

## RESEÑAS

Emilio Pascual Barciela, *La anagnórisis en la tragedia española del Renacimiento*, Gabriele Schäfer Verlag, Herne, 2016, 346 pp. ISBN: 9783944487472.

Ismael López Martín, *La anagnórisis en la obra dramática de Lope de Vega*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2017, 242 pp. ISBN: 9788416187553.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.294>>

LUIGI GIULIANI (Università di Perugia)

«**E**n teoría, hay cierta diferencia entre teoría y práctica; en la práctica, no hay ninguna»: uno de los aforismos más conocidos de Lawrence Peter Berra puede iluminar la compleja relación existente entre la *Poética* de Aristóteles (tal como se leyó en la traducción renacentista) y el teatro de los Siglos de Oro. Monumento y manual de dramaturgia, texto a la vez subterráneo y exhibido, al mismo tiempo lastre e impulso de una escritura dramática vital que a lo largo de casi siglo y medio supo encontrar formas y fórmulas sin muchos temores reverenciales hacia la *auctoritas* clásica, la *Poética* estuvo en la mesa de trabajo de los ingenios, aunque estos la rechazaran *coram populo* y la leyeran disimulando. De ese aristotelismo *sui generis* (en algún caso se podría hablar de criptoaristotelismo) hay muchas muestras, desde las declaraciones de intenciones en los prólogos de los tragediógrafos filipinos a la constelación de textos de Lope y su entorno que preceden y siguen la publicación del *Arte nuevo* y las polémicas alrededor de la *Spongia*. La lectura de la *Poética* se realiza también a través de sus comentaristas —*in primis*, los italianos— y se acompaña con el estudio de los clásicos y sus intermediarios (para Séneca, los neosenequistas italianos Cintio y Dolce, y, en por lo menos un caso —el de Bermúdez—, el portugués Ferreira). De ahí que la familiaridad de los ingenios áureos con la teoría y la práctica antigua y moderna justifique hoy el análisis de su teatro con las herramientas proporcionadas por el tratado aristotélico.

Es lo que hacen dos trabajos recientes —ambos reelaboraciones de sendas tesis doctorales— que se centran en la anagnórisis como uno de los elementos estructurales de la dramaturgia del Siglo de Oro.

El primero, el de Emilio Pascual Barciela, circunscribe su análisis a algunas de las tragedias de Bermúdez, Cervantes, Argensola, Cueva y Virués, sin que queden claros ni demasiado justificados los criterios de la delimitación del corpus, puesto que se han excluido del estudio el *Ajax* de Juan de la Cueva y *La infelice Marcela* y *La cruel Casandra* de Virués (p. 51). En el primer capítulo del trabajo («Introducción», pp. 22-53) se nos ofrece un acercamiento a la anagnórisis desde distintas perspectivas antropológicas y filosóficas, deudoras sobre todo de los trabajos de Haud Guégen y Guillaume Malochet (*Les théories de la reconnaissance*, La Découverte, París, 2012) y de Pedro Laín Entralgo (*La curación por la palabra en la antigüedad clásica*, Anthropos, Barcelona, 2005). El recorrido panorámico se apoya además en ejemplos entresacados de la epopeya y las tragedias clásicas y en razonamientos que beben de los ensayos de Jean-Pierre Vernant (*El universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos*, trad. J. Tordá, Anagrama, Barcelona, 2000), Francisco Rodríguez Adrados (*Fiesta, comedia y tragedia*, Planeta, Barcelona, 1972) y Gilbert Murray (*Eurípides y su tiempo*, trad. A. Reyes, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1966), entre otros. El segundo capítulo («Antigüedad: la teoría de la anagnórisis», pp. 54-97) ilustra la teoría aristotélica de la anagnórisis («el paso de la ignorancia al conocimiento») a la luz del capítulo 14 de la *Poética* y de varios lugares de la *Retórica* e identifica un triple nivel de análisis semiótico —semántico, sintáctico y pragmático— que va a servir de horizonte para el estudio de las tragedias del corpus. A continuación Pascual Barciela sistematiza las observaciones del Estagirita identificando tres tipos de anagnórisis (reconocimiento de personas, objetos y acciones) y seis modos (a través de señales, por la urdimbre del poeta, mediante la memoria, por silogismo, por medio de un paralogismo y por evolución de los hechos dramáticos). La argumentación fluye relativamente bien, con algún que otro tropiezo. El más importante estriba en el repetido uso impropio de los términos *episteme* y *epistémico* (y de los conceptos correspondientes) a lo largo del libro: como muestra se podría aducir la definición de la agnición como una «acción epistémica» (p. 153) o un «conflicto epistémico» (p. 154) o «secuencia epistémica» (p. 162). Sin embargo, los problemas mayores aparecen en el tercer capítulo, el titulado «Renacimiento: la práctica de la anagnórisis» (pp. 98-273), que se resuelve

