

## EL RECURSO DE LA ANAGNÓRISIS EN ALGUNAS DE LAS NOVELAS EJEMPLARES DE CERVANTES

### 1. DE LA ANAGNÓRISIS CERVANTINA Y LA PRECEPTIVA TEÓRICA

Desde que Aristóteles acuñase en su *Poética* el término «anagnórisis»<sup>1</sup> para referirse a una de las partes de la fábula que mejor contribuye a la creación de sorpresa y tensión en la intriga trágica, este recurso ha venido siendo utilizado, con mayor o menor fortuna, en la obra literaria, siendo más frecuente su uso a lo largo del Siglo de Oro y de inigualable éxito en ciertos autores, como es el caso de Cervantes.

Desde el Estagirita, la anagnórisis se ha venido considerando de manera ambigua como «un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o el infortunio»<sup>2</sup>. Para un uso adecuado, la agnición debe acoplarse con nítida perfección a la estructura de la fábula y, junto a la peripecia, supone la complicación de la intriga, el cambio del rumbo de los acontecimientos y la contribución a la complejidad argumental del enredo<sup>3</sup>. El mismo Aristóteles no deja pasar la oportunidad en

<sup>1</sup> El término introducido por los comentaristas italianos y aceptado en el Siglo de Oro fue el latino de «agnición», que se intercala con el menos utilizado de «reconocimiento». Utilizo para la *Poética* de Aristóteles la edición de V. GARCÍA YEBRA. Madrid, Gredos, 1974.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 164.

<sup>3</sup> Para el estudio y análisis del recurso, véase, entre otros, W. DICKEY, *Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences*. Boston, 1908, vol. XLIII, pp. 457-61; G. THIELE, «Problemas de anagnórisis en la literatura griega», en *Anales del Instituto de Literaturas Clásicas*. Buenos Aires, CONI, 1944, t. II, pp. 61-179; M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España. Siglos XVI y XVII*. Santander, Aldus, 1947, vol. II; A. VILANOVA, «Preceptistas españoles de los si-

el controvertido capítulo XVI de su *Poética* para proponer un concierto taxonómico, tan interesante como complejo, acerca de los diferentes tipos de anagnórisis que existen, y que explica en la práctica, acompañándolos de ejemplos traídos del teatro de su época, y en la teoría, salpicándolos de juicios estéticos de incalculable valor.

Siglos después, los tratadistas italianos (desde Robortello, Cinthio y Scaligero, hasta Minturno, Castelvetro, Piccolomini o Tasso) se dedicaron a discutir su autoridad y conveniencia, adecuando las ideas aristotélicas a los nuevos tiempos y a los novedosos géneros literarios que nacían con inusitada aceptación<sup>4</sup>. La revisión y puesta al día de los preceptos aristotélicos por parte de los comentaristas más modernos abrieron un cauce de debate para el establecimiento de nuevas fórmulas en el uso de la anagnórisis.

Algunos de ellos se refieren a la inadecuada ubicación del capítulo dedicado a la anagnórisis en la *Poética* de Aristóteles; otros consideran que el concepto formulado por el Estagirita resulta demasiado complejo, y los ejemplos a los que acude para reafirmar en la práctica su teoría dramática pertenecen a obras hoy día perdidas o a autores desconocidos, circunstancias éstas que impiden un análisis riguroso. Finalmente, los menos apenas si aluden a este recurso o pasan de puntillas sobre él.

En cualquier caso, la variedad de posibilidades que ofrece el concepto de anagnórisis demuestra bien a las claras el interés que despertó entre preceptistas y escritores. La anagnórisis requiere de la ignorancia, pues sin ésta es muy improbable el reconocimiento, y su uso se concreta en cualesquiera de los géneros literarios a los que el autor recurra, desde el teatro a la narrativa. Como reconocimiento que entraña, la anagnórisis busca sorprender al lector, maravillarle, y, por ello, es preferible demorar su uso hasta el final, pues este retraso produce un inmediato efecto de admiración en el lector. En la búsqueda de una mayor verosimilitud, la anagnórisis irá unida al azar, al imprevisto, a la casualidad, y no necesariamente tendrá que referirse a una persona, sino que también podrá servir para reconocer lugares, situaciones o cosas, que nos permitan descubrir la verdad del suceso. Es innegable, no obstante, que es el reconocimiento de personas el que provoca un mayor placer en el

glos XVI y XVII», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. Barcelona, Vergara, 1968, t. III; F. SÁNCHEZ ESCRIBANO y A. PORQUERAS MAYO, *Preceptiva española del Renacimiento y el Barroco*. Madrid, Gredos, 1972; K. KOHUT, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*. Madrid, CSIC, 1973; T. CAVE, *Recognitios. A study in Poetics*. Oxford, Clarendon Press, 1988.

<sup>4</sup> Sobre el tratamiento de la teoría aristotélica por la preceptiva europea áurea, véase la tesis doctoral inédita de PATRICIA GARRIDO CAMACHO, *Teatro del siglo XVI: la teoría de la anagnórisis y su aplicación al drama español del Renacimiento...* Michigan, University of Michigan, 1995.

lector, aunque éste venga precedido y sea consecuencia del reconocimiento de objetos. Para adecuar el recurso a la moralización, la anagnórisis será propuesta por un personaje honesto, con el fin de hacer más creíble su contenido, y supondrá, por tanto, un cambio de fortuna que determinará el desenlace feliz de la fábula.

Por último, la reiteración en el recurso, la impericia en su utilización o la insistencia en el mismo para solucionar cualquiera de los conflictos suscitados, demostraría la escasa imaginación del autor, así como una cierta artificiosidad que no casaría con las pretensiones de verosimilitud.

Por extensión y afinidad con los italianos, los escasos comentaristas españoles —Antonio Lullio, Pinciano o Cascales— reiteran las ideas subrayadas, si bien es cierto que adelantan asimismo nuevas propuestas, que precisan las recogidas por Aristóteles. Lullio, en su *De Oratione*, se mantiene fiel a la *Poética*, pero reclama su originalidad cuando reduce, en mi opinión con gran intuición y novedad, la clasificación aristotélica de la anagnórisis en dos clases: las que se derivan de los indicios y las que lo hacen del razonamiento. Cascales, por su parte, prefiere para sus *Tablas Poéticas* el término «reconocimiento», en un intento vano por explicar las normas del pensador griego a través del *Ars Poetica* de Horacio. Su exigua información sobre el tema que nos ocupa le lleva a proponer como uno de los tipos de reconocimiento más destacados, aquel que se produce a través de las señales del cuerpo.

Fue, sin duda, López Pinciano, en su *Philosophía Antigua Poética*, quien resumió con mayor propiedad y rigor el ideario aristotélico<sup>5</sup>. Fiel a los preceptos del maestro, el Pinciano, como había hecho Naharro en su *Propalladia* y hará Lope en su *Arte Nuevo*, tampoco pudo reprimir los deseos por aportar su opinión personal sobre el asunto:

Mas, si no os da pesadu[m]bre, quiero yo deziros vna imaginació[n] q[ue] me ha sobreuenido pa[ra] poner en más método, a mi parecer, esta doctrina del Philosopho, la qual quedará más clara con sus exemplos<sup>6</sup>.

Para el Pinciano, «agnición o reconocimiento» se dice de «vna noticia súbita y repentina de alguna cosa, por la qual venimos en grande amor o en grande odio de otro...», y de la que disponemos

<sup>5</sup> Sobre el Pinciano y su relación con las teorías literarias y los autores del Siglo de Oro y, en concreto, con Cervantes, véase A. BONILLA Y SAN MARTÍN, *Cervantes y su obra*. Madrid, 1916; W. C. ATKINSON, «Cervantes, El Pinciano and the *Novelas Ejemplares*», en *HR*, XVI, 1948, pp. 189-208; S. SHEPARD, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 1970, o A. CARBALLO PICAZO, en su *Introducción a la Philosophía Antigua Poética*. Madrid, CSIC, 1973, pp. 25 y ss.

<sup>6</sup> LÓPEZ PINCIANO, A., *Philosophía Antigua Poética*, op.cit., t. II, p. 29.

a través de las tres potencias del alma: la voluntad (las que el maestro propone en los grupos primero y segundo de su clasificación), la memoria (el «recuerdo», según Aristóteles), y el entendimiento (aquellas que el Estagirita planteaba a través del «silogismo» y el «paralogismo»). Todas ellas se dividen a su vez en dos grupos, de manera que hablamos de seis tipos diferentes de anagnórisis. Ciertamente, cualquiera que sea el reconocimiento utilizado, éstos «deuen estar sembrados por la misma fábula, para q[ue] sin máchina, ni milagro sea desatada; sino q[ue] ella, de suyo, sin viole[n]cia ni fuerça alguna, se desmarañe y manifieste al pueblo»<sup>7</sup>.

Su innegable efectismo dramático convierte a la anagnórisis en uno de los recursos teatrales más utilizados por los dramaturgos del Siglo de Oro. Por un lado, proporciona un incomparable placer y emoción entre el auditorio; por otro, apenas resulta complicado recurrir a él para salir airoso de una situación comprometida. Por ello, su uso, y en ocasiones su abuso, se refleja sin límites en las obras de nuestros autores más representativos, desde la impericia de *Calamita*, hasta las complicaciones argumentales de Lope de Rueda o Timoneda, más pendientes todos ellos de la reacción de su público que del coherente ensamblaje estructural del recurso utilizado.

Tampoco la narrativa se mantuvo ajena al uso de este recurso literario, de manera que resulta muy frecuente su presencia en las novelas de la época, con mayor incidencia en aquellos relatos de corta extensión, acaso más apropiados para el juego «ignorancia-reconocimiento», capaz de poner fin a una intriga apenas elaborada y más atenta al desenlace final.

Así lo encontramos en Cervantes, quien utiliza el recurso con la maestría que acompaña al creador de la novela moderna. Si ya en la *Galatea* y el *Quijote* asistimos a encuentros proporcionados por el uso de la anagnórisis, ésta alcanza su momento más decisivo y admirable en sus *Novelas Ejemplares* y, cómo no, en su *Persiles*, un trabajo de orfebrería que da como resultado la mejor joya del reconocimiento literario de su época.

