



Tipología de los personajes en las tragedias de Vicente García de la Huerta

Jesús Cañas Murillo

A N. Nicolasa González Márquez

[...] «la tragedia es una representación dramática de una gran mudanza de fortuna, acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad, cuyas caídas, muertes, desgracias y peligros exciten el terror y compasión en los ánimos del auditorio, y lo curen y purguen de estas otras pasiones, sirviendo de ejemplo y escarmiento a todos, pero especialmente a los reyes a las personas de mayor autoridad y poder».

Ignacio de Luzán, *La Poética*¹

«Debe [...], el poeta dar a la persona que introduce, a lo menos a las más principales de su tragedia [...], algún carácter, algún género de costumbres o inclinaciones de las cuales el auditorio venga en conocimiento de lo que cada persona es y de lo que será y obrará en adelante, según el genio que ha manifestado al principio».

Ignacio de Luzán, *La Poética*²

1.- Preliminar y declaración de intenciones

El presente trabajo forma parte de una investigación más general: el estudio de la tipología de los personajes en la tragedia neoclásica española. Este tema, a su vez, se integraría en un proyecto mucho más ambicioso, actualmente en fase de realización: el análisis de la tipología de los personajes en los géneros dramáticos dieciochescos españoles. El trabajo que hoy presentamos constituye, por tanto, una parcelación de otro más amplio. En él omitiremos referencias continuas a la práctica teatral de otros dramaturgos del momento. Nuestra intención es centrarnos en la labor realizada por Vicente García de la Huerta, desentrañar, desvelar, una faceta, creemos, muy importante de su arte dramático. Por ello, y por los consejos amables y desinteresados de algunos de nuestros amigos-colegas-compañeros, el título inicial de esta ponencia fue rectificado. De «Hacia una tipología de los personajes en la tragedia neoclásica española: la obra de Vicente García de la Huerta», se pasó a la denominación actual: «Tipología de los personajes en las tragedias de Vicente García de la Huerta». Con ello, el protagonismo del zafrense queda más destacado, y, esperamos, el homenaje que deseamos rendirle en el centenario de su fallecimiento, con nuestra, siquiera, modesta aportación, más puesto de manifiesto.

2.- Los personajes en las tragedias de Huerta: problemas generales

El número de personajes que encontramos en las tragedias de García de la Huerta no es en absoluto elevado. Nuestro dramaturgo, fiel al pensamiento estético neoclásico que recomendaba la moderación en este punto (recordemos que Luzán, en su *Poética*, por ejemplo, manifestaba su opinión favorable a componer los textos sobre la base de un número de agonistas que giraría en torno al ocho o al diez³), inserta en sus obras una media de ocho personajes. En *Raquel*⁴ hallamos «nueve» de los mismos, si bien tres de ellos constituyen, como veremos, una especie de personaje colectivo. Son todos, el Rey Alfonso, Raquel, Rubén, Hernán García, Alvar Fáñez, Garcerán Manrique, y los grupos de «Castellanos», «Guardia del Rey» y «Acompañamiento de Judíos y Judías». En *Agamenón vengado*⁵, ocho: Orestes, Cilenio, Pílates, Electra, Chrisótemis, Clitemnestra, Fedra, Egisto. En la *Xayra*, o *La fe triunfante del amor y cetro*⁶, nueve, aunque dos, Meledor y «un Esclavo», totalmente accidentales: Orosmán, Lusiñán, Nerestán, Chatillón, Xayra, Fátima, Corasmín, y los susodichos Meledor y el «Esclavo». Con esta reducción sustancial del número de personajes que intervienen en el argumento, el autor persigue no distraer la atención del auditorio, consigue convertir en centro de interés de su tragedia a unos pocos agonistas, cargados, como veremos, de funciones, con una finalidad que más adelante tendremos ocasión de explicitar.

La inclusión de los personajes en la acción de la tragedia no es hecha de forma apresurada. Huerta prefiere presentarlos poco a poco. Es una constante que hallamos en todos los textos. En *Raquel* aparecen progresivamente Garcerán Manrique y Hernán García⁷, Raquel, Rubén y de Judíos y Judías⁸, Alfonso Octavo, Alvar Fáñez y

Acompañamiento⁹, Castellanos¹⁰, Guardia¹¹. En *Agamenón vengado*, Orestes, Cileno, y Píldes¹², Electra y Fedra¹³, Chrisótemis¹⁴, Clitemnestra¹⁵, Egisto¹⁶. En *Xayra*, Xayra y Fátima¹⁷, Orosmán¹⁸, Corasmín¹⁹, Nerestán²⁰, Chatillón²¹, Lusiñán²², Meledor²³, un Esclavo²⁴. Con este uso se persigue evitar la acumulación de agonistas en los instantes en los que se efectúa la presentación del argumento. Se consigue resaltar a cada uno de ellos, facilitar al público el conocimiento concreto de cada uno de los mismos, destacarlos e individualizarlos más. Por otro lado, la inserción de los personajes se suele efectuar en la primera jornada de la tragedia, cuando consta ésta de tres, como acaece en *Raquel* y en *Agamenón vengado*, o en los dos primeros actos cuando la acción ha sido distribuida en cinco, como acontece en *Xayra*. Coincide, pues, con el momento de realizar el planteamiento de la obra. Hay algunas excepciones. Tres en concreto: Egisto, en *Agamenón vengado*, que no hace acto de presencia hasta la tercera jornada, y Meledor y el Esclavo, en *Xayra*, quienes se incluyen en los actos cuarto y quinto respectivamente. No obstante, se trata de personajes secundarios, no encargados del desarrollo básico de la acción, sino de cubrir diversos cometidos muy específicos, tal y como más adelante estudiaremos. Por ello su presencia es requerida sólo en el instante en el que deben cumplir su función, hecho lo cual desaparecen del argumento por completo.

En la composición concreta de las escenas, el zafrense trata de evitar, igualmente, la aglomeración. En ellas introduce uno, dos o tres agonistas. Incluso cuando aparece un número mayor, el diálogo suele quedar centrado solamente en dos o tres de los mismos.

