

LA ANAGNÓRISIS EN EL DRAMA ESPAÑOL DEL PRIMER TERCIO DEL XVII: GÓNGORA Y QUEVEDO

Patricia Garrido Camacho
The University of Montana

En este trabajo me propongo analizar las escenas de anagnórisis *Las firmezas de Isabela* de Luis de Góngora y *Cómo ha de ser el privado*, de Francisco de Quevedo a la luz tanto de la *Poética* y de los comentarios neoaristotélicos, como del tratamiento que reciben estas escenas en el corpus del teatro del siglo XVI¹. Estas dos obras han sido relativamente poco estudiadas. En el caso de la comedia de Góngora, la crítica se ha interesado por su conexión con la lírica gongorina, mientras que *Cómo ha de ser el privado* se ha venido viendo como la poca exitosa puesta en escena del ideario político de Quevedo en la *Política de Dios*. Y si bien con respecto a las *Firmezas* se ha notado el carácter clásico de la obra², los aspectos dramáticos de la comedia de Quevedo no han sido tocados³. Como ambas obras se escribían de espaldas a la concepción dramática de Lope e incluían escenas de anagnórisis me interesó analizarlas desde este punto de vista.

Las escenas de reconocimiento de nuestros dramas clásicos pueden aburrir al espectador moderno, que las reconoce sólo como materia de la comedia o de los melo-

¹ Las referencias son a las ediciones de Laura Dolfi, *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 1993, y José Manuel Blecua, *Obra poética. Tomo IV. Teatro y traducciones*, Madrid, Castalia, 1981, respectivamente.

² Véase el estudio fundamental de Laura Dolfi *Il teatro di Góngora: «Comedia de las firmezas de Isabela. Vol I: Studio e nota filológica*, Pisa, Cursi, 1983.

³ Raimundo Lida llega a decir que es una «franca muestra de adulación cortesana rápidamente traducida a comedia por una pluma inhábil para el teatro serio, Letras hispánicas, p. 150.

dramas. Sin embargo, hay que comenzar recordando que la anagnórisis era considerada por Aristóteles y sus comentaristas del XVI como el elemento que el mejor tipo de fábula, la compleja, tenía que contener. Aristóteles en la *Poética* consideró las peripecias y anagnórisis, como los medios principales con que la tragedia seducía al alma⁴.

Tras señalar la primacía de las acciones (o de la fábula, definida como imitación de la acción) sobre los caracteres, Aristóteles menciona el concepto de anagnórisis por primera vez en el capítulo VI de la *Poética*. Las peripecias y agniciones, como partes de la fábula, son «los medios principales con que la tragedia seduce al alma.» (p. 149).

Aristóteles le concede una especial relevancia a peripecias y anagnórisis como elemento clasificatorio. Así, la presencia o no de agniciones y peripecias distingue a la fábula simple, en la que el cambio de fortuna se produce sin peripecia ni agnición, de la compleja, en la que el cambio de fortuna coincide con agnición, con peripecia, o con ambas. (Capítulo X, pp. 163-4). El reconocimiento debe desprenderse de la estructura interna de la fábula para que lo que sigue sea el resultado necesario o probable de la acción anterior.

En el capítulo XI, tras definir qué es peripecia, Aristóteles se ocupa del concepto de anagnórisis:

La agnición es, como ya el nombre indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio. (p. 164)

La forma más perfecta de agnición es aquella acompañada de peripecia. Continúa Aristóteles señalando que la agnición puede ser bien de objetos triviales o de acciones (es decir, que se sepa si alguien ha hecho algo o no), bien de personas, que es aquella más íntimamente conectada con la fábula y que, combinada con la peripecia, producirá los efectos de pena y terror que se esperan en la tragedia.

Aristóteles dedica todo el capítulo XVI a clasificar los distintos tipos de agnición. El primero, el usado con menos arte por el poeta, es el reconocimiento que se hace a través de signos. Estos signos pueden ser bien congénitos, bien adquiridos. Para Aristóteles ésta es la forma de agnición menos artística y su uso se debe a la incompetencia de los poetas. El segundo, es el que inventa libremente el poeta⁵. Este tipo de reconocimiento, lo mismo que el anterior, es «inartístico». El tercero es el reconocimiento hecho a través de la memoria: la vista de un objeto, o una canción, despiertan un sentimiento, que hace que la persona que lo experimenta se acuerde del pasado. El cuarto corresponde al reconocimiento hecho por medio de un razonamiento o silogismo⁶. Aristóteles distingue otra manera de reconocimiento, el que depende de falsa inferencia o razonamiento por parte del público.