Que Cervantes había descubierto las variadas posibilidades que le permitía este recurso tras su lectura de la *Philosophía Antigua Poética* del Pinciano, como sostiene Amezúa y Mayo<sup>8</sup>, parece hipótesis muy plausible. Lector incondicional, Cervantes debió haber leído la preceptiva del Pinciano, aparecida con escaso éxito en Madrid en el año 1596, y en ella descubrió los valores estéticos y teóricos que acompañarán buena parte de su producción literaria.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>8</sup> AMEZÚA Y MAYO, A. G. DE, *Cervantes, creador de la novela corta española*. Madrid, CSIC, 1956, t. I, p. 362.

Con la asunción de las normas aristotélicas, a través del Pinciano, Cervantes no sólo se desmarcaba de las tesis defendidas por el altivo Lope de Vega, que proponía ciertas rupturas con el modelo clásico, sino que además confesaba públicamente su admiración por uno de sus autores preferidos, aquel que seguramente le abrió los ojos sobre el concepto de verosimilitud narrativa y le acompañó hasta sus últimos días. Nos estamos refiriendo a Heliodoro y su novela *Teágenes y Cariclea*.

Si el Pinciano había encontrado en la «epopeya» de Heliodoro el modelo normativo de «novela», y en su uso de la anagnórisis el ejemplo más admirable de cómo anudar con gracia y soltura los acontecimientos de la fábula a través de este recurso, Cervantes había descubierto en la figura del emesano a su más prestigioso competidor, un maestro en el arte de novelar, por quien siente predilección y al que imita sin empacho:

...Tras ellas (las *Ejemplares*), si la vida no me deja, te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza<sup>9</sup>.

En definitiva, la anagnórisis supone el reconocimiento de la verdadera identidad de una persona, valiéndose para ello de pruebas físicas (objetos, lugares, señales o marcas, entre otras) o de argumentos, bien procedentes del corazón (sentimientos e intuiciones), bien de la razón (razonamientos y memoria). Todo ello contribuye a complicar la clasificación que de este recurso nos ofrecen los manuales de preceptiva desde Aristóteles al Pinciano.

Es mi propósito en estas páginas acercarme al concepto de anagnórisis que Cervantes desarrolla en sus *Novelas Ejemplares*. En este sentido, considero la existencia de tres tipos de anagnórisis en sus novelas cortas. La primera de ellas, que llamaremos *anagnórisis física*, parte de los sentidos y nos permite reconocer a una persona perdida u olvidada a través de algún objeto, marca o señal que prueben o atestigüen la verdad de sus orígenes. Sin duda, es una de las más utilizadas por Cervantes (*La Gitanilla*, *La ilustre fregona...*), pues soluciona el conflicto de manera inmediata, no requiere de mucha imaginación y, por tanto, adolece de valor artístico y literario. La segunda, *anagnórisis sentimental*, actúa sobre los sentimientos y las emociones más íntimas de los personajes, y resulta tan emocionante que crea un ambiente de tensión inigualable, haciendo partícipe al lector de la felicidad alcanzada por los héroes

<sup>9</sup> CERVANTES, M. DE, *Prólogo al lector* de sus *Novelas Ejemplares*, ed. F. Sevilla y A. Rey. Madrid, Austral, Espasa-Calpe, 1991, p. 75. Todas las notas referidas a las *Ejemplares* están tomadas de la citada edición.

(*La fuerza de la sangre, La señora Cornelia...*). La última, *anagnórisis por entendimiento*, permite llegar al conocimiento de otra persona mediante el razonamiento. Apenas acude a ella nuestro autor y si lo hace es para solucionar un asunto *episódico* (*La española inglesa*).

## 2. DE LA PRÁCTICA NARRATIVA EN LAS NOVELAS EJEMPLARES

2.1. La primera de las *Ejemplares* es *La Gitanilla*, novela que resume aquellos rasgos propios de la poética narrativa de nuestro autor más cercanos a la estética bizantina (sorprendente comienzo, amores, que en este caso tienen que ver con individuos de distinta condición social, aventuras a través del viaje como medio para superar los obstáculos, descripción de la realidad, equilibrio entre verosimilitud y maravilla, anagnórisis final y desenlace feliz a través del matrimonio).

En *La Gitanilla*, la primera anagnórisis que encontramos requiere de un exhaustivo proceso narrativo con el fin de realzar la elevada condición social de don Juan, el galán enamorado. Cuando éste expone a Preciosa sus pretensiones amorosas, las acompaña con el testimonio de su ilustre linaje, sobre el que recae una inconcreción ya frecuente en los relatos cervantinos. Don Juan es «hijo de Fulano» [p. 104], lleva un hábito que ignoramos, si bien «de los más calificados que hay en España» [p. 104], su nombre «es éste —y díjosele» [p. 104], sin descubrirsele al lector, «el de mi padre ya os lo he dicho» [p. 105], pero tampoco lo sabemos, y su casa «es tal calle, y tiene tales señas» [p. 105], pero nunca llegaríamos a encontrarla con los datos de que disponemos.

La pretendida y consciente ocultación de los apellidos de nuestro personaje nada tiene que ver con el afán de verosimilitud al que recurren los escritores de la época bajo la excusa de que lo narrado se corresponde con un hecho real. Cervantes encubre estos datos porque Preciosa, tanto como el lector, necesita certificar la veracidad de los mismos, descartando así la posibilidad de encontrarse con un farsante que le reclama amores deshonestos:

Primero tengo de saber si sois el que decís... [p. 106]

Cuando Preciosa descubra la identidad de don Juan, confirmando ser verdad todo lo dicho por éste, asistimos a través del «reconocimiento» a uno de los episodios más intrigantes y divertidos de la historia.

Preciosa es invitada a subir a la casa de don Francisco de Cárcamo y reconoce en el hijo de éste a su pretendiente don Juan. Con la excusa de leerle el futuro en las líneas de la mano, la gitana utiliza el recurso del «hablar equívoco» para dirigirse a su enamorado sin ser sentida por el resto del auditorio que la escucha, animándole a que persevere en su propósito de salir de casa (sus padres creen que a Flandes, sin imaginar que su hijo pretende unirse al aduar gitano) y augurándole un feliz matrimonio, el mismo que le esperará al final tras sucesivas peripecias.

El reconocimiento de don Juan por parte de Preciosa, no sólo atestigua la verdadera condición social del joven, sino que confirma la sinceridad de sus intenciones y, por ende, realza aún más la figura de la Gitanilla, cuya belleza y honestidad son capaces de tan inusitado suceso, que un noble abandone su confortable rutina y dé en padecer los numerosos trabajos que acompañan a la raza gitana.

Preciosa ha pasado de la «ignorancia» al «conocimiento» de don Juan que dice ser de alto linaje y le promete amor eterno. En su impropia discreción de niña, la gitana se ha visto obligada a la identificación previa de su enamorado y, una vez certificada la validez de su promesa, a la correspondencia a través de su palabra. A su vez, Cervantes sitúa a don Juan en un ambiente familiar y cortesano, que desentona con la vida nómada y callejera de la gitana, a fin de que el lector valore el sacrificio al que se somete y le confirme como el único capaz de conseguir el amor de Preciosa.

La segunda anagnórisis física de *La Gitanilla* tiene que ver con la súbita llegada al aduar por tierras de Extremadura de don Sancho. Es éste el paje poeta que Preciosa había conocido en la Corte. Para ella había compuesto unos encendidos versos que, descubiertos por los amigos de don Juan en el seno de Preciosa cuando ésta visitaba su casa, encendieron los celos de éste y dieron lugar a un inesperado desmayo que dejó a todos en gran confusión.

Esta anagnórisis, que permite la inclusión en el enredo de un tercer personaje como acompañante de la pareja protagonista (y que desaparecerá tan inexplicable como sorprendentemente del relato), permite al autor revisar uno de sus temas preferidos, el de los celos. Mientras don Juan, bautizado por los gitanos con el nombre de Andrés, padece de los insufribles celos, Preciosa le renueva su amor y le reprocha su desconfianza en un discurso cuya modernidad resulta asombrosa.

Pronto comprobaremos que las intenciones de don Sancho, ahora por nombre Clemente, son honestas, y que su presencia en el lugar se explica por la persecución de la que es víctima por parte de la justicia, acusado de dar muerte a un caballero.

Llegamos así a la anagnórisis final, aquella que supone el reconocimiento de Preciosa como hija de Corregidores, el emocionado encuentro con sus padres, quienes, a su vez, descubren que Andrés no es tampoco gitano, sino don Juan, hijo de padres linajudos. Esta nueva anagnórisis física, en la que intervienen señales adquiridas (joya y papel) y congénitas (un lunar y un defecto en el pie), recuerda la utilizada por Heliodoro para su *Teágenes y Cariclea*, y, argumentalmente, entronca con la tradición dramática de Lope de Rueda, es el caso de *Medora*, con la que presenta ciertas semejanzas.

La certificación de la verdadera identidad de la protagonista proviene de la acumulación de pruebas. Primero es una cadena que la niña llevaba al cuello; luego, un documento en el que se descubre cuándo y cómo fue raptada por una gitana. Finalmente, una señal, casi un lunar, debajo del pecho izquierdo, y una ternilla que permitía unir «los dos dedos últimos del pie derecho» [p. 149]. Todas estas pruebas externas contribuyen a descartar cualquier coincidencia con otra persona.

Por si todo ello no fuera suficiente, el lector interpreta ahora como verdaderos los enigmáticos comentarios que Cervantes ha ido vertiendo a lo largo del relato, a la manera de:

...la crianza tosca en que se criaba no descubría en ella sino ser nacida de mayores prendas que de gitana... [p. 84]

o el halago racista del pueblo, convertido en auténtica premonición, cuando contempla la hermosura de la muchacha:

¡Lástima es que esta mozuela sea gitana! En verdad, en verdad, que merecía ser hija de un gran señor [p. 87].