En *Raquel* encontramos, en la primera jornada, a Garcerán Manrique y a García en la primera escena menor²⁵, a quienes se unen Raquel, Rubén y Acompañamiento de Judíos y Judías²⁶, si bien el diálogo queda centrado en tres agonistas, García, Garcerán y Raquel, dos de los cuales, García y Garcerán²⁷ abandonan sucesivamente las tablas para dar paso a otra escena en la que dialogan Raquel y Rubén²⁸, antes de que Alfonso, Manrique, Alvar Fáñez y Acompañamiento²⁹ entren en el escenario, en el cual se mantienen sucesivos diálogos entre Raquel, Alfonso y Manrique³⁰ (tras ello se va Manrique), Alvar Fáñez, Alfonso y Raquel³¹ (tras ello se va el Rey y su acompañamiento), Alvar Fáñez y Raquel³² (tras ello se va Alvar Fáñez), Raquel y Rubén³³ (tras ello se va Rubén), Raquel y Manrique³⁴ que vuelve a participar en el argumento después de un monólogo de la Judía (tras ello se va Raquel), Manrique, Alfonso y Alvar Fáñez³⁵, que entran con Acompañamiento, Alfonso y García³⁶, que se incorpora al grupo (tras ello se van Alvar Fáñez, García y Manrique, sucesivamente, después de mantener un diálogo rápido y dual, también, sucesivo con el Rey), y, con la separación de un monólogo de Alfonso, Alfonso y Raquel³⁷. En la segunda jornada las intervenciones se suceden de la siguiente forma: Raquel y Rubén (salida de Raquel)³⁸; Rubén y Manrique (salida de Manrique)³⁹; Guardia y Rubén (salida de Rubén)⁴⁰; Alfonso y Manrique (tras salida del Guardia)⁴¹; Guardia y Alfonso (salida del Guardia, salida de Manrique)⁴²; Raquel y Alfonso (tras la llegada de ella con Rubén y Acompañamiento de Judías)⁴³; Manrique y Alfonso (tras la llegada del primero junto a la Guardia y Castellanos)⁴⁴; Raquel y Alfonso (salida de Castellanos y, después de Alfonso y Guardia)⁴⁵; Guardia y Raquel (salida del Guardia)⁴⁶; Raquel, Alvar Fáñez y García (salida de Raquel, Rubén y Acompañamiento de Judíos)⁴⁷; Alvar Fáñez, Garcerán Manrique, y García (salida de Manrique)⁴⁸; Alvar Fáñez y García⁴⁹. En la jornada final, Castellanos, García y Alvar Fáñez (que dialogan en forma dual: Castellano 1 y Castellano 2 con Alvar Fáñez y García; los tres primeros con García; Alvar Fáñez y García; García y Castellano 2; García y Alvar Fáñez)⁵⁰; García y

Manrique (tras salida de Alvar Fáñez y Castellanos y monólogo de García)⁵¹; Alfonso y Raquel (salida de García; entrada de Alfonso, Raquel, Rubén y Acompañamiento)⁵²; Raquel y Rubén (salida de Alfonso y Acompañamiento)⁵³; Raquel, Rubén y Manrique (dentro, voces de Castellanos y García; salida de Rubén)⁵⁴; Raquel y García (tras monólogo de Raquel; salida de Raquel)⁵⁵; García, Alvar Fáñez y Castellanos⁵⁶; Rubén y García (tras salida de Alvar Fáñez)⁵⁷; Raquel y Rubén (tras salida de García)⁵⁸; Alvar Fáñez, Castellanos y Raquel (diálogo centrado entre el primero y la última)⁵⁹; Raquel, Alvar Fáñez y Rubén (salida de Alvar Fáñez y Castellanos)⁶⁰; Alfonso y Raquel (tras entrada del Rey con Manrique)⁶¹; Alfonso y Rubén (muerte de Rubén)⁶²; Alfonso, García, y Manrique (éste con menos intervención)⁶³; Alfonso, García, Alvar Fáñez, Castellanos⁶⁴.

En *Agamenón vengado* la situación es enteramente similar. En las escenas de la primera jornada se suceden diálogos de Orestes, Cilenio y Pílates (salida de los tres)⁶⁵; Electra y Fedra⁶⁶; Electra y Chrisótemis⁶⁷; Cilenio y Fedra⁶⁸; Cilenio y Clitemnestra⁶⁹; Clitemnestra y Fedra (salida de Clitemnestra)⁷⁰; Fedra y Cilenio⁷¹. En la jornada segunda, de Orestes y Pílates⁷²; Orestes, Cilenio y, menos, Pílates (salida de Orestes y Pílates y, tras un monólogo, de Cilenio)⁷³; Electra y Fedra⁷⁴; Electra y Chrisótemis, y después, Fedra⁷⁵; Electra y Clitemnestra (salida de Clitemnestra y, después, de Chrisótemis y de Fedra)⁷⁶; monólogo de Electra⁷⁷. En la tercera, de Orestes y Pílates⁷⁸; Orestes, Pílates, Fedra y Electra, conversación desarrollada de forma casi totalmente dual (Orestes y Electra; Orestes y Fedra)⁷⁹; Orestes y Cilenio (salida de Cilenio)⁸⁰; Orestes y Electra (salen Orestes y Pílates)⁸¹; Fedra y Electra (dentro Clitemnestra)⁸²; Fedra, Electra y Clitemnestra (muere Clitemnestra)⁸³; Fedra, Electra, Orestes y Pílates (se esconden Orestes y Pílates)⁸⁴; Egisto y Electra⁸⁵; Orestes y Egisto⁸⁶; Orestes, Egisto, Electra y, menos, Pílates (vase Egisto)⁸⁷; Cilenio, Orestes, Electra y «todos»⁸⁸.

En *Xayra* se insertan escenas en las que conversan sucesivamente Xayra y Fátima⁸⁹; Xayra y Orosmán (en presencia de Fátima)⁹⁰; Fátima, Corasmín y Orosmán (en presencia de Xayra)⁹¹; Nerestán y Orosmán con todos los anteriores personajes en el escenario (sale Nerestán)⁹²; Fátima y Orosmán (salen Xayra y Fátima)⁹³; Corasmín y Orosmán⁹⁴; en el primer acto. En el segundo, Chatillón y Nerestán⁹⁵; Xayra y Nerestán y, al final, Chatillón⁹⁶; Xayra, Nerestán, Chatillón y Lusiñán⁹⁷; Corasmín y Nerestán, presentes los restantes agonistas (salen ambos)⁹⁸; Chatillón, Lusiñán y Xayra⁹⁹. En el acto tercero, Orosmán y Corasmín (se va Orosmán)¹⁰⁰; Corasmín y Nerestán (se va Corasmín)¹⁰¹; Nerestán y Xayra (se va Nerestán)¹⁰²; Xayra y Orosmán, en presencia de Corasmín y Fátima (se va Xayra)¹⁰³; Orosmán y Corasmín¹⁰⁴. En el cuarto, Xayra y Fátima (sale Fátima)¹⁰⁵; Orosmán y Xayra, en presencia de Corasmín (sale Xayra)¹⁰⁶; Meledor y Orosmán, Corasmín presente (sale Meledor)¹⁰⁷; Orosmán y Corasmín¹⁰⁸; Meledor y Orosmán, en presencia de Corasmín (sale Meledor)¹⁰⁹; Orosmán y Corasmín (sale Corasmín)¹¹⁰; Orosmán y Xayra¹¹¹; Corasmín y, Orosmán, en presencia de Xayra¹¹². En el quinto, Orosmán, Corasmín y Esclavo (salen los dos primeros)¹¹³; Esclavo, Xayra y Fátima (sale el Esclavo)¹¹⁴; Xayra y Fátima (sale Fátima)¹¹⁵; Xayra y Esclavo (sale Xayra)¹¹⁶; Orosmán y Esclavo, en presencia de Corasmín (sale el Esclavo)¹¹⁷; Orosmán y Corasmín (sale Corasmín)¹¹⁸; Orosmán, Xayra y Fátima (sale Fátima)¹¹⁹; Orosmán, Fátima, Corasmín y Nerestán, que dialogan de manera dual (Orosmán y Corasmín, Orosmán y Nerestán, Orosmán y Fátima, Orosmán y Nerestán, Orosmán y Corasmín, Orosmán y Nerestán)¹²⁰.