⁴ Sigo la edición de W. Heinemann, *The Poetics. On the Sublime. On Style*, en Loeb Classical Library, Cambridge, Harvard University Press, 1939.

⁵ De los ejemplos ofrecidos por Aristóteles, uno pertenece a la *Ifigenia* de Eurípides: se trata de la escena de reconocimiento en la que Orestes descubre su identidad a Ifigenia, cuando le cuenta recuerdos familiares; el otro se encuentra en *Tereo* de Sofoclés: Philomena teje un tapiz por medio del cual da cuenta de su desgracia.

⁶ Como en *Choëphoroe* razona Electra: «Alguien parecido a mí ha venido; pero nadie se parece a mí sino Orestes; por tanto, Orestes ha venido.

Concluye el filósofo diciendo que la mejor clase de agnición es aquella que se deduce directamente de los acontecimientos, produciéndose la sorpresa por lo verosímil, sin que sea necesario usar señales. En segundo lugar, están las agniciones que proceden de un silogismo.

Los comentaristas de la *Poética* y los tratadistas del Renacimiento tuvieron en general una buena comprensión del texto aristotélico. El concepto de anagnórisis es reformulado por ellos para su aplicación a géneros no contemplados por Aristóteles, en primer lugar la comedia y más tarde la novela y la epopeya. Por ello ejemplos para ilustrar el concepto de anagnórisis se expanden. El primer nuevo modelo que abre el canon es la *Andriana* de Terencio, a la que seguirán ejemplos de Plauto, Aristófanes, novelistas de la época, Virgilio, Heliodoro, Tasso e incluso Boccaccio en el caso de Castelvetro⁷.

En el caso de la comedia se parte de la tradición teórica dada por Evanthius y los *Comentarios* de Donato⁸. Así se tenderá a asociar la anagnórisis con la catástrofe final. Uno de los puntos de fricción entre los tratadistas será si en la comedia la anagnórisis debe ir acompañada de un cambio de fortuna: para Giraldi no es necesario, mientras que para Piccolomini, las anagnórisis sin cambio de fortuna son posibles aunque son mejores las que van acompañadas de él⁹.

La maravilla, concepto de cuño horaciano, es una de las palabras claves en la discusión desde Robortello pasando por Minturno hasta llegar a Tasso¹⁰. Se valorarán al máximo las anagnórisis que generen más admiración y maravilla. El que la agnición se retrase y se produzca a lo largo de un período extenso, ayuda a que haya este efecto fundamental para Robortello y para el resto de los comentaristas italianos de *admiratio*¹¹.

Mientras que Aristóteles había dado cuatro tipos de anagnórisis y añadido después dos párrafos a discutir una anagnórisis por medio de falsa inferencia y el mejor tipo de reconocimiento, Robortello distingue seis especies, lo que todos los comentaristas repiten a excepción de Piccolomini que interpreta correctamente a Aristóteles al decir que aquí se habla de una mejor manera de llevar a cabo cualquiera de los tipos anteriores.

Hay que señalar también los ejemplos negativos. Ya en el primer comentario a la *Poética*, el de Robortello, se critican los malos usos de anagnórisis en el teatro contemporáneo. Así mismo, el tratadista español Lullio opina que Plauto, modelo de

⁷ Ludovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, 1570.

⁸ Aelius Donatus, *Commentum Terentii*, ed. P. Wessner, vol. I. Leipzig, Teubner, 1902.

⁹ Giambattista Giraldi Cinzio, *Discorsi di m. Giovambattista Giraldi Cinthio nobile ferrarese, e segretario dell' illustrissimo et eccellentiss. duca di Ferrara intorno alcomporre de i romanzi, delle comedie, e delle tragedie, e di altre maniere de poesie*, Venecia, Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1554.

