

01065  
1ej.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO DE  
LA FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

"SHAKESPEARE Y CALDERON DE LA BARCA: ANAGNORISIS  
EN LA TRAGEDIA Y LA COMEDIA".

TESIS QUE PRESENTA

LAURA VILLAFUERTE THOMAS.

COMO PARTE DE LOS REQUISITOS PARA OPTAR AL TITULO DE  
MAESTRA EN LETRAS INGLESAS.



RESULTADO DE FILOSOFIA Y LETRAS  
ESTUDIOS SUPERIORES

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

FEBRERO DE 1983.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# I N D I C E .

	<u>Págs.</u>
Capítulo I: <i>Fundamentación Teórica</i> ... .. .	1
Capítulo II: <i>Estudio Comparativo de la anagnórisis en las obras <u>The Winter's Tale de William Shakespeare</u> y <u>El Monstruo de los Jardines de Pedro Calderón de la Barca</u></i> ... .. .	14
1. <i>La anagnórisis en la obra <u>The Winter's Tale</u> de William Shakespeare</i> ... .. .	14
2. <i>La anagnórisis en la obra <u>El Monstruo de los Jardines</u> de Pedro Calderón de la Barca</i> ... .. .	26
3. <i>Estudio comparativo de la anagnórisis en las obras <u>The Winter's Tale</u> y <u>El Monstruo de los Jardines</u></i> ... .. .	34
Capítulo III: <i>Estudio Comparativo de la anagnórisis en las obras <u>King Lear de William Shakespeare</u> y <u>La Vida es Sueño de Pedro Calderón de la Barca</u></i> ... .. .	49
1. <i>La anagnórisis en la obra <u>King Lear</u> de William Shakespeare</i> ... .. .	49
2. <i>La anagnórisis en la obra <u>La Vida es Sueño</u> de Pedro Calderón de la Barca</i> ... .. .	73
3. <i>Estudio comparativo de la anagnórisis en las obras <u>King Lear</u> y <u>La Vida es Sueño</u></i> ... .. .	95
Capítulo IV: <i>Conclusiones</i> ... .. .	122
Bibliografía ... .. .	140

**CAPITULO I.**

**FUNDAMENTACION TEORICA .**

## Capítulo I.

### FUNDAMENTACION TEORICA

El propósito de este trabajo es hacer un estudio comparativo de la anagnórisis en William Shakespeare y Pedro Calderón de la Barca. Para ello se estudiarán, de Shakespeare, *The Winter's Tale* y *King Lear*, y de Calderón de la Barca, *El Monstruo de los Jardines* y *La Vida es Sueño*, con el objeto de ver qué tipo de anagnórisis emplean, la forma en que cada uno la utiliza y poder observar si existe alguna similitud o diferencia en cuanto al manejo de dicho elemento en cada una de las obras a estudiar. Antes de pasar al estudio propiamente dicho, se expondrá el concepto de anagnórisis y su clasificación. Se procederá entonces a estudiar la anagnórisis en cada una de las obras elegidas, para luego hacer un análisis comparativo y así descubrir diferencias y similitudes entre ambos autores.

La anagnórisis o reconocimiento es un tema que se aborda en la literatura y que refleja las preocupaciones o intereses más profundos del hombre y de su existencia e identidad. En una obra literaria, la anagnórisis es un tema de sumo interés, ya que contribuye a la creación y desarrollo de la trama, nudo y desenlace. Puede surgir en cualquier momento y lugar que el autor lo juzgue necesario; sin embargo, normalmente existirán antecedentes para que, al llevarse a cabo, tanto los personajes como los espectadores, puedan aceptarla, pues ya tendrán reunidos los elementos que el autor les ha dado paulatinamente. Estos elementos se pueden dar por medio de diversos incidentes, alusiones, imágenes, frases, señas exteriores o indicios, cicatrices, objetos de utilería, presagios, apartados, etc.

El proceso que se lleva a cabo para que tenga lugar la anagnórisis, va creando un ambiente de suspenso, para que exista la atmósfera adecuada en el momento en que ésta surja. Después de que ha sucedido la anagnórisis, la consecuencia de ésta se verá reflejada en el curso de los acontecimientos. La anagnórisis también ayuda al desarrollo de los personajes, a la motivación que éstos tengan para realizar una u otra acción, así como también al desarrollo del tema y subtema (si existe).

En su *Poética*, Aristóteles habla sobre el reconocimiento o anagnórisis y dice que "*como el mismo nombre lo indica, es una transición de la ignorancia al conocimiento, llevando consigo un paso del odio a la amistad o de la amistad al odio, en los personajes destinados a la felicidad o al infortunio. El más bello reconocimiento es el que va acompañado de peripecia*"<sup>1</sup>; lo que sucede cuando todos los hechos llevan al espectador - pues se trata de obras de teatro- a pensar que la acción va a tener un desenlace determinado y sucede algo inesperado, distinto y, en ocasiones, contrario a las expectativas del espectador. De esta manera, en lo que a la tragedia se refiere y según Aristóteles, un reconocimiento que va acompañado de una peripecia moverá a la compasión o al temor. Sin embargo, el espectador puede experimentar otro tipo de sentimientos que no tienen que ser necesariamente de compasión o temor, sino que puede llegar a la molestia o a la indignación, pues dicho espectador ya se había formado un horizonte de expectativa que no corresponde a lo que recibe mediante el reconocimiento, sólo o acompañado de peripecia.

---

1. Aristóteles, "Poética", en Obras, Trad. Francisco de P. Samaranch, Aguilar, Madrid, España, 1964, p. 88

Además, hay que pensar que el reconocimiento tiene lugar tanto en la tragedia como en la comedia. Así, los sentimientos que éste puede provocar en el espectador pueden ser de alegría o de satisfacción; incluso, se podría pensar que cada espectador puede recibir el reconocimiento -ya sea sólo o acompañado de peripecia-, de distinta manera, pues su reacción será el producto de su forma de pensar y de ver los hechos, de sus vivencias y otros muchos factores que conforman la conducta humana. Se ha utilizado la palabra 'reconocimiento' como un sinónimo de 'anagnórisis', por ser ésta la palabra que se encuentra en la traducción, de la *Poética* de Aristóteles, al español hecha por Francisco P. Samaranch; sin embargo, F. L. Lucas no está de acuerdo con este término y opina que,

*Recognition is a mistranslation. We associate the word too closely with the narrow sense of discovering a person's identity; whereas anagnonisis may equally well signify the discovery of things unknown before, and applies to the realization by Othello of the true facts of the situation. "Realization" indeed would be a possible translation of the word.<sup>2</sup>*

La opinión de F.L. Lucas es válida y, por tanto, aunque en esta investigación se utilice la palabra reconocimiento, se hará tomando en cuenta la aclaración de la cita mencionada. Sin embargo, se observa que además de los términos 'anagnórisis', 'reconocimiento' y "realization", existe la palabra 'agnición' empleada por Alfonso Reyes en las notas a su obra *Ifigenia Cruel*, donde aclara la

---

2. F. L. Lucas, In Relation to Aristotle's Poetica, The Hogart Press, London, 1953, p. 95

forma en que se tratará el tema de Ifigenia y la importancia de la anagnórisis en su obra, de modo que para Alfonso Reyes, 'agnición' es un sinónimo de 'anagnórisis'.

*Adviértase que mi anagnórisis o agnición (el reconocimiento entre los dos héroes) cobra así un sentimiento profundo. En las versiones de la tragedia ateniense, Orestes e Ifigenia saben quiénes son, y simplemente se reconocen el uno al otro. En mi interpretación, Ifigenia se ignora, y sólo se identifica a sí misma al tiempo de reconocer a Orestes. La anagnórisis cae hasta otro plano interior, como cuando, en Sófocles, Edipo descubre que él es el matador de su padre y el esposo de su propia madre, condiciones que antes ignoraba.*<sup>3</sup>

A Reyes le interesa que la agnición no se quede en un plano superficial, sino que llegue a un plano profundo, para que se comprenda mejor la motivación de los personajes. La obra se inicia con una nota donde se dice que: Ifigenia "ha perdido la memoria de su vida anterior"<sup>4</sup> y, en la obra, se ve el esfuerzo de este personaje para recobrar la identidad perdida y su actitud después que la recobra. Alfonso Reyes dice que su anagnórisis es "el reconocimiento entre los dos héroes [Orestes e Ifigenia]" y no aclara si el significado que le atribuye al término agnición, se debe al tema de la obra o, porque para él agnición únicamente significa el reconocimiento de dos héroes. Lucas da una definición más amplia; dice que "*the anagnorisis*

3. Alfonso Reyes, Ifigenia Cruel, Editorial Calleja, Madrid, España, 1924, p. 305

4. Ibid., p. 306



*is the realization of the truth, the opening of the eyes, the sudden lightning-flash in the darkness. This flash of revelation may appear, as Aristotle points out, either before it is too late or after....*<sup>5</sup> A pesar de que Lucas trata de dar una explicación más amplia, cuando dice que la anagnórisis es "the realization of the truth" olvida el comentario de Aristóteles respecto a la posibilidad de que ocurra un falso reconocimiento, que no sería la consecuencia de "the realization of the truth" sino de su contrario "untruth". El conocimiento derivado de la agnición, sería lo que Lucas llama "the opening of eyes", que ocurre en un tiempo muy corto como la siguiente imagen lo indica, "the sudden lightning-flash in the darkness". Como ya se mencionó anteriormente, puede ocurrir en cualquier momento "either before it is too late or after". Si surge antes de que sea demasiado tarde, qu záshabrá un final feliz y, si no, tal vez habrá un final triste.

Hasta ahora se ha hablado de la anagnórisis como un hecho único sin variantes. Sin embargo, de acuerdo a la forma de llevarse a cabo y de los factores que en ella intervienen, Aristóteles hace la siguiente clasificación:

RECONOCIMIENTO

- a). Por indicios
- b). Por artificio del poeta.
- c). Por recuerdo.
- d). Por raciocinio.
- e). Derivado de los hechos mismos.

5. Op. Cit., Lucas, P. 97

a). Reconocimiento por indicios.

Este tipo de reconocimiento se lleva a cabo por medio de señas exteriores que pueden en ocasiones ser ingénitas a los personajes. En otros casos los signos pueden ser adquiridos. Un ejemplo serían las cicatrices que se conservan en el cuerpo; como en Ulises, a quien su nodriza reconoció gracias a su cicatriz. También puede llevarse a cabo por medio de signos que los personajes poseían y de los que en algún momento se han desprendido. Por ejemplo, collares, canastillas y demás pertenencias.

b). Reconocimiento por artificio del poeta.

Aristóteles dice que este tipo de reconocimiento se aleja del arte, ya que el espectador puede notar claramente la intromisión del poeta, que rompe así la armonía de la obra.

c). Reconocimiento por recuerdo.

Este tipo de reconocimiento se lleva a cabo por medio de un recuerdo que puede ser evocado por un indicio, un sonido, o una acción que hace que el personaje reaccione de una determinada manera.

d). Reconocimiento por raciocinio.

Este tipo de anagnórisis se deriva de un silogismo que se puede dar por la deducción de un parentesco debido al parecido físico, o cuando los personajes deducen la suerte que les espera al ver el lugar al que han sido conducidos, etc. Puede darse un reconocimiento apoyado en un falso raciocinio.

nio, lo que daría como resultado un falso reconocimiento.

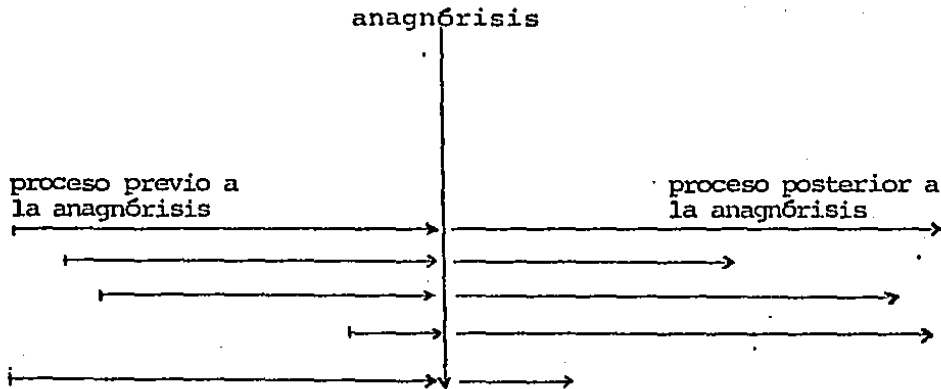
e). Reconocimiento derivado de los hechos mismos.

Según Aristóteles, el reconocimiento derivado de los hechos mismos es el más bello, porque forma parte integral de los acontecimientos y tanto el espectador como los personajes lo aceptan como parte integral de la obra. O sea, se presentan hechos verosímiles para dar cabida a la sorpresa o a una agnición que ya se esperaba. En este tipo de anagnórisis no se requieren artificios, señas o indicios, porque es el desarrollo de la acción el que lleva al reconocimiento.

A Heinrich Lausberg le interesa el recurso literario de la anagnórisis y toma el concepto y clasificación de Aristóteles, los comenta y amplía. Para Lausberg la anagnórisis "es el proceso de súbito reconocimiento, que trae aparejado un cambio en el curso de la acción. El reconocimiento modifica el estado de fortuna (dicha o desdicha) de un personaje al que hace pasar al estado contrario (desdicha o dicha)".<sup>6</sup> En esta definición, Lausberg -al igual que Lucas- le da el aspecto temporal a la anagnórisis al atribuirle el calificativo "súbito", que significa por una parte 'imprevisto', 'que no se esperaba', y que por otra parte significa 'repentino', 'rápido', 'pronto'. De modo que los dos significados de "súbito" concuerdan con las características señaladas, pues normalmente es 'imprevista' y el tiempo y la forma en que se lleva a cabo es muy 'rápida'.

6. Heinrich Lausberg, Manual de Retórica Literaria, Tomo II, Versión al español de José Pérez Riesco, Gredos, Madrid, 1967, p. 489

Sin embargo, la duración del proceso previo y posterior a la agnición es mucho más prolongada. Esto se puede expresar en el siguiente diagrama:



El tamaño de las flechas horizontales indican la duración del proceso. Se dan flechas de diversos tamaños porque este proceso no tiene que ser necesariamente de una duración determinada. La flecha vertical ilustra el tiempo en que se lleva a cabo la agnición, que casi siempre es muy corto.

En lo que se refiere al 'cambio de fortuna', Lausberg plantea dos posibilidades que van de dicha a desdicha o viceversa. Sin embargo, sería interesante comprobar si sólo existen estas dos posibilidades o puede haber más. Este aspecto se puede ilustrar utilizando los signos + (dicha) y - (desdicha) y ↓ agnición que da por (=) resultado...

-	↓	=	+	estas son las posibilidades
+	↓	=	-	que Lausberg sugiere
-	↓	=	-	otras posibilidades
+	↓	=	+	a comprobar

Estos cambios de fortuna se producen, según Lausberg, debido a "la relación personal del personaje [que] se modifica al comprobar una amistad (o un parentesco de sangre) en vez de la enemistad anterior o a la inversa".<sup>7</sup> Cabría agregar otra posibilidad que no se derivaría de las que Lausberg plantea y ésta sería la anagnórisis de un lugar.

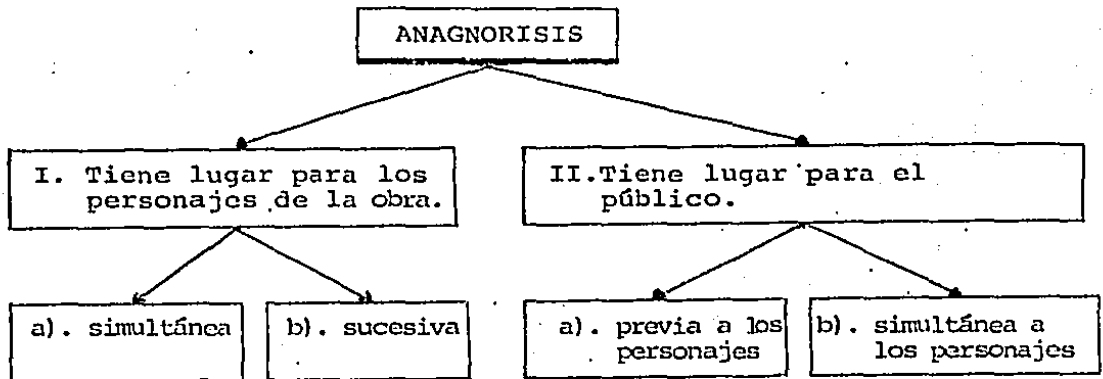
Aristóteles habla de la anagnórisis como un hecho que tiene lugar en la tragedia. Lausberg va más allá y dice que "la anagnórisis presupone un error [y que ésta] suele utilizarse asimismo en la comedia y en la novela. El error que termina en la anagnórisis es una tensión informativa entre el personaje no informado y la realidad".<sup>8</sup> Lausberg no define el término "error"; sin embargo, es claro que el "error" no tiene que ser cometido por el [los] personaje(s) que después experimentará(n) la agnición, que puede ser un hecho ajeno a él (ellos) y que por alguna circunstancia lo(s) relacione con otro personaje(s), hecho(s) ocurrido(s) o algún lugar. Al mencionar la "tensión infor

7. Ibid., p. 489

8. Ibid., p. 489

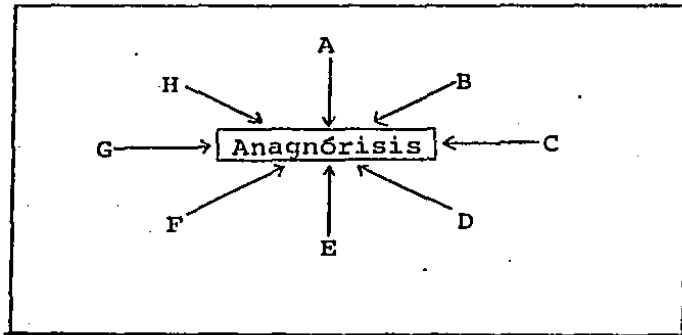
mativa, Lausberg se refiere al suspenso que se crea en torno a la agnición y que hace que haya varias posibilidades en cuanto al momento y a la forma en que los personajes y espectadores de la obra reciben dicha agnición. De modo que no todos los personajes tienen que experimentar la agnición al mismo tiempo y en el mismo lugar, sino que la anagnórisis se abre camino y puede llegar a todos los personajes en forma simultánea o sucesiva. En caso de que ocurra en forma sucesiva, se creará una 'tensión informativa' entre los personajes que carezcan de ella.

Además, los espectadores también pueden experimentar la 'tensión informativa' y, en algunos casos, pueden estar mejor informados que el personaje o personajes de la obra; así, el espectador tendrá una aproximación a la anagnórisis, pues posee más información que los mismos personajes o puede, en un momento dado, experimentar la anagnórisis antes que el personaje o personajes para los cuales dicha anagnórisis es un factor decisivo para su desarrollo. Esto se podría ilustrar de la siguiente manera:



I. La anagnórisis tiene lugar para los personajes de la obra.

a). La anagnórisis que ocurre de manera simultánea en varios o todos los personajes de una obra.



b). La anagnórisis que ocurre de manera sucesiva para los personajes.

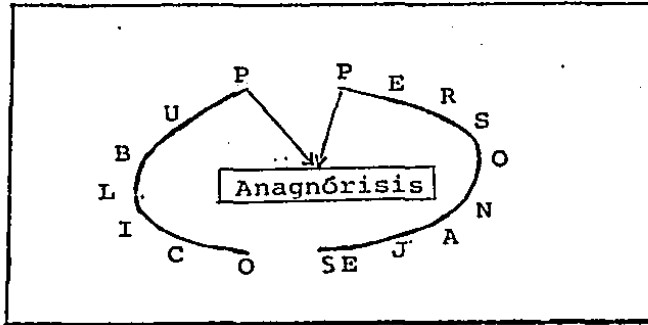
1° personaje A \_\_\_\_\_ anagnórisis  
 2° personaje B \_\_\_\_\_ anagnórisis  
 3° personaje C \_\_\_\_\_ anagnórisis  
 4° personaje D \_\_\_\_\_ anagnórisis  
 etc.

II. La anagnórisis tiene lugar para los espectadores de la obra.

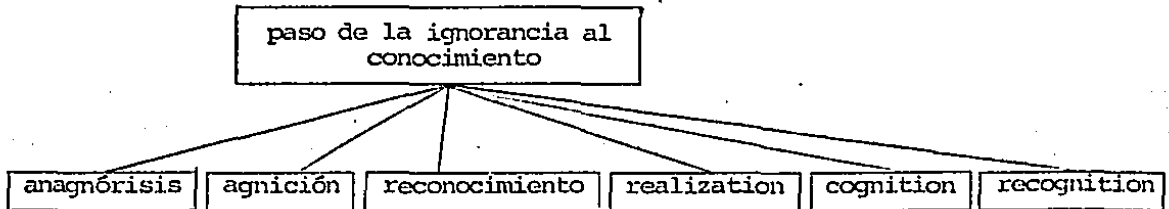
a). Previa a los personajes, cuando los espectadores reúnen cierta información y pueden deducir la anagnórisis y esta deducción puede ser acertada o equivocada (falsa anagnórisis).

- 1° espectador ————— anagnórisis  
 2° personajes ————— anagnórisis

b). Los espectadores reciben la anagnórisis simultáneamente con los personajes.



Al estudiar la anagnórisis o reconocimiento, se ha visto que tanto Aristóteles como Lausber toman dichos términos. F.L. Lucas opta por 'realization', Alfonso Reyes emplea 'agnición' y 'reconocimiento', y Robert E. Abrams toma 'cognition' para designar el mismo hecho. También se podría tomar el término 'recognition'.



Cada uno de los autores mencionados se ocupa de dar su definición basándose en la de Aristóteles, como ellos mismos lo aclaran. La definición de Aristóteles es la siguiente



te: "El reconocimiento o anagnórisis, como el mismo nombre lo indica, es una transición de la ignorancia al conocimiento, llevando consigo un paso del odio a la amistad o de la amistad al odio, en los personajes destinados a la felicidad o al infortunio".<sup>9</sup> Lausberg dice que "la anagnórisis es el proceso de súbito reconocimiento, que trae aparejado un cambio en el curso de la acción".<sup>10</sup> Para F. L. Lucas "the anagnorisis is the realization of the truth, the opening of the eyes, the sudden lightning-flash in the darkness".<sup>11</sup> Para Alfonso Reyes "la anagnórisis o agnición [es] el reconocimiento entre los dos héroes [Orestes e Ifigenia]".<sup>12</sup>

En esta investigación se emplearán los términos sugeridos por los autores antes mencionados y, para los efectos de este estudio, se tomarán en consideración todas las características que en las definiciones se le atribuyen a la anagnórisis, puesto que todas son válidas. Y para ver los distintos tipos de anagnórisis, se tomará la clasificación de Aristóteles.