Con esta práctica Huerta da cumplimiento a uno de los preceptos básicos de la estética neoclásica, la prohibición de acumular personajes en el escenario, vicio considerado nefasto por distraer la atención del espectador y dificultar el conocimiento profundo de los agonistas, base compositiva de la tragedia, vehículo transmisor de unos determinados modos y modelos de comportamiento¹²¹. Con esta práctica el zafrense sirve a uno de los principios esenciales de su teatro incluíble en el género trágico. Pero esa es otra historia que al final de este estudio pretendemos abordar.

No impide esta característica la aparición en determinados momentos de sus tragedias de aglomeraciones de personajes. El autor juega conscientemente con esta desviación de la norma general. Con ello consigue resaltar determinados momentos argumentales, determinadas partes de la acción que tienen especial importancia en el desarrollo general del argumento, bien para crear interés en el espectador, bien para el propio desarrollo de los hechos mencionados, bien para alcanzar el objetivo básico que impulsó la creación de la pieza. Tal sucede en *Raquel* en las escenas en que Raquel es apartada del poder, en las que intervienen Raquel, Rubén, Alvar Fáflez, Alfonso, Manrique y Acompañamiento¹²²; o en las del «perdón» de Hernán García, en las que figuran Manrique, Alfonso, Alvar Fáflez, Acompañamiento, García¹²³, en las postrimerías de la primera jornada; o en aquellas de la última jornada, que recogen las muertes de Raquel y Rubén, en las que llegan a estar presentes la práctica totalidad de los agonistas¹²⁴. De igual modo el desenlace de *Agamenón vengado* reúne, de una u otra forma (Clitemnestra y Egisto se retiran al interior para morir), a todos los personajes que sirven de hilo conductor a la tragedia¹²⁵. En *Xayra* se produce acumulación de agonistas en el acto segundo en las escenas de la anagnórisis¹²⁶, y en el acto quinto, en la escenificación de las muertes de Xayra y Orosmán (aparecen Orosmán, Xayra, Fátima, Corasmín y Nerestán)¹²⁷.

De todos modos, esta transgresión, justificada, de la norma general es perfectamente planificada por nuestro dramaturgo. Preocupado por mantener la claridad expositiva en todo momento y por el realce básico de los agonistas, dosifica en esos momentos sus intervenciones. Procura que los diálogos no sean atropellados y farragosos. Intenta que los personajes se comuniquen entre sí en forma casi siempre dual, que no hablen todos a un tiempo, tal y como en el resumen anteriormente realizado de la sucesión de escenas en cada una de las tragedias y de su composición básica pudimos comprobar.

Consecuencia inmediata de la característica general que comentamos es que los personajes del teatro trágico de Huerta tienen un marcado protagonismo dentro de las escenas; están muy individualizados; se hallan en un continuo «primer plano» especialmente apto para destacarlos dentro del argumento, que obliga al espectador a fijarse en ellos, en lo que ellos representan, para facilitar la comprensión del conflicto básico planteado y la transmisión a través de él y de ellos de una determinada visión de un problema o, en sentido más amplio, de la realidad.

3.- Tipología y caracterización

La inserción de los personajes en el argumento es hecha de forma paulatina. La presentación ante el auditorio de sus rasgos caracterizadores se realiza poco a poco

también. García de la Huerta va incluyendo rasgos sucesivamente, sin aglomerarlos todos en un mismo instante de la obra.

Tal sucede en *Raquel*. En ella de Garcerán se van progresivamente desvelando, su fidelidad ciega al rey¹²⁸; su capacidad de adulación¹²⁹; su sumisión¹³⁰; de ponerse siempre, pase lo que pase, al servicio del poder¹³¹; su falta de escrúpulos para delatar a sus, al menos, compañeros (denuncia a García ante el Rey)¹³²; su egoísmo¹³³. De García, su mentalidad crítica que le lleva a rechazar los abusos cometidos por el Rey¹³⁴ y, después, a enfrentarse abiertamente con Raquel (su sinceridad, pues)¹³⁵; su fidelidad y voluntad de servicio con su soberano¹³⁶; su solidaridad y apoyo al pueblo al que pertenece¹³⁷; su aprecio por el Rey, de quien es un buen amigo y un buen vasallo¹³⁸. De Raquel, su carácter de personaje receptivo ante la adulación¹³⁹; iracundo con aquellos que se oponen a su voluntad¹⁴⁰; influyente por Rubén¹⁴¹; vengativo¹⁴²; desgraciado¹⁴³; enamorado¹⁴⁴; temeroso¹⁴⁵; resuelto¹⁴⁶; irascible¹⁴⁷; desconfiado¹⁴⁸. De Rubén se indica que es un individuo instigador e intrigante¹⁴⁹, frío y calculador¹⁵⁰, ambicioso y vengativo¹⁵¹, cobarde y egoísta¹⁵². De Alfonso, que es irritable¹⁵³, dubitativo¹⁵⁴, rey justo¹⁵⁵, desgraciado¹⁵⁶, enamorado¹⁵⁷. De Alvar Fáñez, que es fiel a su rey¹⁵⁸, razonador¹⁵⁹, hombre deseoso de salvar a su pueblo¹⁶⁰, rebelde contra Raquel, extremista al final¹⁶¹.

Cilenio, en *Agamenón vengado*, es presentado, sucesivamente, como buen consejero¹⁶², inteligente¹⁶³, decidido¹⁶⁴. Orestes, como hombre esforzado, osado y sin temor¹⁶⁵, vengativo-justiciero y atormentado¹⁶⁶, fiel a su padre¹⁶⁷, amigo de sus amigos¹⁶⁸, obediente¹⁶⁹. Pílates, como individuo fiel¹⁷⁰ y cultivador de la amistad¹⁷¹. Electra, como mujer atormentada, desgraciada¹⁷², fiel a su padre¹⁷³, amante de su hermano¹⁷⁴, ansiosa de venganza¹⁷⁵, decidida¹⁷⁶. Fedra, como buena consejera¹⁷⁷, amante de Electra, cuyo bienestar procura¹⁷⁸, optimista¹⁷⁹. De Chrisótemis se destaca su amor por Electra, sus dotes de consejera¹⁸⁰, su amor por su padre¹⁸¹, su carácter débil e indeciso¹⁸². Clitemnestra es atormentada¹⁸³, temerosa¹⁸⁴, con cierto instinto maternal pero cruel y egoísta, vengativa¹⁸⁵. Egisto es cruel, persona influyente, con sus consejos, en Clitemnestra, vengativo¹⁸⁶.