¹⁰ Francesco Robortello, *In Librum Aristotelis De Arte Potica Explicationes. Paraphrasis in Librum Horatii, qui Vulgo De Arte Poetica ad Pisones Inscritbitur*, Munich, W. Fink, 1968. Antonio Sebastiano Minturno, *De poeta, ad Hectorem Pignatellum, Vibonensium ducem*, Venecia, Francisco Rampazetto, 1559. Torquato Tasso, *Discorsi dell' arte Poetica e del Poema Eroico*, Bari: G.Lanzerza, 1964.

¹¹ «(...) plane enim poetis tali fuit opus artificio, ut magis auferentur admiratio, idest taumaton, illud de quo superius locuti fuimus, ad oblectandos animos spectatorum; Altera vero agnitio, nulla sit interposita mora, ubi primum faciem aliquam aliquis est intuitus», p. 108.

numerosas comedias del XVI, utiliza escenas de anagnórisis más de lo que es conveniente¹².

Al estudiar las escenas de reconocimiento en el drama del siglo XVI a la luz de la teoría poética neoristotélica, comprobé que se apreciaba un influjo mayor de dicha teoría en los dramas de la primera mitad de siglo, dramas éstos pertenecientes al género humanístico, en la mayor parte de los dramas analizados se construye la escena de anagnórisis en un intento de acercarla al mejor tipo de reconocimiento, aquél en que la anagnórisis va acompañada de peripecia, produciéndose la sorpresa por lo verosímil, sin que sea necesario usar señales. En la mayor parte de los casos el modelo de anagnórisis parece ser el de la anagnórisis de la *Andriana*. Sin embargo, este influjo no era notable en la mayoría de los dramas compuestos en la segunda mitad de siglo. En ellas observé que el tipo de anagnórisis en estos dramas difiere del de los de la primera mitad de siglo: el modelo parece ser el de los *Menaechmi* de Plauto, es decir, se reconocen a dos o más personajes. En varias de las comedias se recurre al «deus ex machina» para producir el reconocimiento y parece difícil aplicar a ellas la teoría aristotélica, puesto que son dramas que fueron compuestos fundamentalmente para divertir a un público de masas¹³.

Pasaré ahora a analizar la anagnórisis en *Las firmezas de Isabela*. Como se dijo antes la crítica que se ha dedicado a estudiar los aspectos teatrales de la obra y no su conexión con la lírica gongorina ha subrayado el carácter clásico de la pieza como teatro en oposición al ideario estético de Lope. Ejemplo de ello es el cumplimiento estricto con la regla de las tres unidades en la obra. Los tres actos cubren un día, mañana, tarde y noche respectivamente, y la acción única (la prueba a la que Lelio, hijo del mercader sevillano Galeazo, somete a Isabela para comprobar la firmeza de ésta, sirviendo al padre de la joven como cajero bajo el falso nombre de Camilo) transcurre en su totalidad en la ciudad de Toledo¹⁴. Laura Dolfi ha señalado la deuda de Góngora con respecto a la comedia *I Suppositi* de Ludovico Ariosto¹⁵. En efecto, existen notables coincidencias de argumento y estructura entre ambas piezas. Como el propio Ariosto señala en el prólogo, el recurso del conocimiento no es nuevo, y, aún señalando que la suya es una imitación poética, señala como sus fuentes el *Eunuco* de Terencio y los

¹² *Indocti quippe poetae, ac parum periti artificii scribendarum tragoediarum, saepe hac extrinsecus a rebus longisquis petunt, quod valde est reprehendum. Fuit sane etiam olim (sicuti nunc in scribendis comoedis videmus) genus quoddam indoctorum poetarum; qui feriem hanc, ac connexionem rerum non servantes, constitutionem fabulae disiunctam, ac disgregatur faciebant. atque si quando agnitionem, aut peripetiam inducere voluissent, id minus apte faciebant interrumpentes feriem fabulae. Robortello, cit., pp. 103-4. Antonio Lulio, *Antonii Lullii de oratione. Liber VII*, 1558, p. 521.*

¹³ Véase mi estudio *Teatro español del siglo XVI: La teoría de la anagnórisis y su aplicación al drama español del Renacimiento*, en prensa.

