

# Cervantes y la teoría de la agnición: un análisis de los reconocimientos en el *Persiles*

CARLO BASSO\*

## Resumen

Este artículo aborda el tema de la agnición en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617) de Cervantes. Tras considerar la teoría de la anagnórisis (o reconocimiento) formulada por Aristóteles en la *Poética* y analizada por los comentaristas del siglo XVI (en particular, Castelvetro y Pinciano), el análisis se centrará en algunos casos significativos propuestos por Cervantes en su novela póstuma: la anti-anagnórisis del hijo de Feliciano de la Voz, la agnición que afecta a los protagonistas en las postrimerías de la novela y la función de los objetos de reconocimiento.

**Palabras clave:** *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*; Cervantes; Aristóteles; Castelvetro; Pinciano; teoría del reconocimiento.

**Title:** Cervantes and the Theory of Agnition: An Analysis of Recognitions in *Persiles*

## Abstract

This article explores the topic of agnition in Cervantes' *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617). After considering the theory of recognition formulated by Aristotle in *Poetics* and analyzed by commentators of the sixteenth-century (particularly Castelvetro and Pinciano), the analysis will focus on some significant cases proposed by Cervantes in his posthumous novel: the anti-anagnorisis of Feliciano de la Voz's son, the agnition of the protagonists towards the end of the book, and the function of recognition objects.

**Keywords:** *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*; Cervantes; Aristotle; Castelvetro; Pinciano; Theory of Recognition.

\* Universidad de Turín. [carlo.basso@unito.it](mailto:carlo.basso@unito.it) / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2976-4931>

**Cómo citar este artículo / Citation**

Basso, Carlo. 2023. «Cervantes y la teoría de la agnición: un análisis de los reconocimientos en el *Persiles*». *Anales Cervantinos* 55: 181-210. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2023.008>

El motivo literario de la agnición (o anagnórisis) es uno de los recursos más frecuentes e importantes en la literatura occidental<sup>1</sup>. En su *Poética*, Aristóteles otorga a la ‘*anagnorisis*’, junto con la ‘*peripecia*’ y el ‘*lance patético*’, la calificación de elemento estructural de la tragedia y de la épica (1452b10-11)<sup>2</sup>. El filósofo define el reconocimiento con estas palabras:

La agnición es, como ya el nombre indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio. Y la agnición más perfecta es la acompañada de peripecia, como la del *Edipo* (Aristóteles 1999, 164 [1452a30-31])<sup>3</sup>.

Más adelante, con la agudeza habitual, Aristóteles estudia la agnición como mecanismo narrativo y ofrece una subdivisión de los tipos de reconocimiento:

Qué es la agnición, quedó dicho antes. En cuanto a las especies de agnición, en primer lugar está la menos artística y la más usada por incompetencia, y es la que se produce por señales. Y, de éstas, unas son congénitas, como

1. En su *Morfología del cuento*, Propp cataloga el «reconocimiento del verdadero héroe» como función del cuento número 27: «[el héroe] es reconocido gracias a la marca o al estigma recibido (herida, estrella) o gracias al objeto que se le ha entregado (anillo, pañuelo). [...] También se le reconoce por haber realizado una tarea difícil [...]; también se le puede reconocer inmediatamente tras una larga separación» (Propp 1974, 70-71). El amplio y complejo tema del reconocimiento en la literatura ha sido estudiado minuciosamente por Cave (1999), Montiglio (2013) y Boitani (2014). Se pueden leer con sumo provecho también las páginas de Ricoeur (2005), donde se profundiza, desde una perspectiva filosófica, en los aspectos psicológicos, culturales y sociales del reconocimiento.

2. Como es consabido, para Aristóteles la tragedia se divide en seis partes cualitativas: fábula, caracteres, elocución, pensamiento, espectáculo y melopeya (Aristóteles 1999, 145-146 [1450a8-10]). En particular, el filósofo se centra en la fábula (o acción) compleja, a la que otorga su preferencia: «De las fábulas, unas son simples y otras complejas; y es que también las acciones, a las cuales imitan las fábulas, son de suyo tales. Llamo simple a la acción en cuyo desarrollo, continuo y uno, tal como se ha definido, se produce el cambio de fortuna sin peripecia ni agnición; y compleja, a aquella en el que el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia o de ambas. Pero éstas deben nacer de la estructura misma de la fábula, de suerte que resulten de los hechos anteriores o por necesidad o verosímelmente» (162-163 [1452a12-20]). Nótese también que el reconocimiento y la peripecia deben estar sujetos a las leyes de la necesidad o verosimilitud. Las citaciones de la *Poética* remiten a la valiosa edición trilingüe de Valentín García Yebra; después de los números de página, se indica, entre corchetes, el número de Bekker.

3. La preferencia otorgada por Aristóteles a la concomitancia entre reconocimiento y peripecia volverá en la exposición de los diversos tipos de reconocimiento. En general, sobre la teorización aristotélica del reconocimiento, véase Boitani (2014, 35-57).

«la lanza que llevan los Terrígenas», o estrellas como las que describe Cárcino en su *Tiestes*; otras, adquiridas, y, de éstas, unas impresas en el cuerpo, como las cicatrices, y otras fuera de él, como los collares, o como en la Tiro mediante una cestilla. Por lo demás, de estas señales se puede usar mejor o peor; así Odiseo, por su cicatriz, fue reconocido de un modo por su nodriza y de otro por los porqueros. Son, en efecto, más ajenas al arte las agniciones usadas como garantía, y todas las de esta clase; en cambio, las que nacen de una peripecia, como la producida en el *Lavatorio*, son mejores. Vienen en segundo lugar las fabricadas por el poeta y, por tanto, inartísticas; así Orestes, en la *Ifigenia*, dio a conocer que era Orestes; ella, en efecto, se da a conocer por la carta, pero él dice por sí mismo lo que quiere el poeta, mas no la fábula. Por eso aquí se anda cerca del error mencionado, pues también él habría podido llevar algunas señales. [...] La tercera se produce por el recuerdo, cuando uno, al ver algo, se da cuenta; como la de los *Ciprios* de Diceógenes, pues al ver el retrato, se echó a llorar, y la del relato de Alcínoo, pues, al oír al citarista y acordarse, [a Odiseo] se le escaparon las lágrimas, y así [ambos] fueron reconocidos. La cuarta es la que procede de un silogismo, como en las *Coéforas*: ha llegado alguien parecido a mí; pero nadie es parecido a mí sino Orestes, luego ha llegado éste. Y la del sofista Poliido acerca de Ifigenia pues era natural que Orestes concluyera que, habiendo sido sacrificada su hermana, también a él le correspondía ser sacrificado. [...] Pero hay también una agnición basada en un paralogismo de los espectadores, como en el *Odiseo falso mensajero*, pues el tender el arco, y que nadie más lo hiciera, es invención del poeta y una hipótesis, lo mismo que si dijera que reconocería el arco sin haberlo visto; pero que lo inventara pensando que aquél se haría reconocer por este medio, es un paralogismo. La mejor agnición de todas es la que resulta de los hechos mismos, produciéndose la sorpresa por circunstancias verosímiles, como en el *Edipo* de Sófocles y en la *Ifigenia*; era natural, en efecto, que quisiera confiar una carta. Tales agniciones son las únicas libres de señales artificiosas y collares. En segundo lugar están las que proceden de un silogismo (183-187 [1454a19-36]).

Esta amplia incursión en la *Poética* es fundamental para definir y problematizar el uso del motivo del reconocimiento. Como es notorio, al elaborar su teoría literaria, Aristóteles se apoyó en la tragedia y épica griega clásica, en particular en sus representantes más celebrados, Esquilo, Sófocles y Eurípides para la tragedia y Homero para la épica; el filósofo hace referencia también a la comedia nueva, Menandro en particular, aunque de manera polémica y nostálgica hacia los fastos antiguos.

El vasto eco que tuvieron los autores griegos y la misma *Poética* de Aristóteles en la literatura griega y latina y, de allí, en toda la literatura occidental, hizo que la teoría de Aristóteles siguiera siendo fundamental a lo largo de los siglos, hasta el día de hoy. Para centrarnos en la España del Siglo de Oro, escenas de reconocimiento de clara ascendencia clásica se encuentran en el teatro cómico y trágico (Garrido Camacho 1999), en la novela corta y en la novela y alcanzan «inigualable éxito en ciertos autores, como es el caso de Cervantes» (Teijeiro Fuentes 1999, 539). De hecho, la novela póstuma de

Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), presenta varias escenas de reconocimiento, debido a su estricta relación con el modelo de la novela griega<sup>4</sup>, que a su vez representaba un verdadero recopilatorio de motivos de origen trágico, cómico y épico, como justamente la agnición<sup>5</sup>.

Sin embargo, al analizar las agniciones construidas por Cervantes en sus obras, queda claro que las empleaba no solo porque son recursos narrativos típicos del género griego-bizantino<sup>6</sup> y fundamentales para el desarrollo de la

4. La novela griega, género literario en prosa de tema amoroso y de aventura florecido desde el siglo I a. C. hasta el siglo IV d. C. en las áreas de lengua y cultura griega del Imperio romano, es caracterizada por una estructura narrativa recurrente estupendamente descrita por Bajtín (1989, 440-441). La influencia en la Edad Media fue limitada debido a la barrera del idioma griego hasta mediados del siglo XVI, cuando se redescubrieron *Los amores de Leucipe y Clitofonte* (siglo II d. C.) de Aquiles Tacio y las *Etiópicas* o *Teágenes y Cariclea* (III-IV d. C.) de Heliodoro. La obra de Tacio se publicó por primera vez (sin embargo, mutilada de los primeros libros) en 1547, traducida al italiano por Ludovico Dolce con el título de *Amorosi ragionamenti*, por el impresor Giolito de Ferraris, en Venecia. A partir de esta versión, Alonso Núñez de Reinoso compuso una obra que reescribía y ampliaba mucho la historia de Leucipe y Clitofonte, la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* y de *los trabajos de Isea*, publicada en el mismo lugar y por el mismo impresor en 1552. El año anterior, Francesco Angelo Coccio había publicado la primera traducción completa al italiano de la obra, *Dell'amore di Leucippe et di Clitophonte* (en Venecia, por Gualtiero Scoto). La primera traducción completa al español, realizada por Diego de Ágreda y Vargas, se publicará solo en 1617, por el impresor madrileño Juan de la Cuesta, con el título de *Los más fieles amantes Leucipe y Clitofonte*. Con respecto a la obra de Heliodoro, la primera edición en idioma romance de las *Etiópicas* es en francés, realizada por el obispo Jacques Amyot y publicada en París en 1548, por Vincent Sertenas. La primera traducción al español, anónima y basada en la versión de Amyot, se publicó en Amberes en 1554, por Martín Nucio; sin embargo, solo con la traducción de Fernando de Mena (publicada por primera vez en Alcalá de Henares, por Juan Gracián, en 1587), las *Etiópicas* obtendrán una gran difusión y varias reimpresiones. Cabe señalar que Cervantes podía también conocer *Dafnis y Cloe* (siglos II y III d. C.), aunque no estuviera traducido aún en español e italiano, sino solo en francés, publicado por el mismo obispo Amyot en París, por Vincent Sertenas (1559). A decir verdad, había una traducción en italiano, realizada por Annibal Caro hacia la mitad del siglo XVI, pero que no se imprimió hasta finales del siglo XVIII, cuando se publicaron también las novelas griegas de Caritón (*Quéreas y Calirroe*, siglos I-II d. C.) y Jenofonte de Éfeso (*Habrócomes y Antía*, siglos II-III d. C.). Como destaca sabiamente Pavel (2005), la novela griega —en particular la obra de Heliodoro— representa un modelo fundamental en el camino de desarrollo del género 'novela'. Sobre el descubrimiento de la novela griega en el siglo XVI, véase Bianchi (2011) y para la difusión en la España del Siglo de Oro, véase el primer capítulo de González Rovira (1996).

5. Sobre la polifonía de la novela griega y el diálogo con la tragedia, comedia y épica clásica, véanse los excelentes trabajos de Fusillo (1989) y Crismani (1997). Con respecto a la novela bizantina, la agnición desempeña un papel importante en el último libro de la *Selva de aventuras* de Contreras (el noveno, añadido solo en la edición de 1583) cuando los protagonistas se encuentran inesperadamente, y también en el *Peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega, cuya acción juega mucho con disfraces y cruces de parejas.