- 
9. Op. Cit., Aristóteles, p. 88  
 10. Op. Cit., Lausberg, p. 489  
 11. Op. Cit., F. L. Lucas, p. 97  
 12. Op. Cit., A. Reyes, p. 305

CAPITULO II.

ESTUDIO COMPARATIVO DE LA ANAGNORISIS EN LAS OBRAS  
THE WINTER'S TALE DE WILLIAM SHAKESPEARE Y EL MONS  
TRUO DE LOS JARDINES DE PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

## Capítulo II.

ESTUDIO COMPARATIVO DE LA ANAGNORISIS EN LAS OBRAS:  
THE WINTER'S TALE DE WILLIAM SHAKESPEARE Y EL MONS-  
TRUO DE LOS JARDINES DE PEDRO CALDERON DE LA BARCA.1. LA ANAGNORISIS EN LA OBRA *The Winter's Tale* DE  
WILLIAM SHAKESPEARE.

En esta obra encontramos algunos hechos sobresalientes para el desarrollo de la acción, como son los celos in controlables que padece Leontes y que han surgido sin motivo, la supervivencia de Perdita y la resurrección de Hermione, sorprenden no sólo a los personajes de la obra sino también a los espectadores. A lo largo de ésta se dan reconocimientos de varios tipos, que contribuyen al desarrollo de la acción.

Se puede decir que en los actos I, II, III, i la atención se fija en Leontes y, a partir del acto III, ii, en su hija Perdita. DE modo que "Shakespeare has divided the play into a predominantly destructive half and a predominantly creative and restorative half; into a winter half, concentrating on the desolation that Leontes spreads at his court, and a spring and a summer half concentrating on the values represented by the mutual love of Florizel and Perdita and the reunions at the finale."<sup>1</sup> La relación entre estas dos partes de la obra se da, entre otros recursos, a base de contrastes, Por ejemplo:

---

1. Ernest Schanzer, "The Structural Pattern", en The Winter's Tale, A selection of Critical Essays, Editado por Kenneth Muir, The Macmillan Press Ltd., Great Britain, 1968, p. 89

<u>PRIMERA PARTE</u>	<u>SEGUNDA PARTE</u>
vejez	juventud
invierno	verano
odio	amor
la corte	el campo
luto	fiesta
destrucción	florecimiento
muerte	resurrección

El primer reconocimiento que tiene lugar en *The Winter's Tale*, en el acto III,ii, surge cuando hay una transición de la ignorancia al conocimiento, en el momento en que Leontes reconoce que ha obrado mal. Sin embargo, desde el principio de la obra, los demás personajes estaban convencidos de que Leontes no tenía fundamentos para actuar como lo hizo y trataron de persuadirlo para que cambiara su actitud, pero no lo lograron. Incluso Paulina se atreve a llamarlo tirano, brutal e insensato, pues sus celos surgen sin motivo. Para Bernard Shaw, este hecho hace a Leontes superior a Oteló; pues, mientras que el segundo es mal aconsejado por Iago, el primero no necesita ningún emisario para que sus celos surjan. Por ello, Shaw opina que "*Leontes is magnificent part worthy fifty Othellos*".<sup>2</sup> Se verán los hechos que llevaron a la anagnórisis. La primera fase de Leontes es la de los celos y ansia de venganza. En esta etapa el personaje le pide a Camillo que asesine a Polixenes:

2. Ibid., p. 19

## Leontes

How I am falled -mightst bespice a cup  
 To give mine enemy a lasting wink;  
 Which draught to me were cordial...

*This is all.*

Do't and thou hast the one half of my heart;  
 Do't not, thou split'st thine own.<sup>3</sup>

También le pide a Antigonus que abandone a la recién nacida en un lugar alejado y le advierte que de no cumplir sus órdenes, estará en peligro su alma y sufrirá tormento su cuerpo:

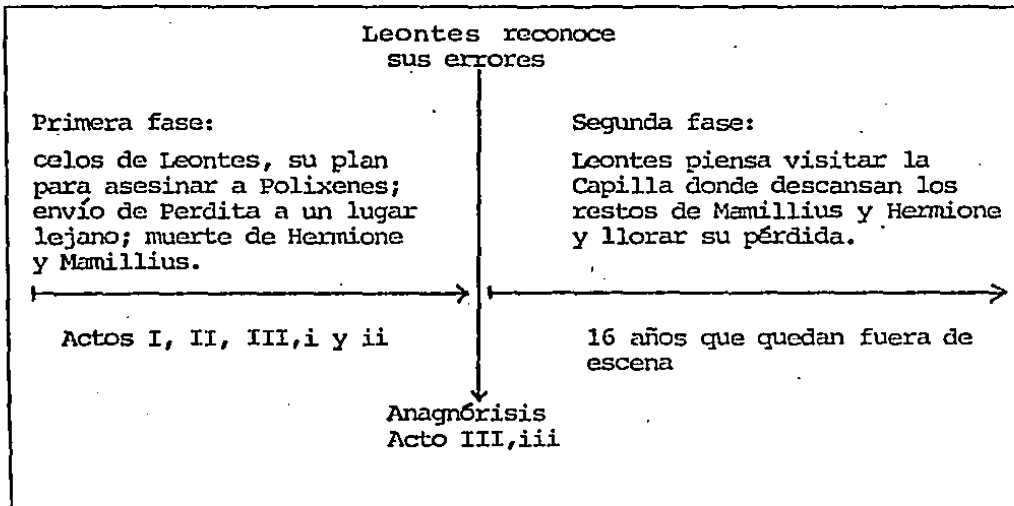
## Leontes

As thou art liegeman to us, that thou carry  
 This female bastard hence, and that thou bear it  
 To some remote and desert place, quite out  
 Of our dominions; and that there thou leave it,  
 Without more mercy, to its own protection  
 And favour of the climate. As by strange fortune  
 It came to us, I do in justice charge thee,  
 On thy soul's peril and thy body's torture...  
 (Act II, 3)

Leontes se atreve a dudar del oráculo, pues cuando escucha la declaración que lee un oficial, en la que dice que la Reina no le ha sido infiel, que Polixenes es intachable, que Camillo es un súbdito que es leal, que la niña que nació no es bastarda, etc., reacciona violentamente y dice que el oráculo es falso. Sin embargo, al escuchar que Mimillus ha muerto y ver que la Reina se desmaya, es el momento en que tiene lugar el reconocimiento en Leontes mismo, pues declara que: "I have too mucho believed mine

3. William Shakespeare, The Winter's Tale, Penguin Books, Great Britain, 1969, p. 67 (todas la citas de la obra The Winter's Tale se tomaron de esta edición).

*own suspicion*" (Act III,2). La anagnórisis provoca en Leontes una transformación interna, porque se da cuenta de que lo ha perdido todo; su hijo ha muerto y también la Reina, según lo declara Paulina, su hija está lejos abandonada a las inclemencias del tiempo. Después de este hecho se dispone a sufrir y a llorar su pena y se propone visitar la capilla en la que reposan los restos de Hermione y Mamillius, donde su único consuelo será llorar para expiar los males cometidos. O sea que esto corresponde a la segunda fase que es la de penitencia, que durará 16 años. Esto se podría ilustrar en el siguiente esquema:



Al analizar el momento en que surge la anagnórisis y los hechos que llevan a que ésta tenga lugar, se puede

llegar a la conclusión de que se trata del tipo de reconocimiento derivado de los hechos mismos, ya que no hay ningún indicio o artificio que nos indique que se trata de otro tipo. Por el contrario, el reconocimiento es propiciado por los hechos mismos. A partir de este momento, la imagen de Leontes cambia tanto para los personajes como para los espectadores. De ser un tirano injusto al hombre arrepentido que experimenta una transformación interna que lo lleva a actuar de distinta manera.

El segundo reconocimiento tiene lugar cuando, en el acto IV,iii, Polixenes y Camillo se quitan los disfraces y descubren su identidad a los demás personajes. Pero, para ver de que tipo de reconocimiento se trata, se tomarán los acontecimientos que tuvieron lugar antes de la anagnórisis. En el acto III,iii, Old Shepherd encuentra a Perdita y su hijo relata la forma en que Antigonus fue devorado por un oso, cómo naufragó el barco en que había llegado a Bohemia y cómo murieron todos sus tripulantes. Por tanto, el público sabe que nadie puede decir a qué lugar fue llevada la niña pues todos murieron. Sin embargo, queda abierta la posibilidad de que alguien, algún día, pueda reconocer a la niña por los indicios que quedad de su origen. Estos indicios son los ropajes y el oro contenidos en el paquete que dejó Antigonus al lado de la niña. Además, el hijo del pastor se entera de que el hombre devorado por el oso se llamaba Antigonus, de que era noble y quien al sentirse en peligro, pide auxilio y grita su nombre.

El 'tiempo' es un factor muy importante en esta obra, ya que

desde un principio de hace alusión a él cuando se habla de la juventud de Leontes y Polixenes en contraste con el momento que viven y las responsabilidades que tienen como reyes y padres de familia. A su vez, esta parte y la que se representa después de los 16 años (actos IV y V) se yuxtaponen, porque la primera se refiere al pasado y la segunda al presente. Este hecho demuestra el interés de Shakespeare por el 'tiempo', que incluso aparece en forma de coro para explicar el lapso de 16 años y lo que durante ese tiempo ha ocurrido.

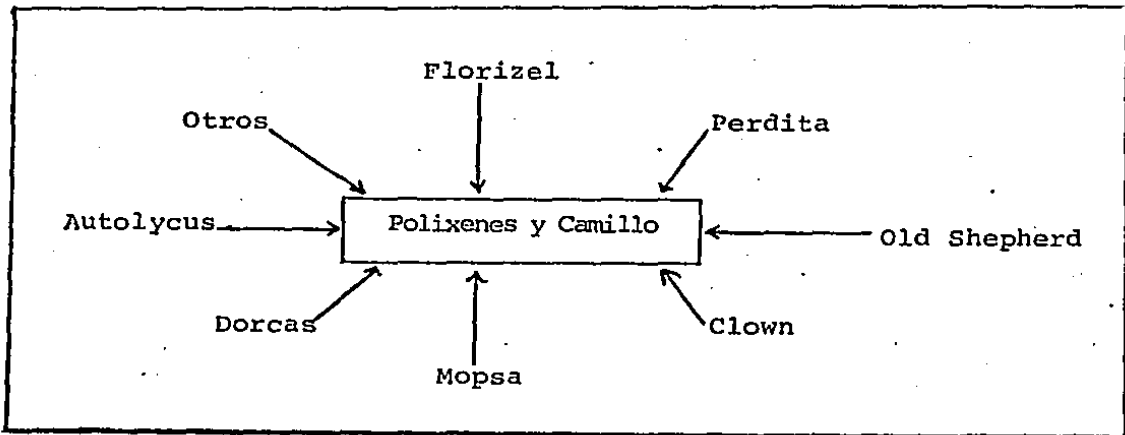
De modo que *"Shakespeare makes the Triumph of Time into a controlling theme of his tale; and in doing so he transforms what the conventional motto suggests -- a simple victory of Time, the Father of Truth -- into a dramatic exploration of the manifold meanings of Time [as Revealer, Destroyer, Physical Decay and Power]."*<sup>4</sup> Ewbank comenta que al comenzar el acto IV se hace referencia a los 16 años, como el proceso natural de crecimiento en el caso de Perdita, y moral en el caso de Leontes. Sin embargo, Leontes aparece hasta el acto V y Perdita aparece físicamente en la tercera escena del acto IV para preparar al público para que acepte el crecimiento de dicho personaje. De modo que pasan 16 años y Perdita crece. Polixenes teme que su hijo Florizel esté enamorado de la hija del pastor. Para descubrir si su sospecha es cierta se disfrazan él y Camillo. En el momento en que se va a sellar el compromiso de Florizel y Perdita, Polixenes y Camillo se descubren quitándose los disfraces y es cuando

---

4. Inga-Stina Ewbank, "The Triumph of Time", en The Winter's Tale, A Selection of Critical Essays, Editado por Kenneth Muir, The Macmillan Press Ltd., Great Britain, 1968, p. 99



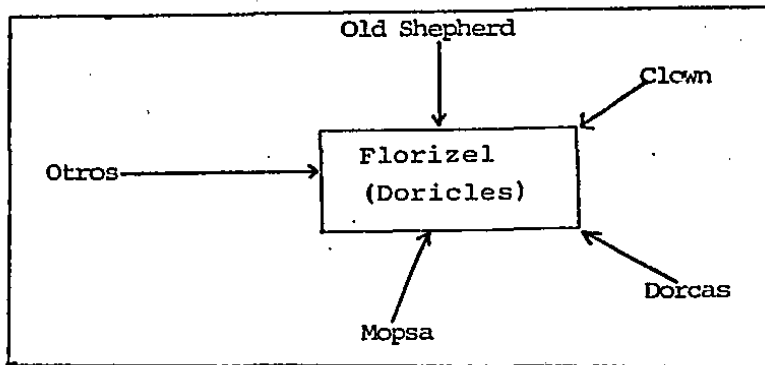
tiene lugar el segundo reconocimiento, donde todos los personajes presentes en la fiesta se enteran de que el Rey Polixenes está presente. Esto se puede ilustrar en el siguiente esquema, en el que la dirección a la que apuntan las flechas marca el sentido en el que se lleva a cabo la anagnórisis.



Todas las flechas del esquema se dirigen hacia el centro porque los personajes que se encuentran en la periferia son los que reconocen a los que están en el centro. El uso de disfraces es un recurso o artificio que usa el poeta, por lo tanto, este reconocimiento es el que Aristóteles llama por artificio del poeta. A partir de esta anagnórisis, la actitud de Polixenes cambia totalmente de aquella que se dio al principio de la obra, donde se le veía noble, ya que se convierte en un hombre cruel y despota, que en cierta forma se parece al Leontes celoso del

principio de la obra. Las palabras de Polixenes son duras y su sentencia es temible.

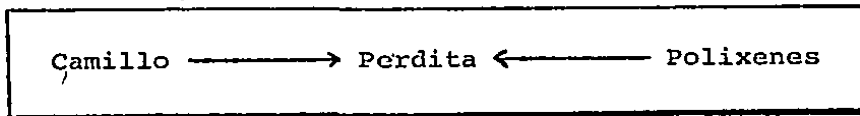
El tercer reconocimiento tiene lugar momentos después del segundo, en el acto IV, iii, en el que el Pastor y otros personajes descubren que Doricles es en realidad el príncipe Florizel. Perdita era la única que conocía la identidad de su novio. En el siguiente esquema se muestran los personajes que toman parte en esta anagnórisis.



En este caso no hay artificios del poeta. Esta anagnórisis se deriva de los hechos mismos. Para Old Shepherd este conocimiento es un hecho doloroso que cambia sus expectativas, porque él esperaba morir en paz y el Rey le dice que morirá en la horca. Le reclama a Perdita el haber ocultado la verdadera identidad de Florizel.

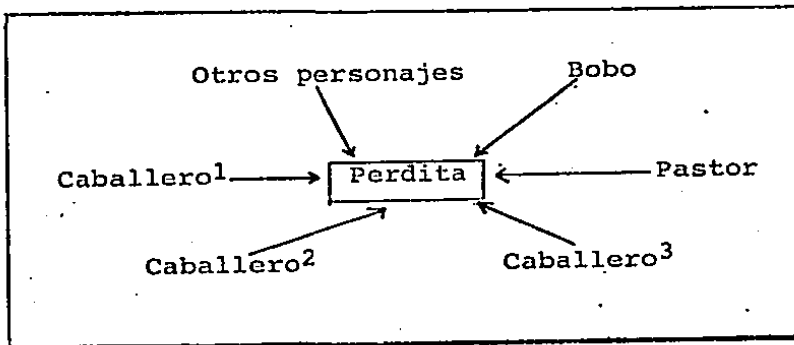
El cuarto reconocimiento se narra en el acto V, ii y es un Caballero el que le describe a Autolycus como el

Pastor abrió el paquete que había encontrado junto con Perdita, y es en ese momento que Camillo y Polixenes reconocen a Perdita como la hija de Leontes.



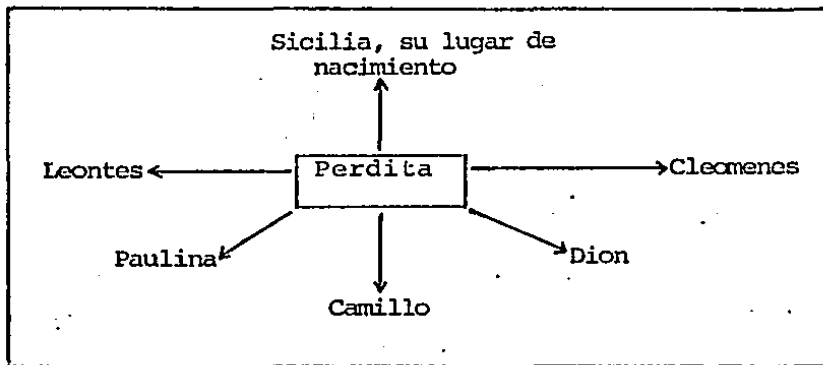
De modo que en el paquete se encuentran las pruebas necesarias que indican a Camillo y Polixenes que sin duda se trata de la princesa. En este caso son los indicios los que propician que se lleve a cabo la anagnórisis; por lo tanto, se trata de un reconocimiento por indicios.

El quinto reconocimiento ocurre en el mismo acto V,ii, poco después de que ocurriera el cuarto reconocimiento, cuando la noticia de que Perdita es hija de Leontes se comenta entre los otros personajes.



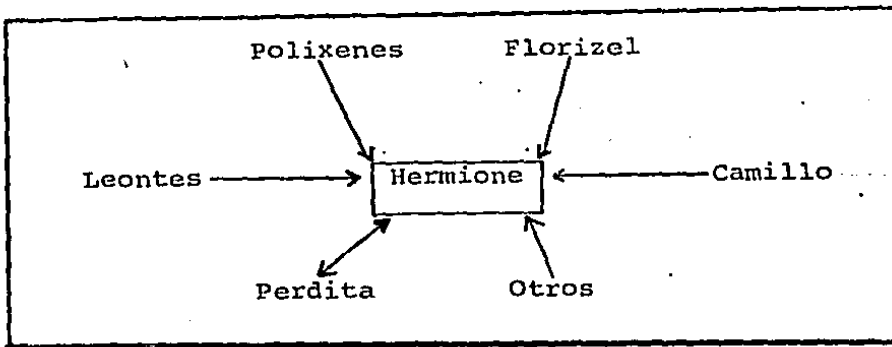
En este caso, son las acciones mismas las que llevan a la anagnórisis; por tanto, se trata de una agnición derivada de los hechos mismos. No obstante, al llevarse a cabo ésta, se comentan los indicios que propiciaron el reconocimiento anterior: se habla del manto de la Reina Hermione, de una joya de su pertenencia y de las cartas de Antigonus, que de alguna manera sirven como pruebas para que se difunda la noticia. Tomando en cuenta lo anterior, se podría decir que el quinto reconocimiento se deriva de los hechos mismos, así como también se debe en cierta forma a los indicios.

El sexto reconocimiento se da cuando Perdita conoce su verdadera identidad; descubre que Leontes es su padre y es él quien le confiesa que su madre murió a consecuencia de sus celos. Asimismo, se entera que nació en Sicilia e identifica a los demás personajes.



Los reconocimientos cuarto, quinto y sexto, se dan fuera de escena, quizá sería demasiado difícil presentar todos los hechos en escena. Esto se facilita cuando se da un resumen

elocuente de los hechos. Así se va preparando todo para el séptimo y último reconocimiento, que tiene lugar en el acto V,iii, cuando ante los ojos de todos los personajes que han ido a ver la estatua de Hermione, el Rey Leontes no puede contenerse y la abraza. En ese preciso instante, ella lo abraza también y todos se dan cuenta que la Reina está viva y ella reconoce a su hija.



Esta anagnórisis se debe a un artificio del poeta, quien pensó que tal vez el darle vida a la supuesta estatua probaría que todo puede suceder en un cuento. Además, este reconocimiento va acompañado de peripecia, ya que tanto los personajes como los espectadores habían recibido la información de que la Reina había muerto. Por tanto, lo que se pensaba que iba a causar tristeza, pues recordaba el sufrimiento de la Reina, resulta ser un momento de alegría, reconciliación y reunión, de los que antes se habían separado y que por fin llegan al reconocimiento final en el que ya todos conocen la verdad. De tal manera que el resultado de las últimas anagnórisis es la felicidad de todos los personajes que toman parte en ellas.

En el siguiente cuadro se expone un resumen de las anagnórisis que tienen lugar en esta obra y se marca el momento en que surgen las agniciones, el tipo de reconocimiento de que se trata, los personajes que toman parte ellas y el resultado de las distintas agniciones.

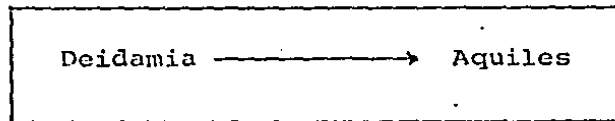
THE WINTER'S TALE				
Orden en que suceden las anagnórisis	Momento en que suceden las anagnórisis	Tipo de anagnórisis	Personaje(s) que toma(n) parte	Resultado de la anagnórisis.
1a.	Acto III,ii	Derivada de los hechos mismos	Leontes	Reconoce sus faltas y pasa del odio al arrepentimiento.
2a.	Acto IV,iii	Artificio del poeta	Personajes presentes en la fiesta → Polixenes y Camillo	Polixenes pasa de ser burlado a creer Camillo sigue burlado.
3a.	Acto IV,iii	Derivada de los hechos mismos	Personajes presentes en la fiesta → Florisel (Coricles)	Todos los personajes pasan de la alegría a la tristeza.
4a.	Acto V,ii	Por indicios	Polixenes y Camillo → Perdita	Polixenes y Camillo pasan de la tristeza a la alegría.
5a.	Acto V,ii	Derivada de los hechos mismos	Perdita → su propia identidad	Todos los personajes pasan de la tristeza a la alegría.
6a.	Acto V,ii	Derivada de los hechos mismos	Perdita → otros personajes	Perdita pasa de la tristeza a la alegría.
7a.	Acto V,iii	Artificio del poeta acompañado de participación	Todos los personajes de la obra (menos Paulina) → Hermiona	Alegría, reconciliación y reunión.

2. LA ANAGNORISIS EN LA OBRA *El Monstruo de los Jardines* DE PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

En esta obra, Calderón se ocupó principalmente del desafío que hace Tetis contra los designios del Hado, al tratar de ocultar a su hijo en una cueva para evitar que se cumpliera el triste destino pronosticado a Aquiles. Sin embargo, Aquiles se enamora y su amor hace que se rebele contra Tetis; llega incluso a exigirle la verdad sobre su identidad, pues lo único que sabe de su persona es que su nombre es Aquiles. Esta situación propicia el reconocimiento de la identidad de Aquiles, tanto para él mismo como para el público.