El silogismo planteado por Cervantes desde las primeras líneas de su novela (parece que los gitanos nacieron para ser ladrones; Preciosa es gitana; luego Preciosa es ladrona), se demostrará falso a medida que avance la fábula, de manera que la Gitanilla, aunque participe de ciertas costumbres y ritos gitanos, abomina, sin embargo, de la filosofía de vida de este pueblo, y sobre todo de aquello que estorbe su honestidad y la virtud en el vivir. Sin embargo, el mismo silogismo interpretado desde la anagnórisis final (parece que los gitanos nacieron para ser ladrones; Preciosa no es gitana; luego Preciosa no es ladrona), explica el insólito comportamiento de la niña en el seno del aduar, al tiempo que confirma el carácter delictivo que acompaña las acciones de los gitanos (la gitana anciana robó a Preciosa en la cuna, los gitanos se dedican al pillaje, Andrés es acusado por un supuesto robo y encarcelado por ser gitano...).



La anagnórisis física en *La Gitanilla* resulta también verosímil porque va acompañada al mismo tiempo de una anagnórisis sentimental. Cuando Preciosa llega a presencia de la Corregidora, ésta «no se hartaba de mirarla» [p. 146], porque, dice, «esa niña ha renovado mi desventura» [p. 146], refiriéndose a la pérdida de su querida Constanza, que es la misma que tiene delante. A su vez, el severo Corregidor, su padre, se compadece de la muchacha, aunque sea de raza gitana y se haya visto envuelta en el asesinato de un sobrino del alcalde.

De este modo, los padres, que no sospechan siquiera el milagroso hallazgo que están a punto de hacer (circunstancia que refuerza la tensión del relato y la emoción en el lector), sí se turban en presencia de la niña, como si una extraña percepción nacida de lo más íntimo les sobrecogiera el corazón. Es la llamada de la sangre como señal inequívoca de los lazos que unen a los personajes:

El pecho, los dedos, los brincos, el día señalado del hurto, la confesión de la gitana y el sobresalto y alegría que habían recibido sus padres cuando la vieron, con toda verdad confirmaron en el alma de la Corregidora ser Preciosa su hija [p. 149].

La anagnórisis, que se ha ido demorando hasta el último momento, y que ha estado a punto de costarle la vida a don Juan, supone un evidente cambio de fortuna, pues el reconocimiento de la verdadera identidad de los personajes facilita la solución de sus conflictos y permite el cumplimiento de la promesa dada mediante la celebración de las bodas como culminación del sacramento del matrimonio.

2.2. *El amante liberal* es una novela de cautiverio que, bajo el esquema bizantino, propone continuas peripecias, algunas de las cuales desencadenarán diversos reconocimientos. Bajo este hibridismo narrativo se esconde una evidente ejemplaridad que reside en el comportamiento de Ricardo, el amante generoso y valiente que da título al relato.

En esta novela asistimos a tres anagnórisis semejantes que coinciden con el armazón estructural de la misma. Todas éstas tienen que ver con el esquema «encuentro-separación-reencuentro» a partir del motivo de las «falsas muertes», tan peculiar del bizantinismo clásico (véase el *Leucipe* y *Clitofonte* de Tacio o el *Téagenes* y *Cariclea* de Heliodoro).

Se trata de anagnórisis físicas que ocurren entre los personajes, pero de las que está informado de antemano el lector, de manera que, perdido el componente de la sorpresa, se pretende destacar el de la emoción.

La primera anagnórisis tiene que ver con el reconocimiento de Leonisa, la protagonista, por parte de su fiel enamorado Ricardo, que la había dado por muerta en el mar. La segunda consiste en el reconocimiento de Ricardo por Leonisa, a quien también daba por desaparecido. La tercera presenta el reconocimiento de ambos por sus padres, familiares y amigos, cuando consiguen finalmente regresar a casa. El mecanismo de la anagnórisis resulta en esta novela excesivamente reiterativo, preparado y falso, carente de interés literario.

Desde el primer momento, la novela se explica como los lamentos del cautivo Ricardo, en manos de los turcos, ante la pérdida de su libertad y, lo que es peor, de su amada Leonisa, si bien ésta había dado en rechazarle desde el principio de sus amores, más inclinada a los halagos del melifluido y cobarde Cornelio.

Asistimos así a la «prehistoria» de relato, aquella que nos pone en antecedentes y nos explica el comienzo *in medias res* del mismo: Leonisa y Ricardo han caído prisioneros en poder de los turcos, y una tormenta les ha separado y dado por muertos. Una vez concluida ésta, nos encontramos sin demora con el primer suceso sorprendente de la historia. Con motivo del traspaso de poderes entre Alí y su sustituto, el nuevo bajá Hazán, se concierta una audiencia pública para aquellos que deseen reclamar justicia. De entre los descontentos, sorprende la presencia de un judío que viene acompañado de una «hermosísima cristiana» [p. 176], cuyo rostro venía cubierto con un tafetán carmesí, y sus hábitos se acompañan de costosas piedras, joyas y perlas, de modo que «ella venía rica y gallardamente aderezada» [p. 176].

Cuando el Cadí ordena a la cautiva que descubra el rostro, se nos ofrece la incomparable imagen de su belleza, una luz maravillosa que contagia los corazones de todos los presentes, pero sobre todo el de Ricardo, quien descubre en la joven a su amada:

Le parecía cosa imposible ver tan impensadamente delante dellos a la que pensaba que para siempre los había cerrado [p. 180].

La anagnórisis supone el inicio de una desigual carrera por conseguir el amor de Leonisa, pues para ello deberá competir con el antiguo bajá, su sucesor y el cadí, todos ellos obsesionados desde ese mismo instante por gozar de la belleza de la joven.

El hecho de que Ricardo haya reconocido a Leonisa sin que ésta se haya percatado de su presencia, nos permitirá asistir a la segunda anagnórisis. Con la ayuda de Mahamut, un cristiano renegado amigo de Ricardo que ha decidido abrazar de nuevo la fe cristiana tras arrepentirse de su error, el «amante liberal» consigue llegar

hasta su dama confundido bajo una nueva personalidad. Mahamut ha inventado la muerte de Ricardo para desconsuelo de Leonisa, y éste, con el nombre de Mario, se presenta ante ella como alcahuete y criado del Cadí, en cuya casa se hospeda la joven.

Estamos, pues, ante una anagnórisis fingida, pues nada obliga en el relato a demorar el encuentro de ambos si no es la presencia del mismo recurso de la anagnórisis. Esta circunstancia no evita, sin embargo, destacar la innegable maestría de Cervantes a la hora de narrarnos el teatral encuentro de la pareja. Ricardo entra en la sala donde le espera Leonisa, la cabeza recostada sobre la palma de la mano y el codo apoyado en sus rodillas, mirando hacia otra dirección, embelesada en sus pensamientos, sin reparar en la presencia del intruso. Éste la descubre al fondo de la habitación, y convierte los «veinte pasos» [p. 188] que le separan de ella en un fatigoso camino en el que se confunden el temor y la alegría, el sobresalto y la esperanza... Cervantes va demorando a propósito el reencuentro, consciente de la expectación que este esperado momento provoca en el lector.

La aparatosidad dramática de la anagnórisis reside en la mentira contada por Mahamut a Leonisa sobre la falsa muerte de Rodolfo. Quiere decirse que para el desarrollo de la anagnórisis, Cervantes ha construido una intriga anterior que resulta innecesaria para el lector, pero que contribuye a sorprender a los propios personajes.

No parece extraño, por tanto, que cuando Leonisa descubra a Ricardo se llene de temor, retroceda unos pasos, se santigüe, bese repetidamente una cruz que lleva al pecho y confunda al recién llegado con un fantasma procedente del más allá.

Hemos llegado así al momento fundamental del relato: el encuentro de la pareja protagonista. A partir del reencuentro, asistiremos a una serie de peripecias promovidas por el recurso de «los amores entrecruzados», tan de moda en la novela bizantina, que tenderán a ir desenredando la trama. Tras deshacerse de sus respectivos pretendientes, el Cadí y su mujer, Leonisa regresa a casa a bordo de un bizarro bajel turco que se acerca a las costas sicilianas y al que Ricardo ha decidido engalanar «porque quería hacer una graciosa burla a sus padres» [p. 201].

Este sentido del humor tan cervantino, que para el lector moderno puede resultar tan irritante como poco práctico, aparece con frecuencia en su propuesta narrativa y, en muchos casos, viene propiciado por el recurso de la anagnórisis. Lejos de desear llegar a su tierra y abrazar a los suyos tras tantas pesadumbres, Ricardo todavía tiene la ocurrencia de vestir a toda la tripulación a la moda turquesca, mientras Leonisa se enfunda en el tafetán carmesí y en

el precioso vestido con el que él la vio por vez primera de la mano del mercader judío, repitiéndose así la misma anagnórisis aunque con diferente destinatario.

La llegada al puerto de una engalanada galeota tripulada por turcos, que alerta a todos de su presencia con la salva de sus cañones, provoca tal expectación que concita a toda la gente del lugar —«infinita multitud» [p. 202], dice Cervantes—, entre la que se encuentran los familiares y amigos de los cautivos.

La anagnórisis permite la puesta en escena de un ceremonial más artificioso que pretendidamente aleccionador. Tras el reconocimiento de los viajeros y los sucesivos y enternecedores abrazos y felicitaciones, Ricardo demora el momento cumbre —el descubrimiento de Leonisa— con un discurso que resume su comportamiento desde la captura de los turcos hasta su liberación. Una vez acabado, «alzó la mano y con honesto comedimiento, quitó el antifaz del rostro de Leonisa, que fue como quitarse la nube que tal vez cubre la hermosa claridad del sol...» [p. 203].

Esta anagnórisis es la antesala del definitivo final feliz. Ricardo ofrece públicamente a Leonisa a sus padres y la entrega en brazos de su enamorado Cornelio, que no se ha hecho acreedor a ningún mérito, por el contrario, su carácter cobarde e interesado le hace indigno de cualquier galardón. Éste no tardará en descubrir por boca de Leonisa su decisión de entregarle su amor a quien en justicia más se lo merece, que no es otro que Ricardo.

2.3. Otra deliciosa novela que encierra en embrión la esencia de los relatos de amor y aventuras es *La española inglesa*. De nuevo, una pareja de enamorados —Isabela y Ricaredo— deberá sortear todos los obstáculos que se oponen a su felicidad (relación de hermanos, triángulos amorosos, celos, mentiras, mar, encuentros y separaciones...) hasta alcanzar la felicidad mediante el consabido matrimonio. Bien es cierto que, en esta ocasión, la trama viene propiciada por un episodio tan espectacular como desastroso: el saqueo de Cádiz por las tropas inglesas.