En *Xayra*, la protagonista, Xayra, es agradecida¹⁸⁷, enamorada¹⁸⁸, dubitativa¹⁸⁹. Fátima, buena consejera¹⁹⁰, fiel, buena amiga de Xayra¹⁹¹. Orosmán, enamorado¹⁹², magnánimo¹⁹³, celoso e irascible¹⁹⁴. Nerestán, cumplidor de su palabra, bondadoso¹⁹⁵, liberal¹⁹⁶. Corasmín, fiel, buen consejero¹⁹⁷. Chatillón, agradecido¹⁹⁸, fiel¹⁹⁹. Lusiñán, bondadoso²⁰⁰, fiel a su religión²⁰¹.

Casi todos los rasgos definidores de los agonistas suelen darse a conocer dentro de la primera jornada, en *Raquel* y *Agamenón vengado*, y entre el primer y segundo acto en *Xayra*, es decir, en los momentos en los que se efectúa el planteamiento de la acción. No obstante, hay algunas excepciones. Así, en *Raquel* las motivaciones egoístas de la actuación de Garcerán no se ponen totalmente de manifiesto hasta la tercera jornada; al igual que la desconfianza de Raquel. El carácter ambicioso y vengativo de Rubén no se destaca hasta la segunda jornada; y su egoísmo y cobardía, hasta la tercera. La verdadera definición de Alvar Fáñez se efectúa en las postrimerías de la jornada segunda (deseos de salvar al pueblo), y en la tercera (rebeldía, extremismo). De Orestes, en *Agamenón vengado*, no se resaltan sus rasgos «amigo de sus amigos» y «obediencia» hasta la segunda jornada; al igual, que en Pílates, la amistad, el carácter decidido, en Electra; la indecisión y debilidad en Chrisótemis²⁰². Al autor le interesa poner de

manifiesto la característica en el momento en que es pertinente, funcional, dentro del argumento. De ahí estas desviaciones de la norma general.

A pesar de ser cierta la existencia de esta tendencia general en todas las tragedias de Huerta, hallamos diferencias en su aplicación en unas piezas u otras. En *Raquel*, al ser la caracterización de los personajes más compleja, se espacia más la inserción de los rasgos. En las dos obras restantes, especialmente en *Xayra*, los personajes son más monolíticos, más lineales, más esquemáticos. Sus caracteres, por tanto, aparecen de forma mucho más rápida, con las salvedades susodichas, en el argumento.

Con este espaciamiento en la inclusión de los caracteres de los personajes en el argumento García de la Huerta consigue dos objetivos: mantener el interés del espectador, pendiente de conocer la forma de ser completa del agonista, en los momentos en que realiza el planteamiento de la acción; mantener la claridad en la confección del argumento, evitando aglomeraciones de datos innecesarios y facilitando así la labor de comprensión general de la tragedia y la transmisión de su significado al auditorio.

Huerta utiliza dos sistemas para dar a conocer los rasgos característicos de los personajes al espectador. Por un lado la práctica, la puesta de manifiesto de una característica por medio de las acciones que un agonista realiza o su toma de postura, en una conversación, en una situación en la que se encuentra inmerso. Por otro, la «teoría», las autodefiniciones de un personaje o las definiciones puestas en boca de otros agonistas. Ambos métodos no se contradicen. Son complementarios y pueden ser empleados sucesivamente o en una misma escena mayor, haciendo uso de un recurso, alternancia entre teoría y práctica, que después comentaremos, dentro de los textos.

El primer sistema lo encontramos en *Raquel* en varios momentos: Garcerán es presentado como adulator a través de las palabras que dirige a Raquel en el primer encuentro con ella sito en la jornada inicial²⁰³, como delator interesado en su conversación con Alfonso en las postrimerías de la misma jornada²⁰⁴; García, como osado acusador, pero fiel, y como defensor de su pueblo en el diálogo que mantiene con Alfonso en la primera jornada²⁰⁵; Raquel, con su mujer receptiva a la adulación, e iracunda con sus opositores, en las primeras escenas de la jornada inicial (conversación con Garcerán y García²⁰⁶), manejada por Rubén, en esa misma jornada²⁰⁷, desconfiada en las postrimerías de la pieza (cuando se niega a ser salvado por García por creer que él le estaba tendiendo una trampa)²⁰⁸; Rubén, como instigador frío y calculador en su conversación con Raquel de la primera jornada²⁰⁹, como cobarde y egoísta en el desenlace de la tragedia²¹⁰; Alfonso, como ser atormentado, dubitativo en su primer encuentro directo con Raquel (jornada I)²¹¹, como enamorado en su segunda conversación con Raquel (jornada I)²¹²; Alvar Fáñez, como exaltado defensor del pueblo y del rey aun a costa de ir en contra de la voluntad de éste en la tercera jornada²¹³. En *Agamenón vengado*, Cilenio aparece como hombre inteligente en el diálogo que mantiene con Orestes y Píldes en la primera jornada, en la que notifica sus planes de actuación²¹⁴, decidido en su encuentro con Clitemnestra en la misma jornada²¹⁵; Orestes, como persona osada, ansiosa de hacer justicia y vengar a su padre en la jornada inicial, como amigo de sus amigos y obediente en la segunda; Píldes, como fiel amigo de Orestes en el desenlace²¹⁶; Electra, como mujer llena de amor fraternal para con Orestes en la jornada primera, decidida y ansiosa de vengar a su padre en la tercera; Fedra, como optimista en su conversación con Electra de la primera

jornada (confía en el regreso de Orestes, frente al pesimismo de Electra)²¹⁷; Chrisótemis, como débil y sometida a los deseos de su madre en la jornada segunda; Clitemnestra, como atormentada, temerosa, egoísta y cruel en la jornada primera; Egisto, como vengativo y cruel en la tercera. En *Xayra*, Xayra en el acto primero se muestra como mujer agradecida, enamorada, dubitativa; Fátima, como fiel consejera y buena amiga de Xayra en el mismo acto inicial; Orosmán como enamorado en su primer encuentro con Xayra²¹⁸, como magnánimo y generoso en su conservación con Orosmán en el acto I, como celoso e iracundo en los finales de este mismo acto; Nerestán, como cumplidor de su palabra, bondadoso y liberal cuando regresa ante Orosmán con dinero para libertar a los cautivos²¹⁹; Corasmín, como fiel y buen consejero en su comportamiento con Orosmán²²⁰; Chatillón, como fiel y agradecido en el acto II; Lusiñán, como fiel a su religión en el mismo acto.