Los acontecimientos siguen su curso y Aquiles acepta disfrazarse de mujer para poder estar cerca de su amada. Pero los designios del Hado están fuera del control humano y Ulises finalmente reconoce a Aquiles, con lo cual termina la farza del monstruo de los jardines. De modo que Aquiles es durante toda la obra el centro de interés. En esta obra ocurren varios reconocimientos, que constituyen la solución de las acciones que se dan después de ellos.

El primer reconocimiento se localiza en la Jornada I. Los personajes que toman parte en él son Deidamia y Aquiles. Es ella quien reconoce a Aquiles.



Este reconocimiento ocurre porque Aquiles se enamora de Deidamia y cuando está con ella en el bosque se acercan los demás personajes. Ella le advierte a él que lo matarán y él dice: "*Es en vano/que tema el ser soberano/de Aquiles*".<sup>1</sup> Luego Deidamia se sorprende al darse cuenta que frente a ella está el hombre que debe ir a Troya para asesinar a Hector. Esta anagnórisis se deriva de los hechos mismos, porque hasta ahora no se había dado ningún indicio para identificar a Aquiles. Momentos después llega el príncipe Lidoro y quiere matar a Aquiles y es cuando se lleva a cabo el segundo reconocimiento, al decir Deidamia a Lidoro que la fira allí presente es Aquiles.

*Deidamia*

*Aguarda.  
extranjero que esos mares  
arrojaron a estas playas  
no le mates, que es Aquiles. (Jornada I).*

Así es como Lidoro reconoce a Aquiles. De modo que nuevamente son los hechos mismos los que llevan a la anagnórisis, porque Deidamia de alguna forma tenía que impedir que mataran al hombre que podía ayudar a vencer a Troya.

El tercer reconocimiento se da cuando Aquiles trata de huir y se topa con Ulises, quien le dice:

---

1. Pedro Calderón de la Barca, "El Monstruo de los Jardines", en Obras Completas, Nueva Ed. Prol. y Notas de A. Valbuena Briones, 5a. Ed. Madrid, España, Aguilar, 1966, V. I, p. 1993. (todas las notas de esta obra se tomaron de esta edición).



*Ulises*

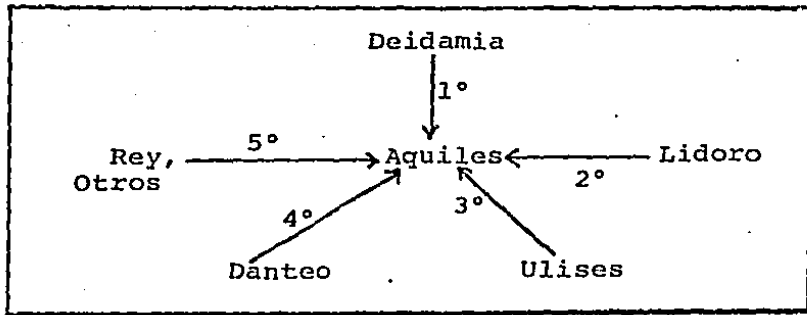
Aguarda  
*racional humano monstruo,  
 ya que para mi esperanza  
 quiere el cielo que yo sea  
 quien te dedique a las aras  
 de Marte, para blasón  
 de Grecia. (Jornada I).*

De tal manera que Ulises reconoce a Aquiles, pero éste logra escapar otra vez. Al huir Danteo sale y lo detiene porque, al igual que Ulises, identifica a Aquiles. Así tiene lugar el cuarto reconocimiento.

Caundo Aquiles trata de escapar llega el Rey y más gente. Todos ellos reconocen a Aquiles, es ahí donde ocurre el quinto reconocimiento.

Rey	→	Aquiles	←	Gente
-----	---	---------	---	-------

Así, todos los personajes han reconocido a Aquiles, porque los hechos mismos propiciaron las agniciones que hasta ahora se han comentado y que se fueron dando paulatinamente, quizá para que el espectador los vaya aceptando y se familiarice con ellos, porque todo esto ocurre al principio de la obra.



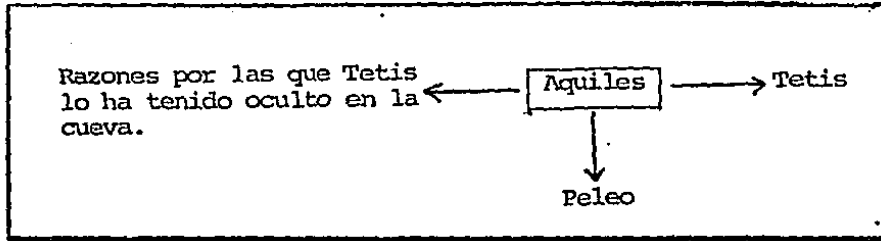
Cuando los personajes mencionados están a punto de apresar a Aquiles, Tetis lo salva. Sin embargo, Aquiles ya no se conforma con vivir en la cueva, quiere seguir a Deidamia, no sabe por qué debe permanecer oculto. En la segunda Jornada, cuando Tetis le confiesa toda la verdad a Aquiles, tiene lugar el sexto reconocimiento: Aquiles, por fin, sabe que la Deidad que lo ha protegido es su madre, quien fue violada por el Príncipe Peleo. Le confiesa que su vergüenza fue uno de los motivos por los cuales lo ocultó en la cueva. También le habla del otro motivo que se refiere al peligro que lo acecha:

*Tetis*

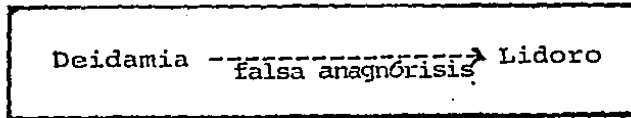
*... te amenaza la más fiera  
lid, la más dura batalla.  
la campaña más sangrienta  
de cuantas en sus teatros  
la fortuna representa:  
con que al ver por una parte  
que mi decoro es decencia  
tenerte oculto y por otra  
que tu vida en conveniencia. (Jornada II).*

a De esta manera, Aquiles llega a conocer su identidad y los motivos por los que se le ocultó en la cueva duran

te tantos años. De modo que los hechos mismos son los que llevan a la anagnórisis, que despierta un sentimiento de seguridad en Aquiles.

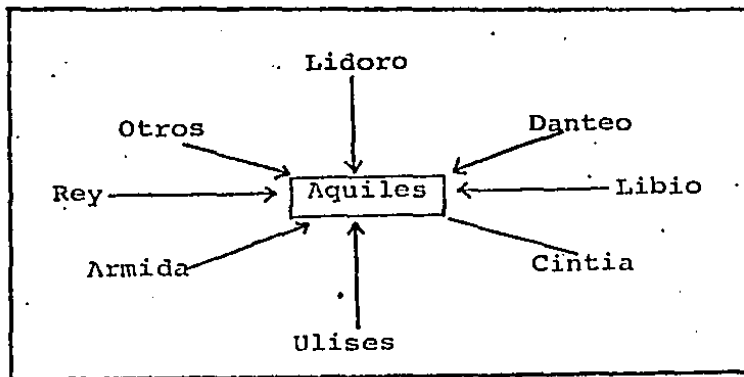


En la Jornada II se da un falso raciocinio que desencadena un falso reconocimiento. Aquiles disfrazado de Astrea, le comenta a Deidamia que allí en el jardín se encuentra un hombre que la ama; en ese instante aparece Lidoro y Deidamia deduce que es él el amante de quien le hablaba Astrea. Este es el séptimo reconocimiento que resulta ser falso y que hace que Deidamia despida a Lidoro.



En la Jornada III ocurre el octavo reconocimiento, cuando Deidamia se entera que Astrea es en realidad un hombre. Esta anagnórisis no constituye ningún impedimento para que Deidamia se enamore de Aquiles, quien le comenta al respecto: "Mostruo, pues, de dos especies/ tu dama de día, y de noche/ tu galán..." (Jornada III). En esta misma jornada tiene lugar el noveno reconocimiento que resulta ser falso

debido al falso raciocinio que hace Ulises, pues oye a Lidoro citar las palabras de Aquiles "Monstruo soy de estos jardines" y piensa que efectivamente es el monstruo que él busca, porque es de noche y no lo puede ver. La confusión se aclara momentos después y estos personajes se dan cuenta que buscan al mismo hombre y se unen para tratar de encontrarlo. Ulises va sacando deducciones de los indicios que escucha a lo largo de la obra: las ninfas cantan cuando Aquiles se va disfrazado de Astrea, "*Veamos si sus hados/ vence, cuando sea/ monstruo en los jardines/ quien lo fue en las selvas*" (Jornada II); cuando un criado anuncia la llegada de Astrea, Ulises (aparte); "*¡Otro proverbio! Aunque sea/ acaso, pues dijo aquí , /aquí le empiece a buscar*" (Jornada II); cuando piensa como descubrir a Aquiles decide usar su astucia y emplea el sonido de los instrumentos de guerra, que sólo Aquiles reconoce y que hará que éste se descubra a sí mismo. La anagnórisis que tiene lugar en este caso es por recuerdo, porque son los sonidos los que hacen que el personaje reaccione de una manera determinada. Aquiles es reconocido por Ulises y los demás personajes, como se ilustra en el esquema siguiente:



Cuando Ulises reconoce a Aquiles grita: "Guárdate, Aquiles; que te dan muerte" (Jornada III). Aquiles por fin cae en la trampa pues pregunta: "¿Quién me da muerte?" (Jornada III). Ulises le dice que ya lo ha reconocido y le comunica a los demás personajes su descubrimiento. En ese momento todos los personajes, menos Deidamia, que era la única que conocía la identidad de su amante, reconocen a Aquiles. Esta anagnórisis va acompañada de peripecia, pues el espectador podría pensar que después de haber ultrajado el honor del Rey, Aquiles sería castigado. Sin embargo, el Rey y todos los demás personajes lo perdonan. Incluso, el Rey le concede la mano de Deidamia. El reconocimiento final se parece un poco al que se dio al principio de la obra, porque toman parte casi todos los personajes. Sin embargo, el tipo de reconocimiento es diferente, en un principio el público conocía por primera vez a los personajes y sabía muy poco de ellos, mientras que al final ya conoce todo respecto a ellos.

La décima anagnórisis, al igual que la novena, se da por recuerdo, porque es una frase la que hace que Aquiles actúe como lo hizo. En la página siguiente se presenta un cuadro con las anagnórisis que tienen lugar en esta obra, marcando el momento en que éstas surgen, el tipo de agnición, los personajes que toman parte en ella y el resultado de la anagnórisis.

EL MONSTRUO DE LOS JARDINES				
Orden en que suceden las anagnórisis	Asiento en que suceden las anagnórisis	Tipo de anagnórisis	Personaje(s) que toma(n) parte	Resultado de la anagnórisis.
1a.	Jornada I	Derivada de los hechos mismos.	Deidamia → Aquiles	Alegría
2a.	Jornada I	Derivada de los hechos mismos.	Lidoro → Aquiles	Alegría
3a.	Jornada I	Derivada de los hechos mismos.	Ulises → Aquiles	Alegría
4a.	Jornada I	Derivada de los hechos mismos.	Danteo → Aquiles	Alegría
5a.	Jornada I	Derivada de los hechos mismos.	Rey, Otros → Aquiles	Alegría
6a.	Jornada II	Derivada de los hechos mismos.	Aquiles → su propia identidad	Seguridad
7a.	Jornada II	Falsa anagnórisis, por falso raciocinio.	Deidamia → Lidoro	Enojo
8a.	Jornada III	Derivada de los hechos mismos.	Deidamia → Aquiles	Ahor
9a.	Jornada III	Por recuerdo.	Ulises → Aquiles	Verdanza
10a.	Jornada III	Por recuerdo adquiriendo de peripécia.	Todos los personajes → Aquiles	Alegría

3. ESTUDIO COMPARATIVO DE LA ANAGNORISIS EN LAS OBRAS  
*The Winter's Tale* Y *El Monstruo de los Jardines*.

Después de haber estudiado por separado la anagnórisis en *The Winter's Tale* y *El Monstruo de los Jardines*, es evidente que para ambos autores es un recurso muy importante, ya que en la primera obra se encontraron siete reconocimientos y en la segunda diez. Sin embargo, no sólo es la abundancia de este elemento lo único que se debe tomar en cuenta como indicador de su importancia, sino la forma en que cada autor lo maneja para el desarrollo de todos los elementos que forman la obra. Se dijo en un principio que se trata de descubrir algunas similitudes y diferencias en la forma de abordar la anagnórisis en cada uno de los autores ya mencionados. Para ello, se comparará la distribución de los reconocimientos a lo largo de las obras, se verá qué tipo de reconocimiento es el más frecuente en ambas obras y se hará un análisis de éste, para luego analizar el último reconocimiento presentado en las dos obras mencionadas.

En este estudio comparativo, la obra de William Shakespeare *The Winter's Tale* será denominada Obra<sub>1</sub> y la de Pedro Calderón de la Barca será la Obra<sub>2</sub>. A continuación se da un cuadro en el que se presenta el orden en que suceden los reconocimientos, el momento en que ocurren, el tipo de anagnórisis, el personaje(s) que toma(n) parte y por último el resultado de la anagnórisis, tanto en la Obra<sub>1</sub> como en la Obra<sub>2</sub>. La dirección de las flechas nuevamente marca el personaje que lleva a cabo el reconocimiento.

OBRA<sub>1</sub> THE WINTER'S TALE

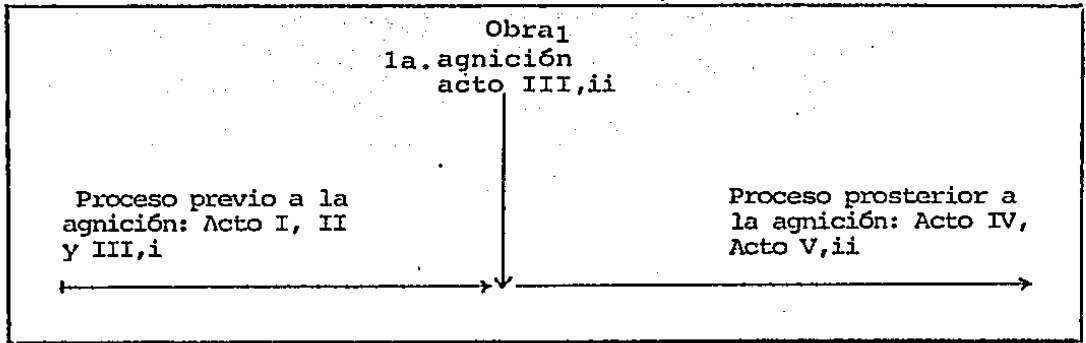
OBRA<sub>2</sub> EL MONSTRUO DE LOS JARDINES

Orden en que suceden las anagnórisis	Momento en que suceden las anagnórisis	Tipo de anagnórisis	Personaje(s) que toma(n) parte	Resultado de la anagnórisis.	Orden en que suceden las anagnórisis	Momento en que suceden las anagnórisis	Tipo de anagnórisis	Personaje(s) que toma(n) parte	Resultado de la anagnórisis.
1a.	Acto III,ii	Derivada de los hechos mismos	Leontes	Reconoce sus faltas y pasa del odio al arrepentimiento.	1a.	Jornada I	Derivada de los hechos mismos.	Deidamia → Aquiles	Alegría
2a.	Acto IV,iii	Artificio del poeta	Personajes presentes en la fiesta → Polixenes y Camillo	Polixenes pasa de ser bondadoso a cruel. Camillo sigue bondadoso.	2a.	Jornada I	Derivada de los hechos mismos.	Lidoro → Aquiles	Alegría
3a.	Acto IV,iii	Derivada de los hechos mismos	Personajes presentes en la fiesta → Florizel (Doricles)	Todos los personajes pasan de la alegría a la tristeza.	3a.	Jornada I	Derivada de los hechos mismos.	Ulises → Aquiles	Alegría
4a.	Acto V,ii	Por indicios	Polixenes y Camillo → Perdita	Polixenes y Camillo pasan de la tristeza a la alegría.	4a.	Jornada I	Derivada de los hechos mismos.	Danteo → Aquiles	Alegría
5a.	Acto V,ii	Derivada de los hechos mismos	Perdita → su propia identidad	Todos los personajes pasan de la tristeza a la alegría.	5a.	Jornada I	Derivada de los hechos mismos.	Rey, Otros → Aquiles	Alegría
6a.	Acto V,ii	Derivada de los hechos mismos	Perdita → otros personajes	Perdita pasa de la tristeza a la alegría.	6a.	Jornada II	Derivada de los hechos mismos.	Aquiles → su propia identidad	Seguridad
7a.	Acto V,iii	Artificio del poeta acompañado de peripetia	Todos los personajes de la obra (menos Paulina) → Hermóniga	Alegría, reconciliación y reunión.	7a.	Jornada II	Falsa anagnórisis, por falso raciocinio.	Deidamia → Lidoro	Enojo
					8a.	Jornada III	Derivada de los hechos mismos.	Deidamia → Aquiles	Amor
					9a.	Jornada III	Por recuerdo.	Ulises → Aquiles	Verdanza
					10a.	Jornada III	Por recuerdo acompañado de peripetia.	Todos los personajes → Aquiles	Alegría

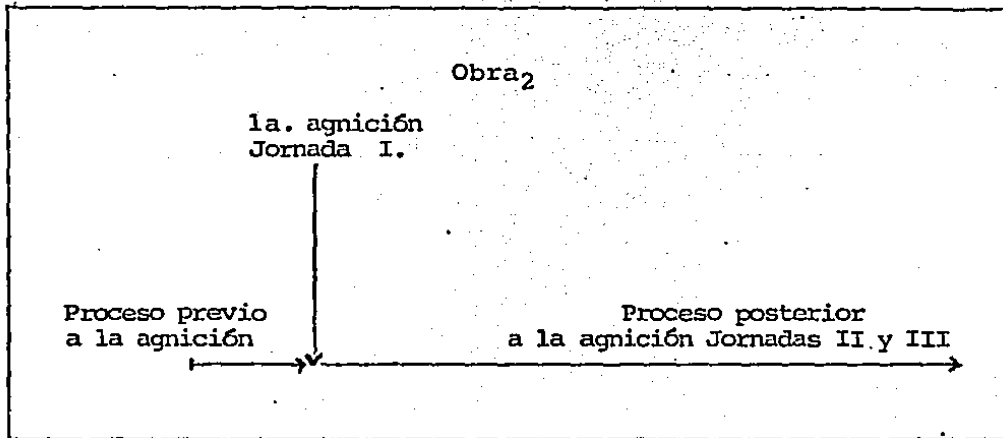


### 3.1 Momento en que surge la primera anagnórisis.

Al analizar el cuadro anterior resalta la diferencia que existe entre el momento en que surgen las dos primeras anagnórisis, porque en la Obra<sub>1</sub> el primer reconocimiento ocurre en el acto III,ii, cuando ya los personajes y espectadores de la obra cuentan con suficiente información sobre el personaje que experimentará la anagnórisis y pueden entender y aceptar el cambio que tiene lugar en él. De tal forma que el proceso previo a la anagnórisis se desarrolla durante los actos I, II, y III,i, para culminar con la primera anagnórisis en el acto III,ii. En el proceso previo a la agnición, tanto los personajes de la obra -a excepción de Leontes-, como los espectadores, reciben la suficiente información para darse cuenta de que Leontes está equivocado y así experimentan una aproximación a la anagnórisis, la cual será confirmada cuando Leontes experimente el reconocimiento interno. El proceso posterior a la agnición abarca desde el momento en que ésta ocurre (III,ii), o sea, el momento en que hay un cambio de fortuna para Leontes, hasta que ocurra otra agnición que signifique otro cambio de fortuna para dicho personaje. Esto se puede ilustrar de la siguiente manera.



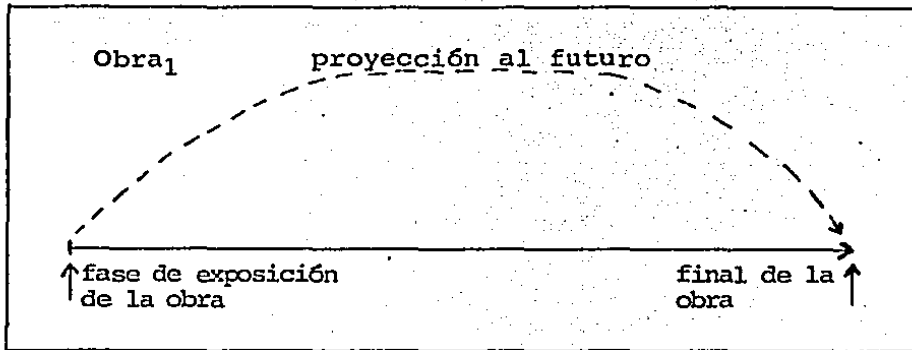
De modo que la duración de los procesos previo y posterior a la agnición son casi de igual longitud, porque, en este caso, Leontes comete un error de tal magnitud, que tendrá que soportar las consecuencias que merece por tal falta. Mientras que en la Obra 2 el proceso previo a la primera agnición es corto y el proceso posterior a ella es mucho más largo. Esta diferencia de duración de los procesos marca el tiempo tan corto que transcurre para que los personajes de la obra reconozcan a Aquiles (proceso previo a la agnición) y el tiempo que tardarán en volverlo a identificar (proceso posterior a la anagnórisis).



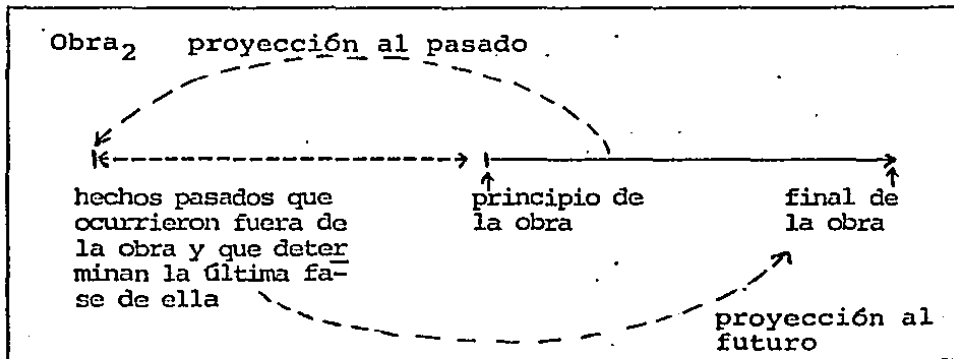
### 3.2 Proyección de las obras.