en un largo comentario de las tramas de los textos seleccionados, estableciendo conexiones entre los pasajes examinados y otros tantos de las tragedias griegas y de Séneca, sin aclarar si se trata de fuentes directas o de paralelismos. No convence, además, la mención de las fuentes clásicas sin tener en cuenta las tragedias italianas que sirvieron de intermediarias a los autores dramáticos españoles (y europeos) de la época. Lo mismo puede decirse de la evocación de agniciones identificadas en comedias posteriores cronológicamente a las tragedias filipinas, obras de Lope de Vega, Guillén de Castro, Calderón, Rojas Zorrilla y otros, mencionadas sin que se establezca su relación con las del corpus seleccionado para el análisis, más allá de la coincidencia en los procedimientos. Más confusa aún se revela la aplicación concreta de las categorías establecidas en el capítulo II, e incluso la identificación de las anagnórisis de cada texto. Considérese por ejemplo cómo se comenta un pasaje de la *Isabela* de Lupercio Leonardo de Argensola en que la protagonista, que está en el escenario con su criado, recibe la visita de su hermana y de sus padres (pp. 164-165): «La acción no se detiene, sino que se van a desencadenar dos anagnórisis consecutivas. En primer lugar, Aladín reconoce la identidad de Ana, la hermana de Isabela: “pero pues viene ya su hermana”. Después Ana descubre, como evidencia su apelación al sentido visual (“nuestra gente venir veo”), la identidad de sus padres, Lamberto y Engracia, quienes, acompañados por un grupo de cristianos [...] llegan en busca de Isabela». Nos parece evidente que aquí se está confundiendo la anagnórisis con la mera entrada de los personajes en la escena, por el solo hecho de haber sido anunciada esta por las palabras de uno de los personajes (recurso común en el teatro clásico mediante el que un actor avisaba a su compañero de que había llegado el momento de aparecer en el escenario). Si bien es cierto que Aristóteles definía genéricamente la anagnórisis como el paso de la ignorancia al conocimiento, también es evidente que para él se trataba de una parte constitutiva de la fábula, una unidad discreta en la articulación de la acción, y no una simple transmisión de información entre personajes. De adoptar este criterio, en cada texto se multiplicarían las agniciones hasta constituir un *continuum* dentro del flujo ininterrumpido de signos que se desarrolla en el circuito comunicativo del escenario. Se explica así en cada pieza el innecesariamente elevado número de las que Pascual Barciela considera anagnórisis reflejadas en los anexos del apéndice.

Estamos, pues, ante un trabajo que proporciona mucha información, pero que adolece de cierta imprecisión en la formulación y la aplicación de las herramientas

metodológicas. Un trabajo que, además, presenta todas las características formales de una tesis y que no parece haber sido revisado con vistas a su transformación en libro, porque conserva ingenuidades (en una obra para especialistas no es necesario precisar que la *Ilíada* es un «monumental poema de contenido bélico», p. 33, o que la *Odisea* es una «obra inmortal en la literatura de todos los tiempos», p. 35) y numerosos defectos de redacción y errores de maquetación (particularmente molestas resultan ser las portadillas en las páginas pares).

Ismael López Martín, el autor del segundo trabajo sobre anagnórisis que vamos a reseñar, estudia un corpus de ciento cincuenta comedias de Lope de Vega, seleccionadas a lo largo de toda la trayectoria dramática del Fénix. Con muy buen tino, López Martín no solo aborda en primer lugar el texto de Aristóteles, sino que sobre todo trata con cierto detalle los comentaristas y teóricos desde el Renacimiento hasta Luzán y los neoclásicos, en la estela de un trabajo seminal en este campo, el de Patricia Garrido Camacho (*El tema del reconocimiento en el teatro español del siglo XVI*, Tamesis, Londres, 1999). El panorama teórico se presenta con orden y elegancia al examinar la relación entre la agnición y la peripecia, las distintas clasificaciones del recurso propuestas en la época, la producción de la *admiratio*.