6. Sobre la novela bizantina española sigue siendo fundamental el trabajo de González Rovira (1996) y, con respecto a su poética y estructura típica, se pueden leer con provecho los ensayos de Cruz Casado (1989 y 1993), Teijeiro Fuentes (1988) y Baquero Escudero (1990). Históricamente, se debe a Menéndez Pelayo la atribución a la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* y de *los trabajos de Isea* (1552) de Alonso Núñez de Reinoso de la etiqueta de primera novela bizantina española, aunque de manera más adecuada podría ser definida como una novela de aventura o sentimental; para un detallado estado de la cuestión, véase la introducción de Jiménez Ruiz a su edición del texto (Reinoso 1997, 14-29). Además del *Clareo*, las principales novelas generalmente incluidas en el canon bizantino son: las dos ediciones de la *Selva de varias aventuras* de Jerónimo de Contreras (1565 y 1582), *El peregrino en su patria* de Lope de Vega (1604), *Los trabajos de Persiles y*

trama, sino también porque conocía las prescripciones respecto a su uso en la literatura. Como escribe Riley:

La peripecia o “inversión de las cosas en sentido contrario” y la anagnórisis o “reconocimiento” eran consideradas en la teoría aristotélica como dos de los mejores y más seguros medios para conseguir una sorpresa agradable. [...] Naturalmente, estos procedimientos son esenciales a la narración, y Cervantes habría hecho uso de ellos aunque no hubiera leído una palabra de teoría literaria; sin embargo, figuran claramente en su propia teoría literaria (Riley 1981, 285-286).

De hecho, como han demostrado los muchos críticos que han abordado el tema<sup>7</sup>, Cervantes conocía muy bien el complejo debate del siglo XVI en torno a la *Poética* de Aristóteles y había leído, según Riley, los tratados de «El Pinciano, Tasso, Carvallo, Piccolomini, Huarte, Giraldo Cinthio, Gracián Dantisco, Vives y quizá Castelvetro, en este orden de prioridad aproximadamente» (1981, 29).

Por tanto, antes de centrarnos en el análisis de algunas agniciones del *Persiles*, es necesario considerar la teoría del reconocimiento tal y como fue divulgada por los comentaristas de la *Poética* del siglo XVI<sup>8</sup>. En general, la mayoría de los tratadistas no se aleja de la teorización aristotélica, limitándose a parafrasear la definición propuesta por el Estagirita, sin proponer una división de las tipologías<sup>9</sup>. La escansión es presentada, en cambio, por los

*Sigismunda* de Miguel de Cervantes (1617), la *Historia de Hipólito y Aminta* de Francisco de Quintana (1627), la *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano* de Juan Enríquez de Zúñiga y *Eustorgio y Clorilene* de Enrique Suárez de Mendoza y Figueroa (1629). Como señala González Rovira (1996, 373-392), rasgos ‘bizantinos’ se encuentran en muchas obras sucesivas, como en el *Criticón* de Baltasar Gracián, cuya última parte se publicó en 1657, hasta (por lo menos) la *Segunda parte de León prodigioso: entendimiento y verdad, amantes filosóficos* de Gómez de Tejada (1673). Sobre la evolución de la novela bizantina española en el siglo XVII, véase, en particular, el estudio de Deffis de Calvo (1999).

7. Además de Riley (1981), el tema ha sido estudiado en profundidad por ilustres críticos, como Castro (1925), Canavaggio (1958), Forcione (1970 y 1972), Stegmann (1971) y Lozano-Renieblas (1998 y 2014).

8. Sobre la compleja recepción de la *Poética* en la teoría literaria del siglo XVI, sigue siendo fundamental el monumental estudio de Weinberg (1961). Sobre los orígenes de la teoría literaria española, pueden leerse con sumo provecho los dos tomos de García Berrio (1977 y 1980). El primer volumen, *La tópica horaciana en Europa*, está dedicado a definir los fundamentos de la teoría literaria a partir del *Ars poética* de Horacio; el segundo volumen, *Teoría poética del Siglo de Oro*, aborda la compleja evolución de la teoría literaria a partir del descubrimiento de la *Poética* aristotélica, especialmente dentro de la tratadística y la producción literaria hispánica.

9. Giraldo Cinthio y Tasso, como entre los comentaristas más leídos e influyentes, mencionan brevemente la cuestión del reconocimiento, quizás por el enfoque más discursivo de sus tratados, ya que no comentan sistemáticamente la *Poética*, como lo hacen, en cambio, las respectivas obras de Castelvetro y Piccolomini. En el *Discorso intorno al comporre delle Comedie e delle Tragedie* (1554), Giraldo afirma que «l’agnitione adunque non è altro che un venire in cognitione di quello che prima non si sapeva [...] se l’agnitione dee haver efficace forza, è di necessità ch’ella habbia compagna questa mutatione di stato et di animi: peroché quindi vengono le perturbationi, gli horrori, la misericordia et le altre cose convenevoli alla mutatione dello stato della persona» y, atribuyendo los preceptos aristotélicos a la comedia, afirma que «non è però l’agnitione et la peripetia (pigliandola un poco più largamente) così della Tragedia, che ambe non siano anco della Comedia. Ma ciò avviene diversa-

‘expositores’ de la *Poética*, como Piccolomini (*Annotazioni nel Libro della Poetica d’Aristotele*, 1575) y Castelvetro (*Poetica d’Aristotele vulgarizzata e sposta*, 1570), quienes presentan de manera sistemática los pasajes del texto de la *Poética* y los comentan<sup>10</sup>.

La fuente teórica de la agnición en las obras de Cervantes quizás pueda encontrarse, como apunta sabiamente Canavaggio (1958), en un tratado fundamental para el autor alcalaíno, la *Philosophía antigua poética* (1596) de Alonso López Pinciano. En esta obra, el docto vallisoletano otorga mucho espacio al reconocimiento, sirviéndose especialmente de las *Etiópicas* de Heliodoro. En concreto, en el quinto capítulo (o «epístola»), Pinciano presenta las cuatro tipologías de reconocimiento identificadas por el Estagirita. La definición ofrecida por el teórico español—a través del personaje de Ugo—es la siguiente: «Agnición o reconocimiento se dice una noticia súbita y repentina de alguna cosa, por la cual venimos en grande amor o en grande odio de otra» (López Pinciano 1998, 181). Con respecto a las tipologías de agniciones afirma que:

El Filósofo, en sus *Poéticos*, dice hay cuatro especies de reconocimientos o noticias súbitas: la una menos artificiosa y más acostumbrada entre poetas, por ser más fácil, se hace y ejercita con señales; las cuales o son interiores, como cicatrices y lunares, o exteriores, como escripturas, anillos y collares; y la segunda especie es también poco artificiosa, y que es hecha del poeta, porque este, dice, inventa, para que el reconocimiento se haga, palabras que no son nacidas de la fábula misma, sino desviadas y desasidas della. La tercera es por la memoria hecha; la cuarta por silogismo o discurso, en las cuales dos especies se hace el reconocimiento: en la primera, acordándose de alguna cosa que a la persona mueva a llanto o alegría; en la segunda, discurriendo de una en otra razón hasta venir en conocimiento de lo que está presente (V, 183).

En las páginas siguientes, además, el mismo personaje continúa ilustrando su original teoría que combina el reconocimiento con las potencias del alma

mente perché la cognitione et la peripetia nella Comedia non è mai all’horrore et alla compassione, ma sempre menano elle le persone turbate alla letitia e alla tranquillità senza mutatione di fortuna» (Giraldi Cinthio 1554, 240-241). Tasso no menciona el reconocimiento en los *Discorsi dell’arte poetica* y solo hace una breve referencia a la cuestión en los *Discorsi del poema eroico*.

10. La interpretación de la teoría aristotélica de la agnición constituye uno de los puntos de fricción entre los comentaristas: Piccolomini polemiza con Robortello (*Aristotelis de arte poetica explicationes*, 1548) y Maggi (*In Aristotelis librum de Poetica communes explanationes*, 1550), quienes habían considerado la agnición por paralogismo un quinto tipo de reconocimiento. Según Piccolomini, eso no sería más que una forma particular de reconocimiento por silogismo (correspondiente, por lo tanto, al cuarto tipo). Además, al criticar a Robortello, quien añade una sexta tipología de agnición (el reconocimiento ‘por verosimilitud’), Piccolomini afirma que lo verosímil es un elemento que se debe entender como transversal a los cuatro tipos y no como un tipo aparte, véase Piccolomini (1575, 228-241; en particular, sobre el paralogismo, 237-239; sobre la verosimilitud, 239-241). En cuanto a Castelvetro, uno de los comentaristas más originales, se profundizará en su pensamiento más adelante en el texto.

establecidas por san Agustín: entendimiento, memoria y voluntad<sup>11</sup>. Entonces, según el vallisoletano, «la noticia y reconocimiento, o se adquieren por medio del discurso del entendimiento, o por medio de la memoria o de la voluntad» (V, 184). El reconocimiento por medio del entendimiento «es de dos maneras: por medio del verdadero o del falso, de los oyentes o del teatro, que, como dice Aristóteles, todo es uno; digo pues, que el reconocimiento que se adquiere mediante el verdadero discurso es cuando de una razón por otra razón se viene súbitamente en la noticia de la persona no conocida» (184). Pinciano incluye en esta tipología el reconocimiento por silogismo y también el reconocimiento por paralogismo, tras recordar con ironía que «los comentadores andan varios, alambicando sus cerebros por se aventajar en sus pareceres» (185). Por medio de la segunda potencia del alma, la memoria, se produce el reconocimiento de otras dos maneras: «o la memoria procede de la vista, como el que viendo la figura de la persona que amaba, suspiró y por el suspiro causado de la memoria fue reconocido; o la memoria procede del oído, como a Ulyses, el cual, estando con Alcino, rey de los pheaces, lloró por la memoria y por el llanto fue reconocido del rey» (186). La tercera potencia del alma, la voluntad, permite otras dos tipologías de reconocimientos:

... o que la persona que ha de ser reconocida, quiere serlo expresamente, como a Ulyses le aconteció con su ama y con sus pastores, a los cuales dijo: «Yo soy Ulyses» y diciendo les mostró señales por las cuales fuese dellos reconocido. O disimulada y fingidamente, como en la tragedia *Iphigenia*, que, al tiempo que Iphigenia quería sacrificar a Orestes, Orestes dijo palabras industriosas por donde fue reconocido della, sin que se imaginasse haberlas dicho con tal fin y propósito (186).

Ugo concluye su discurso afirmando que el reconocimiento por voluntad «es menos artificioso y aun deleitoso que ninguno otro; y que el que toca al de la memoria es más deleitoso que ninguno otro; y el que toca al discurso y entendimiento es más artificioso» (188). Luego toma la palabra Fadrique —el interlocutor ‘aristotélico’ del tratado de Pinciano— que aclara que «los buenos reconocimientos, de cualquier especie que sean, deben estar sembrados por la misma fábula, para que sin máquina ni milagro sea desatada; sino que ella de suyo, sin violencia ni fuerza alguna, se desmarañe y manifieste al pueblo» (188)<sup>12</sup>. Por esta razón, Ugo, contestando a Fadrique, añade un último pedazo a su razonamiento, muy interesante para nuestro discurso:

11. El entendimiento es el equivalente humano del sentido común y, a diferencia de este, no necesita los cinco sentidos para manifestarse: «es una facultad para entender las cosas sin intervención de corporal instrumento»; la memoria intelectual, a diferencia de la memoria animal, «conoce diferencias de tiempos» y la voluntad se diferencia del animal porque es «appetito guiado por razón» (López Pinciano 1998, I, 45).