El segundo sistema es también identificable en todas las tragedias. En *Raquel*, Alfonso es presentado como un rey que fue perfecto pero que ha abandonado por debilidades humanas sus obligaciones en la conversación que al principio de la pieza mantienen Garcerán y García²²¹; Raquel, como una tirana en el parlamento que García dirige al rey en la primera jornada²²²; Rubén, como intrigante enredador en su conversación con Manrique (jornada II)²²³; Rubén se autodefine como astuto en la segunda jornada²²⁴; Garcerán, en el mismo lugar, como hombre fiel a su rey ante todo²²⁵... En *Agamenón vengado*, Egisto y Clitemnestra aparecen como crueles homicidas en los diálogos iniciadores de la obra que desarrollan Orestes, Cilenio y Pílates, Electra y Fedra²²⁶; Electra en la jornada primera se autodefine como atormentada, impotente de llevar adelante sus deseos de venganza²²⁷; Orestes, en el mismo lugar, como esforzado y ansioso de venganza (ante Cilenio y Pílates)²²⁸. En *Xayra*, Nerestán, en la conversación de Xayra y Fátima ubicada en los preliminares del acto I, figura como hombre generoso, preocupado por salvar cautivos, fuerte y valiente²²⁹; Orosmán es definido en las palabras de Xayra ante Nerestán y Chatillón, y ante Lusiñán también después, en el acto II²³⁰; Xayra, en el acto I, se autodefine como mujer apesadumbrada, que duda entre sus orígenes cristianos y su amor por Orosmán; Lusiñán, en el acto segundo, como ser acongojado, desdichado y fiel a su fe²³¹.

Con esta duplicidad de procedimientos complementarios consigue el autor proporcionar una visión más completa al espectador de los caracteres de sus agonistas, facilitar el camino para que se efectúe un mejor conocimiento de los mismos y, en consecuencia, de todo el argumento, de toda la tragedia.

En la caracterización concreta de los personajes realizada por Huerta no vamos a encontrar todos y cada uno de los rasgos que son perceptibles en un ser humano real. El zafrense ha hecho una selección. Ha escogido sólo unos pocos de ellos, aquellos que le eran más útiles para desarrollar un determinado argumento, a través del cual podía transmitir una, también, determinada visión del mundo al auditorio.

Tres grupos de personajes podemos encontrar en las tragedias de García de la Huerta. El primero estaría formado por aquellos agonistas que reciben una caracterización más rica, un mayor número de rasgos definidores. Estaría integrado por Raquel, Alfonso y García, en *Raquel*; Orestes, Electra, Chrisótemis y Clitemnestra, en *Agamenón vengado*; Xayra, Orosmán y Nerestán, en *Xayra*. El segundo, por los personajes que son más monolíticos, que tienen pocos, a veces sólo uno, y poco variados, rasgos característicos. Son Garcerán, Rubén y Alvar Fáñez, en *Raquel*;

Cilenio, Píldes, Fedra y Egisto, en *Agamenón vengado*; Fátima, Corasmín, Chatillón y Lusián, en *Xayra*. El tercero, por los agonistas que no tienen caracterización. Serían los colectivos Acompañamiento de Judíos y Judías, Guardia del rey, Castellanos, de *Raquel*; y Meledor y Esclavo, en *Xayra*. La utilización de uno u otro grupo en la respectiva obra está en relación con la función que en el conjunto desempeña el personaje en cuestión.

De todos modos es preciso destacar que la caracterización de los personajes en las tragedias de Huerta no es especialmente rica y variada nunca. El zafrense prefiere buscar la esquematización, elegir un número reducido de rasgos siempre (tal y como podemos comprobar en el resumen de los caracteres individuales de cada agonista efectuado con anterioridad, en los momentos en los que nos preocupábamos de explicar la forma de su inserción en el argumento). Elige la claridad, frente a la complejidad. El funcionamiento, frente a la riqueza psicológica. Debido a ello no le es difícil mantener en sus textos la unidad de caracterización²³², la coherencia de comportamiento de los agonistas con arreglo a un patrón previamente cortado y previamente presentado al espectador. Huerta diseña al personaje. Incluye paulatinamente sus rasgos. Y lo obliga a actuar, a lo largo de toda la tragedia, ajustándose al modelo que se terminaba de diseñar. Con ello la pieza gana en coherencia interna, tal vez; pero los agonistas pierden matices psicológicos. El escoge el esquema para facilitar la captación concreta del significado.

Es difícil encontrar descripciones físicas de personajes en las tragedias de Huerta. Ninguna detallada. Tan sólo pueden aparecer, y casi siempre referidas más a las mujeres, alusiones a la belleza, gentileza, hermosura... de alguno de los agonistas. De Raquel Rubén resalta su belleza en la primera jornada²³³; Alfonso, su hermosura y su belleza²³⁴, en la segunda. Electra, en *Agamenón vengado*, se autodefine como hermosa en la jornada primera²³⁵; Cilenio destaca la gallardía, hermosura y gentileza de Orestes en la misma jornada²³⁶. Fátima se refiere a la gracia, belleza y a los ojos claros de Xayra (única referencia más concreta al físico de un personaje, explicable porque es pertinente para corroborar el origen cristiano, no musulmán, de la protagonista) y a la gallardía y brío de Nerestán en el acto I de *Xayra*²³⁷. Al zafrense no le interesaba tanto la forma de ser exterior cuanto la interior de los personajes, y sobre todo, su forma de actuar y reaccionar ante determinadas situaciones que se les presentan. Los agonistas, en otras palabras, importan más desde el punto de vista de la función que desempeñan en el argumento que desde el de su caracterización.

Para caracterizar a un personaje pueden utilizarse algunos recursos. El contraste es uno de ellos. Puede con él el autor mostrar dos reacciones distintas, opuestas, incluso, entre sí ante una misma situación o hecho. Tal sucede con Garcerán y García en los inicios de la primera jornada de *Raquel*²³⁸; con Raquel y Alfonso ante la orden de expulsión de los judíos (jornada I)²³⁹; con Electra y Chrisótemis, en *Agamenón vengado*, ante la llegada de la noticia de la muerte de Orestes en la jornada segunda²⁴⁰; con Nerestán y Xayra, en *Xayra*, al tener conocimiento ambos de que son hijos de Lusián, en el segundo acto (aunque en este caso el contraste concluirá con una convergencia inicial de actitudes)²⁴¹.

Relacionados con el contraste se hallan los enfrentamientos duales. Pueden producirse en una sola persona, a modo de conflictos internos. Así entre amor y obligación en Alfonso (*Raquel*) y en Xayra (*Xayra*); entre amor materno y deseos de venganza en Citemnestra (*Agamenón vengado*). Pueden producirse entre dos agonistas

distintos que discrepen en su manera de ver o enjuiciar la realidad. Así Manrique y García²⁴², Raquel y García²⁴³, Raquel y Alfonso en la primera jornada de *Raquel*²⁴⁴; Alvar Fáñez y García²⁴⁵, Manrique y García²⁴⁶, García y Raquel en la tercera²⁴⁷; Chrisótemis y Electra²⁴⁸, Electra y Clitemnestra en la jornada segunda de *Agamenón vengado*²⁴⁹; Nerestán y Xayra en el acto III de *Xayra*²⁵⁰; Xayra y Orosmán en el cuarto²⁵¹.