Una vez más, Cervantes ha preferido sorprender al lector desde las primeras líneas de su novela, proporcionándole uno de los asuntos más enternecedores y descarnados de la época. Los corsarios ingleses al mando del conde de Essex entran en Cádiz el año de 1596 y arrasan la ciudad apropiándose de todo lo que encuentran a su paso. Este lamentable suceso constituye el eje central del relato, pues supone el rapto de nuestra protagonista, educada por su raptor en la Inglaterra isabelina.

Sin embargo, lejos de imaginar cualquier desavenencia política y religiosa, Cervantes nos sorprende aún más cuando descubre que sus raptos son católicos convencidos, gente de buena fe, que edu-

can con amor y ternura a la niña, hasta el punto de ofrecerle a su hijo en matrimonio, aunque para ello se vean obligados a ocultar su existencia a la misma Reina, representación evidente del protestantismo, y en el transcurso de la novela la principal valedora de la joven española. Semejante argumento de partida resulta tan desconcertante como inverosímil, no sólo por las polémicas relaciones políticas existentes entre ambas Monarquías, sino también por la persecución a la que eran sometidos aquellos que profesaban unas creencias distintas a la ortodoxia protestante.

En ese extraño escenario de pasiones amorosas y dificultades político-religiosas, encontramos a Isabela enamorada de Ricaredo, despertando las envidias de la Corte, los celos de damas y caballeros, y la predilección de la Reina, convertida en excusa para la separación de los enamorados. Isabel, reina de Inglaterra, emplaza a Ricaredo a que demuestre su verdadero amor por la muchacha a través de sus hazañas guerreras.

La partida del valeroso joven dará pie a la descripción de uno de los sucesos bélicos más frecuentes de la literatura áurea, pues reúne todos los componentes precisos para entender los conflictos que tanto apremiaban a la España felipista. El navío de Ricaredo, que lleva insignias españolas para no ser reconocido como un bajel inglés, es atacado en pleno Atlántico por unas galeras turquescas, con la media luna en sus banderas, que lo confunden con un barco procedente de las Indias. ¡Semejante tráfico marítimo sólo puede ser explicado a partir de las coordenadas históricas que dominan la época! Las autoridades españolas, que vigilaban el Océano para impedir que los barcos repletos de riquezas y especias procedentes de las Indias pudieran atracar en las costas sin peligro, se ven sometidas de continuo a las amenazas de la piratería turca, por un lado, y de los corsarios ingleses por el otro.

El mar, con sus peligros y amenazas, constituye el inseguro escenario de estas aventuras, aunque también, como en este caso, es el desencadenante de sucesos prodigiosos que permiten los reencontrados. En el mar asistiremos a la primera anagnórisis de la novela, uno de los pocos ejemplos en la narrativa cervantina que introduce la «anagnórisis por entendimiento» en palabras de Pinciano.

Tras un duro enfrentamiento entre turcos, españoles e ingleses, finalmente Ricaredo consigue salir victorioso de la pelea y, dando muestras de una inusitada generosidad, libera a los prisioneros turcos y a los españoles. Entre estos últimos, Ricaredo conoce a una pareja de venerables ancianos que se dirigían al Nuevo Mundo. Por ellos sabe que en el saco de Cádiz ocurrido hace quince años habían perdido a una hija suya a manos de los ingleses, un niña que responde al nombre de Isabel. Es el momento de la anagnórisis por

silogismo: si hace quince años fue raptada una niña en Cádiz por los ingleses, y esa niña se llamaba Isabel, esa niña es su pretendida y ellos son sus padres. O, como quiere Cervantes:

Con esto acabó de confirmarse Ricaredo en lo que ya había sospechado, que era que el que se lo contaba era el padre de su querida Isabela [p. 271]

De este modo, Ricaredo se ha hecho con el más valioso botín que hubiera imaginado, llevándose a los padres de la joven a la corte de la Reina.

Allí tendrá lugar el esperado reencuentro entre padres e hija, la anagnórisis sentimental que sirve para resolver la «prehistoria» del relato, pero que no pone fin a la novela, sino que, por el contrario, permite abrirla de nuevo.

Los padres de Isabela llegan ante la Reina y enseguida «pusieron los ojos en Isabela, y no la conocieron, aunque el corazón, presagio del bien que tan cerca tenían, les comenzó a saltar en el pecho no con sobresalto que les entristeciese, sino con un no sé qué de gusto, que ellos no acertaban a entenderle» [p. 276].

Como en *La Gitanilla*, la anagnórisis viene propiciada por una especie de reconocimiento intuitivo, que se declara en la memoria y se va percibiendo a través de la mirada. Han pasado quince años; Isabela es ya una mujer y parece lógico pensar que sus padres no puedan identificarla. Sin embargo, hay en ella un «no sé qué» que atrae de inmediato la atención de su madre, una comezón que viene a elevar la tensión del instante y contribuye a dotar al episodio de una carga emocional. Es el mismo sentimiento que acaba embargando a la joven, quien, al ver a su madre, renueva en la memoria los recuerdos de un pasado común. Semejante alteración provoca en su padre la contemplación de la joven. Es el comienzo del reconocimiento:

Así como Isabela alzó los ojos, los puso en ella su madre y detuvo el paso para mirarla más atentamente, y en la memoria de Isabela se comenzaron a despertar unas confusas noticias que le querían dar a entender que en otro tiempo ella había visto aquella mujer que delante tenía. Su padre estaba en la misma confusión, sin osar determinarse a dar crédito a la verdad que sus ojos mostraban [p. 277].

Ha sido preciso un cruce de miradas, un gesto, un recuerdo... para que entre padres e hija se establezca un inexorable lazo de unión, una complacencia en el mirar, una sintonía, a la que dará paso la reafirmación de su verdadera personalidad a través de la anagnórisis física, esto es, del descubrimiento de una serie

de señales externas que acabarán de confirmar a través de los sentidos lo que los sentimientos ya habían aceptado complacidamente:

Todo esto preguntó Isabela a su madre, la cual, sin responderla palabra, desatentadamente y medio tropezando, se llegó a Isabela, y sin mirar a respecto, temores ni miramientos cortesanos, alzó la mano a la oreja derecha de Isabela, y descubrió un lunar negro que allí tenía, la cual señal acabó de certificar su sospecha [p. 278].

La turbación interior de la madre de Isabela va unida a su descontrolado y atrevido comportamiento. Sin guardar el decoro debido al lugar en que se encuentra, tropezando con lo que halla a su paso, acaba precipitándose hacia su hija con el convencimiento del reencuentro. La prueba externa confirma de manera definitiva la verdad del suceso.

Cuando Teágenes, el protagonista de la *Historia Etiópica* de Heliodoro, le pide a Cariclea que demuestre ser hija del rey Hidaspes descubriéndole las joyas que su madre Persina le entregó en la misma cuna, ésta responde:

—Esas señales —dijo Cariclea— servirán de indicios a los que las conocen y que las echaron conmigo, mas a los que están ignorantes, o que, a lo menos, no las pueden conocer todas, los collares de oro y las piedras preciosas no servirán de otra cosa, sino de poner sospecha en los que las traen de que las han hurtado o robado en alguna parte. Y puesto caso que Hidaspes conociese algunas, ¿quién es el que le podrá persuadir que Persina las puso, y que las dió como madre a su hija? Para lo cual, señor Teágenes, entended que la naturaleza materna es un conocimiento que no puede mentir, que hace que el que fue engendrador, a la primera vista de los hijos se hincha de un afecto de conmiseración y amor por una secreta conformidad y conveniencia de la naturaleza...<sup>10</sup>.

Como Cervantes, Heliodoro va demorando el desenlace de su novela retardando la solución de la anagnórisis mediante diferentes señales que van desde un pergamino a las joyas y, finalmente, una marca en el codo. Este exhaustivo examen, que en el *Teágenes* tiene una explicación, pues, a diferencia de sus padres, Cariclea ha nacido blanca, es el que aprovecha el Manco de Lepanto para mantenernos en vilo y recrearnos con uno de los momentos más emocionantes de su novela. El reencuentro llega a un grado tal de emoción que, con la ironía que le caracteriza, nuestro autor hace exclamar a la Reina con aire de reproche:

<sup>10</sup> HELIODORO, *Historia Etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, ed. F. López Estrada. Madrid, RAE, 1954, pp. 367-68.

Yo pienso, Ricaredo, que en vuestra discreción se han ordenado estas vistas, y no se os diga que han sido acertadas, pues sabemos que así suele matar una súbita alegría como mata una tristeza [p. 278].

Este episodio, que curiosamente hubiera podido servir para concluir el relato, sirve en este caso para abrirlo, de manera que la anagnórisis permite el reencuentro de Isabela con sus familiares y servirá para que ésta no regrese sola a España, sino que lo haga acompañada de sus padres y agasajada de la Reina. Como en el *Persiles*, Isabela es víctima de los celos de un amante y la vengativa actuación de una madre, que derrama en su copa un mortífero veneno cuyo efecto provoca la desfiguración del rostro de la joven. Como en *La Gitanilla*, también aquí se propone un plazo, dos años, que servirá para culminar el definitivo encuentro amoroso. Como en *El amante liberal*, el recurso de la «falsa muerte» viene a complicar la intriga y proponer la tensión narrativa.

Isabela ha regresado a España con sus padres, quienes ejercen su antiguo oficio de mercaderes tras recuperar el crédito perdido. Un día recibe una carta de la madre de Ricaredo en la que le anuncia la muerte de su hijo a manos del insidioso Clotaldo. Isabela, viendo cumplido el plazo dado a Ricaredo, decide entrar en un convento. Hacia él se dirige rodeada de una multitud —«El concurso de la gente fue tanto, que les pesó de no haber entrado en los coches, que no les daban lugar de llegar al monasterio» [p. 292]—, de entre la cual no se le escapa al autor la presencia de un individuo en hábito de cautivo, con una insignia de la Trinidad al pecho y «una confusa madeja de cabellos de oro ensortijados» [p. 292]. Es, obviamente, Ricaredo, el mismo que interrumpe el paso de la comitiva con sus voces, pidiendo para él el cumplimiento de la palabra prometida:

—¿Conócesme, Isabela? Mira que yo soy Ricaredo, tu esposo.  
—Sí conozco —dijo Isabela—, si ya no eres fantasma que viene a turbar mi reposo [p. 293].