12. Las intervenciones *ex machina* de los dioses y los milagros como medios para desatar situaciones intrincadas ya eran criticados por un sutil teórico como Giovan Battista Pigna que, hablando de los libros de caballerías, afirmaba: «là onde ne gli antichi avvenne, che gli Dei si tramettessero ove egli no solutione alcuna per ordinaria via far socceder non potessero et ciò *Machina* chiamano [...] il

... no tengo que decir más que aprobar y probar vuestra sentencia con la *Historia* de Heliodoro, la cual para mí es una galana fábula, y en quien el poeta sembró por toda ella la simiente del reconocimiento de Cariclea: primero con las escrituras, después con las joyas y después con las señales del cuerpo; de todas las cuales vino últimamente el reconocimiento y soltura de ñudo tan gracioso y agradable, que ninguno más. Y aunque la forma del reconocimiento toca al menos artificioso, que es al de la voluntad, mas el poeta fue tan agudo y le hizo tan artificioso, que iguala a los demás (188).

El reconocimiento de Cariclea es por voluntad, porque es ella quien decide cuándo darse a conocer por sus padres. Sin embargo, Pinciano admite excepciones a su teoría siempre y cuando todo ocurra «sin máquina ni milagro», como en las *Etiópicas*, que además el crítico vallisoletano considera a la altura de la épica homérica<sup>13</sup>.

Ludovico Castelvetro, el comentarista italiano que «marca la más alta cota especulativa entre los comentarios aristotélicos de todo el Renacimiento» (García Berrio 1977, 464), otorga también mucho espacio al reconocimiento. Al analizar cuidadosamente los elementos recurrentes identificados por el Estagirita o implícitos en su razonamiento<sup>14</sup>, Castelvetro ofrece, con una atención a los mecanismos narrativos de sabor casi estructuralista, una precisa esquematización de las herramientas que se pueden utilizar para llevar a cabo el reconocimiento. Analizando las cuatro tipologías de reconocimiento identificadas por Aristóteles, Castelvetro determina tres tipos de «stormenti della riconoscenza» (Castelvetro 1979, I, 451) de los cuales el poeta puede valerse: las señales (I), las acciones (II) y las palabras (III). Las señales pueden dividirse en «segni separati dal corpo [...] come anella, abiti» (451-452) y «segni infissi nel corpo» (451). A su vez, estos últimos pueden dividirse «in

qual modo perché dall'ingegno del poeta non viene, né dal corpo del componimento, è del tutto esteriore: et manca perciò et d'arte et di loda» (Pigna 1554, 38-39). La teoría de la agnición de Pinciano, que combina con originalidad las potencias del alma racional según Aristóteles con las tipologías de agnición identificadas en la *Poética*, es una importante intuición del teórico español, quien percibe el reconocimiento no solo como tópico literario, sino más bien como situación compleja que afecta tanto al reconocido como a quien lo reconoce y que conlleva un sinnúmero de matices filosóficos, que estudiará solo siglos después Ricoeur (2005).

13. Jugando con el nombre de pila, Pinciano –a través del personaje de Fadrique– afirma: «“Don del sol” es Heliodoro; y en eso del añadir y soltar nadie le hizo ventaja y en lo demás casi nadie» (V, 213). En su exposición, Pinciano toma la novela griega como modelo de la épica en prosa («los Amores de Theágenes y Cariclea de Heliodoro y los de Leucipo y Clitofonte de Achile Estacio son tan épica como la Iliada y la Eneida», XI, 461), colocándola al mismo nivel que la épica homérica («agradable fue a los griegos la muerte de Héctor por Achiles, y agradable fue en general a todos la muerte de los procos de Penélope que en la *Ulysea* se obra, agradable también es el fin de la *Historia* de Heliodoro y aun la muerte de Turno en la *Eneida*», 455) e incluso elogiando su superioridad en el comienzo *in medias res* («Heliodoro guardó eso más que otro ningún poeta, porque Homero no lo guardó con ese rigor», 482).

14. Como escribe en la introducción a su tratado, Castelvetro se propone ofrecer una explicación de la poética «non solamente mostrando e aprendo quello che è stato lasciato scritto in queste poche carte da quel sommo filosofo, ma quello ancora che doveva o poteva essere scritto, per utilità piena di coloro che volessero sapere come si debba fare a comporre bene poemi e a giudicare dirittamente se i composti abbiano quello che deono avere o no» (Castelvetro 1979, I, 3).



que' che nascono con le persone e in quelli che avvengono loro per alcuno accidente» (451). La primera tipología puede ser dividida aún más entre «que' che sono communi a tutte le persone d'una famiglia, e in que' che sono propri d'una persona» (451), por ejemplo, «il segno della lancia, che avevano i discendenti da que' cinque che restarono vivi tra coloro che nacquero de' denti del serpente seminati da Cadmo, e come la spalla d'avorio che avevano i discendenti da Pelope» son señales comunes, mientras que son señales propias «i nei e que' segni che si domandano voglie» (452). Ejemplos de las señales provocadas por algún acontecimiento son «le nascenze, le margini delle ferite saldate».

El reconocimiento facilitado por las acciones (II), en cambio, puede ocurrir a través de acciones realizadas hacia otras personas o hacia sí mismo. En este último caso, pueden ocurrir tres tipos de reconocimiento: «l'atto volontario [che] si può esemplificare negli atti di Martellino, il naturale atto di messer Torello, e l'accidentale lagrimare d'Ulisse» (452). Finalmente, en cuanto al reconocimiento por palabras (III), Castelvetro lo divide en las pronunciadas por la persona que debe ser reconocida o por una tercera persona externa. En ambos casos, las palabras pueden ser dichas voluntaria o involuntariamente (452-453). La división propuesta por Castelvetro puede ser esquematizada del modo indicado en la figura 1<sup>15</sup>:

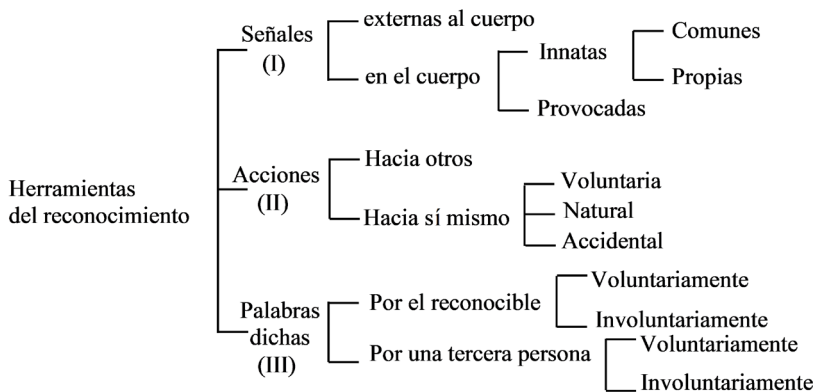


FIGURA 1. Esquema de las “herramientas del reconocimiento” propuestas por Castelvetro.

A través de las tres herramientas propuestas por Castelvetro –señales, acciones y palabras–, y siempre teniendo en cuenta la teoría de Pinciano, es mi propósito centrarme en los próximos capítulos en analizar algunos de los reconocimientos descritos en el *Persiles*.

15. El esquema (Fig. 1) reproduce fielmente, solo modernizándolo tipográficamente, el esquema ya adjunto en la *editio princeps* del comentario de Castelvetro (1570, 193v).

## 1. RECONOCIMIENTO A TRAVÉS DE SEÑALES (I)

La agnición a través de señales como anillos, collares, heridas, lunares y anteojos representa la más frecuente y abusada herramienta para llevar a cabo el reconocimiento de una persona y debía de ser proverbial ya en tiempos de Aristóteles. Al considerar las palabras del Estagirita, que criticaba esta tipología de agnición por ser la «menos artística y la más usada por incompetencia», Castelvetro reivindica la artísticidad del recurso, si se utiliza con ingenio. Por ejemplo, escribe el teórico, si las señales «sono in alcuna parte del corpo che sieno coperti, se per la costituzione delle cose drizzate ad altro fine si scoprono, non fanno la riconoscenza disartificiale, ma artificiale» y concluye afirmando que «quando Aristotele dice che la riconoscenza che si fa per gli segni è disartificialissima, intendi per quelli segni solamente che sono apparenti, o che l'uomo fa vedere studiosamente per essere riconosciuto» (1979, 455). De hecho, hay poetas que «ricorrono a segnali evidenti, e scoperti *ex proposito* dalla persona che dee essere riconosciuta» y por estos recursos queda manifiesta la «rozzezza del poeta»; al revés, «la riconoscenza la quale si fa per segni meno significativi da principio, è più bella; e i segni che sono communi a più persone sono meno significativi» (456).

Como ya hemos analizado, también López Pinciano reevalúa la agnición a través de señales, gracias al modelo de las *Etiópicas* de Heliodoro. A la luz del análisis que quiero proponer en esta contribución, puede ser oportuno recordar los elementos fundamentales del complejo reconocimiento de Cariclea. En la última parte de las *Etiópicas*, como es consabido, los dos enamorados, Teágenes y Cariclea, llegan como prisioneros de guerra a Etiopía. Al ver su extraordinaria hermosura, el rey Hidaspes y la reina Persina —que, como se descubrirá, son los verdaderos padres de Cariclea— deciden inmolarla como ofrenda a los dioses para agradecerles la victoria militar. En el momento de máxima tensión narrativa, empieza entonces a desarrollarse el complejo reconocimiento de Cariclea, gracias a sus palabras y al testimonio del gimnosofista Sisimitres, quien se ocupó de la exposición de Cariclea recién nacida:

[Sisimitres:] Podéis vos mejor que ninguno conocer que estas *letras* son de la propia mano de la Reina Persina. Mas también había otras señales, que fueron echadas juntamente con ella [...]. —También esas están guardadas, dijo Cariclea, y sacó luego los *collares* [...] y le mostró la *Pantarbe*. [...] Conviene a saber que la Reina Persina atrajo a sí, cuando concibió de vos, por la fuerza de la imaginación la semejanza de cierta figura de Andrómeda que tenéis en vuestro aposento. [...] Trujeron luego los ministros de donde estaba la imagen y, como la pusiesen cerca de Cariclea, se levantó entre todos tan gran ruido y alboroto [...] de suerte que Hidaspes no tuvo más que dudar [...]. Mas Sisimitres «una cosa resta» dijo «que deseamos, porque aquí se trata de lo que toca al Reino y de su legitima sucesión y principalmente de la mesma verdad. Desnudaos el brazo, doncella, que una *señal negra* tenía manchada la parte de brazo que cae sobre el cobdo: que no es fealdad descubrir lo que ha de ser testimonio de quien son vuestros

padres y vuestra generación». Desnudose Cariclea el brazo siniestro y mostroles la señal que, como un cerco de ébano sobre blanco y pulido marfil le rodeaba todo el brazo. No se pudo más detener ni sufrir Persina, y bajando con presteza del trono, se abrazó con ella, vertiendo muchas lágrimas (Heliodoro 1587, X, 282v-284v, la cursiva es mía)<sup>16</sup>.

Heliodoro construye la compleja agnición de Cariclea casi como una compilación de todas las señales más frecuentes y se acerca tanto a la teoría de Aristóteles que, como señala Boitani, su reconocimiento merecería la etiqueta de «ultra-aristotelico» (2014, 9). En primer lugar, la heroína muestra la faja con inscripciones en caracteres etíopes que la madre, la reina Persina, escribió contando la historia de su nacimiento y puso en la cuna de la niña expuesta; en segundo lugar, muestra los *gnorismata*: los collares<sup>17</sup> y el anillo de Pantarbe<sup>18</sup>. En tercer lugar, dado que Sisimitres informa que, durante el concebimiento de la hija, Persina estaba mirando un cuadro de Andrómeda –acción que hizo que Cariclea se pareciera a la imagen pintada y naciera con la piel blanca–, los que estaban presentes comparan el rostro de la heroína con el rostro pintado de Andrómeda y se dan cuenta de que los dos son iguales. Finalmente, Cariclea muestra inesperadamente otra señal de reconocimiento, que tampoco el lector conocía: un lunar en su brazo izquierdo.

A esta compilación de técnicas de agnición propuesta por Heliodoro, como debidamente señala Teijeiro Fuentes (1999), se recurre en larga medida en el reconocimiento de Preciosa, en *La gitanilla*. En cambio, en el *Persiles*, el reconocimiento de Sigismunda-Auristela se desarrolla, como veremos, de manera diferente, pero hay un episodio relacionado con la agnición clásica: el reconocimiento (fallido) del hijo de Feliciano de la Voz.