Existe una gran diferencia en la proyección de las obras, ya que en la Obra<sub>1</sub> la proyección es del presente al futuro y en la Obra<sub>2</sub> es del presente al pasado, llevándose a cabo la última parte de una acción que ocurrió en el pasado. En ambos casos, tanto Shakespeare como Calderón de la Barca prestan mucha atención a proporcionarle a los espectadores la información necesaria que sirve como punto de partida de la acción que se va a desarrollar en la obra.

Así, en la Obra<sub>1</sub>, se expone un problema presente que tendrá repercusiones para el resto de la obra.



Mientras que, en la Obra<sub>2</sub>, los hechos que impulsaron a Tétis a ocultar a su hijo ocurrieron en el pasado y la fase que se presenta en la obra es para comprobar si Aquiles sería reconocido y si tendría que ir a la guerra o no.



### 3.3 Número y distribución de las anagnórisis.

Ya se mencionó que en la Obra<sub>1</sub> hay un solo reconocimiento en el acto III, mientras que en la Obra<sub>2</sub> en la Jornada

da I, se localizan cinco reconocimientos. Se puede decir que el primer reconocimiento tiene lugar casi al principio de la obra, cuando el espectador no sabe propiamente nada o sabe muy poco acerca de los personajes de la obra. Al darle una duración corta a los procesos previo y posterior a la agnición, como ya se mencionó, tal vez Calderón tomó en cuenta que su público ya estaba familizrizado con el episodio mitológico que se trata en la obra, porque dicho episodio fue recurrente en las artes de la época en que se presentó la obra y no era necesario proporcio-

- 
1. Aquiles, hijo de la ninfa Tetis y de Peleo, nació en Ftia, ciudad de Tesalia; su madre, que quería hacerle invulnerable, desdendió con él a los infieros y le sumergió en las aguas de la laguna Estigia, que lo volverían invulnerable; pero como el agua no tocó el talón por donde Tetis lo sujetaba, resultó que fue aquél su único punto vulnerable. Aquiles fue educado por el centauro Quirón, que le enseñó la música, medicina y el arte de combatir y le infundió vivacidad y fuerza alimentándole con tuétano de león. Para impedir que marchara a Troya, donde debía encontrar su muerte, según lo había declarado el oráculo, Tetis trató de cambiar su destino y así ideó vestir a Aquiles con ropas de mujer y mandarlo a la corte del rey de Scitos. Aunque allí Aquiles se casó secretamente con la hija del rey y hasta tuvieron un hijo al que llamaron Neoptolemo, el hijo de la diosa Tetis se mantuvo de incógnito y cuando los ejércitos griegos se preparaban para la Guerra de Troya, Ulises disfrazado de mercader y llevando magníficas armas entre sus mercancías, logró descubrirlo por el entusiasmo con que admiró dichas armas. Se vio forzado Aquiles a marchar con los griegos a la Guerra de Troya. Su madre Tetis le regaló una armadura forjada por Vulcano y Aquiles mató a sesenta y cinco campeones troyanos. Pero Agamenón, generalísimo de los ejércitos griegos, ordenó que le quitaran una bella esclava llamada Briseida y Aquiles se retiró a su tienda jurando no pelear más. Vio tranquilamente cómo los griegos eran derrotados una y otra vez. Sin embargo, cuando Héctor mató a Patroclo, íntimo amigo de Aquiles, éste volvió a la lucha y mató a Héctor. (Carlos Gaytán, Diccionario Mitológico, Ed. Diana, México, 1975, p.21-22. J. Humbert, Mitología Griega y Romana, Ediciones G. Gili, S. A., México, 1981, p. 191-192).

narle al público más pormenores sobre él. O también, puede ser que el autor deseara que el espectador sufriera la misma confusión que Aquiles y que, tanto el público como el personaje experimentaran cierta tensión informativa, para que el público captara la motivación de Quiles para buscar la verdad que calmara su inquietud.

Aunque los cinco primeros reconocimientos suceden en la Jornada I, se dan en forma sucesiva para los personajes de la obra, mientras que para los espectadores de ésta, el primer reconocimiento será simultáneo al de los personajes; pero como los cuatro restantes se refieren al mismo personaje, para el espectador ya no son agniciones, porque de ellas no obtiene nueva información. Sin embargo, estos cuatro reconocimientos no son gratuitos, sino que tienen la función de preparar tanto a Aquiles como a los espectadores a recibir el siguiente reconocimiento, pues dichas agniciones crean en ellos tensión informativa.

Se observa que en la Obra<sub>2</sub> hay dos anagnórisis en el acto IV,iii, mismo número que se encuentra en la Jornada II. En la Obra<sub>1</sub>, el segundo reconocimiento se lleva a cabo de manera simultánea para todos los personajes presentes en la fiesta, pues todos ellos ignoraban la identidad de Polixenes, Camillo y Florizel. No obstante, el público, en este caso, obtiene la información antes que los personajes y así experimenta una agnición previa a la de ellos. A pesar de esto, se crea una tensión informativa con relación a la forma en que

los personajes recibirán la agnición y las consecuencias que ésta traerá consigo.

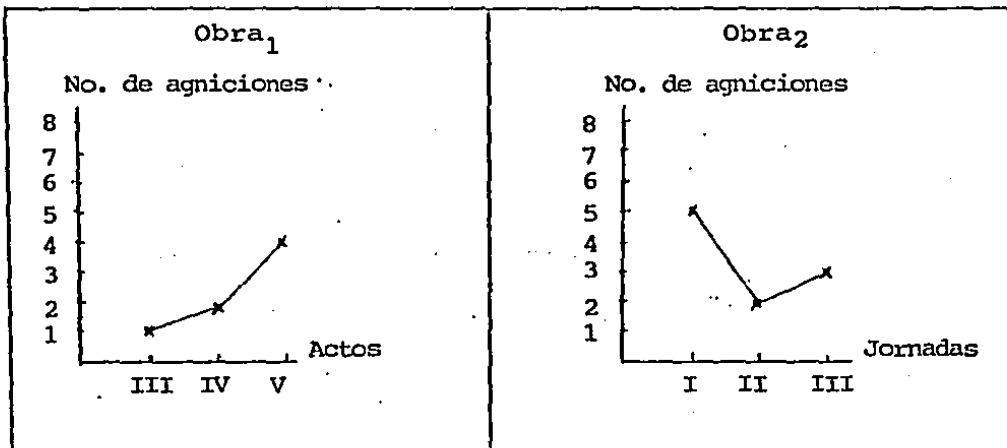
Mientras que en la segunda anagnórisis de la Obra<sub>1</sub> participan varios personajes, en la sexta y séptima agniciones de la Obra<sub>2</sub> solo toman parte Aquiles y Deidamia respectivamente. En la sexta, Tetis es quien le describe la verdad a Aquiles. En este caso la agnición es unilateral, ya que Aquiles es el único personaje (de estos dos) que experimenta tensión informativa y que recibe información nueva. Por otra parte, el público puede experimentar la agnición de manera simultánea a la de Aquiles si desconoce el episodio mitológico correspondiente; de lo contrario, no experimentará ninguna agnición. La séptima anagnórisis es falsa porque se deriva de un falso raciocinio, equivocación de la que el público ya tenía conocimiento.

En ambas obras los tres reconocimientos siguientes fijan su atención en el reconocimiento de Perdita y Aquiles, por los personajes de las obras respectivas. En la Obra<sub>1</sub>, la cuarta anagnórisis, la quinta y la sexta, son de vital importancia para el desarrollo y desenlace de la obra, porque a través de ellas queda resuelta la tensión informativa respecto a la identidad de Perdita. Lo mismo sucede en las anagnórisis octava, novena y décima de la Obra<sub>2</sub>, con relación a la identidad de Aquiles.

Se observa que en la Obra<sub>1</sub> el mayor número de reconocimientos tiene lugar hacia el final de la obra; o sea, cuatro reconocimientos en el acto V, mientras que en la Obra<sub>2</sub>, en la Jornada III, sólo se dan tres reconocimientos.

tos. Esto se ilustra en el esquema y gráficas siguientes:

Obra <sub>1</sub>	Obra <sub>2</sub>
$\begin{array}{r} - \text{ 1 reconocimiento Acto III,ii} \\ \downarrow \\ \text{ 2 reconocimientos Acto IV,iii} \\ + \text{ 4 reconocimientos Acto V} \\ \hline \text{ 7} \end{array}$	$\begin{array}{r} + \text{ 5 reconocimientos Jornada I} \\ \downarrow \\ \text{ 2 reconocimientos Jornada II} \\ - \text{ 3 reconocimientos Jornada III} \\ \hline \text{ 10} \end{array}$



Se puede llegar a la conclusión de que en la Obra<sub>1</sub> los reconocimientos van de menos a más, concentrándose el mayor número de ellos en el último acto. Mientras que en la Obra<sub>2</sub> se tiene el proceso inverso, pues se va de más a menos, por que es al principio de la obra donde se encuentra el mayor número de reconocimientos. Esto pone de manifiesto que al



autor de la Obra<sub>1</sub> le interesó más el desenlace de la obra y que al autor de la Obra<sub>2</sub> le importó más el desarrollo de la misma, claro, sin descuidar la última Jornada en la que también se dan tres anagnórisis. Lo que se ha visto hasta ahora, ha sido en cuanto a la distribución de los reconocimientos y a lo que cada autor quiso lograr con tal distribución. A continuación se procederá a estudiar el tipo de reconocimientos que utiliza cada autor.

#### 3.4 Tipo de agnición, personajes que toman parte en ella, su distribución y función.

El reconocimiento más empleado en ambas obras es el que se deriva de los hechos mismos y que Aristóteles califica como el más bello de los reconocimientos. En la Obra<sub>1</sub> se dan cuatro anagnórisis de este tipo, en la Obra<sub>2</sub> aparecen siete, de lo cual se deduce que los dos autores comparten la misma preocupación de dar los hechos que desencadenen naturalmente una agnición. Por ejemplo, la forma en que Perdita y Aquiles conocen su identidad.

Obra<sub>1</sub> 5° reconocimiento : derivado de los hechos mismos, que tiene lugar en el Acto V, ii, en el que Perdita reconoce su propia identidad.

Obra<sub>2</sub> 6° reconocimiento: derivado de los hechos mismos, que ocurre en la Jornada II y en el que Aquiles reconoce su propia identidad.

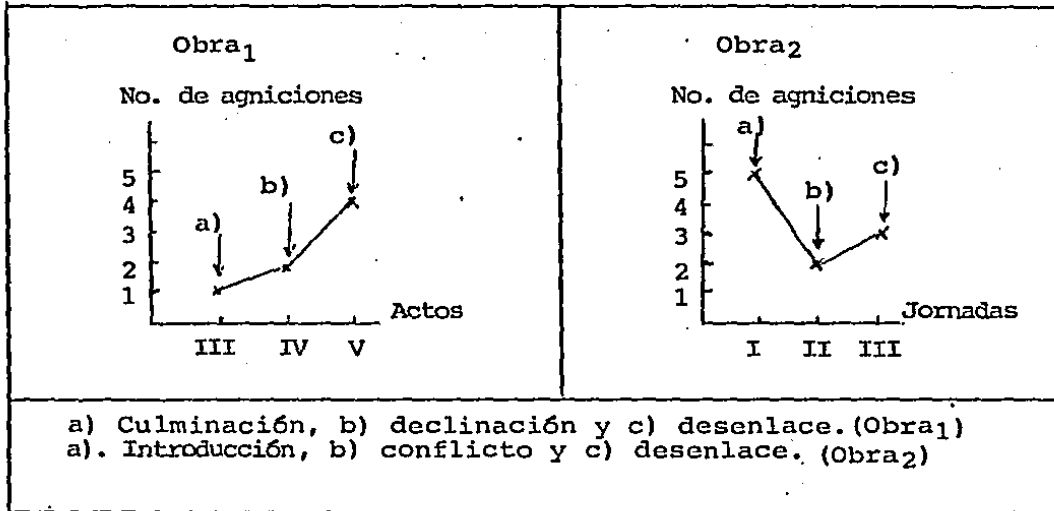
En este caso ambos personajes desconocen su identidad. En cuanto a Perdita se refiere, su padre piensa que es hija bastarda y por eso la envía lejos. Así Perdita crece pensando que es hija de Old Shepherd y hermana de Clown. Todo hubiera seguido igual, pero su amor por Flo rize l la lleva de regreso a su lugar natal y a descubrir su verdadera identidad. Aquiles sí es hijo bastardo, co mo su misma madre se lo confiesa; fue producto de una vio lación y la vergüenza de Tetis fue una de las razones que la llevaron a ocultar a su hijo en una cueva y a no descubrirle su identidad. Tal vez todo habría seguido así por mucho más tiempo, pero el cambio de fortuna surge cuando Aquiles se enamora de Deidamia y ya no se conforma con permanecer oculto y Tetis se ve forzada a decirle toda la verdad de su identidad.

Después de ver las causas por las que Aquiles y Perdita desconocen su identidad y la razón que los lleva a descu brirla, se llega a la conclusión de que estos dos perso najes comparten algunas características; la principal se ría la razón que los lleva a descubrir su identidad perdi da, y ésta es el amor. Hay otra causa que también lleva a los personajes a descubrir su identidad: esta es el oráculo. En el caso de Perdita, se había pronosticado a su padre que moriría sin heredero "si lo que se había perdido [la princesa Perdita] no era recuperado". Y en el caso de Aquiles, el oráculo dice que sólo este personaje puede ayudar a destruir a Troya y a asesinar a Héctor. Por tanto, en ambos casos se debía cumplir el designio del oráculo, ya que para los humanos -según las ideas que pre valecían en la época en que ambas obras fueron escritas-, su albedrío no estaba gobernado por su voluntad. El desco

nocimiento de la identidad constituye la motivación principal . que contribuye al desarrollo de los dos personajes, para que se llegue a dar el reconocimiento de la identidad como una consecuencia natural de los hechos mismos.

En el acto III de la obra<sub>1</sub> se da la exposición de los celos de Leontes y, por medio del oráculo, se indican los hechos que tendrán lugar en el futuro. De tal manera que la única agnición que tiene lugar en este acto sí cumple con la función de la fase en la que tiene lugar. Las agniciones segunda y tercera del acto IV indican el conflicto que surge en el amor de Florizel y Perdita. Por tanto, dichas anagnórisis sí cumplen con la función de la fase en que aparecen. Las agniciones cuarta, quinta, sexta y séptima, dan el desenlace del planteamiento hecho en la agnición primera y de los conflictos surgidos en las agniciones segunda y tercera.

En la Jornada I de la Obra<sub>2</sub> los reconocimientos primero, segundo, tercero, cuarto y quinto, tienen como función la introducción de la obra. En la Jornada II, las agniciones sexta y séptima tienen como función dar a conocer el conflicto de la obra y los reconocimientos octavo, noveno y décimo, describen el desenlace de la obra. A continuación se dan dos gráficas indicando la función que cumplen las distintas anagnórisis de acuerdo a la parte de la obra en la que tienen lugar.



Después de haber estudiado en las obras 1 y 2 la función y distribución de la agniciones, se aprecia que hay diferencia en cuanto a la distribución de los reconocimientos, pero que en ambas obras las anagnórisis sí cumplen con la función que tiene la fase en la que se llevan a cabo.

### 3.5 La última anagnórisis de las obras.

La última anagnórisis de cada obra va acompañada de peripecia. Nuevamente Shakespeare y Claderón, coinciden en sus propósitos. Ambos tratan de sorprender no sólo a los personajes mismos sino también al público. A pesar de que los dos autores acompañan los reconocimientos finales de peripecia, el tipo de anagnórisis que cada uno emplea es distinto. En la Obra<sub>1</sub> el reconocimiento es por artificio

del poeta, mientras que en la Obra<sub>2</sub> es por recuerdo. ¿Cuáles fueron las causas que llevaron a los dos autores a coincidir en un aspecto (la peripecia) y no en el otro (el tipo de reconocimiento)?

Al final, ambas obras terminan con el reconocimiento acompañado de peripecia y es este el momento culminante en que todos los planteamientos que hizo el autor de cada obra deben quedar resueltos -como sucede en las dos obras estudiadas-; o bien, puede darse un final abierto para que cada espectador encuentre su propia solución. La Obra<sub>1</sub> termina cuando todos los personajes se reúnen frente a la estatua de la reina Hermione y ninguno de ellos, ni el público, se pueden imaginar que la estatua iba a tener vida nuevamente. El único personaje que sabía que la reina no había muerto era Paulina, quien logró mantener el secreto durante 16 años. En otras circunstancias, esta mentira hubiera merecido un castigo, porque Paulina le juró al Rey y a toda la Corte que Hermione había muerto, pero en este caso no fue así.

Por supuesto que el autor está consciente de que puede emplear los artificios que él quiera, porque como el título de la obra lo indica, se trata de un cuento y la sorpresa final es bienvenida por los personajes. En la Obra<sub>2</sub> el autor ha desarrollado un episodio de la mitología y es por eso que se ve forzado a utilizar un reconocimiento por recuerdo acompañado de peripecia, ya que es así como se describe en dicho episodio mitológico.

**CAPITULO III.**

**ESTUDIO COMPARATIVO DE LA ANAGNORISIS EN LAS OBRAS  
KING LEAR DE WILLIAM SHAKESPEARE Y LA VIDA ES SUEÑO  
DE PEDRO CALDERON DE LA BARCA.**

## Capítulo III.

ESTUDIO COMPARATIVO DE LA ANAGNORISIS EN LAS OBRAS:  
KING LEAR DE WILLIAM SHAKESPEARE Y LA VIDA ES SUEÑO  
DE PEDRO CALDERON DE LA BARCA.1. LA ANAGNORISIS EN LA OBRA KING LEAR DE WILLIAM  
SHAKESPEARE.

Al principio de la obra, se presenta a un Rey que pronto dejará de serlo, porque *"we see the hero preparing to take the fatal step of depriving himself of his own social context"*<sup>1</sup> Al dividir su reino, Lear les pregunta a sus hijas cuánto lo quieren, *"Which of you shall say doth love us most"*<sup>2</sup> y así marca un contraste en lo que a la naturaleza del amor se refiere, ya que confronta la cualidad espiritual del amor, con el amor relacionado a cosas materiales.<sup>3</sup> En este contraste, Lear no toma en cuenta la cualidad espiritual del amor; de tal manera, que desde el principio, se marca un desplazamiento del lugar natu

- 
1. W. R. Elton, "Double Plot in King Lear", en King Lear. A selection of Critical Essays, Editado por Frank Kermode, The Macmillan Press Ltd., London, 1978, p. 245.
  2. William Shakespeare, King Lear, Penguin Books, Great Britain, 1976, p. 33 (todas las citas de esta obra se tomaron de esta edición).
  3. Ibid., p. 197.

ral que tienen las personas y cosas, a otro que no es el que les corresponde. El hecho de que Lear ceda su corona a sus hijas, va a tener grandes repercusiones en todo el reino. Además, basa la repartición, en un concepto 'material' del amor, como algo que se puede cuantificar y medir con palabras.

Una vez que empieza este desplazamiento parece no detenerse y abarcar hasta el final de la obra. Por ejemplo, Cordelia pasa de ser la hija favorita, a ser alguien ajeno, a quien Lear ya no considera su hija y a quedar desheredada; Kent tiene que disfrazarse para protegerse de la ira del Rey, estos hechos ocurren en el argumento principal y en el secundario, Edgar también tiene que recurrir al disfraz de Poor Tom para protegerse de la ira de su padre y deja, al igual que Cordelia, de ser el hijo predilecto de su padre; como Kent, también baja en la escala social. En esta obra, Lear "is represented as a character making perpetual discoveries" o anagnórisis.

La anagnórisis surge cuando Lear en el acto I, i toma como cierto lo que Goneril dice sobre el amor que le profesa y más tarde se ve que sus palabras eran falsas, por lo que esta primera anagnórisis resulta ser falsa.

Lear -----> Goneril

El resultado de la anagnórisis es de alegría, sentimiento que experimenta Lear al escuchar las palabras de Goneril.



Goneril

*Sir, I love you more than a word can wield the matter;  
 Dearer than eyesight, space and liberty;  
 Beyond what can be valued, rich or rare;  
 No less than life, with grace, health, beauty, honor;  
 As much as child e'er loved, or father found;  
 A love that makes breath poor, and speech unable.  
 Beyond all manner of so much I love you. (Acto I, i)*

La anagnórisis 2 tiene lugar en el acto I, i poco después de la primera, cuando Regan le dice a Lear lo mucho que lo quiere. Al igual que la agnición anterior, la segunda anagnórisis también es falsa, como se probará posteriormente.

Lear -----> Regan

Las palabras de Regan producen en Lear satisfacción y alegría.

Regan

*I am made of that self mettle as my sister,  
 And prize me at her worth. In my true heart  
 I find she names my very deed of love;  
 Only she comes too short, that I profess  
 Myself an enemy to all other joys  
 Which the most precious square of sense possesses,  
 And find I am alone felicitate  
 In your dear Highness' love. (Acto I, i)*

El reconocimiento 3 tiene lugar cuando Lear en el acto I, i se entera que su hija Cordelia no está dispuesta a llenarlo de halagos y de palabras dulces. Cordelia declara solo la verdad y su padre no aprecia su sinceridad, la deshereda y destierra. La anagnórisis va de Lear a Cordeli y se deriva de los hechos mismos.

Lear -----> Cordelia

El resultado de dicha anagnórisis es el paso de la alegría a la tristeza.

*Lear*  
*...what can you say to draw*  
*A third more opulent than your sisters? Speak.*

*Cordelia*  
*Nothing my lord.*

*Lear*  
*Nothing? (Acto I, i )*

El reconocimiento surge en el acto I, i cuando Lear no se da cuenta que Kent lo aconseja para su bien.

Lear -----> Kent

*Kent*  
*Royal Lear,*  
*Whom I have ever honored as my King*  
*Loved as my father, as my master followed,*  
*As my great patron thought on in my prayers-*

*Lear*  
*The bow is bent and drawn; make from the shaft.*

*Kent*  
*Let it fall rather, though the fork invade*  
*The region of my heart. Be Kent unmannerly*  
*When Lear is mad... (Acto I, i )*

El resultado de esta anagnórisis es el paso de la alegría al destierro, porque antes de que Kent experimentara la agnición, como él mismo lo dice, admiraba a su

Rey y era un súbdito que vivía en armonía. Son los hechos mismos los que dan lugar a la anagnórisis.

El reconocimiento 5 tiene lugar en el acto I, i cuando Gloucester recibe de manos de su hijo bastardo, Edmund, una carta con la firma falsificada de su hijo legítimo, Edgar, en la que este último invita a Edmund a planear la muerte de su padre para apoderarse de sus bienes.