¹⁴ Hay que recordar que estas reglas se dan como tales no las da Aristóteles en la Poética, sino Castelvetro en su *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, 1570.

¹⁵ «Una fuente italiana de *Las firmezas de Isabela de Góngora*», en *Hommage a Robert Jammes*, vol. I, Toulouse, 1994, pp.331-342. Agradezco la gentileza de la profesora Dolfi en enviarme su artículo a sí como sus valiosos comentarios y sugerencias tras la presentación de mi comunicación en el IV Congreso de la AISO.

Captivi de Plauto¹⁶. Sin embargo, como nota Dolfi, mientras que en *I suppositi* ya en la primera escena hay una narración explícita de los antecedentes y la protagonista femenina, Polinesta conoce la verdadera identidad de su amante, el tratamiento que Góngora hace de la anagnórisis es, a nuestro juicio, mucho más cuidado. En *Las firmezas* la identidad del joven Lelio es en parte desvelada paulatinamente: Ya en el primer acto en un aparte de su servidor Tadeo¹⁷. Más tarde, Tadeo espera a quedar solo en escena a final del primer acto para comunicar consigo mismo, pues no puede guardar un secreto, la verdadera identidad de Camilo (vv.706-817). Unos versos más tarde, Camilo/Lelio se manifiesta indirectamente a su futuro suegro¹⁸. Este juego se repite en el segundo acto en la conversación con Isabela: al preguntarle ésta por el nombre de su esposa le responde con el anagrama de Isabela, Belisa, y añade que es «tan parecida a ti/que te vengo a ver por ella» (vv. 1303-1309). Camilo miente y no miente, puesto que de hecho está desposado con Isabela. Sólo Camilo y Tadeo, como el espectador, son capaces de entender «la equivocación discreta» (v. 2827). Ya en el tercer acto, con la llegada del padre de Camilo/Lelio, Galeazo, se produce el reconocimiento final (vv. 2258-2485)¹⁹. Se debe tener en cuenta, la escena de reconocimiento final precedida por la llegada de los padres del joven o la doncella a ser reconocidos es un recurso habitual en el teatro de Plauto y de Terencio y se recordará que la escena de reconocimiento de la *Andriana* había sido propuesta por los tratadistas neor aristotélicos como modelo de anagnórisis perfecta para la comedia.

Por otra parte, el uso de formas indirectas de descubrirse, refuerza uno de los temas de la obra: mentir diciendo la verdad. El uso de acertijos, adivinanzas y otras formas indirectas del decir, está estrechamente relacionado con la escena de anagnórisis. De acuerdo con el *Ad Herennium* (I, iv, 6), si tenemos un caso dudoso y el que nos oye no se inclina a aceptar o a entender la verdad, será mejor usar una manera de decir indirecta, usando la figura retórica de la *dissimulatio*, clasificada por los retóricos entre las figuras de pensamiento²⁰.

Se ha visto cómo el reconocimiento de Camilo/Lelio se anuncia en el primer acto,

¹⁶ «Che li fanciulliper l'adrieto sieno stati suppositi es sieno qualche volta oggidi, so che non pur ne le comedie, ma letto avete ne le istorie ancora; e forse e qui tra voi chi l'ha in eperienza auto o almeno udito referire....Come io vi dico, da lo Eunuco di Terenzio e da li Captivi di Plauto ha parte de lo argumento de li suoi Suppositi trasunto...e di poetica imitazione, che di furot piu tosto, li darebbono nome.»

¹⁷ Tadeo dice y no dice quién es, en el aparte lo subraya: «Harto he dicho y harto callo», v. 270.

¹⁸ Que, aunque varia, es muy fiel
la fama, y lo dice a voces:
en costumbre y en edad
quien ve a Camilo ve a Lelio, vv. 864-7.

¹⁹ «Galeazo llega y se niega a reconocer a Marcelo como hijo, a pesar de que éste le presenta pruebas:
Basta, las señas son graves
para entender que las sabes,
no para que seas mi hijo, vv. 2991-2993.

Sin embargo, como es natural, Galeazo reconoce inmediatamente a Camilo, aunque éste siga pretendiendo no ser su hijo.