### 1.1. «De otra debe ser esta prenda que no mía»

En el segundo capítulo del tercer libro, al cruzar un bosque, Persiles, Sigismunda y sus compañeros de viaje encuentran a un caballero apresurado, Rosanio. El hombre, entregando a la mujer mayor del grupo, Ricla, un niño envuelto en mantillas, pronuncia estas palabras: «—Tomad —dijo, pues, el ca-

16. Transcribo el texto de la *editio princeps* de la traducción de Fernando de Mena, modernizando la grafía y los acentos.

17. Se destaca la presencia de objetos de reconocimiento también en otras novelas griegas, como en *Dafnis y Cloe*, donde los collares facilitan el reconocimiento de los dos protagonistas por parte de sus legítimos padres. La exposición de niños con señales de reconocimiento era un tema recurrente y proverbial en la comedia nueva griega (la *Nea*), especialmente en la obra de Menandro, y esto, según afirma Guido Paduano, explica el desprecio de Aristóteles hacia los collares (1455a20), véase Aristóteles (1998, n. 162, 85).

18. Se trata de una piedra mágica dotada, según la *Vida de Apolonio* de Filóstrato, del poder de atraer a sí todas las piedras cuando se sumerge en agua (Filóstrato 1992, III.46, 216). Heliodoro, en cambio, atribuye a la Pantarbe el poder milagroso de repeler el fuego, protegiendo de las llamas a quienes la llevan puesta (Heliodoro 1587, VIII, 230r y v).

ballero—, tomad, señores, esta *cadena de oro*, que debe de valer docientos escudos, y tomad asimismo esta *prenda*, que no debe de tener precio, a lo menos yo no se le hallo» (Cervantes 2017, III.2, 246, la cursiva es mía)<sup>19</sup> y acaba su breve discurso rogando llevarlo a Trujillo a amigos de confianza. Luego, al oír que los perseguidores se están acercando, huye. En realidad, el caballero volverá enseguida, pero solo para advertir que el niño no está bautizado. Como se encontraban cerca de una aldea, los protagonistas piden ayuda a unos pastores y, afortunadamente, consiguen que la hermana de uno de ellos, que había parido hace poco, se haga cargo de la alimentación del niño. Este episodio nos coloca justamente en una situación clásica de exposición: un niño, recién nacido y sin nombre, es abandonado por sus padres junto con un collar (el *gnorisma*) que tendrá que permitir la agnición. El lector, entonces, se dispone a la lectura de las páginas siguientes esperando el más clásico y frecuente de los reconocimientos. La trama, de hecho, parece respaldar esta lectura, pues enseguida Persiles y sus compañeros encuentran a una joven en fuga, Feliciano de la Voz, cuyos sucesos parecen estrictamente relacionados con el niño, como ella misma contará el día siguiente. Sin que su padre lo supiera, Feliciano había mantenido una relación con un caballero llamado Rosanio y concebido un niño, que había dado a luz el día anterior en secreto. Su criada, Leonora, había entregado luego el niño al padre, Rosanio, justo antes de que el padre de Feliciano, escuchando los llantos de niño que provenían de la habitación de la hija, irrumpiera en la habitación y, entendiendo lo que había pasado, se lanzara en persecución de Rosanio. Aprovechando la ausencia del padre, ella también había escapado de casa y, huyendo, había encontrado a Periandro y a sus compañeros. Aquí concluye la narración analéptica de Feliciano.

Escuchando el relato de la joven, tanto los lectores como los narratarios intradieгéticos llegan a una obvia conclusión: el niño que Rosanio había entregado a Ricla el día anterior es, con toda seguridad, el hijo de Feliciano. Es el mismo héroe epónimo, Persiles, quien informa a la joven de lo que todos estaban pensando:

Aquí dio fin a su plática la lastimada Feliciano de la Voz, con que puso en los oyentes admiración y lástima en un mismo grado. Periandro contó luego el *hallazgo de la criatura*, la *dádiva de la cadena*, con todo aquello que le había sucedido con el caballero que se la dio (III.3, 253, la cursiva es mía).

Vale la pena destacar que Periandro no se olvida mencionar el collar, o sea, la señal de reconocimiento. Muy interesante es la siguiente respuesta de Feliciano:

—¡Ay! —dijo Feliciano—. ¿Si es por ventura esa prenda mía? ¿Y si es Rosanio el que la trajo? Y si yo la viese, si no por el rostro, pues *nunca le he visto*,

19. Todas las citas textuales del *Persiles* remiten a la cuidadosa edición de la Real Academia Española (Cervantes 2017). Para mayor simplicidad, en las próximas menciones indicaré únicamente el número de página, precedido —si no es evidente en el contexto— por el libro y el capítulo de la obra.

quizá por *los paños en que viene envuelta* sacaría a luz la verdad de las tinieblas de mi confusión; porque mi doncella, no apercebida, ¿en qué la podía envolver, sino en paños que estuviesen en el aposento, que fuesen de mí conocidos? Y, cuando esto no sea, quizá *la sangre* hará su oficio, y por ocultos sentimientos le dará a entender lo que me toca (253, la cursiva es mía).

En primer lugar, la joven informa a los presentes de que nunca ha visto el rostro del niño, pero confía en poder reconocerlo por las mantillas en que está envuelto, por ser ropa sacada de su habitación, aunque tampoco había visto dónde había puesto el niño su criada. Finalmente, si eso no fuera suficiente, según Feliciano será la sangre, el vínculo natural entre madre e hijo, lo que permitirá reconocer al niño. Este vínculo —que, más adelante, Cervantes llamará «natural cariño»— es un tópico clásico: en las *Etiópicas*, la misma Cariclea había afirmado que «la naturaleza materna es un conocimiento que no puede mentir, que hace que el que fue el engendrador a la primera vista de los hijos se hincha de un afecto de conmiseración y amor por una secreta conformidad y conveniencia de naturaleza» (Heliodoro 1587, IX, 265v-266r). De hecho, la tesis de Cariclea será confirmada pocas páginas después cuando, desfilando como prisionera ante los reyes de Etiopía, ocurre esto:

Cariclea, con rostro alegre y risueño, puso, en llegando, los ojos en Persina, clavándolos en ella de tal manera que ella sintió en sí un cierto movimiento que le hizo, suspirando de lo íntimo de su corazón, decir al Rey: «O marido, qué doncella escogiste para el sacrificio, no me acuerdo haber visto jamás tan hermosura: qué semblante tiene tan generoso y tan libre, con cuánta grandeza de ánimo sufre la adversidad de su fortuna, cómo mueve a tener piedad della la flor de su edad y hermosura» (275r).

De la misma forma, en *La gitanilla*, la Corregidora, viendo a Preciosa por primera vez, «la abrazó tiernamente, y no se hartaba de mirarla» y entre las dos surge un tal cariño que, durante su relato, Preciosa «nunca la dejó las manos, ni apartó los ojos de mirarla atentísimamente, derramando amargas y piadosas lágrimas en mucha abundancia. Asimismo la corregidora la tenía a ella asida de las suyas, mirándola ni más ni menos, con no menor ahínco y con no más pocas lágrimas» (Cervantes 2010, I, 158)<sup>20</sup>.

Después de las palabras de Periandro y de la respuesta de Feliciano, el pastor informa que el niño entregado por Rosanio está en la aldea y se encarga de llevarlo allí para que la joven pueda llevar a cabo el reconocimiento («donde podrás, hermosa Feliciano, hacer las esperiencias que deseas», III.3, 253). El narrador describe con estas palabras la escena del reconocimiento tanteado:

20. Como señala Teijeiro Fuentes, eso ocurre también en *La española inglesa*: «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» (1999, 552).

Llegó el pastor anciano con su hermana y con la criatura, que había enviado por ella a la aldea, por ver si Feliciano la reconocía, como ella lo había perdido. *Lleváronse la, mirola y remirola, quitole las fajas; pero en ninguna cosa pudo conocer ser la que había parido*, ni aun, lo que más es de considerar, *el natural cariño no le movía los pensamientos a reconocer el niño*; que era varón el recién nacido. —No —decía Feliciano—, no son estas las mantillas que mi doncella tenía diputadas para envolver lo que de mí naciese, *ni esta cadena* —que se la enseñaron— *la vi yo jamás* en poder de Rosanio. *De otra debe ser esta prenda, que no mía*; que, a serlo, no fuera yo tan venturosa, teniéndola una vez perdida, tornar a cobrarla; aunque yo oí decir muchas veces a Rosanio que tenía amigos en Trujillo; pero de ninguno me acuerdo el nombre (255, cursiva mía).

Cervantes muestra a Feliciano comprometida en un análisis casi científico del niño: la sucesión de tres verbos polisílabos («lleváronse la, mirola y remirola») contribuye a templar la velocidad de la acción, subrayando el cuidado con el que se está llevando a cabo el posible reconocimiento. Al mismo tiempo, la lentitud aumenta la espera. Al no reconocer las mantillas, Feliciano decide quitarlas y mirar al niño sin ellas. Aquí, la expectativa cuidadosamente creada podría resolverse con un evento inesperado (una peripecia aristotélica): descubrir un lunar o un antojo, que no se habían mencionado antes, o una señal común de la familia de Feliciano, podría permitir una agnición inesperada, además junto con una peripecia, que representa, según Aristóteles, la solución ideal para las acciones complejas<sup>21</sup>. Sin embargo, esto no ocurre y la joven no consigue encontrar nada que le haga reconocer al niño como su hijo. Tampoco se manifiesta el “natural cariño”: a diferencia de los encuentros entre Cariclea y Persina y entre Preciosa y la Corregidora, el vínculo entre madre e hijo no se expresa. Finalmente, Feliciano no reconoce el clásico *gnorisma* de los niños expuestos: el collar.

A pesar de la premisa, que daba por sentada la agnición, el análisis del niño no permite concluir con el reconocimiento esperado, y la frase pronunciada por Feliciano al acabar su cuidadosa inspección, «de otra debe ser esta prenda, que no mía», ratifica el fracaso de la anagnórisis. Solo la conclusión de la historia de Feliciano (III.5) —el viaje a Trujillo y el encuentro con Rosanio— confirmará que el niño, a pesar de todo, es el verdadero hijo de la joven.

Me parece que se puede analizar este episodio a través de la teoría del formalista Boris Tomashevski, pionero de los estudios sobre los motivos: el formalista llama «motivación falsa», «un juego basado en situaciones literarias conocidas pertenecientes a una tradición que son empleadas por el escri-

21. El lunar y los antojos son elementos de reconocimiento importantes porque, al estar ocultos, permiten que el reconocimiento ocurra a través de un giro inesperado (o sea, una peripecia), como sucede en el famoso reconocimiento de Ulises por parte de su ama, en el de Cariclea o en el de Preciosa. Cabe recordar que, en la probable fuente literaria de la primera parte de la historia de Feliciano —la *novella* de Lippa de los *Hecatommithi* de Giraldi Cinthio (I.1)—, la señal de reconocimiento del niño por su madre será justamente un antojo: frente a este desarrollo en el modelo del episodio, la anti-anagnórisis de Feliciano parece aún más significativa.

tor con una función no tradicional», que se manifiesta mediante el colocar «accesorios y episodios [que] pueden haber sido introducidos para desviar la atención del lector de la verdadera intriga» y para «orientar al lector [...] por un camino equivocado». La «motivación falsa» se apoya en el hecho de que «el lector está habituado a interpretar cada detalle de la manera tradicional» y así el autor puede construir un juego ilusorio del que el lector se da cuenta solo al final: «entonces el lector comprende que los detalles engañosos fueron introducidos al solo efecto de preparar un desenlace inesperado» (Tomashevski 1978, 215). Dicho de otra manera, como expresa muy bien Javier Blasco explicando los típicos procedimientos cervantinos: «el narrador fingirá introducirnos en una tipología de relato que nos es bien conocida, pero, a la menor oportunidad, dará un brusco giro a la narración, obligándonos a cambiar el paso y traicionando de ese modo nuestras expectativas» (2013, 381).