*Gloucester*

*(reads) 'This policy and reverence of age makes the world bitter to the best of our times; keeps our fortunes from us till our oldness cannot relish them. I begin to find and idle and fond bondage in the oppression of aged tyranny, who sways, not as it hath power, but as it is suffered. Come to me, that of this I may speak more. If our father would sleep till I waked him, you should enjoy half his revenue for ever, and live the beloved of your brother,*

*Edgar.'*  
(Acto I, ii)

Gloucester toma el contenido de la carta como una conspiración de su hijo legítimo para asesinarlo y así cambia la imagen que tenía de Edgar y de Edmund. Este hecho le causa tristeza; sin embargo, la agnición es falsa, porque más tarde Gloucester se dará cuenta que Edgar es el hijo que verdaderamente lo quiere y no Edmund.

*Gloucester*

*O villain, villain! His very opinion in the letter. Abhorred villain, unnatural, detested, brutish villain; worse than brutish! Go, sirrah, seek him. I'll apprehend him. Abominable villain! Where is he? (Acto I, ii)*

Esta falsa agnición se da por un falso indicio, la carta

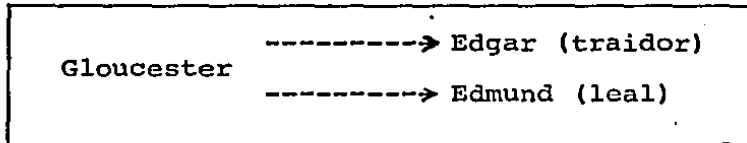
falsificada por Edmund.

*Gloucester*

*You know the character  
to be your brother's?*

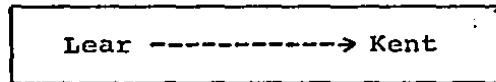
*Edmund*

*It is his hand, my lord, but  
I hope his heart is not in  
the contents. (Acto I, ii )*



Más tarde, Gloucester queda totalmente convencido, cuando Edmund finge una pelea con Edgar.

La agnición 6 es falsa. Ocurre en el acto I, iv cuando Lear toma a Kent a su servicio. Lear no se percata de la verdadera identidad de Kent y el disfraz de este último, no es descubierto por Lear.



*Lear*

*What art thou?*

*Kent*

*A very honest-hearted fellow, and as poor as the  
King. (Acto I, iii )*

Al disfrazarse, Kent baja en la escala social, ya que de ser un conde pasa a ser un ciudadano común. Kent recurre al disfraz, como un medio que le permite seguir cerca del Rey, sin ser descubierta su verdadera identidad, ya que había sido desterrado.

La agnición 7 se da en el acto I, iv cuando Lear se percata que su hija Goneril no es como él pensaba.

Lear $\longrightarrow$ Goneril
--------------------------------

Son los hechos mismos los que dan lugar a dicha agnición, pues Lear tiene que soportar las impertinencias de Goneril y le causan tanta sorpresa que le cuesta trabajo aceptar la nueva imagen que Goneril le ha mostrado.

*Lear*

*Are you our daughter?  
Your name, fair gentlewoman?*

*Goneril*

*This damnation, sir, is much O'th'savor  
Of other your new pranks. I do beseech you  
To understand mi purposes aright.  
As you are old and reverend, should be wise.*

*Lear*

*Saddle my horses, call my train together.  
Degenerate bastard, I'll not trouble thee:  
Yet have I left a daughter. (Acto I, iv)*

Esta agnición le causa a Lear un profundo dolor y tristeza.

La anagnórisis 8 surge en el acto II,iii cuando Kent lee una carta de Cordelia, mediante la cual se da cuenta que ella ha descubierto lo de su disfraz y sabe quien es él.



Esta agnición se lleva a cabo fuera de escena y no se dice como fue que Cordelia se enteró de la verdad, lo único que comenta Kent es:

*Kent*

*Approach, thou beacon to this under globe,  
That by thy comfortable beams I may  
Peruse this letter. Nothing almost sees miracles  
But misery. I know'tis from Cordelia,  
Who hath most fortunately been informed  
Of my obscured course. (Acto II,iii )*

No se sabe ni donde ni cuando surgió dicha anagnórisis, es un artificio del poeta para que la acción siga su curso. Se ignora la reacción de Cordelia cuando tuvo lugar la anagnórisis, pero se puede deducir que le dio alegría saber que el conde de Kent estaba cerca de Lear y podría ayudarlo, ya que ella sabía que era un súbdito leal, que incluso había sido desterrado por tratar de ayudarla y aconsejar al Rey.

La anagnórisis 9 tiene lugar en el acto II,iv cuando Lear se da cuenta que estaba equivocado respecto a su hija Regan, pues él pensaba que ella lo quería y respetaba y resulta ser todo lo contrario.

Lear —————> Regan

Son los hechos mismos los que llevan a Lear a experimentar esta agnición. Cuando Lear discute con sus hijas el número de caballeros que forman su séquito, llega el momento en que ambas van disminuyendo el número de éstos, hasta que Regan decide que Lear no debe tener ninguno, porque en el lugar que se aloje lo podrán atender los sirvientes de la casa.

*Lear*

*Made you my guardians, my depositaries,  
But kept a reservation to be followed  
With such a number. What, must I come to you  
With five-and-twenty? Regan, said you so?*

*Regan*

*And speak't again, my lord. No more with me.*

*Lear*

*Those wicked creatures yet do look well-favored  
When others are more wicked; not beign the worst  
Stands in some rank of praise.*

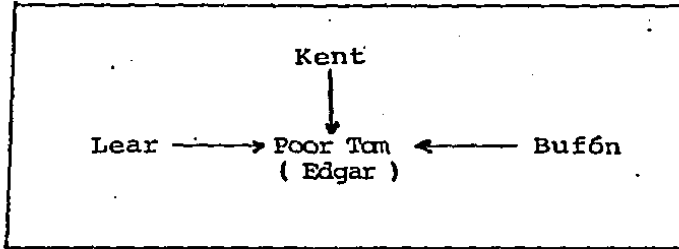
*[To Goneril] I'll go with thee.*

*Thy fifty yet doth double five-and-twenty,  
And thou art twice her love. (Acto II, iv)*

En ese momento Lear se da cuenta que Regan es tan mala o quizá más que su hermana. Esta actitud le causa a Lear nuevamente una profunda tristeza.

La agnición lo surge en el acto III, iv cuando Lear, Kent y el Bufón se encuentran con Edgar disfrazado

de 'Poor Tom'.



Ninguno de ellos reconoce la verdadera identidad de Edgar. El Bufón insiste en que se trata de un fantasma que dice llamarse Poor Tom. Lear piensa que se trata de un padre que le ha dado todo a sus hijas y que por eso se encuentra en ese estado tan deplorable.

Edgar

*[within] Fathom and half, fathom and half! Poor Tom!*

*Enter Fool.*

Fool

*Come not in here, nuncle; here's a spirit. Help me, help me!*

Kent

*Give me thy hand. Who's there?*

Fool

*A spirit, a spirit. He says his name's poor Tom.*

Lear

*Didst thou give all to thy daughters? And art thou come to this? (Acto III, iv )*

De modo que la anagnórisis es falsa porque ninguno de los personajes que la experimentan, logran descubrir



la verdadera identidad de Poor Tom. A Lear le causa gran tristeza el ver a Poor Tom y recordar lo que sus hijas le hicieron a él. Tanto Kent como el Bufón también se entristecen al ver la desesperación del Rey.

La agnición 11 surge en el acto III,iv en el momento en que el conde de Gloucester encuentra al Rey acompañado de Edgar disfrazado de Poor Tom y a Kent también disfrazado.

Poor Tom ←----- Gloucester -----→ Kent
--

Gloucester se apena de ver que el Rey se encuentra en tan mala compañía, pues no logra reconocer la verdadera identidad de los personajes y así se produce una falsa anagnórisis.

*Gloucester*

*What are you there? Your names?*

*Edgar*

*Poor Tom, that eats the swimming frog, the toad...*

*Gloucester*

*What, hath your Grace no better company? (Acto III,iv)*

La anagnórisis 12 tiene lugar en el acto III,v cuando Cornwall se entera, por medio de una carta que le entrega Edmund, que Gloucester está de acuerdo con los franceses y que por tanto es traidor a Cornwall. De modo que es un indicio el que da lugar a dicha anagnórisis.

Cornwall → Gloucester

La reacción de Cornwall al experimentar la agnición es de ira y ansia de venganza.

*Cornwall*

*I will have my revenge ere I  
depart his house.*

*Edmund*

*This is the letter which he  
spoke of, which approves him  
an intelligent party to the  
advantages of France. (Acto III, v )*

La agnición 13 surge cuando en el acto III, vii Gloucester descubre la verdad sobre su hijo Edmund.

Gloucester → Edmund

Cuando Cornwall le saca los ojos a Gloucester, éste pide que su hijo Edmund venga tanta crueldad de la que fue víctima y es cuando se entera que el mismo Edmund le proporcionó toda la información a Cornwall.

*Gloucester*

*All dark and comfortless. Where's my son Edmund?  
Edmund, enkindle all the sparks of nature  
To quit this horrid act.*

Regan  
*Out, treacherous villain;  
 Thou call'st on him that hates thee. It was 'he  
 That made the overture of thy treasons to us;  
 Who is too good to pity thee. (Acto IV, vii)*

Esta anagnórisis se deriva de los hechos mismos y le causa a Gloucester tristeza y sufrimiento.

La anagnórisis 14 se da enseguida de la anterior, cuando en el acto III, vii, Gloucester, al descubrir el verdadero sentimiento que le profesa su hijo, razona y llega a la conclusión de que su hijo Edgar era inocente de todos los delitos que le imputó Edmund.

Gloucester $\longrightarrow$ Edgar
------------------------------------

Así queda aclarada la anagnórisis falsa que Gloucester aceptó como verdadera en el acto I, ii, como consecuencia de la información e indicios falsos proporcionados por Edmund.

Gloucester  
*O my follies! Then Edgar was abused.  
 Kind gods, forgive me that, and prosper him.  
 (Acto III, vii)*

En este caso es un raciocinio el que lleva a Gloucester a experimentar la agnición.

La anagnórisis 15 surge en el acto IV, vi cuando Edgar mata al emisario de Goneril y obtiene la carta que ésta le enviaba a Edmund.

Edgar → las intenciones de Goneril

La agnición se lleva a cabo por medio de un indicio: una carta dirigida a Edmund que Edgar lee.

Edgar

*Reads the letter.*

*'Let our reciprocal vows be remembered. You have many opportunities to cut him off. If your will want not, time and place will be fruitfully offered. There is nothing done, if he return the conqueror...'*

*'Your (wife, so I would say) affectionate servant, Goneril.' (Acto IV,vi)*

Después de haber experimentado la agnición, Edgar se molesta e indigna al pensar que Goneril quiere substituir a un marido bueno por Edmund.

La agnición 16 se lleva a cabo en el acto IV, vii cuando Lear por fin reconoce a Cordelia, no solo físicamente sino internamente también.

Lear → Cordelia

Lear

*Do not laugh at me.*

*For, as I am a man, I think this lady*

*To be my child Cordelia.*

*Cordelia*

*And so I am! I am!*

Lear

*Be your tears wet? Yes faith. I pray weep not.*

*Pray you now, forget and forgive. I am*

*Old and foolish. (Acto IV, vii)*

Esta anagnórisis aclara la primera falsa anagnórisis del acto I,i, en la que Lear se había formado una falsa opinión de Cordelia y se cambia por la verdadera imagen. Esta anagnórisis se deriva de los hechos mismos y produce en Lear una mezcla de alegría y remordimiento; alegría porque vuelve a ver a su hija y remordimiento por el daño que le causó.

El reconocimiento 17 surge en el acto V,i, cuando el Duque de Albany se entera de la traición de Edmund y de su esposa Goneril. Esta anagnórisis se da por un indicio, en este caso una carta que entrega Edgar al Duque, pero el reconocimiento se lleva a cabo fuera de escena, ya que cuando el Duque se dispone a leer la carta entra Edmund y en el momento en que el Duque acusa públicamente a Edmund y a Goneril de traición es después de haber leído la carta.

Edmund (traidor) ← Albany → Goneril (traidora)
--

*Edgar*

*[To Albany]*

*If e'er your Grace had speech with man so poor,  
Hear me one word.*

*Albany*

*[To Edgar] Speak.*

*Edgar*

*Before you fight the battle, ope this letter. (Acto V,i)*

De modo que la lectura de la carta queda fuera del escenario y luego solo se da el resultado de dicha lectura.

Albany

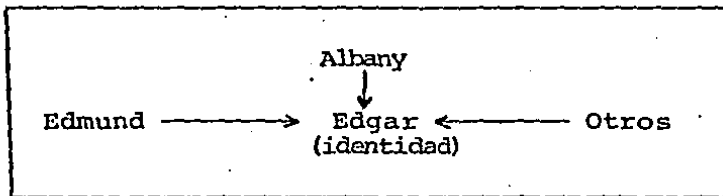
Stay yet; hear reason. Edmund, I arrest thee  
On capital treason; and, in thy attaint,  
This gilded serpent

[Points to Goneril] For your claim, fair sister,  
I bar it in the interest of my wife.

'Tis she is subcontracted to this lord,  
And I, her husband, contradict your banes.  
If you will marry, make your loves to me;  
My lady is bespoke. [Acto V,iii ]

En esta agnición, Albany, al conocer la verdad sobre la traición de Edmund y Goneril se enoja e indigna.

La anagnórisis 18 tiene lugar en el acto V,iii, cuando a Edmund lo hiere el caballero desconocido y este último descubre su identidad a los presentes en esa escena.



Edmund

What you have charged me with, that have I done,  
And more, much more. The time will bring it out.  
'Tis past, and so am I.- But what art thou  
That hast this fortune on me? If thou'rt noble,  
I do forgive thee.

Edgar

Let's exchange charity.  
I am no less in blood than thou art, Edmund;  
If more, the more th'hast wronged me.  
My name is Edgar and thy father's son. [Acto V,iii ]

Al experimentar esta agnición Edmund sufre y se entristece, mientras que el Duque de Albany se alegra de vol

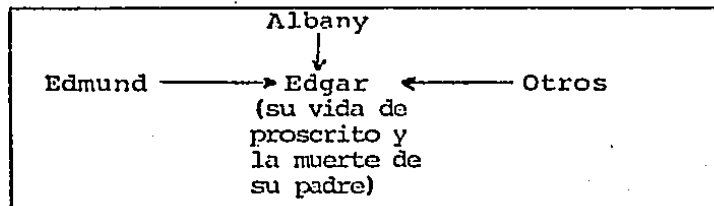
ver a encontrar a Edgar, a quien, según él afirma, siempre había apreciado mucho. Son los hechos mismos los que propician esta agnición.

La agnición 19 ocurre en el acto V,ii, fuera de escena, como Edgar lo declara en la siguiente escena del mismo acto. En dicha agnición Gloucester reconoce a Edgar y éste le cuenta a su padre toda la verdad sobre la injusticia y la persecución de que fue víctima por culpa de las mentiras de Edmund.

Gloucester → Edgar

Así, Gloucester confirma lo que ya anteriormente había deducido, al comprobar que Edmund lo había traicionado. El efecto de esta anagnórisis es tan fuerte, que poco después de ella Gloucester muere; hecho que Edgar da a conocer en la siguiente escena. Esta anagnórisis se lleva a cabo gracias a los artificios del poeta, quien de alguna manera tenía que dar a conocer lo que finalmente había sucedido con Gloucester, quien desempeña un papel importante.

La anagnórisis 20 sucede en el acto V,iii, cuando Edgar relata la forma en que vivió cuando su padre lo declaró traidor.



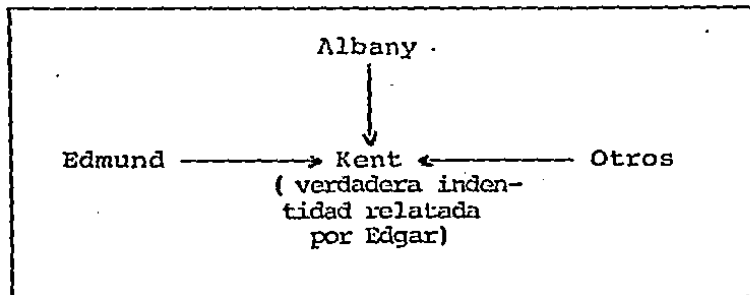
Para ocultar su identidad, Edgar se disfraza de por-  
diosero y ni siquiera su padre lo reconoce, hasta que,  
momentos antes de luchar con Edmund, le confiesa toda  
la verdad, quien poco después muere.

*Edgar*

*...t'assume a semblance  
That very dogas desdained; and in this habit  
Met I my father with his bleeding rings,  
Their precious stones new lost; became his guide,  
Led him, begged for him, saved him from despair;  
Never-O fault!-revealed myself unto him  
Until some half hour past, when I was armed,  
Not sure, though hoping of this good success,  
I asked his blessing, and from first to last  
Told him our pilgrimage. But his flawed heart-  
Alack, too weak the conflict to support-  
'Twixt to extremes of passion, joy and grief,  
Burst smilingly. (Acto V, iii )*

Tanto para Edmund como para Albany el relato es desga-  
rrador, los conmueve y entristece profundamente.

La anagnórisis 21 surge cuando, en el acto V,iii, casi  
enseguida de la anterior, Edgar da a conocer la iden-  
tidad de Kent y su peregrinar después que Lear lo des-  
terró.





Edgar

*...Whilst I was big in clamor, came there in a man,  
Who, having seen me in my worst estate,  
Shunned my abhorred society; but then, finding  
Who'twas that so endured, with his strong arms  
He fastened on my neck, and bellowed out  
As he'd burst heaven, threw him on my father,  
Told the most piteous tale of Lear and him...*

Albany

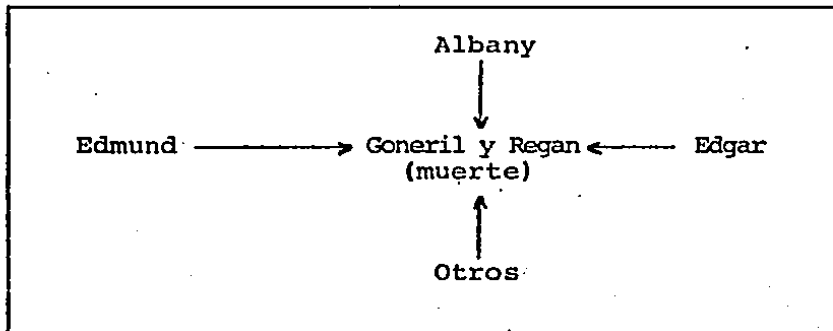
*But who was this?*

Edgar

*Kent, sir, the banished Kent; who in disguise  
Followed his enemy King and did him service  
Improper for a slave. (Acto V,iii )*

Nuevamente esta agnición se da fuera de escena y solo se cuenta con el relato de Edgar. Kent le dio a conocer su verdadera identidad al tiempo que descubre la de Edgar y éste último es quien se encarga de llevarle estas noticias a los demás personajes, ya que Kent se desmaya y no puede hacerlo él mismo. Todos los personajes que experimentan esta agnición se alegran de saber que Kent se encuentra a salvo.

La agnición 22 tiene lugar en el acto V,iii, cuando se da a conocer la muerte de Goneril y Regan.



Al igual que las dos agniciones anteriores, ésta suce de fuera de escena y quien relata lo sucedido es un Gentleman, por lo tanto, es un artificio del poeta el que da lugar al reconocimiento.

Edgar  
*What means this bloody knife?*

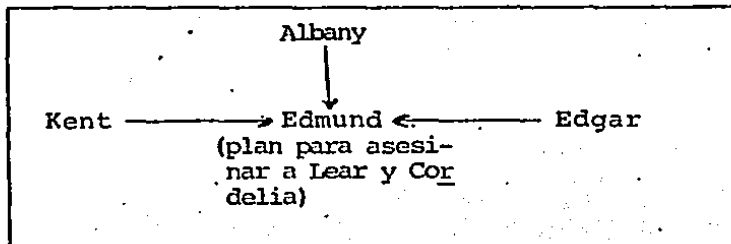
Gentleman  
*'Tis hot, it smokes.  
 It came even from the heart of -O, she's dead.*

Albany  
*Who dead? Speak man.*

Gentleman  
*Your lady, sir, your lady; and her sister  
 By her is poisoned; she confesses it. ( Acto V,iii )*

La noticia les causa gran pesar a los que experimentan la agnición, porque una hermana envenenó a la otra y luego se suicidó, como lo describe Gentleman. La razón de la muerte de las dos hermanas fue Edmund, quien había prometido casamiento a las dos.

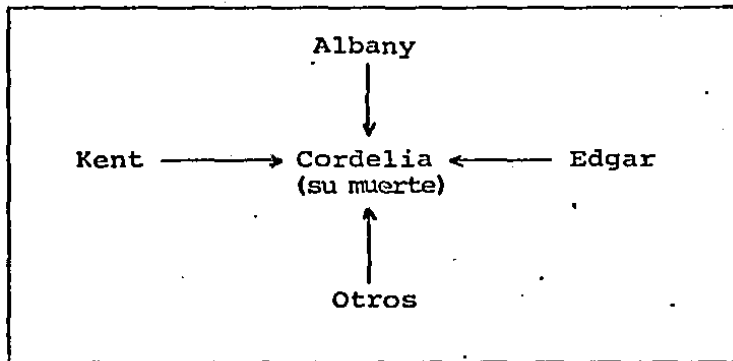
La agnición 23 surge en el acto V,iii, al tiempo que Edmund confiesa a los presentes que ha dado orden de asesinar a Lear y a Cordelia. Da un indicio -su espada -para que un Oficial la lleve al Capitán y así se revoque la orden de pena de muerte que emitió Goneril.



Edmund  
*He hath commission from thy wife and me  
 To hang Cordelia in the prison and  
 To lay the blame upon her own despair  
 That she fordid herself. (Acto V,iii )*

Al experimentar esta agnición, los personajes sienten gran dolor y tristeza al descubrir que fue la misma Goneril quien dio la orden para dar muerte a su propio padre y a su hermana. Esta agnición se deriva de los hechos mismos.

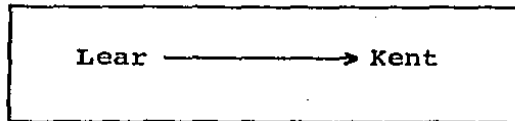
El reconocimiento surge cuando se descubre que los intentos por suspender la ejecución de Cordelia han sido en vano, pues Lear entra con su cadáver en los brazos.



Esta agnición les causa horror a los que la experimentan, porque aunque Cordelia muere fuera de escena, el descubrir su muerte cuando se esperaba que la salvaran, es un hecho inesperado y doloroso para todos los que ven a Lear destrozado por la muerte de su hija. Son

los hechos mismos los que dan lugar a este reconocimiento.

La anagnórisis 25 se desarrolla en el acto V,iii, cuando Lear reconoce a Kent y así aclara la falsa anagnórisis que había surgido cuando Lear aceptó la falsa identidad de Kent, quien se había disfrazado para poder estar cerca del Rey.