El primer acierto del trabajo, el que le permite a López Martín definir su objeto de estudio desde el punto de vista operativo y evitar desdibujar el análisis, es el de subrayar el carácter relacional de la anagnórisis dentro de los mecanismos de la trama. Habrá que tener en cuenta, pues, el motivo precedente y el consecuente a la agnición, y considerar a esta como el elemento que permite colmar el desfase informativo, elemento constituido por agente, procedimiento, objeto, consecuencia y destinatario (pp. 48-49). A partir de ahí es posible emprender los análisis que producen datos y estadísticas: en el corpus analizado hay un promedio de poco más de tres agniciones por comedia, con oscilaciones que van desde un máximo de diez (*Ursón y Valentín*) a un mínimo de una (*Fuenteovejuna* y otras), agniciones además que tienden a concentrarse, como era de esperar, en la tercera jornada. Al mismo tiempo se introducen categorías de análisis productivas, que reinterpretan las propuestas en la *Poética* y que innovan con respecto a la terminología aristotélica y sus clasificaciones: las anagnórisis que unen motivos estáticos y dinámicos, las que se producen entre protagonistas o personajes secundarios y las que emplean componentes escenográficos. Es importante la consideración sobre el flujo de información directo

hacia los espectadores (pp. 66-72) en el circuito de comunicación escena-auditorio, mientras que menos trascendente nos parece el apartado sobre la versificación empleada, un análisis que, de hecho, arroja datos de escasa relevancia.

Las herramientas aristotélicas se retoman e implementan en las secciones centrales del libro. En el capítulo V se aborda «La anagnórisis según su objeto» (pp. 81-130), presentando una variada casuística repartida en agnición personal (según la identidad y la condición social de los personajes, sus intenciones, sus actitudes), incidental (con clasificación de los sucesos en que se produce el reconocimiento) y simbólica (que se realiza a través de un objeto).

El capítulo VI se centra en «La anagnórisis según su procedimiento» (pp. 131-172), donde se distingue la agnición verbal (con mucho la más usada por Lope, casi en un 90% de las comedias, como era de esperar en un teatro de palabra como el de la comedia áurea) y la no verbal. Aquí también se ofrece una taxonomía funcional que es extremadamente útil para el estudio de la dramaturgia y que comprende las tipologías de diálogos, monólogos, soliloquios, apartes, audición voluntaria o involuntaria sin ser visto o comunicaciones escritas, con que se vehiculan revelaciones, confesiones, deducciones, sospechas, intuiciones, profecías, sueños. Entre las no verbales se halla la observación de objetos, la gestualidad, sonidos o ruidos, con una atención especial a las acotaciones explícitas del texto.

A «La anagnórisis según sus consecuencias» se dedica el capítulo VII (pp. 173-218). La clasificación propuesta divide las ocurrencias en climáticas (que responden *grosso modo* a la peripecia aristotélica hacia la infelicidad, con enfrentamiento o muerte de los personajes involucrados), anticlimáticas (con peripecia hacia la felicidad), intencionales (las que en la *Poética* se definían como «por urdimbre del poeta») y pragmáticas (que se dirigen al público, bien para revelar algo de la trama, bien para transmitir enseñanzas).

Lejos de quedarse en una taxonomía rígida, López Martín subraya repetidamente el carácter híbrido de muchas de las anagnórisis analizadas, el solapamiento de las categorías y en definitiva la riqueza y variedad con que Lope utiliza este recurso en las distintas etapas de su trayectoria. Además, la elección de los ejemplos siempre es acertada, comedia en número (con un corpus de ciento cincuenta comedias el riesgo de abrumar al lector era muy alto) y eficaz en su función ilustrativa. Se trata, pues, de una aportación valiosa, que realiza un notable esfuerzo de conceptualización de la metodología empleada, agradable en la lectura (algunos ligeros

deslices pueden atribuirse a la aún joven trayectoria investigadora del autor) y que puede representar un modelo para futuros estudios sobre la dramaturgia de otros autores.