Contrastes y enfrentamientos duales contribuyen a delimitar mejor los rasgos característicos de los personajes explicativos de sus líneas de actuación, a clarificar ante el auditorio su comportamiento a lo largo del argumento.

Huerta suele establecer una alternancia entre teoría y práctica en el proceso de caracterización de los personajes. Deja que uno por sí mismo o un grupo de ellos en una conversación expliquen de forma teórica uno o varios de sus rasgos definidores, y muestra cómo después su comportamiento práctico corrobora la «idea» teórica previamente expuesta. En *Raquel*, Manrique se declara sólo fiel a su rey en la primera jornada y con sus hechos posteriores demuestra la veracidad de tal afirmación²⁵². En *Agamenón vengado*, Electra afirma ante su madre sus ansias de venganza y su disposición a convertirse en brazo ejecutor de la justicia, palabras que su actuación en el desenlace confirmará²⁵³; Egisto es definido por Electra como ser cruel y vengativo en las jornadas I y II y tal definición se comprueba con su comportamiento en la tercera²⁵⁴. Fátima, en *Xayra* habla de Nerestán como hombre caballeroso, cumplidor de su palabra, y Nerestán con su regreso a la corte de Orosmán confirma los rasgos de caracterización²⁵⁵. Con este recurso la coherencia interna de los agonistas queda reforzada.

Los personajes de las tragedias de Huerta suelen estar justificados o autojustificados en su actuación. Las dudas, su conflicto interno, de Alfonso explican sus cambios de actitud con respecto a Raquel, al igual que el conflicto interno de Xayra explica sus vacilaciones sobre su modo de actuar. Los malos consejos de Rubén justifican la mala actuación de Raquel, que, a su vez, justifica el comportamiento de García, junto con su amor por el Rey y por su pueblo, y de Alvar Fáñez en *Raquel*. El egoísmo de Manrique, puesto de manifiesto por García, explica su servilismo ante el rey y ante Raquel. El egoísmo y la cobardía de Rubén explican su comportamiento en todo el argumento y, en especial, en el desenlace. La «prehistoria» de la tragedia, el sacrificio de Ifigenia, justifica la intervención de Clitemnestra en la muerte de Agamenón (así lo expone ella misma)²⁵⁶, en *Agamenón vengado*, que, a su vez, explica las ansias de venganza de Orestes, Electra y, en menor medida, de Chrisótemis. Los celos de Orosmán, puestos de relieve desde el plantamiento de *Xayra*, explican la muerte de la heroína y del propio sultán. Con el recurso, como antes aconteciera, los personajes ganan en coherencia interna y la obra por extensión, facilitando, así, una vez más, la transmisión de un significado concreto.

El lenguaje que utilizan los personajes es en todo momento elevado, tal y como exigía la preceptiva neoclásica. Ya Luzán en su *Poética* afirmaba:

«Como la tragedia no admite sino personas ilustres y grandes, como reyes, príncipes, héroes, etc., su estilo ha de ser alto, grave y sentencioso»²⁵⁷.

Y similares asertos podemos encontrar en textos de Montiano, Nicolás y Leandro Fernández de Moratín... Existe, no obstante, una adecuación entre lenguaje y situación. Si se desarrolla el tema del amor, el lenguaje se torna más lírico, como acontece en *Raquel* en la conversación que mantienen Raquel y Alfonso en la jornada segunda; o en *Xayra*, en el acto tercero, en el diálogo de Xayra y Orosmán. Si aparece el tema de la muerte, el lenguaje se hace más dramático, como acaece en los desenlaces de las tres piezas. Si se ponen de manifiesto torturas interiores, el lenguaje se llena de exclamaciones y lamentos (así, en *Raquel*, en la escena del destierro de la protagonista²⁵⁸; en *Agamenón vengado*, en las palabras de Electra tras conocer la noticia de la supuesta muerte de Orestes²⁵⁹; en *Xayra*, en los parlamentos de Xayra situados en los inicios del acto cuarto, diálogo de Xayra y Fátima, o en la discusión de Xayra y Orosmán de finales del mismo acto)²⁶⁰. Con tal adecuación se persigue y consigue que el texto gane en verosimilitud, una de las preocupaciones básicas de los neoclásicos²⁶¹.

4.- Tipos, grupos y agrupaciones funcionales. Relaciones

En las tragedias de García de la Huerta es posible distinguir un conjunto de tipos funcionales. Entendemos por tipo funcional aquel personaje que cumple cometidos similares en todos los textos y recibe parecidos rasgos de caracterización, tal y como explicara hace tiempo Juana de José al estudiar los textos de una serie de dramaturgos contemporáneos a Lope²⁶². Son los que detallamos a continuación.

- El *héroe*. Es siempre personaje principal, protagonista de la acción, encargado de una buena parte del desarrollo del argumento. Es valiente, esforzado, deseoso de cumplir su obligación. Puede debatirse en dilemas que le acarrearán torturas interiores (amor/obligación; amor/celos; obligación/dificultades de cumplirla...). Es parte fundamental, pues lo provoca, para el advenimiento del desenlace, negativo, con víctimas, de la tragedia. En este tipo quedarían encuadrados Orestes, totalmente, Orosmán y Alfonso Octavo.
- La *heroína*. Igualmente personaje principal, protagonista, encargado del desarrollo básico de la acción, es personaje fuerte, aunque flaquea a veces atormentado, que se debate en dudas internas (amor/deber; amor/ansias de poder...) o sufre conflictos (obligación/impedimentos...) que le producen desasosiego y malestar. Con sus hechos o con su muerte contribuye al advenimiento del desenlace trágico. Se integrarían en el tipo Xayra, Raquel, Electra y, en menor medida, Clitemnestra.
- El *poderoso*. Suele ser personaje principal, desencadenante de los hechos o determinante fundamental de su desarrollo. No es habitualmente ni positivo ni negativo, aunque hay excepciones. Se incluirían aquí Alfonso, Orosmán, Clitemnestra y, menos, Egisto, que en *Agamenón vengado* sería un poderoso secundario.