*Lear*  
*This is a dull sight. Are you not Kent?*

*Kent*  
*The same:*  
*Your servant Kent; where is your servant Caius?*

*Lear*  
*He's a good fellow I can tell you that.*  
*He'll strike, and quickly too, He's dead and rotten.*

*Kent*  
*No my good lord; I am the very man. (Acto V,iii )*

A Lear le da mucho gusto saber que su amigo Kent fue quien lo acompañó en los momentos difíciles y que se encuentra a salvo frente a él. Son los hechos mismos los que dan lugar a esta agnición.

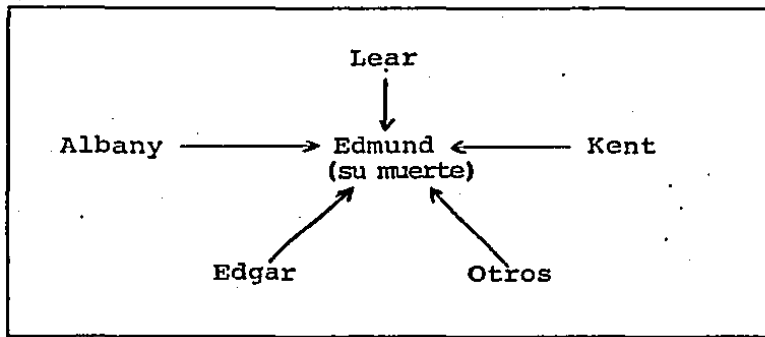
El reconocimiento 26 surge en el acto V,iii, poco antes de que finalice la obra, cuando un Mensajero da la noticia de que Edmund ha muerto.

Enter a Messenger.

Messenger

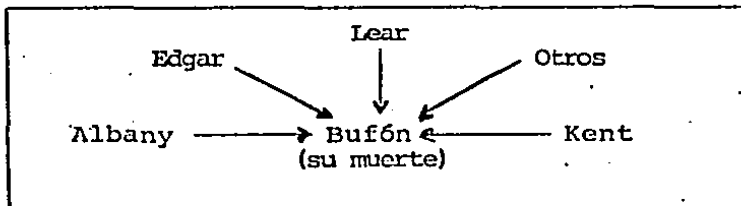
Edmund is dead, my lord. (Acto V,iii)

Una vez más, el hecho sucede fuera de escena y sólo se tienen noticias de éste por medio de un mensajero.

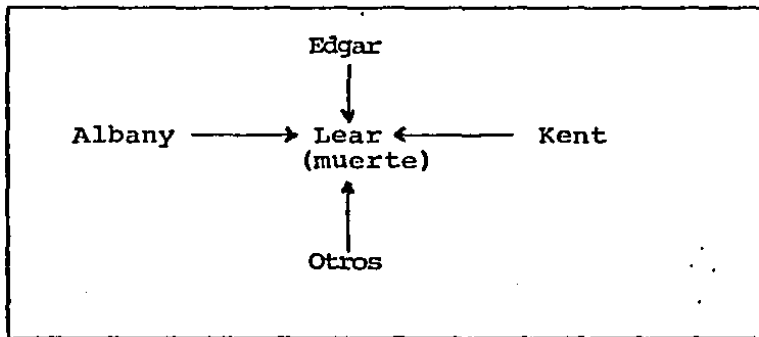


Al enterarse de la muerte de Edmund, los personajes no muestran dolor porque como Albany dice, "*Thia's but a trifle here*" (Acto V,iii ). Este reconocimiento se da por un artificio del poeta.

La agnición 27 sucede en el acto V,iii, en el momento en que el cuerpo del Bufón es llevado a escena y todos los presentes se enteran, que al igual que Cordelia, el Bufón murió ahorcado.



Son los hechos mismos los que dan lugar a este reconocimiento, después del cual tiene lugar la agnición 28, cuando Lear muere en presencia de todos los personajes que se encuentran en escena.



Este reconocimiento se deriva de los hechos mismos. El hecho de que vaya acompañado o no de peripecia dependerá de las expectativas de los personajes y espectadores; si ellos esperaban la muerte de Lear como una consecuencia de los sufrimientos que tiene a lo largo de la obra, entonces esta última agnición no estará acompañada de peripecia. Pero si esperaban que Lear recuperara su corona y reinara en paz hasta el final de sus días, sí habría peripecia.

A continuación se da un cuadro en el que se resumen las anagnórisis que se localizaron en esta obra y que ya se analizaron; se menciona el orden en que aparecen, momento en que suceden, tipo al que pertenecen, personajes que toman parte en ellas y el resultado de las mismas.

## Obra: KING LEAR

A N A G N O R I S I S				
Orden	Evento en que sucede	Tipo	Personajes que toman parte	Resultado
1	I, i	falsa	Lear -----> Generil	alegría
2	I, i	falsa	Lear -----> Regan	alegría
3	I, i	falsa	Lear -----> Cordelia	tristeza
4	I, i	falsa	Lear -----> Kent	tristeza
5	I, i	falsa	Edgar--Gloucester--> Edmund	tristeza
6	I, iv	falsa	Lear -----> Kent	alegría
7	I, iv	derivada de los hechos	Lear -----> Generil	tristeza
8	II, iii	por artificio	Cordelia --> Kent	alegría
9	II, iv	derivada de los hechos	Lear -----> Regan	tristeza
10	III, iv	falsa	Lear, Kent y Fool --> Poor Tom	tristeza
11	III, iv	falsa	Poor Tom --> Gloucester --> Kent	tristeza
12	III, v	por indicios	Com--all --> Gloucester	ira
13	III, vii	derivada de los hechos	Gloucester --> Edmund	tristeza
14	III, vii	por raciocinio	Gloucester --> Edgar	tristeza
15	IV, iv	por indicios	Edgar --> Intenciones de Generil	indignación
16	IV, vii	derivada de los hechos	Lear --> Cordelia	alegría
17	V, i	por indicios	Generil-- Albany --> Edmund	indignación
18	V, iii	derivada de los hechos	Edmund, Albany y otros --> Edgar	tristeza
19	V, iii	por artificio	Gloucester --> Edgar	tristeza
20	V, iii	por artificio	Edmund, Albany y otros --> Edgar (Vida de proscrito)	tristeza
21	V, iii	por artificio	Edmund, Albany y otros --> Kent	alegría
22	V, iii	por artificio	Edmund, Albany, Edgar y otros --> muerte de Generil y Regan	tristeza
23	V, iii	derivada de los hechos	Kent, Albany y Edgar --> Edmund (Plan para asesinar a Lear y Cor.)	tristeza
24	V, iii	derivada de los hechos	Kent, Albany, Edgar y otros --> muerte de Cordelia	tristeza
25	V, iii	derivada de los hechos	Lear --> Kent	alegría
26	V, iii	por artificio	Lear, Albany, Kent, Edgar y otros --> muerte de Edmund	indiferencia
27	V, iii	derivada de los hechos	Lear, Albany, Kent, Edgar y otros --> muerte de Fool	tristeza
28	V, iii	derivada de los hechos	todos --> muerte de Lear	tristeza

## 2. LA ANAGNORISIS EN LA OBRA LA VIDA ES SUEÑO DE PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

La palabra 'sueño' adquiere en esta obra distintos significados de acuerdo a la situación en que aparece y a los diferentes aspectos a los que se hace alusión. Según la Dra. Andueza<sup>4</sup>, el término 'sueño' adquiere, entre otros, los significados de : sueño físico, sueño como ilusión, sueño como engaño, sueño psicoanalítico, etc. Estos significados reflejan de alguna manera las distintas etapas por las que pasa Segismundo y que son determinantes para el desarrollo de este personaje; pues, incluso antes de que naciera, su madre tiene una premonición en un sueño en el que tiene la revelación de que el hijo por nacer rompía sus entrañas causando-le la muerte. De modo que el 'sueño' es un factor determinante a lo largo de la obra, porque todos los personajes participan en este hecho, ya sea induciéndolo por medio de drogas, comentando sus efectos o como simples espectadores del fenómeno. Segismundo ha permanecido desde su nacimiento recluido en una torre que es para él hogar y cárcel a la vez. La acción de la obra ocurre principalmente en la torre y en el palacio. Al trasladar la acción de un sitio a otro, se enfatiza la diferencia entre:

la torre barbarie guerra injusticia prisión
---

el palacio civilización paz justicia libertad
---

4. María Andueza, "Homomimia y polisemia de la palabra sueño en La Vida es Sueño de Calderón de la Barca", Thesis, Abril, U.N.A.M., 1982, p.60



Aparentemente, Basilio es el único que guarda un secreto : la existencia e identidad de Segismundo; sin embargo, como Cesario Bandera comenta, el secreto de la torre tiene repercusión en los demás personajes de la obra, pues "*todas las intrigas secundarias son secretas; reflejo del secreto de la prisión de Segismundo que, de esta manera, se extiende por toda la obra*".<sup>5</sup> Los secretos que guardan los personajes llegan a descubrirse por alguna circunstancia que lo propicia o por mera casualidad, dando así lugar a las distintas anagnórisis que aparecen a lo largo de la obra,

En *La Vida es Sueño* "*there is an evolution in the characters, a kind of maturation process that takes place during the course of the drama, and a solution resulting from the characters' newfound consciousness*".<sup>6</sup> Este proceso de maduración se desarrolla gracias a la reacción de los personajes ante las diversas anagnórisis que experimentan durante la obra, anagnórisis que les permite adquirir consciencia de las distintas situaciones para llegar a encontrar mejores soluciones a los problemas a que se enfrentan.

En *La Vida es Sueño* hay dos argumentos interrelacionados ; el argumento principal se ocupa de dar la transformación de Segismundo y todos los hechos relacionados con él, mientras que el argumento secundario gira en torno a Rosaura. Estos argumentos se relacionan cuan

5. Cesario Bandera, " 'Confuso abismo' de *La Vida es Sueño*", M.L.N., March 1972, Volume 82/No. 2, The Johns Hopkins University Press, p. 219

6. Barbara Louise Mujica, *Caldern's Characters: An Existential Point of View*, Puvill-Editor, Barcelona, España, 1980, p. 12

do dichos personajes se encuentran y experimentan diversos reconocimientos. Incluso la obra empieza cuando Segismundo y Rosaura se encuentran por vez primera, dando lugar a las dos primeras agniciones.

El reconocimiento 1 surge en la jornada I, i, cuando Rosaura descubre a Segismundo encadenado en la torre. Esta agnición es de suma importancia, ya que es el primer contacto que el público tiene con el príncipe. De tal manera que tanto Rosaura, Clarín y el público experimentan de manera simultánea dicha agnición.

Rosaura → Segismundo ← Clarín

*Rosaura  
 Sí, pues a sus reflejos  
 puedo determinar, aunque de lejos,  
 una prisión oscura,  
 que es de un vivo cadáver sepultura;  
 y por que más me asombre,  
 en el traje de fiera yace un hombre  
 de prisiones cargado  
 y sólo de una luz acompañado.<sup>7</sup>*

A Clarín le causa temor el escuchar la voz de Segismundo y piensa que se trata de una torre encantada. Para Rosaura, la triste voz le causa curiosidad, pues quiere saber las desdichas del que la emite, sin saber.

7. Pedro Calderón de la Barca, *La Vida es Sueño*, Editorial Porrúa, S.A., "Sepan cuantos..." No. 41, México, 1972, p. 7 (todas las citas de esta obra se tomaron de esta edición).

que al hacerlo ponía en peligro su vida y la de Clarín. Al escuchar las desdichas de Segismundo, Rosaura va más allá de un mero reconocimiento físico, por que logra penetrar y conocer los sufrimientos internos del personaje, llegando así a tener una visión completa de él, cuya identidad desconoce.

La anagnórisis 2 tiene lugar en la jornada I,ii, cuando Segismundo descubre la presencia de Rosaura y Clarín.

Rosaura ← Segismundo → Clarín
-------------------------------

Esta agnición se deriva de los hechos mismos y el resultado de ella es la ira de Segismundo al darse cuenta que dos desconocidos han escuchado sus flaquezas, como él mismo se lo indica a Rosaura y a Clarín.

*Segismundo*  
 ¿Quién mis voces ha escuchado?  
 ¿Es Clotaldo?  
 [...] Pues muerte aquí te daré,  
 por que no sepas que sé (ásela).  
 que sabes flaquezas más.  
 Sólo porque me has oído,  
 entre mis membrudos brazos  
 te tengo que hacer pedazos. (Jornada I, i )

Este reconocimiento es el primero entre estos personajes. Posteriormente habrán dos más en los que Segismundo y Rosaura se vuelven a encontrar en lugares

y circunstancias diferentes; cuando se lleva a cabo la tercera agnición entre estos personajes, Rosaura le comenta a Segismundo que es la tercera vez que se encuentran y recuerda cómo fueron las dos anteriores. En toda la obra esta es la única ocasión que se presenta el caso de tres reconocimientos entre los mismos personajes.

La anagnórisis 3 se da en la jornada I, iv, cuando Clotaldo descubre a su hijo.

Clotaldo —————> hijo

*Clotaldo illustrates an alternative to Basilio's rigidity and arrogance. Both men find themselves in the anguishing situation of having to choose the apparent dictates of fate and the well-being of an offspring. Clotaldo has been given the order to put to death any person who should happen upon Segismundo's tower, and by a queer twist of fortune, the first intruder is Rosaura, whom Clotaldo takes to be his son.<sup>8</sup>*

Las circunstancias en las que se lleva a cabo este reconocimiento son problemáticas; ya que 'el hijo' de Clotaldo y su acompañante habían, según las propias palabras de Clotaldo, "qubrantado la cárcel" y mere-

8. Op. Cit., Mujica, p. 218

cían un castigo que podía llegar a ser la pena de muerte. En el momento en que aprehenden a los transgresores de la ley, Clotaldo recibe de las manos de su 'hijo' una espada que tiene un secreto, como el mismo dueño lo indica:

Rosaura  
*Y si he de morir, dejarte  
 quiero, en fe desta piedad  
 prenda que pudo estimarse  
 por el dueño que algún día  
 se la ciñó: que la guardes  
 te encargo, porque aunque yo  
 no sé qué secreto alcance,  
 sé que esta dorada espada  
 encierra misterios grandes,  
 pues sólo fiado en ella  
 vengo a Polonia a vengarme  
 de un agravio. (Jornada I, iv )*

Por medio de este parlamento, tanto Clotaldo como los espectadores de la obra se percatan del hecho de que la espada que entrega Rosaura a Clotaldo perteneció a otra persona antes que a ella, "prenda que pudo es timarse / por el dueño que algún día / se la ciñó" y se sabe que es una espada que guarda grandes misterios para la actual dueña, quien afirma: "yo / no sé que secreto alcance, / sé que esta dorada espada/ encierra misterios grandes," que la propia Rosaura no puede descubrir en ese momento. Sin embargo, Clotaldo inmediatamente reconoce la espada y en un apartado le confiesa al público que él fue el antiguo dueño de la espada que recibe, de modo que "the sign by which Clotaldo recognizes Rosaura is the sword he had left to Violante, her mother."<sup>9</sup>

9. Ibid., p. 218

Clotaldo

Esta es la espada que yo  
dejé a la hermosa Violante  
por señas que el que ceñida  
la trajera había de hallarme  
amoroso como hijo  
y piadoso como padre. (Jornada I, iv )

"When Clotaldo does, after much vacillation, accept the sword as evidence, he accepts it as a symbol of his responsibility to the bearer"<sup>10</sup> Sin embargo, Clotaldo sufre internamente, pues no puede portarse ni "amoroso como hijo" ni "piadoso como padre", porque el portador de la espada seguramente morirá. Este hecho le causa gran dolor a Clotaldo, quien está convencido que tiene frente a él a su hijo y es en este momento que después de haberle hecho algunas preguntas a Rosaura, Clotaldo le declara al público, mediante un apartado, toda la verdad:

Clotaldo

Este es mi hijo, y las señas  
dicen bien con las señales  
del corazón, por que verlo  
llama al pecho y en él bate...  
Mi hijo es, mi sangre tiene... (Jornada I, iv)

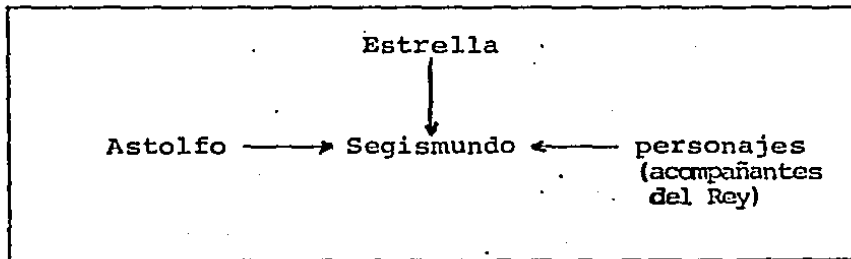
De modo que para el público es evidente que Clotaldo, al igual que Basilio, tenía un secreto que sólo descubre al público y no a su propio 'hijo'; por ello, la verdad se conoce mediante el recurso del apartado. Todos los razonamientos que hace Clotaldo al ver el

---

10. Ibid., p. 219

indicio de la espada parecen ser válidos y atinados. Sin embargo, no se trata de un 'hijo', sino de una hija disfrazada de hombre. La anagnórisis se lleva a cabo por el indicio de la espada, pero en este caso debido al disfraz de Rosaura se trata de una falsa anagnórisis, pues Clotaldo no tiene un 'hijo', sino una hija. El problema inmediato para Clotaldo es la solución que tiene que dar. Por una parte, su deber es proteger a su 'hijo' y por la otra, cumplir las ordenes del Rey, por ello *"he decides to place the dilemma before Basilio and beg for his clemency. By so doing, he faces the situation squarely and opens the door to a possible solution"*.<sup>11</sup>

El reconocimiento 4 tiene lugar en la jornada I, iv, cuando Astolfo, Estrella y los que acompañan al Rey se enteran que el príncipe hijo de Basilio está vivo.



Aunque en ese momento no conocen al príncipe personalmente, se enteran de su existencia y se dan cuenta que

<sup>11</sup>. Ibid., p. 219

lo que suponían es falso, porque pensaban que Basilio había enviudado sin haber tenido hijos y éste les descubre el secreto que tantos años había ocultado. Basilio les describe las causa que lo llevaron a encerrar a Segismundo:

*Basilio*  
 Pues dando crédito yo  
 a los hados, que, divinos,  
 me pronosticaban daños  
 en fatales vaticinios,  
 determiné de encerrar  
 la fiera que había nacido,  
 por ver si el sabio tenía  
 en las estrellas dominio.  
 Publicóse que el infante  
 nació muerto... (Jornada I,vi )

Sin embargo, "to deprive another of his freedom because of one's own premonitions or predictions is inexcusable arrogance".<sup>12</sup> De modo que Basilio encerró a Segismundo por los vaticinios y cuando es tiempo de darle a su país, empieza a dudar de su decisión, pues está consciente que Segismundo tiene derecho al trono, porque ese derecho se lo dieron 'humano fuero y divino' (Jornada I,vi). También les dice la razón por la cuál ha decidido darle una oportunidad a Segismundo, por que se ha dado cuenta que:

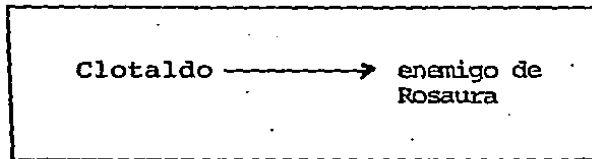
*Basilio*  
 ...El hado más esquivo  
 la inclinación más violenta,  
 el planeta más impló,  
 sólo el albedrío inclinan,  
 no fuerzan el albedrío. (Jornada I,vi )

12. Ibid., p. 217



La reacción de los que experimentan la anagnórisis es de alegría pues su clamor no se deja esperar: "danos al príncipe nuestro / que ya por ley lo pedimos." (Jornada I, vi). Además se muestran agradecidos porque se dan cuenta que Basilio ha actuado de buena fe. Esta anagnórisis se deriva de los hechos mismos.

La anagnórisis 5 surge en la jornada I, viii, cuando Clotaldo le insiste tanto a Rosaura que le descubra el nombre del enemigo sobre el que recaerá su venganza, que finalmente Rosaura se lo dice:



*Rosaura*  
 Por que no pienses que estimo  
 tan poco esa confianza,  
 sabe que el contrario ha sido  
 no menos que Astolfo, duque  
 de Moscovia. (Jornada I, viii)

Clotaldo no queda satisfecho con esa información y vuelve a insistir para que le diga la ofensa y es precisamente, cuando Rosaura se la dice, que surge el reconocimiento 6, que viene a ser una corrección de la primera falsa anagnórisis, porque Clotaldo se da cuenta que tiene una hija y no un hijo.

Clotaldo → su hija  
Rosaura

*Clotaldo*  
*Mi honor es el agraviado,*  
*poderoso el enemigo,*  
*yo vasallo, ella mujer... (Jornada I,viii)*

Tanto la anagnórisis 6 como la 5 se derivan de los hechos mismos.

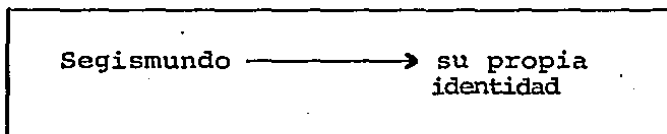
El reconocimiento 7 surge en la jornada II,iii, cuando Segismundo despierta en el palacio y se encuentra vestido con grandes galas, acompañado de sirvientes y músicos. Se asombra ante todo lo que tiene ante sus ojos y vuelve a torturarlo la duda sobre su propia identidad.

*Segismundo*  
*¿Yo Segismundo no soy? (Jornada II,iii)*

palacio ← Segismundo → músicos  
↑  
criados

Esta anagnórisis se deriva de los hechos mismos y le causa incertidumbre a Segismundo.

El reconocimiento 8 tiene lugar en la jornada II,iii, cuando Clotaldo le descubre a Segismundo su identidad, porque así se la ha indicado Basilio. Esta agnición se deriva de los hechos mismos y son éstos los que le dan la oportunidad a Segismundo de conocer su identidad.



