudiese así recibir con más facilidad los «mensajes» que en ellos incluía. «Mensajes» de carácter absolutamente didáctico, como expusimos en otra ocasión⁹³. «Mensajes» que justifican su inserción, y el cuidado de su uso, en todas sus creaciones teatrales. Su correcto empleo pone de manifiesto que nuestro valenciano era un perfecto conocedor de la técnica dramática.

JESÚS CAÑAS MURILLO

84 Símbolo de la entrega del amor.

85 Representa el alma (ed. cit., pág. 149).

86 Símbolos del amor (ed. cit., pág. 166a) y de la traición respectivamente.

87 Símbolos de la vida de religión que desea llevar el santo (ed. cit., págs. 293b-294a).

88 Símbolo de la pérdida de su esposa (ed. cit., págs. 339a-340b, 343a).

89 La venta de esclavos situada al final del acto primero de *El mercader amante*; la intervención del joyero en *La fuerza del interés* (fines de acto I); la mascarada y los banquetes de *La suerte sin esperanza* (actos I y II, respectivamente); las escenas de los jornaleros y el joyero (jornada I) de *El gran patriarca don Juan de Ribera*...

90 Costumbres de los indios escenificadas en el acto segundo de *Fray Luis Beltrán*.

91 A veces situado en momentos previos a la aparición de un episodio dramático, como acontece con el rapto de Elisa del acto II de *El gran patriarca don Juan de Ribera* (con ello este segundo instante queda más resaltado, es presentado como la ruptura de una armonía previamente existente).

92 Así, en *El gran patriarca don Juan de Ribera* (principios del acto segundo), *Fray Luis Beltrán* (aparecen visiones, conversaciones del protagonista con santos —ed. cit., págs. 307b, 316ab, 319ab, 329a...—)...

93 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, págs. 35 y 54-56.