- El *caballero*. Recibe pocos rasgos de caracterización. Puede ser protagonista o, habitualmente, personaje secundario; positivo, y entonces es sensato, fiel, desinteresado, o negativo, con lo que es egoísta, servil... Es el encargado de transmitir una doctrina o una concreta visión de, o toma posición ante, la realidad. Nerestán, Lusiñán en *Xayra*; Cilenio en *Agamenón*; y García, Manrique y Alvar Fáñez en *Raquel* encarnarían este tipo.
- El *consejero*. Personaje generalmente secundario, hace las funciones de confidente, fiel casi siempre, y de acompañante. Es un personaje de diálogo. Puede determinar la actuación de los protagonistas y explicar las acciones que emprenden. Fátima, Corasmín y Chatillón, en *Xayra*; Cilenio, Pílates, Fedra, Chrisótemis y Egisto (menos, pues no actúa como tal en la tragedia, aunque se alude a que desempeñó ese papel) en *Agamenón vengado*; y Garcerán, García, Alvar Fáñez y Rubén en *Raquel*, dan cuerpo a esta función.
- El *mensajero*. Es un personaje secundario y, en ocasiones, puramente accidental. No recibe caracterización. Da a conocer determinados hechos o pone en contacto a algunos de los agonistas principales. Un soldado en *Raquel*, que anuncia la llegada de García y Alvar Fáñez a la protagonista en la segunda jornada; Chrisótemis y Cilenio en *Agamenón vengado*; Lusiñán, Meledor y Esclavo en *Xayra* se incluyen en este tipo.
- El *galán*. Tipo secundario que nunca aparece exento sino adosado a otro principal. Es el encargado de desarrollar el tema de las relaciones amorosas. Alfonso y Orosmán serían galanes en sus respectivas tragedias, *Raquel* y *Xayra*.
- La *dama*. De igual característica y función al anterior, lo encarnarían Raquel y Xayra.

Junto a estos tipos base aparecen en algún texto, *Raquel* en concreto, otros personajes carentes de tipificación funcional. Son personajes accidentales, grupos, personajes colectivos, o colectivizados, que no tienen ninguna individualidad, que forman parte del decorado de la tragedia, e incluso tienen una intervención muda en ella. Son meros comparsas de los agonistas principales. Son la Guardia del Rey, los Castellanos y el Acompañamiento de Judíos y Judías.

Como hemos podido comprobar en la enumeración de los personajes en los que se encarnan los distintos tipos funcionales, hay una tendencia bastante generalizada en García de la Huerta al sincretismo. El zafrense no siempre integra en cada agonista a un tipo funcional distinto. Varios de ellos pueden, e incluso suelen, confluir en un mismo personaje. Alfonso Octavo (*Raquel*) es poderoso, héroe y galán. Orosmán (*Xayra*) es poderoso, héroe y galán. Raquel (*Raquel*) es heroína y dama. Clitemnestra (*Agamenón*) es heroína y poderoso. Xayra (*Xayrá*) es heroína y dama. Egisto (*Agamenón*) es poderoso y consejero. Lusiñán (*Xayrá*) es caballero y mensajero. Cilenio (*Agamenón*) es caballero, consejero y mensajero. García, Garcerán y Alvar Fáñez (*Raquel*) son caballeros y consejeros. Chrisótemis (*Agamenón*) es consejera y mensajera.

No obstante, en ocasiones existe una casi total correspondencia entre tipo funcional y personaje concreto. Rubén en *Raquel* es consejero. En *Agamenón vengado*, Orestes es héroe; Electra, heroína; Fedra y Pílates, consejeros. En *Xayra*, Nerestán es caballero; Fátima, Corasmín y Chatillón, consejeros; Meledor y el Esclavo, mensajeros.

Hallamos sincretismo funcional generalmente en los personajes principales y, como mucho, en los secundarios; nunca en los accidentales. La excepción está en *Agamenón*

vengado, que resulta, en términos generales, una obra mucho más esquemática que las demás en el plano, al menos, de los personajes. Con ese sincretismo el autor consigue simplificar la composición de sus tragedias, cumpliendo así uno de los preceptos de la estética neoclásica (pocos personajes y funcionales²⁶³ y facilitando, en consecuencia, al espectador la labor de seguir el argumento de la pieza y el contenido que en él se incluye.

Huerta suele limitar la inclusión de tipos en los personajes principales de sus obras. Inserta, generalmente un solo héroe, una sola heroína (si aparecen dos, como en *Agamenón vengado*, una de ellas es secundaria -Clitemnestra en este caso-, un solo poderoso (si figuran dos, como en *Agamenón*, uno es accidental -Egisto frente a Clitemnestra-). El zafrense no desea dispersar el protagonismo en las tragedias. Quiere que ese papel principal lo asuma un número reducido de agonistas con el fin de mantener en el desarrollo del argumento una claridad expositiva general. En los personajes secundarios la situación varía. Un mismo tipo se puede multiplicar. Hallamos varios caballeros y consejeros en *Raquel* varios caballeros y consejeros en *Xayra*; varios consejeros en *Agamenón*.

El número total de tipos se corresponde con el número total de personajes, más o menos, que encontramos en las tragedias. Los tipos funcionales son ocho, al igual que suele serlo el número de agonistas, como vimos. Sin embargo, la correspondencia entre tipo y personaje no se produce siempre, insistimos. Huerta respeta así el polifuncionalismo del personaje preconizado por la estética neoclásica²⁶⁴.

Por la importancia de su intervención en la tragedia, por su contribución en el desarrollo general del argumento, los personajes pueden ser escindidos en tres grupos. El primero estaría formado por los personajes principales, por los protagonistas, aquellos cuya misión específica es el desarrollo básico de la acción. El segundo, por los personajes secundarios, encargados de cubrir diversos cometidos, posibilitar la aparición de incidentes, crear efectos dramáticos. El tercero, por los personajes que tienen una intervención circunstancial en el argumento, un cometido muy específico, cumplido el cual suelen desaparecer; o por aquellos que prácticamente forman parte de la ambientación de la pieza.

Los protagonistas suelen ser los personajes sobre los que se proporciona más datos al espectador. Son, generalmente, los más caracterizados y los que más funciones desempeñan, acumulando, incluso, algunas que son típicas de los otros grupos, como puede ser el enlace entre escenas mayores o menores para evitar dejar el escenario vacío, una de las preocupaciones básicas de los neoclásicos²⁶⁵. En ellos se puede producir ese sincretismo de tipos al que antes nos referíamos. Se incluirían en este grupo Raquel, Alfonso y García, en *Raquel*; Orestes, Electra y, menos, Clitemnestra en *Agamenón vengado*; Xayra y Orosmán en *Xayra*.

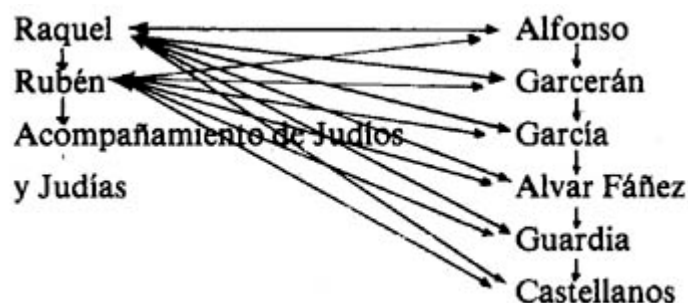
De los personajes secundarios se dan bastantes, todavía, rasgos de caracterización, pueden «padecer» el sincretismo de tipos y suelen cumplir un número de funciones relativamente elevado. Tal acontece con Manrique, Alvar Fáñez y Rubén en *Raquel*; Cilenio, Píladés, Fedra, Chrisótemis y Egisto, menos, en *Agamenón vengado*; Fátima, Nerestán, Corasmín, Chatillón y Lusiñán en *Xayra*.