La anagnórisis se lleva a cabo cuando Clotaldo le dice a Segismundo:

*Clotaldo*  
*has, señor, de saber*  
*que eres príncipe heredero*  
*de Polonia... (Jornada II,iii )*

Además, Clotaldo le descubre las causas por las que ha permanecido encerrado en la torre. *"La trama de la obra es un entrecruzamiento de situaciones conflictivas que se desconocen o intentan desconocerse entre sí, como un apretado mosaico de conflictos unidos por el secreto y el silencio"*<sup>13</sup> Este entrecruzamiento ha reunido a los personajes en el palacio de Basilio, pues las situaciones conflictivas tienen que resolverse de alguna manera, de modo que el silencio y el secreto ya no se pueden guardar por mucho tiempo. Desde el principio de la obra, se presenta a Segismundo como un ser atormen-

---

13. Op. Cit., Cesareo Bandera, p. 223

tado que desea saber los motivos por los cuales se encuentra preso y sin conocer su identidad, "vive en un estado de incertidumbre y angustia provocado por el cruel engaño de Basilio; lucha por buscar su identidad, la existencia verdadera".<sup>14</sup>

La búsqueda de su identidad ha llevado a este personaje a reflexionar sobre su existencia y a formularse múltiples preguntas para las que se le proporcionan respuestas en el momento de la agnición. Al experimentar el reconocimiento, la reacción de Segismundo no se deja esperar:

Segismundo  
 Pues, vil, infame, traidor,  
 ¿qué tengo más que saber,  
 después de saber quien soy  
 para mostrar desde hoy  
 mi soberbia y mi poder? (Jornada II,iii )

La reacción de Segismundo es violenta y allí mismo, en ese instante, quiere darle muerte a Clotaldo. Sin embargo, "su violencia en el palacio no es el resultado de su 'educación' en la torre, sino la injusticia y la violencia de que fue testimonio la torre. Es la presencia o el recuerdo de su propio daño, de su afrenta, lo que mueve la violencia de Segismundo y, sobre todo, lo que lo identifica ante sí mismo."<sup>15</sup> Clotaldo no llega a ser víctima de la violencia de Segismundo.

14. Op. Cit., María Andueza, p. 59

15. Op. Cit., Cesareo Bandera, p. 229

El reconocimiento 9 surge en la jornada II,iv, cuando Astolfo se presenta ante Segismundo.

Segismundo ←→ Astolfo

En esta agnición Segismundo se entera que Astolfo es su primo; a su vez, Astolfo conoce personalmente a Segismundo. Son los hechos mismos los que llevan a que tenga lugar esta anagnórisis.

La anagnórisis 10 tiene lugar cuando en la jornada II,v Clarín le descubre a Segismundo la identidad de Estrella y ésta conoce personalmente a Segismundo. Esta agnición se deriva de los hechos mismos y les causa alegría a los personajes que la experimentan.

Segismundo ←→ Estrella

La agnición 11 se lleva a cabo en la jornada II,vi cuando Segismundo y Basilio se encuentran frente a frente. Son los hechos mismos los que conducen a esta anagnórisis. Para Basilio el reconocimiento le causa decepción:

*Basilio*

*Pésame mucho que cuando,  
príncipe, haberte he venido,  
pensando hallarte advierto,  
de hados y estrellas triunfando  
con tanto rigor te vea,  
y que la primera acción  
que has hecho en esta ocasión  
un grave homicidio sea... (Jornada II,vi )*

Por su parte, Segismundo vuelve a reaccionar violentamente ante las recriminaciones de su padre, pues le indigna el tener frente a él a quien ha cometido tan atroz injusticia privándolo de su libertad.

*Segismundo*

*...Pedirte cuentas puedo  
del tiempo que me has quitado  
libertad, vida y honor  
y así agradéceme a mí  
que yo no cobre de ti,  
pues eres tú mi deudor. (Jornada II,vi )*

La agnición se da de Segismundo a Basilio y de Basilio a Segismundo.

Segismundo ←————→ Basilio

La anagnórisis 12 se lleva a cabo en la jornada II,viii en la cual Segismundo y Rosaura se encuentran. Son los hechos mismos los que dan lugar a dicha anagnórisis.

Segismundo ←————→ Rosaura

Ambos personajes se percatan de que ya se habían visto antes en otras circunstancias, cuando Segismundo se encontraba prisionero y Rosaura iba vestida de hombre. Para Rosaura la agnición le causa asombro y a Segismundo le proporciona alegría.

El reconocimiento 13 se deriva de los hechos mismos y tiene lugar en la jornada II, xiv, cuando Astolfo ve a Rosaura. Para Astolfo la anagnórisis le causa tristeza, pues Estrella se enoja con él, mientras que Rosaura se alegra porque logra recuperar su retrato.

Astolfo → Rosaura

En la jornada II, xviii, Segismundo se ve de regreso en la torre y Clotaldo le hace ver que lo sucedido fue un sueño y que no ha salido de la torre. En ese momento Segismundo piensa que todo lo relacionado con su identidad es falso y por lo tanto todas las agniciones que experimentó también lo fueron y que la verdadera agnición es la que experimenta en ese momento, sin darse cuenta que es exactamente al contrario de lo que él piensa. Este es el reconocimiento 14 y resulta ser falso, porque Segismundo sufre un engaño en cuanto a su identidad, hecho que le causa incertidumbre y desesperación.

Segismundo -----> su propia  
identidad

En la jornada III,ii ocurre la anagnórisis 15 que resulta ser falsa porque los soldados confunden a Clarín con Segismundo.

Soldados -----> Clarín

*Soldado 2°  
Aquel está.*

*Clarín  
No está.*

*Los Soldados  
Señor...*

*Clarín  
¿Si vienen borrachos estos?*

*Soldado 1°  
Tú nuestro príncipe eres... (Jornada III,ii)*

Son los hechos mismos los que conducen a esta falsa agnición, pues nadie sabía que Clarín había sido encarcelado. La equivocación no dura mucho, porque el mismo Segismundo al escuchar su nombre declara que él es la persona que buscan. Así, surge en la jornada III,iii, la agnición 16 que, al igual que la anterior, se deriva de los hechos mismos

Soldados -----> Segismundo



Segismundo  
 ¿Quién nombra aquí a Segismundo?

Clarín  
 (Ap.) (¿Mas que soy príncipe huero?)

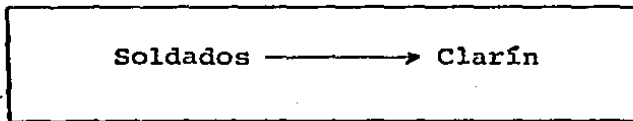
Soldado 1º  
 ¿Quién es Segismundo?

Segismundo  
 Yo.

Voces dentro  
 ... ¡Viva Segismundo, viva!

Segismundo  
 ¿Otra vez (¡qué es esto, cielos!)  
 queréis que sueñe grandezas  
 que ha de deshacer el tiempo? (Jornada III,iii)

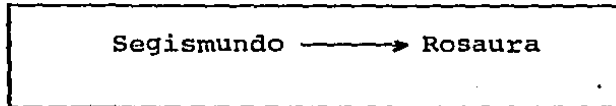
Al afirmar Segismundo que es él quien lleva ese nombre, es en ese momento, en la jornada III,iii, cuando los sol dados se percatan que habían experimentado una falsa anagnórisis al confundir a Clarín con Segismundo. De modo que en esta anagnórisis 17 se corrige la 15 que había sido falsa y todo queda aclarado. Esta agnición se deriva de los hechos mismos.



Soldado 2º  
 ¿Pues cómo, atrevido y necio,  
 tú te hacías Segismundo?

Clarín  
 ¿Yo Segismundo? Eso niego.  
 Vosotros fuisteis los que  
 me segismundeasteis: luego  
 vuestra ha sido solamente  
 necedad y atrevimiento. (Jornada III,iii)

La agnición 18 se lleva a cabo en la jornada III,x cuando Segismundo vuelve a encontrar a Rosaura. Son los hechos los que dan lugar a esta anagnórisis.



Las agniciones en las que Segismundo y Rosaura toman parte (anagnórisis 1,2, 12 y 18 ) constituyen el punto principal de relación entre los dos argumentos de la obra el principal y el secundario.

*"The plots are interwoven as Segismundo and Rosaura meet and he is intensely attracted toward her, first in the craggy mountains where he is in prison, then at King Basilio's Court, and finally on the battlefield, during a political insurrection."*<sup>16</sup>

Es Rosaura misma quien vestida ahora de hombre le recuerda a Segismundo que son tres las ocasiones en que se han encontrado, todas ellas en diferentes circunstancias y en distintos lugares. Le informa, además, que ha llegado a Polonia y que espera su ayuda para vengarse de Astolfo, por ser el burlador de su honor.

Rosaura  
Tres veces son las que ya  
me admiras, tres las que ignoras  
quién soy, pues las tres me viste  
en diverso traje y forma. (Jornada III,x )

Para Segismundo vuelve a surgir la duda y la confusión, ya que "*Rosaura reveals to Segismundo that his day at Court was not dreamed but actually experienced.*"<sup>17</sup>

El reconocimiento 19 surge cuando Basilio se da cuenta y admite públicamente que Segismundo ha vencido al hado. Este reconocimiento contribuye a que Basilio logre la armonía que había buscado en la ciencia de las estrellas. Queda claro que "*Calderón considera al hombre como autor de su destino, niega todo determinismo [y] exalta la libertad humana.*"<sup>18</sup>

Basilio → ' <i>Basilio</i> ' devoto de la ciencia es- taba equivocado
---

*Basilio*  
Hijo, que tan noble acción  
otra vez en mis entrañas  
te engendra, príncipe eres.  
A tí el laurel y la palma  
se te deben; tu vengiste;  
corónente tus hazañas. (Jornada III, xiv )

La declaración de Basilio y la actitud piadosa de Segismundo, comprueban que Calderón estaba en contra de la astrología.

17. Ibid., p. 211

18. Op. Cit., María Andueza, p. 61

Esta anagnórisis hace que los personajes pasen de la triteza a la alegría, porque, después de saber la verdad, Astolfo reconoce que no existe impedimento alguno para que se case con Rosaura.

*Astolfo*

Aunque es verdad que la debo  
obligaciones repara  
que ella no sabe quién es;  
y es bajeza y es infamia  
casarme yo con mujer...

*Clotaldo*

No prosigas, tente, aguarda;  
Porque Rosaura es tan noble  
como tú, Astolfo, y mi espada  
la defenderá en el campo;  
que es mi hija, y esto basta

*Astolfo*

Pues siendo así, mi palabra  
cumpliré. (Jornada III, xiv)

A continuación se da un cuadro en el que se resumen las anagnórisis que se encontraron en esta obra y que ya se estudiaron; se mencionan los siguientes aspectos: el orden en que aparecen, momento en que suceden, tipo al que pertenecen, personajes que toman parte en ellas y el resultado de las mismas.

## OPERA LA VIDA ES SUEÑO

A N A G N O R I S I S				
Obras	Momentos en que sucede	Tipo	Personajes que toman parte	Resultado
1	I, i	derivada de los hechos	Rosaura → Segismundo → Clarín	tristeza
2	I, ii	derivada de los hechos	Rosaura → Segismundo → Clarín	ira
3	I, iv	falsa	Clotaldo → hijo	tristeza
4	I, vi	derivada de los hechos	Astolfo, Estrella, Rey → Segismundo	alegría
5	I, viii	derivada de los hechos	Clotaldo → enemigo de Rosaura	preocupación
6	I, viii	derivada de los hechos	Clotaldo → su hija Rosaura	alegría
7	II, iii	derivada de los hechos	palacio → Segismundo → criada y pda. hija	ira
8	II, iii	derivada de los hechos	Segismundo → su propia identidad	ira
9	II, iv	derivada de los hechos	Segismundo → Astolfo	enojo
10	II, v	derivada de los hechos	Segismundo → Estrella	alegría
11	II, vi	derivada de los hechos	Segismundo → Basilio	ira
12	II, viii	derivada de los hechos	Segismundo → Rosaura	alegría
13	II, xiv	derivada de los hechos	Astolfo → Rosaura	tristeza
14	II, xviii	falsa	Segismundo → su propia identidad	angustia
15	III, ii	falsa	Soldados → Clarín	confusión
16	III, iii	derivada de los hechos	Soldados → Segismundo	confusión
17	III, iii	derivada de los hechos	Soldados → Clarín	alegría
18	III, x	derivada de los hechos	Segismundo → Rosaura	confusión
19	III, xiv	derivada de los hechos	Basilio → estaba enloquecido	alegría
20	III, xiv	derivada de los hechos	Basilio, Rosaura, Segismundo, Astolfo, Soldados y otros → Clotaldo padre de R.	alegría

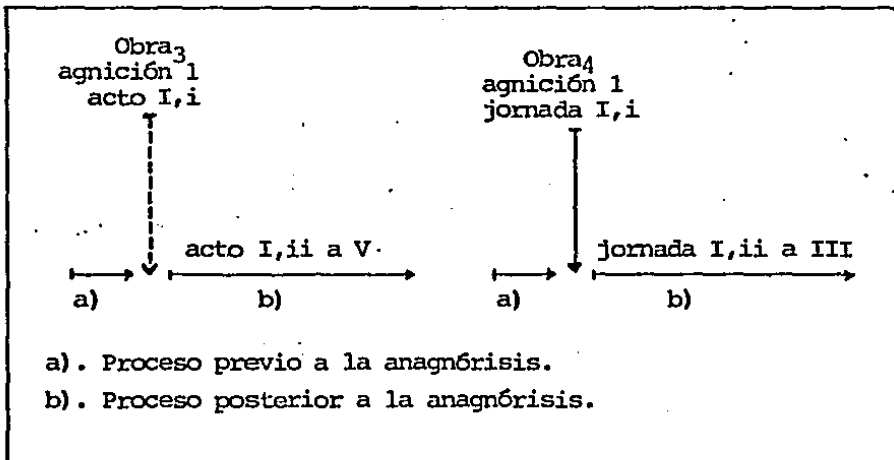
### 3. ESTUDIO COMPARATIVO DE LA ANAGNORISIS EN LAS OBRAS KING LEAR Y LA VIDA ES SUEÑO.

El gran número de reconocimientos encontrados al estudiar por separado las obras *King Lear* y *La Vida es Sueño* denota la relevancia de este recurso en ambas obras. Para descubrir las diferencias y similitudes con que cada autor emplea los distintos tipos de reconocimientos en dichas obras, se expondrán los cuadros que resumen el orden en que aparecen las agniciones a lo largo de las obras, el tipo de reconocimiento de que se trata, el personaje o personajes que toman parte en ella y el resultado de las diferentes agniciones. La dirección de las flechas marca nuevamente el personaje que lleva a cabo la agnición, es decir la dirección en que se realiza.

Además, se comparará la distribución y función de los reconocimientos, se verá que tipo de anagnórisis es el más frecuente y se analizará. En este estudio comparativo, *King Lear* será denominada Obra<sub>3</sub> y *La Vida es Sueño* Obra<sub>4</sub>. A continuación se presentan los cuadros de ambas obras, en los que se resumen las anagnórisis encontradas.

### 3.1 Momento en que surge la anagnórisis 1.

Al comparar el momento en que surge la anagnórisis 1, se puede apreciar que en ambas obras se da casi al principio de éstas; en la *Obra<sub>3</sub>* tiene lugar en el acto I,i y en la *Obra<sub>4</sub>* en la jornada I,i. Por tanto, el proceso previo a la agnición es muy corto, siendo mucho mayor el proceso posterior. Este aspecto se puede ilustrar de la siguiente manera:



De tal manera que en ambas obras la duración del proceso posterior a la agnición abarca propiamente toda la obra, marcando así en la *Obra<sub>3</sub>* el largo camino por el que tendrá que pasar Lear para darse cuenta de la magnitud y trascendencia del error que comete, al experimentar las falsas agniciones y pasar por un reconocimiento verdadero que las aclarará.

Tanto para los personajes como para el público, en este caso, la tensión informativa consiste en tratar de imaginar las consecuencias del reconocimiento 1. En la Obra<sub>4</sub>, la duración del proceso posterior a la anagnórisis marca el largo camino que Segismundo y Rosaura tendrán que recorrer para llegar a obtener justicia y ambos conocer a sus padres; Basilio y Clotaldo respectivamente. Segismundo - el personaje que Rosaura piensa, es más pobre que ella - será quien haga justicia a su honor mancillado, pidiendo a Astolfo que cumpla su palabra de matrimonio. Además, este reconocimiento fija desde un principio la atención en el personaje principal de la obra, quien tendrá que tener muchas experiencias antes de que se le devuelva el trono que le corresponde y así descubra su propia identidad.

Por tanto, de acuerdo al esquema anterior, ambas obras registran la anagnórisis 1 en I, i, marcando así un proceso corto previo a la anagnórisis y el proceso posterior a la agnición. 1 abarca el resto de las obras.

### 3.2 Proyección de las obras.

Existe una gran diferencia en cuanto a la proyección de las obras, ya que en la Obra<sub>3</sub> la proyección es del presente al futuro y en la Obra<sub>4</sub> es del presente al pasado, dándose la última fase de la acción que comenzó en el pasado. De cualquier manera, al público se le da a conocer el punto de partida, el cual representa para los espectadores, una agnición vital para poder



entender el desarrollo y desenlace de las obras. O sea que, en la Obra<sub>3</sub>, los acontecimientos decisivos ocurren al comienzo de la obra, que es cuando Lear ha decidido ceder su reino a sus hijas y en ese momento sufre la falsa anagnórisis, en el acto I, i, respecto a los sentimientos de sus hijas. Poco a poco, durante la obra, Lear se da cuenta de su error, al mismo tiempo que los espectadores son testigos de las amargas experiencias por las que tiene que pasar Lear. De modo que a los espectadores se les proporciona la representación de una acción que tiene lugar en el presente y las consecuencias de ésta. Dicha obra por lo tanto se proyecta del presente al futuro.

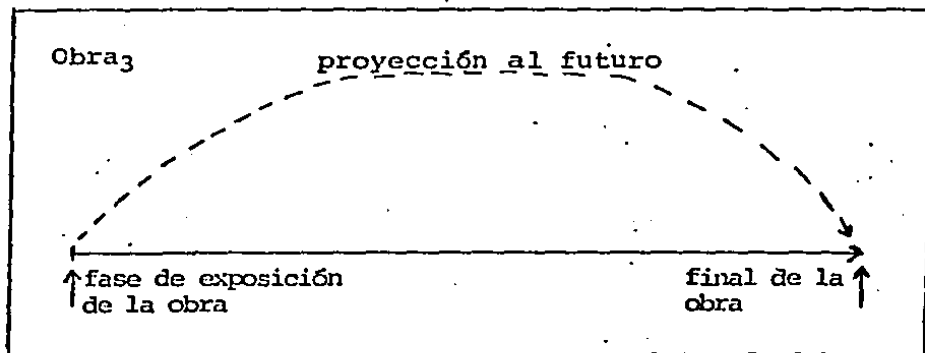
Mientras que en la Obra<sub>4</sub> los acontecimientos decisivos ya han ocurrido y se le van comunicando paulatimamente al espectador, de modo que la acción representada sólo muestra los últimos efectos de dichos acontecimientos y lo que presencian los espectadores. es en cierta forma la última fase de una acción que comenzó, como ya se dijo, tiempo atrás. Cuando Basilio *"determined to banish Segismundo from the Court and have him raised by Clotaldo in a tower far from civilization. Many years after this initial decision is made Basilio vacillates and decides to test the predictions."*<sup>20</sup> La decisión tuvo lugar muchos años antes, cuando nació Segismundo, quien ahora tiene la edad suficiente para tomar su lugar como príncipe heredero al trono. La prueba que Basilio decide hacer

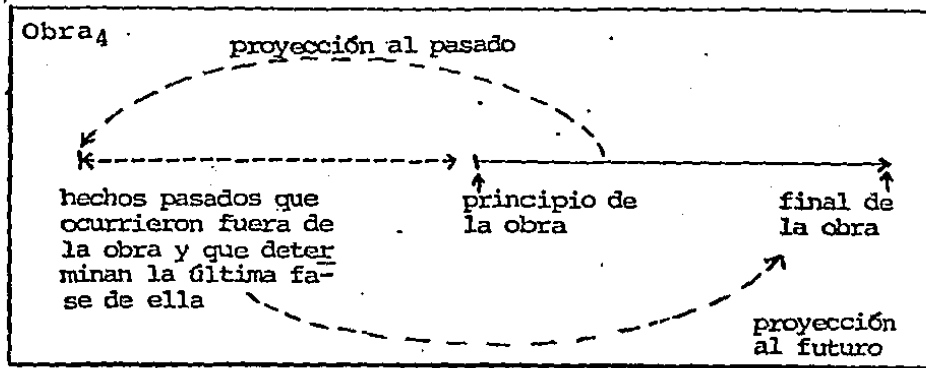
---

20. Ibid., p. 194

para corroborar la veracidad de las predicciones; la forma en que se efectúa dicha prueba y sus resultados, es la parte que se presenta en la obra y solo se hace alusión a los motivos que Basilio tuvo para encarcelar a su hijo.

De tal manera que la proyección de esta obra es hacia el pasado, porque el hecho determinante de la acción presente tuvo lugar en el pasado, como Basilio lo describe en la anagnórisis 4, en la que da a conocer la existencia de su hijo Segismundo, así como los motivos que tuvo para ocultarla, entre otros: el sueño de Clórilene la esposa de Basilio, como un presagio de que el hijo por nacer le causaría la muerte, que el niño era un monstruo, que había nacido cuando había un eclipse de sol y que sería "el hombre más atrevido, / el príncipe más cruel y el monarca más impio" (jornada I,vi). La acción presente de la Obra<sub>4</sub> es, por tanto, la prueba que debe pasar Segismundo para comprobar la veracidad o falsedad de los hechos pasados. A continuación se presentan los esquemas de la proyección de ambas obras:





### 3.3 Número y distribución de las anagnórisis.

Al comparar el número y la distribución de las anagnórisis en ambas obras, se observa que hay una gran diferencia entre ellas, como se puede apreciar en el siguiente cuadro:

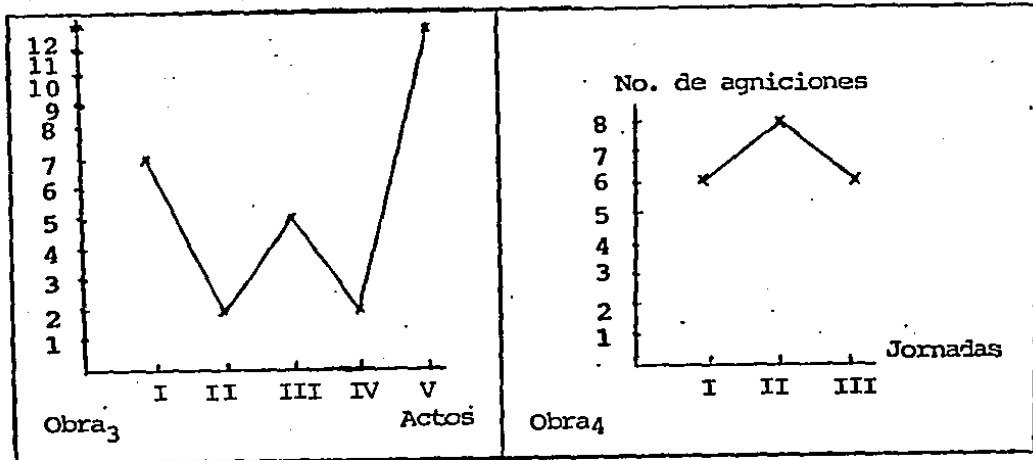
Obra <sub>3</sub>	Obra <sub>4</sub>
- 7 reconocimientos Acto I	- 6 reconocimientos Jornada I
2 reconocimientos Acto II	+ 8 reconocimientos Jornada II
5 reconocimientos Acto III	- 6 reconocimientos Jornada III
2 reconocimientos Acto IV	<u>20</u>
+ 12 reconocimientos Acto V	
<u>28</u>	

Una de las diferencias más significativas es el número y la distribución de las anagnórisis en cuanto a la división de las obras; la Obra<sub>3</sub> en cinco actos y la Obra<sub>4</sub> en tres jornadas. "El drama español desde sus comienzos hasta nuestros días, se divide generalmente en tres actos (jornadas), mientras que el drama francés, inglés y alemán (trátase aquí del drama serio) prefiere la división en cinco actos."<sup>21</sup> Sin embargo, a pesar de esta diferencia, se observa que en los cinco actos de la Obra<sub>3</sub> y en las tres jornadas de la Obra<sub>4</sub> siempre se registra más de un reconocimiento y el total de agniciones es numeroso; en la Obra<sub>3</sub> se tienen 28 y en la obra<sub>4</sub> 20. De modo que tanto Shakespeare como Calderón emplean las agniciones como un recurso importante para las obras en estudio.