²⁰ Para Quintiliano, *Instituciones*, VIII, iii, 83: la *simulatio* o *emphasis* es la figura a través de la que manifestamos un nivel de significado más profundo del que se expresa con las palabras: decimos menos de lo que queremos decir y damos a entender algo que no decimos. Lo que no se puede decir abiertamente se

se va retardando y no se hace efectivo hasta la escena final del tercer acto. Como se vio, Robortello consideraba precisamente que el reconocimiento que se retrasaba y se realizaba a lo largo de un periodo extenso ayudaba a producir un efecto de maravilla, la máxima cualidad de un drama.

Uno de los aspectos más interesantes a notar en la escena de la anagnórisis final, que no encontramos en la comedia de Ariosto²¹, es cómo uno de los personajes, Octavio, padre de Isabela, se distancia de la escena para juzgar sobre el reconocimiento²² y para mirar la escena con distancia, como si de una ficción se tratase, comparando el enredo con el de una comedia de Lope de Rueda, de Torres Naharro, o de Plauto²³. No sólo hay

dice mediante adivinanzas. Para ello Quintiliano da un ejemplo de Ovidio: Smirna confiesa a su nodriza su pasión por su padre de la siguiente manera «Mi madre, que feliz en su marido». Quintiliano recomienda el uso de esta figura cuando no es seguro hablar abiertamente o cuando no es verosímil que así se haga. Señala que es una figura que, por una parte, es especialmente efectiva para mover las emociones y que, por otra, convence de la veracidad de lo dicho más que el hablar directo, puesto que el juez de un caso, será guiado, a través de un proceso de razonamiento a adivinar un secreto, y lo creará así más que un relato que ha oído.

²¹ La única referencia a la ficcionalidad del recurso la tenemos en boca de Pasifilo, V, vii: «Odi un'altra bella istoria.... Il piu bel caso di questo non accade mai: se ne potria fare una comedia.»

²² Éste es el mismo procedimiento usado en la escena de reconocimiento de Clariclea en la *Historia Etiópica*. Así Octavio juzga:

Las señas por Lelio dadas
y el abono que le escuchan
contra la autoridad luchan
de unas canas tan honradas.
Pero su grave persona
medio inclinado me ha
contra el que las señas da
y contra el que las abona.

En el caso de la escena de reconocimiento entre Emilio y Marcelo, es Octavio el que resuelve:

Ta, ta, ta.
Muchas negaciones son
éstas, señores garzones.
Miren que dos negaciones
hacen una afirmación.
«Que máscaras de papel
son éstas/ ¿He de entendellas?
Creo que lo dirán ellas
antes que se rompa él, vv. 3153-3161.

²³ ¿Es por dicha, éste, entremés
de las bodas de mi hija?
Son de verdad estos viejos,
o representantes son?
Buena es la disposición.
No son malos los bosquejos, vv. 3180-3185.

A fe que Lope de Rueda
tan buen viejo no hacía,
y fue un gran representante, vv. 3229-3231.

Buena es la maraña a fe.
No hace mal su figura
la labradora embozada, vv. 3265-3267.

que subrayar aquí que las autoridades para Octavio son los autores del teatro clásico y del preloquista, sino que la anagnórisis como algunos tratadistas ya habían apuntado, se ha convertido en material de ficción.

Se debe recordar que es esta escena final una de anagnórisis múltiple, en la que cuatro personajes ocultan su verdadera identidad y son reconocidos al final, como se vio que comenzó a ser el uso en el teatro de la segunda mitad del XVI. La anagnórisis de *Las firmezas* podría considerarse como del mejor tipo de anagnórisis puesto que se dilata, se deduce directamente de los acontecimientos, y se produce la sorpresa por lo verosímil, sin que sea necesario usar señales.