Como le ocurriera a Leonisa en *El amante liberal*, tampoco Isabela puede creer tan inesperada «resurrección», y ve en su enamorado la figura de un «fantasma» surgido del más allá. También el lector, a diferencia de lo que sucede en *El amante liberal*, ha sido engañado por Cervantes, pues tampoco éste imagina la repentina aparición de Ricaredo, a quien también daba por muerto. La anagnórisis va acompañada en esta ocasión de una razonable explicación por parte de Ricaredo, quien se encarga de resumir los acontecimientos que le han ocurrido a lo largo de su peregrinar durante dos años por Europa y, fundamentalmente, la trampa de Clotaldo



que estuvo a punto de costarle la vida, su cautiverio en manos de los turcos y la liberación a cargo de los trinitarios. Todo contribuye a realzar las ansias de verosimilitud en un relato tan maravilloso.

Su llegada a Sevilla coincide con la entrada de Isabela en el convento, y la anagnórisis sí supone en este caso el reencuentro definitivo y el desenlace de la novela, también en esta ocasión solucionado mediante el matrimonio de la pareja, el premio merecido a la constancia de su amor.

2.4. Una de las anagnórisis más dramáticas que Cervantes presenta a lo largo de su producción narrativa es aquella que aparece narrada en *La fuerza de la sangre*.

Si ya resultaba imposible superar el exordio de *La Gitanilla*, el comienzo *in medias res* de *El amante liberal*, o el desventurado incidente de *La española inglesa*, el genial escritor consigue sorprendernos una vez más con el inicio de esta novela.

Un caballero, que atiende al nombre de Rodolfo, convierte en infamia el refrescante baño que Leocadia acaba de darse una calurosa noche de verano en las aguas del Tajo a su paso por Toledo. Separada de sus padres cuando regresaba a casa, el impostor se vale de la ayuda de sus amigos para perpetrar un escandaloso delito.

En la soledad de su cuarto, Rodolfo, el autor del engaño, se asegura su lujurioso deseo y viola a la muchacha que, inconsciente, no puede defenderse del agresor. Recuperado el sentido y ya sola en la habitación, la recorre contemplando todo lo que le rodea y hurtando un «crucifijo», el mismo objeto que luego se revelará como representación de la anagnórisis moral del relato.

Meses después, el parto de Leocadia coincide con la partida a Italia de Rodolfo, ajeno al sufrimiento de la joven y despreocupado de su deshonor. Fruto del pecado cometido es Luis, un niño cuyo hermoso rostro y su agudo ingenio delatan, como en el caso de Preciosa, «ser de algún noble padre engendrado» [p. 345]. Luisito, criado como si de un sobrino se tratara, será el nexo de unión que permita mantener en pie la endeble peripecia del relato.

El desafortunado incidente en el que Luisito es atropellado por un caballo y recogido por un noble que le lleva a su casa para curarle, constituye el punto de partida para el desenlace y sirve como desencadenante de las diferentes anagnórisis.

La razón que mueve al caballero a recoger al niño se explica porque «le pareció había visto el rostro de un hijo suyo, a quien él quería tiernamente...» [p. 347]. A su vez, doña Estefanía, su esposa y dueña de la casa, asiste angustiada a la convalecencia del muchacho porque «aquel niño parecía tanto a un hijo suyo que estaba

en Italia, que ninguna vez le miraba que no le pareciese ver a su hijo delante» [p. 348].

Cualquier lector avezado habrá advertido ya que Luisico ha ido a parar a casa de los padres de Rodolfo, esto es, de sus abuelos. La posible anagnórisis por silogismo (si el niño se parece a mi hijo, el niño es mi nieto) no alcanza su verdadera solución razonada porque, de un lado, doña Estefanía no puede imaginar tan indecoroso comportamiento en su hijo, y, de otro, obliga a Leocadia a confesar a su futura suegra toda la verdad de su lamentable suceso, despertando una desmedida expectación y propiciando el desenlace.

Cuando Leocadia conoce el accidente de su hijo y va a verle, se encuentra con que la cama en la que descansa es aquella en la que fue deshonrada. ¡Magnífico simbolismo y auténtica paradoja que explica que donde perdió la honra la madre, se recupere de la muerte su hijo! Con Leocadia recorriendo la estancia asistimos a la anagnórisis provocada por el recuerdo y la memoria, no de una persona, como venía siendo habitual, sino de un lugar y unos objetos a partir de lo cuales verificamos la identidad del personaje. Si ya Aristóteles en su *Poética* advertía que este tipo de anagnórisis de lugares u objetos era interesante, aunque producía menor efecto entre los lectores, no ocurre así en manos del ingenio cervantino:

Claramente y por muchas señales conoció que aquella era la estancia donde se había dado fin a su honra y principio a su desventura... [p. 347].

De entre todas las pruebas que Leocadia aporta a doña Estefanía, hay una que se presenta como irrefutable: el «crucifijo» robado, un nuevo simbolismo que reafirma la intención ejemplar del relato:

Tú, Señor, que fuiste testigo de la fuerza que se me hizo, sé juez de la enmienda que se me debe hacer [p. 349].

El inmediato regreso de Rodolfo, engañado por su madre, su súbito enamoramiento de Leocadia nada más verla y sin reconocer en ella a la víctima de su lujuria, el desmayo de la joven en brazos de su agresor, que repite, si bien ahora felizmente, aquel otro desmayo más dramático que dio origen al relato... constituyen la antesala del momento más crucial, aquel en el que Rodolfo descubre la verdadera personalidad de Leocadia.

Pide entonces el joven una prueba y de nuevo el «crucifijo» aparece como elemento que viene a restablecer el orden injustamente roto y ahora sellado a través del vínculo del matrimonio y la alegría general. Por si fuera poco, «Viose Rodolfo a sí mismo en el

espejo del rostro de su hijo» [p. 355], confirmando con ello el juicio de sus padres y el testimonio de Leocadia.

Ciertamente, sorprende sobremanera la solución que Cervantes adopta a la hora de resolver la historia, bien es cierto que ha llevado a sus personajes a una situación tal que acaso no exista una mejor manera de concluirla a la vista de los acontecimientos. Sin embargo, nada explica el repentino enamoramiento de Rodolfo ni la disposición de Leocadia a aceptarle como marido, si tenemos en cuenta la sentencia que siete años antes, una calurosa noche de verano, le había dirigido al mismo interlocutor que ahora tiene en frente:

...mira, no aguardes ni confíes que el discurso del tiempo temple la justa saña que contra ti tengo [p. 340].

En verdad, Leocadia consigue restaurar su honor y darle a su hijo un padre; pero no resulta menos sorprendente que lo hace para caer en los brazos de su inmisericordioso agresor.

Por otra parte, Rodolfo está en las antípodas de los héroes cervantinos y, sin embargo, al igual que ellos, también acaba gozando de la mejor fruta. Si don Juan debe probar su constancia ante Preciosa sometiéndose a las penalidades de la vida gitana; si Ricardo padece las desventuras del cautiverio por el amor de Leonisa; si Ricaredo se gana el favor de Isabela con su esfuerzo, valor y generosidad, ninguna de las virtudes citadas acompañan a Rodolfo, que se comporta como lo que es, un noble holgazán y engreído, indecible, caprichoso e inconsciente, cuyo desviado concepto del poder le permite quebrar sin miramientos el honor de los demás.

Ni siquiera en los últimos pasajes del relato se observa en la actuación del joven ningún conato de arrepentimiento o rectificación, sino que por el contrario ha nacido en él una irreprimible pasión por Leocadia que, de no mediar el matrimonio, parece recordarnos de nuevo su infame comportamiento del principio. Rodolfo no ha cambiado en absoluto. Por ello, lo único que espera es concluir las ceremonias para gozar de ella, que llegue la «hora deseada» [p. 356] para poder tenerla de nuevo en su habitación.

Las continuas anagnórisis que se ofrecen en *La fuerza de la sangre* delatan la gravedad del tema y la expectación que provoca. El drama de Leocadia cuando reconoce la habitación en la que fue violada, incluso los escalones que conducen a su interior y que se corresponden con los que ella misma contó la fatídica noche, constituye uno de los momentos más atinados y sorprendentes, y sin embargo se ve empañado por el innecesario montaje final al que el lector moderno asiste atónito. La puesta en escena, casi teatral, del

reencuentro entre los jóvenes demora sin razón aparente el desenlace que se avecina.

2.5. Como en *La fuerza de la sangre*, la siguiente novela, *La ilustre fregona*, también desarrolla su acción en la noble ciudad de Toledo, si bien prefiere la ajetreada descripción de los mesones a la delicada vida cortesana. Asimismo, otro delito de violación constituye el incidente en torno al cual gira la posterior intriga. En esta ocasión, este abominable suceso representa también la «prehistoria» del relato pero, en contra de lo habitual, no se desvelará hasta el final del mismo, pues es necesario explicarlo convenientemente y despejar con ello las dudas surgidas a lo largo de la exposición. En este caso, la víctima del delito no es la protagonista, sino su madre, y ella es la consecuencia del hecho.

Tomás de Avendaño, un joven de linaje principal, se dirige en compañía de su amigo Diego de Carriazo a pasar el verano en Zahara, movidos ambos por las excelencias de la vida picaresca que tiene allí su jurisdicción. Sin embargo, la curiosidad propia de la juventud les acaba llevando a la Posada del Sevillano, ansiosos por conocer la renombrada belleza de una de sus fregonas.

Tomás da en querer a la hermosa joven y, como el don Juan de *La Gitanilla*, abandona su regalada vida y se entrega a los trabajos que impone el amor. De apuesto caballero pasa a mozo de mesón, impulsado por un extraño sentimiento que le impide apartarse del lugar y le obliga a soportar los reproches de su sorprendido amigo:

¿Qué puedo yo hacer, si me parece que el destino con oculta fuerza me inclina y la elección con claro discurso me mueve a que la adore? [p. 424].

circunstancia que recuerda aquel otro pasaje del *Persiles* en el que Periandro se dirige a Auristela para renovarle su amor:

Considera, señora, que el amor nace y se engendra en nuestros pechos, o por elección o por destino: el que por destino, siempre está en su punto; el de por elección, puede crecer o menguar, según pueden menguar o crecer las causas que nos obligan y mueven a querernos. Y siendo esta verdad tan verdad como lo es, hallo que mi amor no tiene términos que le encierre, ni palabras que le declare<sup>11</sup>.