En el caso del relato de Feliciano de la Voz, el lector se encuentra delante de un fracaso de la agnición que conlleva una mirada irónica hacia los modelos literarios, en particular hacia las *Etiópicas*, como puede observarse comparándola con el reconocimiento de Cariclea o, también, sin alejarse de la producción cervantina, con el de Preciosa.

Como señala Ruffinatto, hay un detalle que puede explicar la “anti-anagnórisis” del hijo: el narrador nos había informado antes de que la hermana del pastor anciano, encargada de la alimentación del niño entregado por el misterioso caballero, acababa de dar a luz un hijo. Se trata de un pequeño detalle, pero, como ocurre siempre en la prosa de Cervantes, llamativo: este detalle no solo nos informa de que la hermana del pastor podía hacerse cargo concretamente de la alimentación del hijo de Rosanio, sino que más bien siembra la semilla de la duda: ¿el niño que Feliciano ha examinado era su hijo o se había producido una accidental sustitución de niños? Sea como sea, el reconocimiento fallido «parece relacionarse con el modelo bizantino, poniendo en tela de juicio y por consiguiente sometiendo al yugo irónico uno de los principios básicos de este mundo (la anagnórisis) que, como bien sabemos, se configura como un pilar clave en el que se sustentan todas las novelas pertenecientes al género» (Ruffinatto 2021, n. 35, 162-163)<sup>22</sup>.

## 1.2. *Los ‘gnorismata’ de los héroes del ‘Persiles’*

Como se analizará más adelante, la agnición de *Persiles* y Sigismunda difiere mucho de lo que ocurre en la novela griega. Sin embargo, los protagonis-

22. Véase, a este respecto, también el capítulo «Las grietas del discurso y el paradigma oculto» de Ruffinatto (2022). Cabe señalar además que el anti-reconocimiento del hijo de Feliciano no es el único reconocimiento en el episodio: la joven, dotada de una voz extraordinaria, será reconocida por su padre y por un hermano mientras canta algunas estrofas dedicadas a la Virgen en el monasterio de Guadalupe. Por lo tanto, se trata de un reconocimiento que se realiza a través de la voz. Desde luego, este inserto intermedial acrecienta la profundidad sensorial de la obra y añade otros niveles de lectura.

tas del *Persiles* son perfectos héroes bizantinos, caracterizados por belleza tanto exterior como moral: el aspecto físico maravilloso va junto con la honestidad, la castidad, la fidelidad, la religiosidad y la moral, cualidades que confirman su perfecta adherencia a los cánones típicos de los protagonistas de las novelas griegas y bizantinas. Y, actuando como buenos héroes de esta tipología de narración, Persiles y Sigismunda llevan consigo unos objetos de reconocimiento. En realidad, aunque Periandro los maneja con mucha soltura, los *gnorismata* pertenecen a Auristela y habían sido custodiados por la criada Cloelia hasta su muerte (I.5), como el narrador nos informa algunos capítulos después:

Aquí dio fin Rutilio a su plática, con que dejó admirados y contentos a los oyentes. Llegose el día, áspero, turbio y con señales de nieve muy ciertas. Dióle Auristela a Periandro lo que Cloelia le había dado la noche que murió, que fueron dos pelotas de cera, que la una, como se vio, cubría una cruz de diamantes, tan rica que no acertaron a estimarla, por no agraviar su valor; y la otra, dos perlas redondas, asimismo de inestimable precio. Por estas joyas vinieron en conocimiento de que Auristela y Periandro eran gente principal, puesto que mejor declaraba esta verdad su gentil disposición y agradable trato. El bárbaro Antonio, viniendo el día, se entró un poco por la isla, pero no descubrió otra cosa que montañas y sierras de nieve (I.9, 60, cursiva mía).

Esta es la primera referencia a los objetos de reconocimiento en la obra, y se trata de una noticia bastante ambigua. Durante el relato de la muerte de Cloelia, el narrador había descrito con cuidado las palabras y los gestos de consuelo entre Auristela y su criada, mientras esta estaba a punto de expirar, pero no describe el intercambio de joyas. Se trata de una falta relevante, porque habría otorgado la debida importancia a los *gnorismata*. El intercambio se relata solo retrospectivamente cuando Auristela, sin razón aparente, decide confiar públicamente los objetos de reconocimiento a Periandro. El hecho de que el intercambio sea público representa una violación macros cópica de la praxis de las novelas griegas, donde las señales permanecen escondidas hasta que sea necesario mostrarlas para concluir el reconocimiento. El relato del acto de la protagonista, además, se sitúa de manera inapropiada como yunque entre dos indicaciones temporales: «Llegose el día...» y «El bárbaro Antonio, viniendo el día...», casi como si fuera una añadidura posterior. El intercambio se configura, entonces, como un gesto impertinente con respecto tanto a la trama como a la construcción narrativa: no hay razones que requieran que Auristela y Periandro intercambien la custodia de las joyas, y no se entiende por qué la porción de texto dedicada al intercambio debe encajarse dentro de una secuencia temporal.

Podría ser provechoso observar en contexto dónde se verifica el intercambio de los *gnorismata*. Los personajes acaban de pasar la noche escuchando el relato inverosímil, pero agradable, de Rutilio. Al llegar el día, Auristela y Periandro, probablemente delante del mismo Rutilio y de todos los narratarios de su relato, se intercambian las joyas, según hemos dicho antes. El mismo



narrador informa al lector de que se trata de un intercambio visto por los presentes: «Por estas joyas *vinieron en conocimiento* de que Auristela y Periandro eran gente principal». Se verifica, de manera casi imperceptible una agnición de los protagonistas: por primera vez son identificados como personas importantes<sup>23</sup>. Se trata de una función de representación de *statu quo* que las joyas cumplirán en varios lugares del texto.

Centrémonos con más cuidado en los *gnorismata* de Auristela: se trata de una cruz de oro y dos perlas de valor incalculable. La cruz de oro representa el objeto más importante y puede ser relacionado con el prodigioso anillo de Pantarbe de Cariclea que, junto con otras señales, será indispensable para favorecer el reconocimiento de la heroína de las *Etiópicas*. Como ya se ha adelantado, los *gnorismata* tienen que estar escondidos para cumplir su función de objetos de reconocimiento y de hecho Cariclea los guarda con mucho cuidado, llevándolos ocultos bajo la ropa<sup>24</sup>. Auristela, en cambio, es más desenvuelta al manejar los objetos de reconocimiento y no tendrá problemas en exhibirlos, como cuando celebra como ‘sacerdotisa’ las bodas de los pescadores vestida con la cruz de diamantes en la frente y las perlas en las orejas (II.11). El hecho de que los *gnorismata* del *Persiles* no sean tratados con la veneración que les correspondería en su calidad de objetos de reconocimiento, lo demuestra también un significativo discurso que Periandro mantiene con Auristela al comienzo del cuarto libro. La heroína pregunta a su novio qué harán cuando estén casados, pues se encontrarán lejos de su patria. Periandro responde: «No nos faltará medio para que mi madre la Reina sepa dónde estamos, ni a ella le faltará industria para socorrernos; y, en tanto, *esa cruz de diamantes que tienes y esas dos perlas inestimables comenzarán a darnos ayudas*» (IV.1, 377, la cursiva es mía). Las palabras de Persiles son casi increíbles: para hacer frente a las necesidades financieras después del casamiento, el héroe epónimo de la novela propone incluso vender los objetos de reconocimiento, que, además, ¡no le pertenecen a él, sino a Auristela! Esta necesidad, además, no tienen razón de ser, ya que el matrimonio no cambiaría la situación en la que Auristela y Periandro se encuentran desde hace

23. Como señala Carlos Romero en su edición del *Persiles*, las joyas «tienen, evidentemente, una importante función, no ya como elementos determinantes de una aparatosa escena de anagnórisis (que, en realidad, falta en el *Persiles*, al menos en los modos tradicionales del género), sino porque, mediante su oportuna exhibición, los protagonistas darán a entender (como ahora) a los presentes que son personas “de alto estado”» (Cervantes 2002, n. 5, 194-195).

24. Este cuidado la salvará de ser quemada en una hoguera. Como ya se ha adelantado, de hecho, la Pantarbe tiene la capacidad de repeler el fuego: «entre estas joyas [...] hay también un anillo [...] con una piedra en el engaste llamada Pantarbe, y con ciertas letras sagradas, escritas al rededor della, las cuales, según parece, deben de estar puestas con alguna cerimonia divina que añade (a lo que sospecho) alguna fuerza a la piedra para expeler y apartar el fuego y que los que la tuvieren consigo no sientan ni reciban daño ni detrimento alguno en las llamas» (Heliodoro 1587, VIII, 230r y v). Además, los objetos de reconocimiento siempre son guardados celosamente y, preferiblemente, están ocultos: por ejemplo, Cariclea afirma haber «siempre acostumbrado a traer de industria todo el tiempo que ha pasado los indicios y señales que fueron puestas conmigo» (230r). Lo mismo ocurre con las joyas exhibidas en *Dafnis y Cloe*, que son celosamente guardadas por los padres, con el fin de mantener en secreto el linaje ilustre de los dos jóvenes a todos los pastores del pueblo.

mucho tiempo y que han enfrentado con habilidad en varias ocasiones. Como sugiere Ruffinatto (2015, 201-220), los personajes demuestran en este diálogo una conciencia metanarrativa: estando cerca del matrimonio, el acto conclusivo de las narraciones de género bizantino, Periandro y Auristela cuestionan su futuro como personajes literarios, llegando incluso a considerar una posible incursión en el género de la novela pastoril («después de juntos, campos hay en la tierra que nos sustenten», 377). Bajo esta luz, la referencia a los objetos de reconocimiento adquiere aún más significado: venderlos significaría desprenderse de los ropajes de héroes bizantinos<sup>25</sup>.

En la narración, la cruz de oro tendrá una función cercana a la de un objeto de reconocimiento solo en un desafortunado episodio que le ocurre a Periandro, en el cuarto libro, durante su encuentro con Hipólita la ferraresa. La cortesana romana, intentando seducir al protagonista, le arranca la capa y nota fugazmente la valiosa joya en su cuello. Cuando el héroe logra huir del palacio, para intentar detener al joven, grita desde la ventana que él ha robado una de sus joyas, y algunos guardias pontificios que pasaban por allí lo llevan ante el gobernador de la ciudad.

El arresto habría podido comprometer el deseo del joven de mantener oculta su identidad, pues Periandro habría tenido que desvelar su realeza, pero la situación tensa se resuelve con la llegada de Hipólita, a quien Persiles le pide que describa la joya frente al juez<sup>26</sup>. La cortesana, que no podía describir el objeto ya que lo había visto solo por unos instantes, declara que la acusación a Periandro era falsa y debida a su amor por él. A pesar de la retirada de la acusación, el gobernador pide a Periandro que le diga «quién era él y quién Auristela» (IV.7, 411), o sea, pide la agnición de los dos protagonistas en forma de un reconocimiento por palabras dichas. Periandro deniega la solicitud: «los peregrinos pueden tener joyas mucho más ricas; esta cruz es mía; y, cuando me dé el tiempo lugar, y la necesidad me fuerce, diré quién soy; que el decirlo agora no está en mi voluntad, sino en la de mi hermana» (411). Con estas palabras, Periandro da muestra de una aptitud metanarrativa, porque advierte al gobernador (y al lector) de que este no es el momento ni el lugar adecuados para la agnición.

En general, los objetos de Auristela –a pesar de tener todas las características– no servirán para una agnición en sentido clásico de los protagonistas.

25. En la conclusión de la obra, la cruz de oro –de las perlas no se hablará más– no tendrá ninguna función de *gnorisma* y, aunque no se venda como sugería Periandro, terminará siendo el regalo de bodas para Constanza: «Persiles [...] acarició a Constanza, a quien Sigismunda dio la cruz de diamantes y la acompañó hasta dejarla casada con el conde su cuñado» (IV.14, 439). Como apunta Martín Morán, «Las joyas mismas, que para más altos fines parecían destinadas –el Pinciano (I, 188) elogia en Heliodoro el haber sembrado por toda la fábula “la simiente del reconocimiento” con las joyas que lleva Cariclea– esa portentosa cruz de diamantes y las dos excepcionales perlas de Auristela, no cumplen en este final ninguna función» (2008, 181).