Los personajes accidentales carecen de caracterización. Son minoritarios en las tragedias de Huerta. Existen tres en *Raquel*, Guardia, Castellanos y Acompañamiento de Judíos y Judías; y dos en *Xayra*, Meledor y Esclavo.

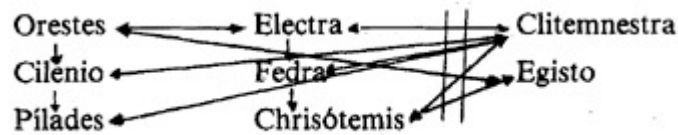
Los personajes principales suelen llevar adosado un agonista secundario que le sirve de pareja. Es el caso de Raquel y Rubén; de Alfonso y Garcerán, en *Raquel*; de Orestes y Píldes, Electra y Fedra, y, menos, Clitemnestra y Egisto (Egisto no interviene sino en el desenlace de la tragedia, pero, como vimos, se habla de él como consejero de Clitemnestra), en *Agamenón vengado*; Xayra y Fátima, Orosmán y Corasmín, en *Xayra*. El agonista secundario funciona como personaje de diálogo, aparte de los otros cometidos que le son encomendados, y facilita al público el conocimiento interno y externo del personaje principal. El recurso puede aparecer, aunque menos y en menor grado, utilizado en los personajes secundarios. Así, en *Xayra* Nerestán y Chatillón llegan casi a formar pareja en la escena primera del segundo acto²⁶⁶, con la misma finalidad susodicha.

Pese a realizar, en el momento de efectuar la composición, estas divisiones, tipificaciones, grupos y agrupamientos de personajes, Huerta se preocupa por evitar que se produzca cualquier tipo de quiebra en la tragedia respectiva. Para ello traza todo un conjunto de relaciones que unen a todos los personajes entre sí. En *Raquel*, convierte en eje a la protagonista de uno de los frentes en los que divide a los personajes, y a Alfonso en otro, diseñando todo un entramado de relaciones entre los dos:

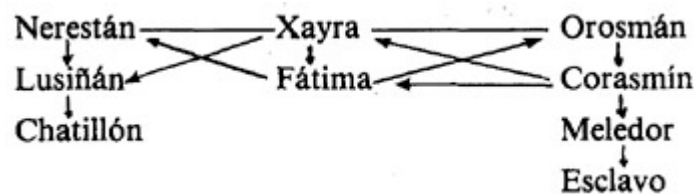
Raquel + Rubén + Judíos y Judías; Alfonso + Garcerán + García + Alvar Fáñez + Guardia + Castellanos; todos enlazados de la siguiente forma:



Raquel y Alfonso son amantes; Rubén es consejero de Raquel y se relaciona con todos los agonistas del frente de Alfonso, parte de los cuales (Alvar y los Castellanos) lo utilizan para sus fines; García y Alvar Fáñez se oponen a Raquel; Garcerán la adula; la Guardia del rey la sirve y los Castellanos la odian. En idéntica situación se halla *Agamenón vengado*, en el que hay dos frentes de personajes relacionados entre sí. Se encuentran, por un lado, Orestes, con su mensajero Cilenio y su acompañante Píldes, que se une a su hermana Electra, con su consejera Fedra, tras un proceso de anagnórisis, y su hermana Chrisótemis; por otro, Clitemnestra, madre de los cabezas del frente anterior, vinculados con Egisto, ambos enfrentados con los hijos de Agamenón de quienes recibirán la muerte, ayudados por Píldes y Cilenio:



Y en *Xayra*, con la diferencia de que aquí encontramos un personaje puente, la propia Xayra, entre el grupo de cristianos y musulmanes. Tendríamos, pues, aquí dos bloques. El primero, los cristianos, cautivos del sultán de Jerusalén: Nerestán, Chatillón y Lusiñán. El segundo, los árabes: Orosmán, su consejero Corasmín, su criado Meledor y su Esclavo. Entre ambos, Xayra y su consejera Fátima. Xayra, enamorada de Orosmán, es hija de Lusiñán y hermana de Nerestán. Fátima, Corasmín, Meledor y Esclavo hacen funciones de relación entre los agonistas principales de ambos bloques, sirven de enlace. Chatillón fue acompañante de Lusiñán y es consejero de Nerestán:



Con ello ganan los textos en coherencia interna y facilitan la consecución de los objetivos por el autor.

5.- Tipos, personajes, ideología y adoctrinamiento. Justificaciones

El tratamiento que reciben los personajes en el teatro trágico de García de la Huerta tiene una justificación esencial. El escritor zafrense, fiel a los principios de la estética neoclásica, concibe el género dramático como un medio fundamental de adoctrinamiento, de transmitir al público una ideología o una determinada visión de la realidad. Para facilitar la consecución de este objetivo debe cuidar mucho la composición general de los textos. En ellos los personajes se convierten en elemento fundamental, el factor que sirve de enlace básico entre acción y contenido. De ahí su interés por ellos. Por eso cuida mucho su caracterización, la forma de dar a conocerla al espectador y su coherencia interna, la correspondencia entre rasgos definidores y actuación práctica. Por eso establece una distribución funcional sobre la que se superponen grupos, agolpamientos y relaciones mutuas. El interés por la enseñanza, el didactismo, es la causa de todo ello. El carácter concreto de tal enseñanza varía de unas obras a otras y suele quedar explícito al final de cada pieza. En *Raquel* afirma García²⁶⁷:

«Escarmiente en su ejemplo la soberbia:

pues cuando el cielo quiere castigarla,
no hay fueros, no hay poder que la defiendan».

En *Agamenón* exclama Egisto²⁶⁸:

«Con gran razón me matas.

Corona, cetro, estado y señoríos,
dulces encantos de la vida humana,
quedad a escarnecer los demás hombres,
pues probasteis ya en mí vuestra inconstancia».

y, más adelante, «todos»:

«Que no hai maldad que el cielo no castigue;
que no hai piedad sin ser galardonada».

En *Xayra* no se expone la moraleja de forma tan directa. De las palabras pronunciadas por Orosmán antes de morir se deduce que el mensaje es el rechazo de los celos en el amor, dado que su fuerza es tanta que puede destrozar, no sólo psíquica sino físicamente, la vida de una pareja. Varía, insistimos, el contenido concreto del mensaje, pero no la pauta general. El proceso de composición de la tragedia va de la definición a lo definido, de la enseñanza al argumento específico que la ejemplifica. En dicho proceso los personajes se convierten en nexo de unión fundamental, en el centro de la obra, como decíamos. La justificación de su tratamiento parece, tras lo expuesto, evidente.

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