A partir de este momento, el interés de la novela consiste en saber quién es Constanza, la ilustre fregona, o, de manera más interesada, siguiendo el interrogante planteado por don Diego de Carriazo, padre:

<sup>11</sup> CERVANTES, M. DE, *Persiles y Sigismunda*, ed. Avalle-Arce. Madrid, Castalia, 1978, p. 185.

—Luego esta niña, a esa cuenta...debe de dejarse manosear y requebrar de los huéspedes [p. 454].

Como Preciosa, también Constanza abomina de los vicios de sus compañeras, papel que representan con inigualable realismo la Argüello y sus desvergonzadas amigas gallegas, siempre solícitas e interesadas. Constanza lleva una vida dedicada a las labores y la oración, y su honestidad tan sólo es comparable con su belleza. Es tal la gravedad con la que se comporta y la discreción y recato con que actúa, que es motivo de disputa y admiración.

Los jóvenes mozos la querrían para ellos:

...pero yo sé que no me la darán, que es joya para un arcipreste o para un conde [p. 408].

el Corregidor, al verla, certifica el gusto de su hijo, que todas las noches se acerca a su ventana con músicas y alboradas:

Digo, doncella, que no solamente os pueden ni deben llamar *ilustre*, sino *ilustrísima*; pero estos títulos no habían de caer sobre el nombre de *fregona*, sino sobre el de una duquesa [p. 447].

y el mismo Tomás de Avendaño presiente que «debajo de aquella rústica corteza debe de estar encerrada y escondida alguna mina de gran valor y de merecimiento grande» [p. 424].

Tanta discreción y honestidad, tanta virtud y hermosura, impropias de semejante condición, en una época en la que la belleza del rostro y la del alma van unidas a la pertenencia a un estamento social elevado, permiten sospechar un caso extraño y particular que muy pronto acabará desvelándose.

Entre las escenas picarescas protagonizadas por Diego y los arrebatos amorosos de Tomás, la respuesta primera la tiene el mesonero. Constanza es hija de una señora que en hábitos de peregrina llegó una noche a la venta para dar a luz esta bella criatura. Los posaderos la tomaron como sobrina y la dama castellana prometió que regresaría en el plazo de dos años y que si no pudiera volver nunca declararían a la niña su verdadero origen. Finalmente, la señora entregó a los «tíos» una cadena de oro y un pergamino partidos, que casarían con los trozos de otra cadena y otro pergamino que traería la persona que viniera a recogerla. Ha pasado desde entonces mucho tiempo y nadie ha preguntado por ella. Este anonimato, la negativa a declarar su verdadera identidad y el incumplimiento del plazo prometido, son motivos necesarios para establecer la posterior anagnórisis y contribuyen a crear la expectación necesaria.

La sorprendente revelación del mesonero viene a coincidir con la llegada a la venta de los padres de Tomás y Diego, y alcanza su momento culminante cuando descubrimos que «uno de los ancianos» [p. 453], no sabemos cuál de ellos, viene en busca de la joven fregona y trae el trozo de la cadena y del pergamino imprescindibles para el reconocimiento de la joven.

La inconcreción cervantina se ofrece de nuevo como un guiño al lector. Si Constanza es hija de don Juan de Avendaño, el enredo amoroso sufriría un serio revés, pues Tomás está enamorado de su «hermanastra». Si, por contra, es hija de don Diego de Carriazo, sería hermana de don Diego, el mejor amigo de don Tomás y el único que conoce su verdadero amor por la fregona.

Tras unos momentos de duda, el lector descubre que el padre de la joven es don Diego de Carriazo. Cotejadas las dos partes del pergamino vieron escrito el siguiente mensaje: «Esta es la señal verdadera»; juntados los dos trozos de la cadena coinciden como partes de una misma joya.

La anagnórisis a través de señales externas ha funcionado nuevamente para revelar la identidad de la protagonista y establecer los lazos de parentesco que le une al resto de los personajes. Sin embargo, la situación, si novedosa en Cervantes, resulta verdaderamente insólita, porque, como sabremos a continuación, la madre de Constanza murió poco después del parto y por tanto no participa de la anagnórisis, como tampoco puede hacerlo don Diego, pues hasta hace bien poco desconocía que de la violencia cometida contra ella hubiera nacido una niña. De este modo, cuando el Corregidor manda llamar a Constanza y se la entrega a su padre, asistimos a una anagnórisis no basada en el reconocimiento, sino en el conocimiento primero, pues es la primera vez que se ven en su vida.

Como si del pergamino o la cadena se tratara, la historia del mesonero sobre el origen de Constanza viene a casar ahora a la perfección con la que relata don Diego. Por el primero sabemos de la mujer embarazada, del plazo de dos años para su regreso, de la entrega de las prendas para su reconocimiento; por el segundo, conocemos la explicación de su embarazo, la razón de por qué nadie vino a recoger a la niña y la verdad de la otra parte de las prendas exigidas. Esta conjunción de noticias que vienen a completar la prehistoria del relato, explican las continuas referencias a la honestidad y recato de la joven. A la verificación de las pruebas externas, se une la «fuerza de la sangre», esa especie de vínculo congénito que impulsa a Constanza a comportarse de manera opuesta a su presunta condición social.

El reconocimiento de Constanza coincide con la aparición de los hijos pródigos. Don Diego descubre al suyo en hábitos de aguador

y en manos de la justicia; don Juan a Tomás en vestidos de mozo de mesón, y ambos, avergonzados y sumisos, se abrazan a ellos y les suplican el perdón. El desenlace se precipita con las felicitaciones, abrazos, lágrimas y parabienes, y concluye con el matrimonio de Constanza y Tomás, ejemplificación del amor perfecto.

*La ilustre fregona* se convierte así en una síntesis de algunas de las *Novelas ejemplares* anteriormente estudiadas. Guarda una evidente semejanza argumental con *La Gitanilla*, pues en ambas asistimos al mismo proceso de purificación amorosa que conlleva el rechazo de los principios propios de una casta superior para rebajarse a una vida de afanes y trabajos. A ello se unen otros recursos más concretos (el supuesto viaje a Flandes como excusa para trasladarse a otro lugar, engañando a los padres, el plazo de dos años, o el uso de la anagnórisis externa con papeles y joyas). De *La fuerza de la sangre* retoma el espacio geográfico toledano y la violación como incidente fundamental para recomponer la intriga. De *Rinconete y Cortadillo*, la pareja de protagonistas y, en concreto, la figura de Diego de Carriazo, amigo de tretas y picardías, así como la descripción de los ambientes de tabernas y mesones, la vida de fregonas y aguadores, las refriegas y engaños en los que se ven envueltos...

2.6. El siguiente relato —*La señora Cornelia*— ofrece un inconfundible marco narrativo cuya ordenada y concisa prehistoria choca con el abrupto comienzo *in medias res* del tema principal. El marco desarrolla geográfica y temporalmente la peregrinación cortesana de una pareja de jóvenes vizcaínos, don Antonio de Isunza y don Juan de Gamboa, desde su salida de España en busca de aventuras hasta su regreso, años después, a su patria para contraer el matrimonio concertado por sus padres. Junto a ello, el conflicto al que se refiere el relato gira en torno a la defensa del honor familiar por parte del noble italiano don Lorenzo Bentivolli, en contra de los apasionados amores de su hermana Cornelia con el duque de Este, relaciones que han dado su fruto con el nacimiento de un niño. Tras sucesivos incidentes, entre los que no podían faltar carreras, persecuciones, enfrentamiento armado, encuentros y desencuentros... la acción dará paso a la razón cuando Cornelia y el Duque, superados los escasos contratiempos y malentendidos, acaben casándose.

El argumento de la historia aparece organizado en tres grandes apartados, cada uno de los cuales presenta, a su vez, tres incidentes fundamentales que se cierran con tres diferentes anagnórisis: la primera, todavía incompleta, entre la madre y el hijo; la segunda, conscientemente frustrada por los acontecimientos; y la tercera, decisiva para el reencuentro y reconocimiento de todos los personajes que han ido interviniendo en la trama.

La acción comienza en las oscuras y peligrosas calles de la ciudad italiana de Bolonia y de nuevo la noche se convierte en el escenario que provoca el engaño y la violencia. En cuestión de horas, don Juan de Gamboa se encuentra en los brazos con un recién nacido, al que lleva a su casa para que el ama se encargue de él y le cambie las mantillas, y, poco después, aparece en medio de una reyerta que le obliga a salir en defensa de un caballero asediado por sus enemigos. Tras hacerles huir, el desconocido duelista reconoce su deuda con don Juan pero oculta su nombre con la excusa de que «ha de gustar mucho que lo sepáis de otro que de mí» [p. 507], nueva inconcreción que, como todas en Cervantes, se verá cumplida conforme avance la acción. Por contra, y en prueba de agradecimiento, le regala su propio sombrero mintiéndole acerca de su verdadero dueño («Este sombrero no es mío» [p. 507]). El sombrero se convierte de este modo en un recurso que propiciará la posterior anagnórisis.

Si don Juan ha tenido una noche ajetreada, no menos movida ha sido la de su amigo don Antonio, el cual, cuando salía a su encuentro, se ha topado con una hermosísima dama que huía de sus perseguidores y a la que ha ocultado en su habitación. A ella se dirigen, pasando de la oscuridad de la calle a la luz artificial que alumbraba el interior de la vivienda, deseosos por conocer la verdad de tan extraños sucesos.

Cuando don Juan asoma la cabeza tras la puerta de la habitación de la joven, y la luz de los diamantes que adornan un cintillo engastado en el sombrero se refleja en los ojos de ésta, asistimos al juego de las falsas anagnórisis que Cervantes nos va proponiendo a lo largo de todo el relato. La anagnórisis externa a través de un prenda o una señal, en este caso el sombrero, se complica con la presencia de la anagnórisis por paralogismo: el Duque de Este tiene un sombrero engastado en diamantes; quien se encuentra tras la puerta lleva ese sombrero; luego quien está detrás de la puerta es el Duque de Este.