26. En cierto sentido, el protagonista solicita realizar una especie de reconocimiento inverso, en el cual es el objeto de reconocimiento el que debe ser reconocido por el propietario –o supuesto propietario–, para así poder confirmar su legítima propiedad. Volveré en otro momento sobre esta cuestión llena de complicaciones epistemológicas.

De hecho, a diferencia de Cariclea, de Preciosa y de otros personajes de la novela griega y del teatro clásico, los dos héroes del *Persiles* no deben ser reconocidos por alguien, sino que –al revés– Sigismunda-Auristela y Persiles-Periandro viajan bajo falso nombre y actúan como peregrinos porque no quieren ser reconocidos, para llegar a Roma y casarse sin que lo sepa el hermano de Persiles, Maximino. Por consiguiente, los protagonistas intentan retardar lo más posible el reconocimiento. Podríamos llamar esta ley narrativa ‘*retardatio agnitionis*’, ley que contrasta irónicamente con la apariencia y las acciones de los protagonistas, que constantemente ponen en riesgo su disfraz de peregrinos y su falsa relación de parentesco.

Bajo esta perspectiva, también las joyas desempeñan un papel significativo y parecen más bien unos ‘anti-*gnorismata*’. De hecho, Cervantes parece voltear las funciones de los *gnorismata* clásicos: en lugar de propiciar una agnición final, irónicamente las valiosas joyas ponen en peligro el disfraz de los dos héroes a lo largo de toda la obra. Debido a la tensión narrativa ejercida por los anti-*gnorismata*, el comportamiento de los personajes siempre está orientado a evitar una agnición prematura. Me parece, entonces, que esta *retardatio agnitionis* representa una de las (re)acciones más importantes de la obra: es como si el *Persiles* tendiera naturalmente, por ser una novela griego-bizantina, hacia el reconocimiento de los dos héroes, pero ellos intentan retrasar ese momento. Desde este punto de vista, los objetos de reconocimiento del *Persiles* representan, en su calidad de parodia de los *gnorismata* clásicos, elementos perturbadores del equilibrio.

## 2. RECONOCIMIENTO POR ACCIONES (II)

La acción de *retardatio agnitionis* desempeñada por los protagonistas nos conduce a la segunda tipología de agnición individuada por Aristóteles y esquematizada por Castelvetro: el reconocimiento por acciones cumplidas por el reconocible o por otra persona. Se trata de aquella tipología de reconocimiento que Aristóteles considera mejor, ya «que resulta de los hechos mismos». Antes de considerar el mecanismo de retraso de la agnición, centremos en un ejemplo de reconocimiento por acción.

### 2.1. *El (no tanto) misterioso héroe sin nombre que gana las fiestas de Policarpo*

En el capítulo 22 del primer libro, un capitán, con un relato analéptico, describe las fiestas celebradas en una isla del septentrión, para el aniversario de elección del rey, Policarpo. El día de la inauguración de los juegos “olímpicos” que se habrían celebrado durante las fiestas, llegó a la isla un barco, de donde bajó un «mancebo de poca edad, cuyas mejillas desembarazadas y

limpias mostraban ser de nieve y de grana; los cabellos, anillos de oro; y cada una parte del rostro tan perfecta, y todas juntas hermosas, que formaban un compuesto admirable» (113). La descripción deja muy pocas dudas, tanto a los narratarios como a los lectores, en torno a la identidad del hermoso y misterioso héroe. Sin embargo, en nombre de la técnica retórica de la *retardatio nominis*, el capitán-narrador describe las competiciones enfrentadas por el joven que, desde luego, las ganó todas. Cuando acabaron los juegos, Policarpo preguntó al joven su identidad y él reveló «que se llamaba Periandro» (116). El reconocimiento mediante palabras dichas por el héroe protagonista en realidad no sorprende a ninguno: si no hubiera sido suficiente la descripción del aspecto físico, su habilidad en los juegos no había dejado dudas y todos conocían ya la identidad del joven, o sea, ya se había verificado un reconocimiento por acción.

El episodio de los juegos en honor de Policarpo, como subraya Romero (2002, n. 18, 271), remite a fuentes épicas y novelescas: por un lado, se percibe el eco de los *ludi funebres* en honor de Anquises (*Eneida*, V) y, por otro lado, de los juegos píticos en los que participa Teágenes (*Etiópicas*, IV). El episodio del *Persiles* parece dialogar con el modelo de la novela griega, pero hay diferencias importantes. Según afirma Romero, «Heliodoro es más “discreto” que Cervantes en estas escenas deportivas. Teágenes toma parte en un juego que, naturalmente, gana. Pero en *uno* solo. Las victorias de *este joven* del *Persiles* son quizá –o sin quizá– demasiadas» (n. 18, 271, cursiva en el texto).

Creo que hay también otras dos diferencias entre los dos episodios. Teágenes participa en los juegos con una motivación muy fuerte: ofrecer el mejor rendimiento posible para honrar a Cariclea, bajo cuyo patrocinio se celebraban los juegos píticos. Periandro, en cambio, participa en los juegos sin otra motivación que la de demostrar su habilidad, ya que Auristela no está presente. La ausencia de Auristela constituye, además, una rotura macroscópica de la simetría, que conlleva una segunda diferencia relevante entre los dos episodios. En las *Etiópicas*, la ceremonia de premiación es llevada a cabo por Cariclea: es ella quien entrega el premio a su enamorado Teágenes. En el *Persiles*, en cambio, el premio es otorgado a Periandro por la «bella Sinforosa», hija de Policarpo, que quitándose «una guirnalda de flores con que adornaba su hermosísima cabeza», «la puso sobre la [cabeza] del gallardo mancebo» (116). La ruptura del usual paralelismo entre Teágenes-Periandro y Cariclea-Auristela dentro del episodio de los juegos es un evento cáusticamente paródico, sobre todo si se considera que Auristela es clamorosamente sustituida por otra figura femenina que, desde luego, provocará los celos de la propia heroína protagonista<sup>27</sup>.

Bajo esta perspectiva, me parece interesante subrayar cómo la típica técnica cervantina de la *retardatio nominis* es funcional para el episodio del *Persiles*. Las victorias de Teágenes y de Persiles no están contadas por el

27. La presencia y los premios de la princesa desencadenarán los celos de Auristela y causarán no pocos problemas a Periandro cuando regresa, esta vez junto con su novia, a la isla de Policarpo (II.2-18).

narrador de primer nivel, sino por un narrador de segundo nivel a través de una narración analéptica (por Kalasiris en las *Etiópicas*, por el capitán de un barco en el *Persiles*) sin que los protagonistas estén presentes. Sin embargo, Kalasiris habla de Teágenes sin ocultar su nombre, mientras que el capitán oculta el nombre de Periandro, a pesar de conocerlo. La *retardatio nominis*, por tanto, deja que Periandro sea reconocido por sus acciones, pero el reconocimiento no otorga honor y gloria al héroe como el lector podría esperarse, sino que arroja sospechas sobre la fidelidad de Persiles hacia Sigismunda.

## 2.2. La ‘*retardatio agnitionis*’ de *Persiles* y *Sigismunda*

Como es bien sabido, los héroes del *Persiles* viajan fingiendo ser hermano y hermana con los seudónimos de Periandro y Auristela. El artificio de fingir relaciones de hermandad es típico de la novela griega y bizantina, aunque en el *Persiles* este disfraz permanezca hasta los últimos capítulos, mientras que en los modelos literarios no se utiliza de manera tan amplia.

Como ya se ha adelantado, en varios lugares de la obra algunos personajes se sorprenden por las joyas de los protagonistas, que desempeñan esa función de anti-*gnorismata* de la que se ha escrito anteriormente, y en varias ocasiones el comportamiento ambiguo de los dos héroes epónimos había despertado sospechas. Detrás de estos episodios se puede percibir una forma de crítica literaria a la inverosimilitud consustancial del género bizantino: Cervantes sigue las convenciones del género, pero al mismo tiempo no deja de poner de manifiesto su conciencia de lo increíble y convencional de esos rasgos genéricos, ofreciéndonos dos protagonistas tan evidentemente nobles, tan evidentemente ‘héroes bizantinos’, que son incapaces de ocultarlo del todo.

Hay un episodio que quizás es el más sintomático. En el tercer libro, Periandro acude en defensa de una mujer que había sido arrojada desde una torre por su violento esposo, logrando salvarse solo gracias a su amplio vestido, en una escena de paracaidismo *ante litteram*; desafortunadamente, durante la lucha, Periandro cae desde la torre, junto con el hombre con el que estaba luchando. Auristela, al ver al amado ensangrentado en el suelo, «creyendo indubitablemente que estaba muerto, se arrojó sobre él, y, sin respeto alguno, puesta la boca con la suya, esperaba a recoger en sí alguna reliquia, si del alma le hubiese quedado» (III.14, 336). Aunque es verdad que el gesto de Auristela no es tan escandaloso como parece, ya que es típico de la tradición grecolatina que un familiar recoja el alma a través de la boca del moribundo, el comentario del narrador («sin respeto alguno») genera, sin embargo, algunas dudas sobre la castidad del gesto. Pero el acto que aparecerá decididamente mucho más arriesgado ocurrirá poco después.

Mientras Constanza está ocupada con su hermano Antonio, herido a su vez en otra lucha, Auristela prorrumpe en un lamento fúnebre en el que dice, entre otras cosas:

Monte érades vos, pero monte humilde, que con las sombras de vuestra industria y de vuestra discreción os encubríades a los ojos de las gentes. Venturas íbades a buscar en la mía, pero la muerte ha atajado el paso, encaminando el mío a la sepultura. ¡Cuán cierta la tendrá *la Reina, vuestra madre*, cuando a sus oídos llegue vuestra no pensada muerte! (338, cursiva mía).

Acabado el discurso, el narrador nos informa de que «estas palabras de reina, de montes y grandezas, tenían atentos los oídos de los circunstantes que les escuchaban, y aumentoles la admiración las que también decía Constanza, que en sus faldas tenía a su malherido hermano» (389). La información del narrador nos permite hacer algunas consideraciones: en primer lugar, venimos a saber que Auristela ha pronunciado su lamento en voz alta, arriesgándose a traicionar sus linajes nobles y, sobre todo, desvelar la falsa hermandad; en segundo lugar, que Constanza estaba ocupada con su hermano y no podía escuchar las palabras de Auristela. Quienes oyen las quejas de Auristela son: Bartolomé (el criado de Antonio), Claricia (la “mujer voladora”) y dos de las tres damas francesas (ya que Feliz Flora estaba al lado de Antonio, herido para defenderla de su antiguo amante). Entre ellos, la “mujer voladora” se quedará en su pueblo, Bartolomé abandonará la comitiva dentro de unos capítulos (III.18) y también las dos damas francesas desempeñarán un papel secundario y abandonarán a los protagonistas junto con el duque de Nemurs (IV.9). Podría no ser casualidad que Constanza y Antonio el joven, los dos personajes que, al final de la obra, reconocerán la verdadera identidad de los protagonistas (IV.11), estén lejos de Auristela en el momento en el que ella pronuncia su lamento: los dos personajes, que siguen a Persiles y Sigismunda desde hace mucho tiempo, habrían podido concluir antes de tiempo el reconocimiento de los héroes epónimos.

En conclusión, si bien la estructura de la obra tiende naturalmente, como es típico del género literario, hacia el reconocimiento de Persiles y Sigismunda, se le contrapone una fuerza contraria que intenta equilibrar esta tendencia hacia el reconocimiento, que hemos llamado *retardatio agnitionis*. El ejemplo mencionado no es más que uno de los muchos momentos en los que se puede observar este mecanismo equilibrador.

### 3. RECONOCIMIENTO POR PALABRAS DICHAS (III): LAS AGNICIONES DE LA PAREJA PROTAGONISTA

La tercera tipología de agnición es el reconocimiento “biasimevole”<sup>28</sup> que se hace por palabras dichas y se verifica cuando el personaje que tiene que ser reconocido confiesa (voluntaria o involuntariamente) su propia identidad,

28. «Biasimevole è quella riconoscenza che si fa non per la costituzione delle cose e non per la favola, ma per quelle parole che vuole il poeta» (Castelvetro 1979, I, 463).

o cuando una tercera persona reconoce a la persona desconocida (también en este caso, voluntaria o involuntariamente). En ambas posibilidades, el reconocimiento no se verifica por una señal o una acción, sino por palabras dichas. Por esta razón, Castelvetro juzgaba reconocimientos parecidos como “disartificiali” (462).