Aunque, como dije al comienzo, *Cómo ha de ser el privado* no haya merecido atención más que por su significación política, resulta una interesante plasmación de las ideas poéticas aristotélicas, tal como fueron reformuladas por su amigo y editor, González de Salas²⁴. Como en el caso de *Las firmezas* y tal como recomendaba el tratadista español, la obra tiene unidad de acción, de tiempo y de lugar²⁵. Nuestra comedia es implexa: en ella tenemos peripecia y cambio de fortuna: la subida del príncipe y valido, se descarta al primer candidato a la mano de la princesa Margarita, el príncipe de Dinamarca, con lo que se produce un cambio de la amistad a la enemistad, la muerte del hijo del valido, peripecia también, puesto que aunque pudiera parecer que sería un hecho que llevaría a la desgracia, redundante en un mejora de las cualidades del valido como gobernante. González de Salas prefería dos tipos de fábulas pathéticas o afectuosas, cuyo modelo es para el teórico *Las Troyanas* de Séneca, pertenecía a esta categoría, o las morales: «que imitaban las costumbres excelentes, I assi valían mucho para ejemplo», es evidente que la comedia de Quevedo al presentar modelos de políticos ideales debe considerarse como fábula moral. El uso constante de sentencias se corresponde a lo recomendado por Salas, son numerosas, puesto que se trata de una fábula moral, y es natural que los personajes de alto rango las usen²⁶.

Las dos anagnórisis que se contienen en la obra tienen parecido con aquella que se presenta en la primera comedia en castellano con anagnórisis, *La Aquilana* de Torres Naharro, es decir, tenemos dos príncipes disfrazados que se encuentran en la corte para servir a la infanta Margarita. Aunque Quevedo no desarrolle mucho estas escenas y no se pueda apreciar en ellas el cuidado que, como se vio anteriormente, puso en Góngora en acercarlas al mejor modo de anagnórisis, hay un pequeño detalle que acerca a estos dos autores. Los dos tienen que, en este momento de nuestra producción dramática,

²⁴ Nueva idea de la tragedia antigua o ilustración última al libro singular de Poética de Aristóteles Stagirita por Don Iusepe Antonio González de Salas, Madrid, Antonio de Sancha, 1778.

²⁵ La acción única de esta obra se podría definir como el gobierno modélico del político, y para ilustrarlo están los distintos episodios: muerte del heredero, arreglos matrimoniales, enredo amoroso entre Serafina y Fernando. El que haya dos personajes principales, Valisero y Fernando, no va en contra de la unidad de acción según se desprende del análisis que Salas hace de *Las Troyanas*: «ambos pues han de componer assi aquella accion unica que contiene la fabula, reputandose las dos por una persona sola, que constituye una accion.»

²⁶ Se observa que el único personaje plebeyo, el gracioso Violín no emplea ninguna sentencia tal como recomienda González de Salas.

mirar la escena de reconocimiento como un recurso «teatral», «ficticio». Así, el Rey al enterarse que el príncipe de Dinamarca se encuentra disfrazado en la corte comenta:

he sabido cómo es Carlos,
príncipe de Dinamarca,
el que viene disfrazado,
embajador de sí mismo.
Efectos extraordinarios,
pretensiones de enamorado
nunca vistas son las tuyas.
Solamente en los teatros
y en los libros fabulosos
estos ejemplos hallamos. (vv. 691-702)

Ya Cervantes en la *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas* se había burlado de estas anagnórisis inverosímiles:

Mañana, en el teatro se hará una,
donde por poco precio verán todos
desde principio a fin toda la traza,
y verán que no acaba en casamiento,
cosa común y vista cien mil veces,
ni que parió la dama esta jornada,
y en otra tiene el niño ya sus barbas,
y es valiente y feroz, y mata y hiende,
y venga de sus padres cierta injuria,
y al fin viene a ser rey de un cierto reino
que no hay cosmografía que le muestre.
Destas impertinencias y otras tales
ofreció la comedia libre y suelta,
pues llena de artificio, industria y galas,
se cela del gran Pedro de Urdemalas²⁷.

Tanto Góngora como Quevedo critican la artificiosidad de la anagnórisis, cuyo empleo poco artístico y abundante provoca una depreciación. Dos escritores, que escriben conscientemente para la minoría y a espaldas del *Arte nuevo*, emplean la anagnórisis de forma artística, pero no pueden olvidar que se ha convertido, ya a comienzos del XVII en un artificio del teatro de masas.

²⁷ *Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey, Barcelona, Planeta, 1987, vv. 3166-3180.