Así, cuando Cornelia ve brillar los diamantes del sombrero, cree estar en presencia del Duque, su verdadero dueño, por lo que la anagnórisis es verdadera y sirve para desvelar la ignorada personalidad de uno de los protagonistas del duelo; sin embargo, el reconocimiento es, a su vez, falso, pues el lector y el resto de los personajes advierten que el portador del sombrero es don Juan. Asistimos por tanto a un mismo hecho que ofrece tres perspectivas bien diferentes: el lector y don Juan descubren la verdadera identidad del dueño de la prenda; don Antonio no sabe quién es, pero sí quién la lleva puesta; y, finalmente, Cornelia sí sabe a quién pertenece, pero desconoce quién la lleva en esos momentos. Este galimatías tan sólo



puede solucionarse cuando Cornelia narre los tristes sucesos que le han acaecido y don Juan explique cómo llegó a sus manos el dichoso sombrero.

La segunda anagnórisis tiene que ver con el encuentro de Cornelia y su hijo. Cornelia escucha el llanto de un niño y pide que se lo enseñen. Cabría la posibilidad de haber recurrido a la anagnórisis sentimental que tan bien ha funcionado en otros relatos cervantinos, esto es, el supremo momento en el que la madre se deja guiar por su instinto y reconoce a su misma sangre. Sin embargo, Cervantes ha preferido alargar el suceso y nos ofrece una nueva anagnórisis falseada, pues el niño va envuelto en unas mantillas que no son las suyas, lo que provoca el desconcierto de la madre y explica sus dudas.

Cuando Cornelia tiene en sus brazos al recién nacido al que pretende dar el pecho, estamos asistiendo a una anagnórisis verdadera para el lector —y por lo demás encantadora desde la tensión del relato—, pero falsa para Cornelia, quien no reconoce en los ropajes del pequeño las prendas con las que ella le vistió. Además, la imprecisas razones argüidas por don Juan tampoco parecen favorecer el reconocimiento:

Veis aquí, señora, el presente que nos han hecho esta noche y no ha sido éste el primero, que pocos meses se pasa que no hallamos a los quiciqs de nuestras puertas semejantes hallazgos [p. 512].

Una orden de don Juan, haciendo que el ama cambie los pañales del niño y se lo entregue a su madre con sus mantillas, devolverá el equilibrio de la situación, haciendo que asistamos esta vez sí al verdadero y deseado encuentro de madre e hijo. Don Juan «después que le contó (Cornelia) su parto siempre tuvo por cierto que aquel era su hijo» [p. 516] y «que si no lo había dicho había sido porque tras el sobresalto del estar en duda de conocerle, sobreviniese la alegría de haberle conocido» [p. 517]. Don Juan se convierte en un instrumento de Cervantes con el fin de demorar conscientemente —lo hará de manera recurrente a lo largo de la novela— el encuentro de ambos, realzar la tensión narrativa del suceso y complicar la intriga hasta límites insospechados.

La llegada del nuevo día permitirá ir desenredando aún más el ovillo. La mediación de don Juan de Gamboa permitirá que se establezca la paz entre las dos familias enfrentadas a través del encuentro escalonado de los cuatro protagonistas masculinos. Primero, asistimos al abrazo entre don Juan y el Duque, propiciado por el reconocimiento del sombrero de diamantes a través del cual el Duque identifica a su amigo. Más tarde, se incorpora don Lorenzo

a la conversación y, por último, el descolgado don Antonio. Presenciamos ahora una escena semejante a la que tuvo lugar al principio del relato, si bien en esta ocasión el drama del duelo es sustituido por los halagos y las lágrimas de felicidad.

Nadie obró mal: Cornelia quiso elegir marido, el Duque dio su promesa de matrimonio y su palabra de esposo con el propósito de cumplirlas, y don Lorenzo ha satisfecho su honor con las explicaciones de su infamador. Tan sólo queda ya asistir al reencuentro definitivo, al que se suman los españoles confesando que Cornelia y el niño están en su casa, sin sospechar que el ama ha convencido a la dama para huir de ese lugar, temerosas de alguna malicia por parte de los caballeros vizcaínos.

Ya conoce el lector la desagradable noticia que aguarda a la animada comitiva cuando regresen a casa y la encuentren vacía. Lo que no llega a sospechar es el entremesil enredo que Cervantes provoca para resolver la ausencia de Cornelia mediante una nueva anagnórisis falsa. Las continuas idas y venidas a la habitación, los sobresaltos y malentendidos provocados por la maldad de los criados, los instintos sexuales de los más bajos... chocan frontalmente con el universo idealizado en el que viven los personajes más nobles. La coincidencia de nombre entre nuestra protagonista y una prostituta que un criado ha escondido en su habitación para gozar de ella, hace sospechar a todos, de manera inexplicable, de un mal suceso. La situación llega al extremo de que el Duque «casi estuvo a punto de pensar si hacían los españoles burla de él» [p. 553].

Tendremos que esperar a una nueva y súbita coincidencia para asistir a la anagnórisis definitiva. De regreso a sus tierras, el Duque da en parar en casa de un *piovano* amigo suyo, el mismo que tiene recogidos a Cornelia y su hijo. Aún tiene humor el cura para dilatar el encuentro de la pareja proponiendo al visitante el mismo juego que los vizcaínos emplearon con Cornelia, esto es, enseñarle al niño con las joyas —una cruz y un *agnus*— que él mismo había regalado a su amada y que constituyen la primera prueba del reconocimiento.

La anagnórisis física va acompañada de la sentimental, porque el Duque «quedó atónito; y mirando ahincadamente al niño, le pareció que miraba su mismo retrato» [p. 535], y ya no se separará ni un solo momento de él, sino que «le apretó en sus brazos y le dio muchos besos» [p. 536]. A diferencia de Cornelia, y debido quizás a su extraño parecido, el Duque cree intuir la estrecha relación que le une a esa criatura. Se trata del mismo pensamiento que sobrecoge al Rodolfo de *La fuerza de la sangre* («Viose Rodolfo a sí mismo en el espejo del rostro de su hijo» [II, p. 355]); del mismo impulso que mueve a su padre a llevar a Luisito a casa en la mis-

ma novela («le pareció que había visto el rostro de un hijo suyo» [II, p. 347]); del mismo sobresalto que asiste a la Corregidora ante la contemplación de Preciosa en *La Gitanilla* («Y llegándose a sí, la abrazó tiernamente» [I, p. 146]); de la misma reacción, en definitiva, que se establece entre Isabela y sus padres en *La española inglesa* («Ansí como Isabela alzó los ojos, los puso en ella su madre y detuvo el paso para mirarla más atentamente, y en la memoria de Isabela se comenzaron a despertar unas confusas noticias que le querían dar a entender que en otro tiempo ella había visto aquella mujer que delante tenía» [I, p. 277]).

Hablamos de ese sentimiento que procede de la intuición casi siempre certera, una química sensitiva diferente y difícilmente explicable por la razón, que penetra a través de los sentidos, se fija en la memoria, la declara el entendimiento y la desea la voluntad.

Reunidos Cornelia, el Duque y el niño, todavía el lector tendrá que probar su paciencia antes de asistir al reencuentro de todos. El Duque ha mandado llamar a sus amigos para darles nuevas del feliz suceso. Aprovechando que están todos juntos, se las ingenia para gastarles una broma pesada, para Cervantes la «más sabrosa burla del mundo» [p. 538], que a punto está de costarle la vida. Es la misma broma que Ricardo inventa para sus familiares y amigos con su inesperado desembarco en Trápana vestidos de turcos en *El amante liberal*; o la misma que doña Estefanía imagina reuniendo a cenar a los suyos para restituir la honra de Leocadia en *La fuerza de la sangre*; o la misma que se permite Ricaredo para presentar a Isabela a sus padres en *La española inglesa*.

Confiesa a su futuro cuñado y a los españoles que él está comprometido con una aldeana —se trata de Cornelia— con la que debe casarse, y les invita a la ceremonia. Éstos acuden con la idea de dar muerte al infame traidor hasta que advierten que la joven esposa es la hermosa Constanza:

Será nunca acabar lo que respondió Lorenzo, lo que preguntó don Juan, lo que sintió don Antonio, el regocijo del cura, la alegría de Sulpicia, el contento de la consejera, el júbilo de la ama, la admiración de Fabio y, finalmente, el general contento de todos [p. 539].

El matrimonio como solución última del conflicto sirve aquí también como elemento de unión entre el marco y la historia. De igual modo que el Duque y Cornelia regresan a Ferrara felices y casados, así también don Juan y don Antonio volverán a España para contraer matrimonio con las damas que sus padres les tienen reservadas. De este modo se pone fin a uno de los relatos cervantinos que, en el acertado juicio de Avalle-Arce, «constituye el

acoso máximo a la verosimilitud, o, si se quiere, la más desalada carrera tras lo inverosímil»<sup>12</sup>.

2.7. Si en *La Gitanilla*, *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona* o *La señora Cornelia*, entre otras narraciones, Cervantes había preferido enredar la acción con las peripecias de «los dos amigos»; y en *La española inglesa* o *El amante liberal* asistíamos a la oposición amorosa de los galanes que se disputan el amor de la joven, en *Las dos doncellas* concurren ambas circunstancias a un tiempo. Dos compañeras de viaje buscan al mismo galán de cuya palabra depende la reparación del honor.

Una vez más, el inicio de la novela constituye uno de los momentos más acertados, a lo que ayuda la acumulación de elementos que abonan la incertidumbre del episodio. Es de noche (como en *La fuerza de la sangre* y *La señora Cornelia*) y estamos en una venta (como en *La ilustre fregona*). Hasta ella ha llegado un hermoso y gallardo caballero al que seguirá momentos después un segundo joven con el que acabará, a su pesar, compartiendo habitación.

De la soledad de la noche surge la confidencia. De la conversación que ambos mantienen en la oscuridad del cuarto asistiremos a la «prehistoria» de la novela, a aquellos acontecimientos que no se desarrollan de manera activa, sino que se narran desde el presente como recuerdos de un pasado. La técnica del disfraz, que se repetirá a lo largo del relato, nos descubre el engaño. El caballero es una dama, de nombre Teodosia, natural de Andalucía e hija de padres nobles. Ésta dio en enamorarse de un vecino, «más rico que mis padres y tan noble como ellos» [p. 469]. Se vieron, se hablaron, se cruzaron promesas y juramentos de amor eterno, incluida la palabra de esposo, pero Marco Antonio, que así se llama el enamorado, desapareció repentinamente del lugar después de gozar de ella. Con la decisión que caracteriza a las heroínas cervantinas, Teodosia ha dado en buscar a su amado por Salamanca con la intención de reparar su ofensa o dar muerte a su cruel engañador. La razón de su disfraz es la de huir de su padre y hermano, temerosa de su venganza.