Como señala Carlos Romero Muñoz, la agnición, «en realidad, falta en el *Persiles*, al menos en los modos tradicionales del género» (Cervantes 2002, 194-195, n.5), sin embargo se puede individuar una doble agnición de los dos protagonistas en la forma de reconocimiento por palabras dichas, dichas tanto por el reconocible como por otra persona.

Los dos reconocimientos se verifican en dos capítulos consecutivos (el 11 y el 12 del cuarto libro) y, desde una perspectiva temporal, contemporáneos. Es importante aclarar que se trata de un doble reconocimiento, no porque haya un reconocimiento separado para Periandro y otro para Auristela, sino porque sus respectivas identidades son reveladas simultáneamente en dos ocasiones distintas que se completan juntamente, por la misma Auristela (IV.11) y por el personaje de Seráfido (IV.12).

### 3.1. Primera agnición de *Persiles* y *Sigismunda* (IV.11)

El primer reconocimiento de los protagonistas se desarrolla en el capítulo 11 del cuarto libro<sup>29</sup>. Después de que Auristela había confesado sorprendentemente a Periandro que ya no quería casarse con él para consagrarse a Dios —una decisión precipitada y de la que se retracta poco después—, Periandro, con una reacción de tierna humanidad, había abandonado su residencia romana y, paseando meditabundo, se había dirigido fuera de la ciudad de Roma. Mientras tanto, impactada por la reacción de su amado, Auristela se queja frente a Constanza y Antonio y, como ya había sucedido durante el lamento al lado del cuerpo semivivo de Periandro (III.14), por el dolor habla de manera imprudente: «¿No es mejor que mi hermano sepa mi intención? [...] al interés del cielo y de gloria se ha de posponer los del parentesco, cuanto más, que yo no tengo ninguno con Periandro» (424). Estas palabras dejan poco margen de duda y revelan la falsedad de su hermandad con Periandro. Una escena de reconocimiento parecida se verifica también en las *Etiópicas*, en ese caso por el protagonista masculino, Teágenes, pero en un contexto trágico.

29. El lector ya conocía la verdadera identidad de los dos protagonistas, desde el comienzo del segundo libro, cuando Periandro, en un lamento apasionado, había confesado su verdadero nombre y el de Auristela: «¿Qué reinos ni qué riquezas me pueden a mí obligar a que deje a mi hermana Sigismunda, si no es dejando de ser yo *Persiles*?» (II.6, 146); sin embargo, la agnición no se había producido a nivel diegético. El soliloquio de Periandro se desarrolla después de varios capítulos (II.2-3 y 5) donde el ‘maldiciente’ Clodio había expuesto sus sospechas sobre la verdadera identidad de los dos protagonistas y la falsedad de su relación de parentesco ante Arnaldo y luego ante Rutilio. En estos capítulos, detrás de la figura de Clodio, como en tantas otras figuras del *Persiles*, se puede vislumbrar la figura del lector virtual de la obra, que cuestiona las incongruencias de la trama.

Ante la peligrosa reina Ársace, locamente enamorada de él, y sabiendo perfectamente que incurriría en la ira de la reina, el héroe desvela con valentía su relación amorosa con Cariclea, para salvar a su supuesta hermana de un matrimonio no deseado e inapropiado:

Solo una merced os pido que me concedáis de tantas cuantas habéis prometido: que renunciéis el casamiento de Cariclea con Aquémenes, porque sin que yo diga los otros respetos, por donde no se puede hacer, no es justo ni decente que aquella que es tan ilustre y noble de linaje sea casada y haga vida con un hijo de una esclava. De otra manera que os juro por el Sol, el más claro y el más hermoso de los otros dioses, de jamás condescender con vuestra voluntad y que primero que a Cariclea le sea hecha alguna fuerza veáis que yo mesmo me haya dado la muerte [...] Pues bien está señora, dijo entonces Teágenes, dadle en hora buena a mi hermana, si alguna tengo, mas la que yo he procurado para mí, la que es mi desposada, y finalmente la que es mi propia mujer [...] que yo no tengo hermana que se llame Cariclea, sino la que es mi esposa (Heliodoro 1587, VII, 207v-208r).

En el *Persiles*, en cambio, la escena trágica se convierte en cómica gracias a las palabras de Auristela, tan inoportunas que Constanza advierte a la heroína, e indirectamente también al lector, que se está produciendo un reconocimiento no deseado: «Advierte, hermana Auristela, que vas descubriendo cosas que podrían ser parte que, desterrando nuestras sospechas, a ti te dejasen confusa. Si no es tu hermano Periandro, mucha es la conversación que con él tienes; y si lo es, no hay para qué te escandalices de su compañía» (424). La advertencia de Constanza impacta a Auristela y Cervantes magistralmente la representa justificándose con confusión: «No sé, hermana –dijo Auristela–, lo que me he dicho, ni sé si Periandro es mi hermano o si no; lo que te sabré decir es que es mi alma, por lo menos: por él vivo, por él respiro, por él me muevo y por él me sustento» (425).

Al ver la humana reacción de Auristela, quien tratando de salir del aprieto empeora la situación, Antonio invita a la heroína a confesar la verdad: «No te entiendo, señora Auristela, pues de tus razones tanto alcanzo ser tu hermano Periandro, como si no lo fuese. Dinos ya quién es y quién eres, si es que puedes decillo; que agora sea tu hermano o no lo sea, por lo menos no podéis negar ser principales» (425). Entonces, la heroína confiesa:

¡Ay, desdichada –replicó Auristela–, y cuán mejor me hubiera sido que me hubiera entregado al silencio eterno, pues, callando, escusara la mordaza que dices que lleva en su lengua! [...] y para que juntamente se acabe la tragedia de mi vida, quiero que sepáis vosotros, pues el cielo os hizo verdaderos hermanos, que no lo es mío Periandro, ni menos es mi esposo ni mi amante; a lo menos, de aquéllos que, corriendo por la carrera de su gusto, procuran parar sobre la honra de sus amadas. Hijo de rey es; hija y heredera de un reino soy; por la sangre somos iguales (425).



La primera agnición de los protagonistas ocurre de manera accidental, pero, aunque repentina, no es ciertamente inesperada: el lector sabe que, al acercarse el final de la obra, se aproxima también el tópico momento del reconocimiento. Sin embargo, ningún objeto o señal favorece el reconocimiento y ninguna peripecia lo acompaña, sino que es la heroína quien traiciona su propio secreto hablando demasiado.

Los desaciertos de Auristela son perfectos ejemplos de la incapacidad de los protagonistas de desempeñar su papel de héroes griegos hasta el final de la obra: las dudas, las perplejidades, la irresolución que Persiles y Sigismunda manifiestan a lo largo de toda la narración marcan precisamente los límites ontológicos de este tipo de personaje en el contexto en el que se inserta<sup>30</sup>. Desde esta perspectiva no debe sorprender que incluso el más clásico de los recursos literarios, el reconocimiento, queda enredado en las intenciones paródicas de Cervantes.

### 3.2. Segundo reconocimiento de *Persiles* y *Sigismunda*

La agnición de Auristela, sin embargo, es carente de varios detalles: la heroína había ofrecido solo una explicación genérica de su vínculo con Periandro y de su clase social, sin revelar sus identidades ni la motivación del viaje. La tarea de unir los hilos de la historia y proclamar oficialmente la verdadera identidad de los dos héroes corresponderá a otro personaje. El siguiente capítulo comienza con una focalización en el héroe masculino, que es presentado por una magnífica descripción que testifica la excepcional capacidad narrativa de Cervantes, inalterada a pesar del empeoramiento de su enfermedad y de la prisa con la que estaba escribiendo estas páginas: «sollozando estaba Periandro, en compañía del manso arroyuelo y de la clara luz de la noche; hacíanle los árboles compañía, y un aire blando y fresco le enjugaba las lágrimas» (IV.12, 427).

Al oír repentinamente a dos hombres hablando en noruego, Periandro decide escuchar «detrás de un árbol» (428) la conversación, que el narrador introduce *in medias res*. Escuchándolos a escondidas, Periandro reconoce a los dos interlocutores: Seráfido –su preceptor, desconocido al lector–, y Rutilio, bailarín sienés y personaje bien conocido. En su discurso, Seráfido retoma los hilos de toda la historia, narrando la razón que llevó a Persiles y Sigismunda a huir de la isla de Tule y dirigirse a Roma, es decir, según la

30. Tras analizar los comportamientos de Periandro y Auristela a lo largo de la obra, Ruffinatto concluye: «si es verdad que el comienzo de la novela moderna depende de la aparición del héroe problemático (propiedad que desde luego no le falta a don Quijote), y si es verdad que lo problemático del héroe está relacionado sobre todo con la ambigüedad y la parodia, entonces la mayor virtud de Cervantes, en tanto que autor del *Persiles*, reside justamente en su capacidad de insertar este tipo de héroe en un contexto que no le pertenece: el de la novela de aventuras» (2015, 223).

típica estructura de la novela griega y bizantina, la necesidad de huir de un matrimonio no deseado<sup>31</sup>.

Más allá del aspecto temático, llama la atención en esta escena el papel de Periandro. El motivo del personaje que escucha una conversación sin que los interlocutores lo sepan y obtiene alguna información secreta e importante para la trama es un recurso universal<sup>32</sup>, pero en este caso, el motivo es utilizado de manera inapropiada: el que escucha la conversación, Periandro, conoce muy bien el contenido del relato de Seráfido, siendo él mismo el protagonista.

La estructura correcta del motivo debería haber sido, más bien, la siguiente: Periandro participa en la conversación con Seráfido, hablando de la razón de su huida de Tule y de sus aventuras, y Rutilio, escondido y sin ver a los interlocutores, aprende la información necesaria para deducir la verdadera identidad de los protagonistas. En el *Persiles*, en cambio, se verifica un diálogo entre el personaje informado de los hechos y otro personaje, que está encargado de proclamar el reconocimiento más esperado de la obra. Como se ha adelantado, el personaje es Rutilio, el bailarín sienés que compartió gran parte del viaje nórdico de los dos protagonistas (del capítulo I.8 al capítulo II.22), cuya parábola narrativa empezó con su relato –la historia más inverosímil de toda la obra, poblada de hechiceras, alfombras voladoras y hombres lobo (I.8-9)– y acabó con la ambigua elección de la vida eremítica (II.21). Independientemente de que la elección de quedarse en el eremitorio de Renato y Eusebia estuviera dictada por razones bastantes irónicas, el peso del relato analéptico de Rutilio, denso de eventos maravillosos, arroja sombras oscuras sobre la credibilidad del personaje, que, para los lectores atentos, tiene todas las patentes de personaje mentiroso y no confiable. Sin embargo, es precisamente a este personaje atípico al que le corresponde la tarea de deducir las reales identidades de los dos protagonistas y sancionar la agnición: «*Si como los nombras Persiles y Sigismunda, los nombraras Periandro y Auristela, pudiera darte nueva certísima de ellos, porque ha muchos días que los conozco, en cuya compañía he pasado muchos trabajos*» (432, la cursiva es mía).

La ecuación planteada por Rutilio, que iguala los nombres ficticios con los nombres reales, representa sin duda el reconocimiento oficial de los protagonistas. Sin embargo, el momento más esperado de toda la obra se verifica a través de una agnición por palabras dichas, mecanismo criticado por Aristóteles y todos los comentaristas de la *Poética*<sup>33</sup>.

31. En este caso, el modelo literario quizás no sea las *Etiópicas*, donde el motivo no aparece, sino más bien *Leucipe* y *Clitofonte*, el *Clareo* y el *Peregrino en su patria*.

32. Con respecto a las *Etiópicas*, Anna Bognolo define este recurso literario: «voyeurismo di personaggi testimoni che si nascondono per vedere senza essere visti» (2006, 279-280, n. 46). El motivo es frecuente en la novela pastoril –Cervantes mismo lo utiliza en *La Galatea*– y en el teatro, como magníficamente ejemplifica el *Hamlet* de Shakespeare.

33. Como señala Martín Morán: «el reconocimiento casual por parte de Periandro de su ayo Seráfido en uno de los dos interlocutores de un apartado bosque de la campiña romana responde, en efecto, a ese tipo de agniciones criticadas por el Pinciano (I, 188), por boca de Fadrique: “los buenos reconocimientos, de cualquier especie que sean, deben estar sembrados por la misma fábula, para que

Además, como ya se ha adelantado, Rutilio, personaje de estilo cómico, contrasta con la tipología de personajes habitualmente involucrados en los reconocimientos, llevados a cabo, por ejemplo, por los reyes de Etiopía en las *Etiópicas*, los ricos padres de Dafnis y Cloe en la obra homónima de Longo y la Corregidora en *La gitanilla* cervantina.

#### 4. AGNICIÓN Y PARODIA

Las agniciones del *Persiles* analizadas permiten algunas observaciones generales. En primer lugar, la anti-anagnórisis del hijo de Feliciana certifica una vez más que Cervantes conocía muy bien los mecanismos que subyacen al reconocimiento aristotélico, como demuestra el planteamiento inicial de la historia. A pesar de utilizar todos los elementos típicos de este recurso, el desarrollo del episodio provoca una inversión de la acción esperada. El reconocimiento fracasado del hijo de Feliciana se configura, por tanto, como una parodia de la agnición clásica como abusado recurso para solucionar nudos narrativos difíciles de desatar. También el relato de los juegos de Policarpo está sustentado por la ambigüedad: el obvio reconocimiento del héroe ganador Periandro problematiza todo el sustrato épico que hace de trasfondo al episodio. La exageración de las victorias del protagonista y la evidente ruptura de la simetría Teágenes-Periandro y Cariclea-Auristela (sustituida por Sinforosa) representan una clara señal de inversión paródica del mundo épico. Finalmente, el (doble) reconocimiento de la pareja protagonista, a pesar de ser la agnición más esperada de la obra, sigue el esquema menos apreciado por Aristóteles. Además, en el caso de Auristela, el comportamiento desmañado de la joven que, incapaz de desempeñar hasta el final su papel de heroína clásica, desvela su verdadera relación con Periandro, atestigua su papel de moderno personaje problemático. Finalmente, en el caso del reconocimiento oído por el protagonista masculino, se utiliza de manera impropia, invirtiéndolo, el motivo del ‘hombre que escucha a escondidas una conversación’ y, además, el reconocimiento no es llevado a cabo por un personaje de alta posición social como en las obras del mismo género, sino más bien por un hombre mentiroso y no confiable.

La última escena de reconocimiento nos permite, además, otra consideración de carácter general: si quien está escuchando a Seráfido y Rutilio hablar de *Persiles* y Sigismunda es el mismo *Persiles*, quizás no sea un disparate suponer que, detrás de un árbol junto con el héroe epónimo, se halla el mismo lector que, implicado en la *fabula* por la *fabula*, se convierte en el verdadero destinatario lógico del reconocimiento de los protagonistas. De este modo, por

sin máchina ni milagro sea desatada; sino que ella de suyo, sin violencia ni fuerza alguna, se desmaña y manifieste al pueblo”. Pues bien, la agnición entre Periandro y Seráfido no está sembrada por la misma fábula y parece cosa de milagro y máquina, hecha con violencia y fuerza» (2008, 180-181).

medio de una sabia construcción narrativa, el autor involucra al lector, implicándolo en el desarrollo de la anagnórisis más importante y más esperada de toda la obra.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aquiles Tacio. 1617. *Los más fieles amantes Leucipe y Clitofonte*, traducido por Diego de Ágreda y Vargas. Madrid: Juan de la Cuesta.
- Aristóteles. 1998. *Poética*, editado por Guido Paduano. Bari-Roma: Laterza.
- Aristóteles. 1999. *Poética*, editado por Valentín García Yebra, 3.<sup>a</sup> reimpr. Madrid: Gredos.
- Bajtín, Mijaíl. 1989. *Teoría y estética de la novela*, traducido por Helena S. Kriúkova y Vicente Cazarra. Madrid: Taurus.
- Baquero Escudero, Ana Luisa. 1990. «La novela griega: proyección de un género en la narrativa española». *RILCE: Revista de filología hispánica* 6(1): 19-45.
- Bianchi, Nuzio. 2011. *Romanzi greci ritrovati. Tradizione e riscoperta dalla tarda antichità al Cinquecento*. Modugno-Bari: Stilo.
- Blasco, Javier. 2013. «La narrativa cervantina entre romance y novela. La invención de la novela y la caterva de encantadores que todas nuestras cosas mudan y truecan». En *Guanajuato en la geografía del 'Quijote'. XXIII Coloquio Cervantino Internacional. Cervantes novelista: antes y después del 'Quijote'*, editado por Florencio Sevilla, 363-408. Guanajuato: Universidad.
- Bognolo, Anna. 2006. «Il “caso” di Dorotea e le tecniche del romanzo pastorale». *Critica del testo* IX, 1-2 (número monográfico: *I mondi possibili del 'Quijote'*): 255-281.
- Boitani, Pietro. 2014. *Riconoscere è un dio. Scene e temi del riconoscimento nella letteratura*. Turín: Einaudi.
- Canavaggio, Jean François. 1958. «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*». *Anales Cervantinos* 7: 13-107.
- Castelvetro, Ludovico. 1570. *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*. Viena: Gaspar Stainhofer.
- Castelvetro, Ludovico. 1979. *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, editado por Werther Romani. Bari: Laterza, 2 vols.
- Castro, Américo. 1925. *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando.
- Cave, Terence. 1999. *Recognitions: A Study in Poetics*. Oxford: Clarendon Press.
- Cervantes, Miguel de. 2002. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, editado por Carlos Romero Muñoz, 2.<sup>a</sup> reimpr. Madrid: Cátedra.
- Cervantes, Miguel de. 2010. *Novelas ejemplares*, editado por Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Barcelona: Austral, 2 vols.
- Cervantes, Miguel de. 2017. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, texto crítico de Laura Fernández, notas a pie de página de Ignacio García Aguilar, notas complementarias de Carlos Romero Muñoz, estudios de Isabel Lozano-Renieblas y Laura Fernández. Madrid: Real Academia Española.
- Crismani, Daria. 1997. *Il teatro nel romanzo ellenistico d'amore e di avventure*. Alessandria: Dell'Orso.
- Cruz Casado, Antonio. 1989. «Los libros de aventuras peregrinas. Nuevas aportaciones». En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (18-23 agosto 1986)*, editado por Sebastián Neumeister, v. 1, 425-431. Berlín - Fráncfort del Meno: Vervuert.

- Cruz Casado, Antonio. 1993. «Para una poética de la narrativa de aventuras peregrinas». En *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro (actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, 1990)*, editado por Manuel García Martín, v. 1, 261-268. Salamanca: Universidad.
- Deffis de Calvo, Emilia. 1999. *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Filóstrato. 1992. *Vida de Apolonio de Tiana*, editado por Alberto Bernabé Pajares. Madrid: Gredos.
- Forcione, Alban K. 1970. *Cervantes, Aristotle and the 'Persiles'*. Princeton: Universidad.
- Forcione, Alban K. 1972. *Cervantes' Christian Romance: A Study of 'Persiles y Sigismunda'*. Princeton: Universidad.
- Fusillo, Massimo. 1989. *Romanzo greco. Polifonia ed eros*. Venecia: Marsilio.
- García Berrio, Antonio. 1977. *Formación de la Teoría Literaria moderna. I. La tónica horaciana en Europa*. Madrid: Cupsa.
- García Berrio, Antonio. 1980. *Formación de la Teoría Literaria moderna. II. Teoría poética del Siglo de Oro*. Murcia: Universidad.
- Garrido Camacho, Patricia. 1999. *El tema del reconocimiento en el teatro español del siglo XVI*. Madrid: Tamesis.
- Giraldi Cinthio, Giovan Battista. 1554. «Discorsi intorno al comporre de i Romanzi». En *Discorsi intorno al comporre de i Romanzi, delle Comedie e delle Tragedie*. Venecia: Gabriel Giolito de Ferrari.
- González Rovira, Javier. 1996. *La novela bizantina de la Edad de Oro*. Madrid: Gredos.
- Heliodoro. 1548. *L'Histoire Ethiopique*, traducido al francés por Jacques Amyot. Paris: Vincent Sertenas.
- Heliodoro. 1554. *Historia ethiopica de Heliodoro trasladada en vulgar castellano por un secreto amigo de su patria*, traducción anónima. Amberes: Martín Nucio.
- Heliodoro. 1587. *La historia de los dos leales amantes Theágenes y Chariclea*, traducido por Fernando de Mena. Alcalá de Henares: Juan Gracián.
- López Pinciano, Alonso. 1998. *Philosophía antigua poética*, editado por José Rico Verdú. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Lozano-Renieblas, Isabel. 1998. *Cervantes y el mundo del 'Persiles'*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Lozano-Renieblas, Isabel. 2014. *Cervantes y los retos del 'Persiles'*. Salamanca: SEMYR.
- Martín Morán, José Manuel. 2008. «El género del *Persiles*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 28(2): 173-193.
- Montiglio, Silvia. 2013. *Love and Providence. Recognition in the Ancient Novel*. Oxford: Universidad.
- Pavel, Thomas. 2005. *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, traducido por David Roas Deus. Barcelona: Crítica.
- Piccolomini, Alessandro. 1575. *Annotazioni di m. Alessandro Piccolomini nel Libro della Poetica d'Aristotele*. Venecia: Giovanni Guarisco.
- Pigna, Giovan Battista Nicolucci. 1554. *I romanzi di M. Giovan Battista Pigna al S. Donno Luigi da Este, vescovo di Ferrara, divisi in tre libri, ne' quali della Poesia & della vita dell'Ariosto con nuovo modo si tratta*. Venecia: Vincenzo Valgrisi.
- Propp, Vladimir. 1974. *Morfología del cuento*, traducido por María Lourdes Ortiz, 2.ª reimpr. Madrid: Fundamentos.
- Reinoso, Alonso Núñez de. 1552. *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*. Venecia: Gabriel Giolito de Ferrari.
- Reinoso, Alonso Núñez de. 1997. *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*, editado por José Jiménez Ruiz. Málaga: Universidad.

- Ricoeur, Paul. 2005. *Percorsi del riconoscimento*, traducido al italiano por Fabio Polidori. Milán: Raffaello Cortina.
- Riley, Edward C. 1981. *Teoría de la novela en Cervantes*, traducido por Carlos Sahagún, 3.<sup>a</sup> reimpr. Madrid: Taurus.
- Ruffinatto, Aldo. 2015. *Dedicado a Cervantes*. Madrid: Sial.
- Ruffinatto, Aldo. 2021. «Todo lo que se debe saber sobre el no reconocimiento de un hijo. El caso de Feliciano de la Voz (*Persiles*, III. 2-5)». En *De mi patria y de mí mismo salgo*, editado por Daniel Migueláñez y Aurelio Vargas Díaz-Toledo, 151-184. Alcalá de Henares: Universidad.
- Ruffinatto, Aldo. 2022. *Diálogos cervantinos (desde la intertextualidad)*. Madrid: Sial-Pigmalión.
- Stegmann, Tilbert Didac. 1971. *Cervantes' Musterroman 'Persiles'; Epenetheorie und Romanpraxis um 1600*. Hamburgo: Hartmut Ludke Verlag.
- Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel. 1988. *La novela bizantina española: apuntes para una revisión del género*. Cáceres: Universidad.
- Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel. 1999. «El recurso de la anagnórisis en algunas de las *Novelas ejemplares* de Cervantes». *Anales Cervantinos* 35: 539-570. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.1999.040>
- Tomashevski, Boris. 1978. «Temática». En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, editado por Tzvetan Todorov, traducido por Ana María Nethol, 2.<sup>a</sup> reimpr., 199-232. Ciudad de México: Siglo XXI editores.
- Weinberg, Bernard. 1961. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago: Universidad, 2 vols.

Recibido: 30 de mayo de 2023

Aceptado: 26 de junio de 2023