Esta historia nos pone en antecedentes sobre unos hechos que debemos tener en cuenta y que explican la tragedia que parece avecinarse. La narración de Teodosia, que se prolonga hasta la llegada del día, turba a su interlocutor. Al abrir las ventanas del cuarto, la joven se descubre ante aquel que tan dispuesto ha estado a ayudarla. Pero he aquí la sorpresa que les espera a los personajes y al mismo lector:

<sup>12</sup> AVALLE-ARCE, J. B., *Introducción a las Novelas Ejemplares de Cervantes*. Madrid, Castalia, 1982, t. III, p. 19.

Mas cuando le miró y le conoció quisiera que jamás hubiera amanecido, sino que allí en perpetua noche se le hubieran cerrado los ojos; porque apenas hubo el caballero vuelto los ojos a mirarla (que también deseaba verla) cuando ella conoció que era su hermano [p. 472].

La anagnórisis de los dos hermanos ha sido fabricada por el autor creando así una inusitada expectación, pues ha permitido saber la prehistoria y conocer las intenciones de la joven y las razones que la han movido a escapar de casa. Puede parecer lógico que, presa de la desgracia y del pánico, Teodosia haya abierto su corazón y puesto su honor en manos de un desconocido, como sucede con frecuencia en este tipo de relatos. De este modo, y sin saberlo, Teodosia descubre el secreto mejor guardado a su propio hermano don Rafael.

Por contra, éste, que ansía la llegada del día para ver también a su interlocutora, sufre una anagnórisis por silogismo, pues todas las razones que va exponiendo la narradora (su nombre, lugar de procedencia, familia, calidad del enamorado...) coinciden con sus sospechas iniciales. Y si no interrumpe el relato es por concitar la tensión posterior, pues no olvidemos que el tema del que se está tratando es el del «honor».

La anagnórisis se salda con la puesta en marcha de los personajes en busca de Marco Antonio. Don Rafael ha decidido ayudar a su hermana y hacerse responsable de su deshonor y del deshonor de su casa (¡qué lejos estamos sin embargo en la narrativa de los traumáticos desenlaces con que nos sorprende el teatro de la época cuando se enfrenta a este tipo de asuntos bajo presupuestos bien distintos!). Conocedores de que el enemigo se encuentra en Barcelona y su intención es partir hacia Nápoles, inician el viaje por tierras catalanas que le permite a Cervantes introducir, como hará en *El Quijote* de 1615, el tema del bandolerismo. En Igualada, socorren a un hermoso joven, víctima de estos ladrones, que dice dirigirse a probar ventura en la guerra de Italia.

Las sospechas de Teodosia se confirman en la segunda anagnórisis del relato, aquella en la que descubriremos que el falso soldado es una joven, de nombre Leocadia, andaluza, de padres principales, y, lo que resulta más sorprendente, víctima también de los engaños de Marco Antonio, que le ha dado su palabra de matrimonio, si bien en esta ocasión no ha llegado a gozar de su cuerpo.

Como Teodosia, a la que Leocadia considera la causante de su desgracia sin saber que es aquella con quien está hablando, también ésta ha decidido salir en busca de su falso pretendiente. Al igual que sucediera en la primera anagnórisis, en ésta asistimos a la narración más resumida de la prehistoria de los amores entre Leocadia y Marco Antonio, que es escuchada con atención por una

de sus víctimas. Teodosia, por su parte, no descubre a su contrinicante su verdadera personalidad, y desde su papel de «Teodoro» trata de justificar el comportamiento de «Teodosia».

La tercera anagnórisis, decisiva para la solución del conflicto, enfrenta a las dos enamoradas en el lecho de muerte en el que se encuentra inesperadamente Marco Antonio. Éste ha recibido un golpe mortal en la sien a consecuencia de una reyerta entre la gente del pueblo y la de la galera. En medio de una situación tan tensa, en la que está en juego la vida del enamorado y el honor de las jóvenes, Leocadia se descubre y le exige a su amado que cumpla con su palabra. Éste confiesa que tan sólo puede conceder su promesa de esposo a Teodosia, a quien ha entregado su alma. Es entonces cuando «Teodoro» se descubre como «Teodosia» ante la general sorpresa de todos y la particular de Leocadia.

El hecho de que Leocadia no haya sido deshonrada sino de palabra, y la evidencia del amor entre Marco Antonio y Teodosia, permiten que la primera acceda a los ruegos amorosos de don Rafael para que acepte convertirse en su esposa. Esa misma noche se celebran los dos matrimonios que vienen a restituir felizmente la honra de las damas y que les permiten regresar a casa tras una breve peregrinación a Santiago, donde dan gracias al Apóstol por su buen suceso.

El feliz desenlace de la historia va acompañado de una cuarta anagnórisis que servirá para atar todos los cabos sueltos. Cerca de su tierra, los peregrinos descubren a lo lejos a dos caballeros armados que combaten en duelo ante la atenta mirada de un tercero. Cuando se acercan a ellos, curiosos de semejante suceso, descubren la verdad del mismo:

...y habiéndose caído a uno el sombrero y con él un casco de acero, al volver el rostro conoció don Rafael ser su padre, y Marco Antonio conoció que el otro era el suyo. Leocadia, que con atención había mirado al que no se combatía, conoció que ese era el padre que le había engendrado, de cuya vista todos cuatro suspensos, atónitos y fuera de sí quedaron... [pp. 497-98].

El suceso sirve para poner el broche de oro al relato y despejar las dudas sobre el complicado tratamiento del tema del honor. Al igual que los protagonistas, también los lectores asisten atónitos a este nuevo suceso. La pendencia de los hijos se ha trasladado a los padres. Los de Teodosia y Leocadia han decidido vengar su honor en duelo a muerte con el de Marco Antonio. La llegada de sus hijos, a los que tientan «los cuerpos, por ver si eran fantásticos» [p. 498], como también sucediera en *El amante liberal* o *La española inglesa*, pone final feliz a las disputas abiertas y calma la cólera

de los contendientes. De este modo, el relato no concluye hasta que se produce la anagnórisis final entre padres e hijos, si bien el desarrollo del binomio «amor-honor» había quedado resuelto con anterioridad.

Este desenlace vendrá a rebajar por unos momentos la felicidad de los jóvenes y a crear una tensión que explica el paso de la comedia a la tragedia.

### 3. CONCLUSIONES

El análisis de la anagnórisis en algunas de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes, aquellas en las que aparece de manera declarada este recurso, me permite concluir el estudio ofreciendo las siguientes consideraciones finales:

1. Cervantes acude a tres tipos de anagnórisis que, en mi opinión, se resumen dependiendo de la facultad humana que interviene en su desarrollo. La «anagnórisis física» tiene que ver con el reconocimiento de una persona a través de algún objeto o señal externa. Aunque en principio pueda adolecer de interés artístico, es bien cierto también que Cervantes se manifiesta como un excelente dominador de esta técnica, de manera que consigue dotar al episodio de gran interés. Las anagnórisis externas (físicas) no siempre son iguales: unas veces, el lector conocerá los vínculos que unen a los personajes desde el primer momento o en el momento apropiado (*El amante liberal*, *Las dos doncellas...*) con lo cual se pierde el componente sorpresa pero se gana en emoción. En otros casos, el lector es sorprendido al mismo tiempo que el protagonista de la historia (*La española inglesa*, *La gitanilla*, *La ilustre fregona*), de manera que el factor sorpresa es fundamental.

La «anagnórisis sentimental» se relaciona con los sentimientos y las emociones, y, por tanto, no cabe duda que permite llegar con mayor emoción al lector. En este sentido, y siguiendo la línea establecida por Heliodoro en su *Téagenes*, Cervantes se manifiesta como uno de sus mejores maestros. Por último, la «anagnórisis por entendimiento», en la que juega un papel fundamental el discurso de la razón, apenas si es utilizada por nuestro escritor y, cuando lo hace, es para solucionar un asunto episódico.

2. Salvo en cinco *Novelas Ejemplares* (*El Licenciado Vidriera*, *Rinconete y Cortadillo*, *El celoso extremeño*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*), en el resto de los relatos se advierte de manera concluyente la presencia del recurso de la anagnórisis. En el primer caso, se trata de novelas a las que se les supone una evidente ejemplaridad, que se manifiesta bien en la descripción bur-

lesca y crítica de la sociedad (*El coloquio de los perros*, *El licenciado Vidriera*), bien en el ataque a diferentes vicios o modos de vivir (*El celoso extremeño*, *Rinconete y Cortadillo*)

3. En las novelas cervantinas encontramos casi siempre varias anagnórisis, si bien es cierto que una de ellas, la última, sirve como colofón y cierre del relato. En este sentido, las anagnórisis primeras casi siempre tienen que ver con la «prehistoria» del relato, y sirven para presentarnos a cada uno de los personajes y conocer el conflicto que van a desarrollar.

4. La anagnórisis refuerza en Cervantes la tensión del relato, provoca la emoción en el lector y supone un cambio de fortuna, facilitando la solución del conflicto. Además, permite la unión de los personajes a través del nudo del matrimonio.

5. La anagnórisis tiene que ver con el comienzo *in medias res*, pues de alguna manera depende de él para mantener expectante al lector. No obstante, a su vez va unida a otros recursos, como los «amores entrecruzados», las «falsas muertes», el «humor» o el «desenlace feliz», entre otros.

6. La anagnórisis en Cervantes va acompañada de una cierta teatralidad; en algunos casos (*La fuerza de la sangre*, *La señora Cornelia...*), se trata de una puesta en escena que deleita al lector, aunque éste conozca todo lo ocurrido. El autor construye, bajo la anagnórisis, una intriga que se agota en ella y sirve de colofón al relato.

MIGUEL Á. TEIJEIRO FUENTES  
Universidad de Extremadura