Sin embargo, la abundancia de dicho recurso no es el único factor que se debe tomar en cuenta, sino que también es importante analizar la función que las anagnórisis desempeñan en cada acto o jornada en particular, porque, como ya se mencionó, la división de las obras es diferente. Para analizar este aspecto, a continuación se presentan dos gráficas con la distribución de las agniciones:

---

21. Wolfgang Kayser, Interpretación y Análisis de la Obra Literaria, Versión española de María D. Mouton y V. García Yebra, Cuarta edición, Editorial Gredos, Madrid, España, 1976, p. 224



### 3.4 Tipo de agnición, personajes que toman parte en ella, su distribución y función.

La división en cinco actos de la Obra<sub>3</sub> sigue el esquema de exposición, intensificación, culminación, declinación y desenlace; en tanto que la Obra<sub>4</sub> sigue el esquema de introducción, conflicto y desenlace, pues se divide en tres jornadas. A continuación se analizará el tipo de agnición, personajes que toman parte en ella, la distribución y función de las anagnórisis en las obras para descubrir similitudes y diferencias entre ellas.

#### 3.4.1 Obra<sub>3</sub> exposición, acto I, anagnórisis 1 a 7.

El acto I de la Obra<sub>3</sub> corresponde a la exposición, en la cual el autor da a conocer el punto de partida de la obra. En este acto se llevan a cabo siete agniciones;

seis falsas y una derivada de los hechos mismos.

Las tres primeras agniciones son falsas y se deben a que "Lear makes a fatal error of understanding and by reasoning faultily he inaugurates a series of tragic consequences."<sup>22</sup> Esto se debe a que no entiende la naturaleza del amor y da más valor a lo que sus hijas puedan 'decir' que 'sentir'. Así, no se da cuenta que tanto Goneril como Regan tratan de agradarlo para obtener la mejor y más grande parte del reino y que Cordelia, por otro lado, sabe que las palabras jamás podrían expresar lo que ella siente, y se niega a hablar. En estas tres falsas agniciones se plantean las equivocaciones que, con respecto a sus hijas Lear tendrá que aclarar posteriormente. Por la actitud de Lear queda clara la forma en que concibe la naturaleza del amor,

*he insists upon the untenable proposition that love can be measured, as if it were a material quantum of a certain size or shape. In this intellectual confusion he forgets that deeds rather than words are the symbols of love.*<sup>23</sup>

En la agnición 4 (falsa), Kent trata de convencer a Lear de su equivocación y éste nuevamente no puede entender la actitud de Kent y lo destierra. En esta agnición se plantea una situación que tendrá que aclararse después. En la anagnórisis 5 (falsa), Gloucester se deja llevar por las apariencias - en este

---

22. Robert B. Heilman, "The Unity of King Lear", en King Lear a Selection of Critical Essays, Editado por Frank Kermode, The Macmillan Press Ltd., London, 1978, p. 175

23. Ibid., p. 170

caso una carta-y juzga equivocadamente a sus hijos; piensa que Edgar es traidor y Edmund leal. En esta falsa agnición hay una serie de aspectos a los que no se da explicación, Por ejemplo "*no sort of reason is given why Edgar, who lives in the same house with Edmund, should write a letter to him instead of speaking; what need for Edmund to forge a letter, especially as Gloster appears to be unacquainted with his son handwriting?*"<sup>24</sup>

En la agnición 6 (falsa), Lear no reconoce a Kent y lo toma a su servicio. Kent seguirá de incógnito hasta la última escena; porque, según dice, el ocultar su identidad se debe a una causa importante, aunque no especifica en que consiste. En la agnición 7, Lear aclara la falsa apreciación que tuvo respecto a Goneril. De tal manera que en las agniciones del acto primero se exponen los puntos relevantes de los dos argumentos. En el argumento principal, los personajes centrales son: King Lear, Goneril, Regan, Cordelia, Kent y Fool. En el argumento secundario son: Gloucester, Edgar y Edmund. Desde el final de este acto I queda clara la motivación que llevará a los personajes a actuar de una manera o de otra. Además, es muy significativo que seis de las siete agniciones que se llevan a cabo son falsas, Con esto se enfatizan los errores de apreciación que Lear y Gloucester cometen y que más tarde tendrán que enmendar. "*In the dissolution of identity which marks the*

---

24. A. C. Bradley, "King Lear", en King Lear a Selection of Critical Essays, Editado por Frank Kermode, The Macmillan Press Ltd., London 1978, P. 90

*opening, Lear and Edgar lose theirs, Cordelia disappears and Kent and Edgar assume disguises*"<sup>25</sup>; la pérdida de la identidad y del sitio que les pertenece en la escala social motivará a los personajes a tratar de recobrarlos.

### 3.4.2 Obra<sub>3</sub> Intensificación, acto II agniciones 8 a 9.

El acto II de la Obra<sub>3</sub> corresponde a la fase de intensificación, en la cual se empieza el desarrollo de los puntos planteados en la fase de exposición. Sin embargo, se puede decir que la última anagnórisis del acto I, ya pertenece a la fase de intensificación, porque en esa agnición Lear se da cuenta de los verdaderos sentimientos de su hija Goneril y así esta anagnórisis sirve de unión entre el acto I y el II. En la anagnórisis 8, Cordelia se entera que Kent sigue al lado de su padre. La comunicación entre Kent y Cordelia, empieza en este momento y seguirá hasta el final de la obra. En la agnición 9, Lear se da cuenta de los verdaderos sentimientos de Regan. De esta manera se aclaran las dos falsas anagnórisis plateadas en el acto I, la equivocación de apreciación que cometió Lear y que por experiencias dolorosas en esta fase de intensificación ha aclarado.

### 3.4.3 Obra<sub>3</sub> culminación, acto III, anagnórisis 10 a 14.

La tormenta abarca la última parte del acto II, iv, después que se ha llevado a cabo la agnición 9 y todo

25. Op. Cit. W. R. Elton, p. 256



el acto III. En este acto se da la culminación de los planteamientos del acto I. En la agnición 10, Lear, Kent y Fool toman a Poor Tom como un personaje nuevo que no conocían, sin darse cuenta que se trata en realidad de Edgar. En este momento Edgar se reincorpora a la acción, encubriendo su identidad. En la agnición 11, Gloucester toma como pordioseros tanto a Kent como a Edgar. En la anagnórisis 12 Cornwall recibe de manos de Edmund un indicio que prueba que Gloucester es traidor, pues quiere ayudar al Rey. En las agniciones 13 y 14 Gloucester se da cuenta que estaba equivocado al haber juzgado a Edmund leal y es en realidad traidor y a Edgar traidor, cuando es en realidad leal.

Las anagnórisis que tienen lugar en esta fase marcan la culminación por la serie de acontecimientos que en ellas se llevan a cabo:

*While Gloucester continues, in III,iii, to be deceived by Edmund, Lear, in III,ii has already challenged the supernal deceivers, or at least their elemental messengers. Gloucester reaches his passion of body (III,vii) after Lear has already begun his passion of the mind (III,ii). While Lear's eyes have been opened, Gloucester's 'vile jellies' are being extinguished. Indeed, Lear's mad 'trial' of the villians (III,vi) ironically introduces the villians 'trial' (III,vii) of Gloucester; madness and 'justice' are juxtaposed.<sup>26</sup>*

#### 3.4.4 Obra3 declinación, acto IV, anagnórisis 15 y 16.

En el acto IV de la Obra3 se da la declinación, donde solo se llevan a cabo dos agniciones. En la agnición

---

26. *Ibid.*, p. 258

15 Edgar descubre, mediante una carta, las intenciones de Goneril. Este hecho es muy importante para el desenlace de la obra. En la agnición 16 Lear reconoce que ha obrado mal con respecto a Cordelia y le pide que lo perdone. Esta anagnórisis aclara la falsa agnición del acto I.

### 3.4.5 Obra<sub>3</sub> desenlace, acto V, anagnórisis 17 a 28.

Las dos agniciones anteriores preparan los acontecimientos para el desenlace, que se lleva a cabo en el acto V, donde se registra el mayor número de reconocimientos de la obra. Las agniciones 18, 19 y 20 se refieren al descubrimiento de la verdadera identidad de Edgar. En la 18, Edgar descubre a Edmund la injusticia que su padre y él mismo sufrieran por su culpa. En las anagnórisis 19 y 20 Edgar relata la muerte de su padre, quien no soportó la alegría de haberlo encontrado y murió, y Edgar describe además la forma en que vivió cuando se disfrazó de Poor Tom. *"Why does Edgar not reveal himself to his blind father, as he truly says he ought to have done? The answer is left to mere conjecture."*<sup>27</sup>

En la agnición 22 se le informa, tanto a los personajes como al público, la muerte de Goneril y Regan, marcando así el desenlace fatal de las dos hermanas. En la agnición 23 Edmund confiesa la orden que dio para asesinar a Lear y a Cordelia. Pero ¿Por qué esperó tanto para dar esta noticia? Los acontecimientos

---

27. Op. Cit., Bradley, p. 91

sucedieron de la siguiente forma:

Edmund, after the defeat of the opposing army, sends Lear and Cordelia to prison. Then in accordance with the plan agreed on between himself and Goneril, he despatches a captain with secret orders to put them both to death instantly (V, iii). He then has to fight with the disguised Edgar. He is mortally wounded as he lies dying, he says to Edgar (more than a hundred lines after he gave that commission to the captain):

What you have charged me with, that have I done;  
And more, much more the time will bring it out;  
Tis past, and so am I.

In 'more, much more' he seems to be thinking of the order for the deaths of Lear and Cordelia (what else remained undisclosed?) yet he says nothing about it. A few lines later he recognises the justice of his fate, yet still says nothing. Then he hears the story of his father's death, says it has moved him and 'shall perchance do good' (what good except saving his victims?); yet he still says nothing. Even when he hears that Goneril is dead & Regan poisoned, he still says nothing. It is only when directly questioned about Lear and Cordelia that he tries to save the victims who were to be killed instantly.<sup>28</sup>

Esta recapitulación de los hechos, desde que se dio la orden de la muerte para Lear y Cordelia, hasta el momento en que Edmund confiesa lo referente a esa orden, demuestra, como lo comenta Bradley, que hay varios momentos en los que Edmund pudo haber hecho esa confesión y que tal vez se hubiera podido evitar que se llegara a cabo la orden. Al retardar la noticia Edmund

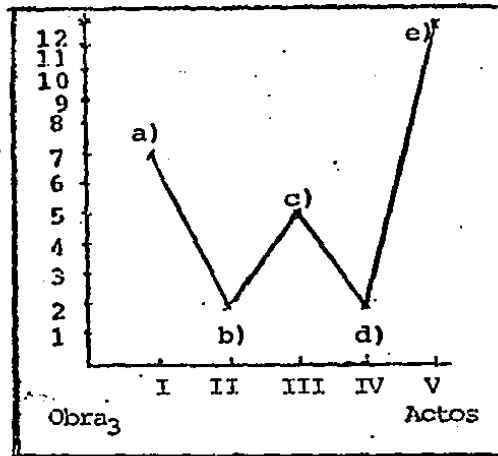
28. Ibid., p. 114

sabía que disminuía la posibilidad de salvación para Lear y Cordelia. De modo que el supuesto arrepentimiento de que habla no puede ser sincero. En la agnición 24 los personajes se enteran de la muerte de Cordelia, con lo que se da el desenlace de la injusticia que sufrió dicho personaje. En la agnición 25 Lear descubre la identidad de Kent y así aclara las falsas anagnórisis que experimentó: primero, cuando no se dio cuenta de que Kent era un súbdito leal y sólo que ría ayudarlo; segundo, cuando Kent le ofrece sus servicios a Lear y éste no descubre que se trata de Kent (disfrazado). En la agnición 26 se informa la muerte de Edmund, con la que se pone fin a la serie de atropellos que este personaje cometió. En la agnición 27 se introduce al escenario el cadáver de Fool, marcando otra injusticia a un ser inocente.

La muerte de Lear se da en el reconocimiento 28 en presencia de todos los personajes. De tal manera que en el acto V, todas las agniciones cumplen con la función de dar el desenlace de la obra, donde mueren Gloucester, Goneril, Regan, Edmund, Cordelia, Fool y Lear. O sea, que *"everyone will be destroyed: noble characters alone with base ones, the persecutors with the persecuted, the tortures with the tortured"*.<sup>29</sup> El número de agniciones que se llevan a cabo en cada acto dan la curva que ya se expuso y que corresponde a las fases de exposición, intensificación, culminación, declinación y desenlace.

---

29. Jan Kott, "King Lear, or Endgame", en King Lear a Selection of Critical Essays, Editado por Frank Kermode, The Macmillan Press Ltd., London, 1978, p. 279



a) exposición, b) intensificación, c) culminación, d) declinación y e) desenlace.

Al observar esta curva, salta a la vista que b) y d) son iguales, o sea, que tienen el mismo número de agniciones, ya que ellas corresponden a las fases de intensificación y declinación respectivamente, que son intermedias y complementarias a las otras. También salta a la vista que la suma de a) + c) = e). Por lo tanto, lo que se plantea en a) y que después culmina en c) llega a su resolución final en e). Es evidente que la distribución y función de las anagnórisis no es casual, se da de acuerdo a la fase en la que aparece y el tipo de anagnórisis depende del hecho con el que se relaciona, para contribuir así al desarrollo de los personajes, acción y tema de la obra.

### 3.4.6 Obra<sub>4</sub> Introducción, jornada I, agniciones 1 a 6.

La jornada I de la Obra<sub>4</sub> corresponde a la introducción, en la que el autor proporciona al espectador información sobre el punto de partida, en el cual se basa la motivación de los personajes, las diferentes circunstancias que son relevantes para el desarrollo de la obra, etc. Para ello, se llevan a cabo seis agniciones: cinco derivadas de los hechos mismos y una falsa. En la agnición 1 Rosaura y Clarín escuchan las quejas de Segismundo. De esta forma, tanto los dos personajes como los espectadores experimentan la agnición al conocer de labios de Segismundo la situación lamentable en que se encuentra. En la agnición 2, Rosaura le confiesa sus problemas a Segismundo. De tal manera que mediante estas dos anagnórisis "*the two central characters to the two parallel plots, Rosaura and Segismundo, define their predicaments*"<sup>30</sup>

En la agnición 3, Clotaldo se entera que tiene un 'hijo' y así se lo da a conocer únicamente al público, compartiendo la información obtenida por los datos y la espada proporcionada por Rosaura. Clotaldo experimenta una falsa agnición, ya que "*Rosaura is dressed as a gentleman. She is playing a masculine role, for she is actively engaged in the restoration of her honor.*"<sup>31</sup> En la anagnórisis 4, Basilio da a conocer la existencia de su hijo Segismundo, legítimo heredero al trono. Además,

---

30. Op. Cit., Mujica, p. 231

31. Ibid., p. 231

el Rey expone los motivos por los que encerró a Segismundo, ocultó su identidad y ha decidido someterlo a una prueba. En la anagnórisis 5, Clotaldo se entera de que Astolfo es el enemigo de Rosaura. En la anagnórisis 6 se aclara la falsa anagnórisis que surgió por el disfraz de Rosaura y por el cual Clotaldo pensó que era hombre en la anagnórisis 3. Por lo tanto, en esta primera parte las anagnórisis cumplen la función de exposición de información, que establece el punto de partida de la obra. Además,

*the exposition is made not only through the content of the text, but also through the scenery and costumes. On the exterior Rosaura is restrained and polished. On the inside, she is passionate and violent. Segismundo is in a sense the reverse of Rosaura. He is enchained and dressed in skins. On the exterior, he is brutish and primitive. But his soliloquy reveals that on the inside he is capable of lofty sentiments and complex reasoning. Both, then, reflect the duality of human nature. Both illustrate one of the central themes of the play: the deceptive nature of appearances.<sup>32</sup>*

De tal manera que la falsa anagnórisis 3 que experimenta Clotaldo y que se aclara poco después, al llevarse a cabo otra anagnórisis (6) que 'desmiente' a la 3; ilustra "the deceptive nature of appearances", ya que el 'hijo' de Clotaldo resulta ser hija. Además, por la información que se proporciona, los espectadores se percatan que el hombre 'en traje de fiera' resulta ser un príncipe y que en su interior es un hombre capaz de tener 'lofty sentiments and complex reasoning. Después de haber analizado la función de las anagnórisis de la

---

32. Ibid., p. 231

jornada I de la Obra<sub>4</sub>, queda claro que sí cumplen con dar la exposición de toda la información que sirve como punto de partida.

### 3.4.7 Obra<sub>4</sub>, conflicto, jornada II, agniciones 7 a 14.

La jornada II de la Obra<sub>4</sub> corresponde a la fase de conflicto, que es la parte intermedia entre la introducción y el desenlace. *"Es el sitio apropiado para la acción que se esfuerza por pasar de un estado a otro".*<sup>33</sup> En esta parte se presentan las complicaciones y confrontaciones de los planteamientos dados en la parte de exposición o introducción de la obra, o sea, en la jornada I. El número de agniciones localizadas en la jornada II es de ocho, siete de las cuales se derivan de los hechos mismos y una es falsa. A continuación se analizará la función de las agniciones de esta jornada, para ver si cumplen con la función correspondiente a la fase de conflicto.

En el reconocimiento 7 Segismundo despierta en el palacio y experimenta una serie de conflictos con los personajes que se encuentran cerca de él. En la agnición 8 Clotaldo le informa a Segismundo su verdadera identidad, causándole un conflicto interno respecto a su identidad y un enfrentamiento con Clotaldo, a quien intenta matar. En el reconocimiento 9, Segismundo y su

---

33. Henrich Lausberg, Manual de Retórica Literaria, Tomo II, Versión al español de José Pérez Risco, Gredos, Madrid, 1967, p. 466



primo Astolfo se encuentran, pero las cosas entre ellos no marchan bien y hay un malentendido entre ellos. De modo que la relación entre estos dos personajes es conflictiva.

En la anagnórisis 10, Segismundo arroja a un criado por el balcón del palacio y hay disgusto entre él, Astolfo y Estrella. En la anagnórisis 11 Segismundo se enfrenta a su padre y lo acusa de haber sido injusto con él. Así Segismundo "*experiences a succession of conflicts until at last he comes face to face with Basilio, whom he openly accuses, giving rein to his violent passion.*"<sup>34</sup> En el reconocimiento 12, Segismundo se encuentra con Rosaura, discuten acaloradamente y cuando Clotaldo interviene Segismundo trata de matarlo con una daga. Nuevamente hay conflicto entre los personajes. En la anagnórisis 13 hay una discusión entre Astolfo y Rosaura por el retrato de ésta última. "*As in the case of Segismundo and Basilio, Rosaura meets her victimizer face to face and accuses him openly.*"<sup>35</sup>

En el reconocimiento 14, la acción se traslada a la torre, donde Segismundo al despertar le manifiesta su confusión a Clotaldo. La incógnita de su identidad, de si lo ocurrido en su 'sueño' había sido realidad o solo 'sueño', etc., le causan a Segismundo un gran conflicto interno.

---

34. Op. Cit., Mujica, p. 233.

35. Ibid., p. 233

De modo que todas las agniciones de la jornada II tienen la característica de representar diferentes conflictos que ya muestran complicaciones de los plateamientos expuestos en la jornada I. *"The second act takes place at Corut, in refined surroundings. It is highlighted by a number of violent confrontations that contrast with the environment. Just as there was humanity hidden in the ruggedness of the countryside, there is brutish hidden in the refinement of the Court and the second act ends where the first began, in the tower, with a long soliloquy by Segismundo."*<sup>36</sup>

#### 3.4.8 Obra<sub>4</sub>, desenlace, jornada III, agniciones 15 a 20.

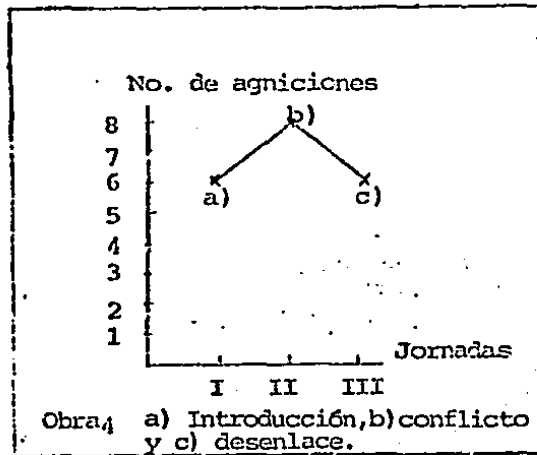
La jornada III de la Obra<sub>4</sub> corresponde a la fase de desenlace en la que se presenta el cambio definitivo de fortuna. En esta parte se exponen las soluciones de los problemas planteados en la jornada I y de las complicaciones de éstos, presentadas en la jornada II. El número de reconocimientos localizados en la jornada III es de seis: uno falso y cinco derivados de los hechos mismos. A continuación se analizará la función de las anagnórisis de esta jornada para ver si cumplen con la función correspondiente de la fase de desenlace.

En la agnición 15 los soldados confunden a Clarín y lo toman por el príncipe Segismundo. Esta agnición es

---

36. Ibid., p. 234.

taurar su honor. El número de agniciones registradas en cada jornada dan la curva que ya se presentó y que corresponde a las fases de introducción, conflicto y desenlace.



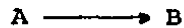
Es muy significativo que en la jornada I y III se dé el mismo número de agniciones, ya que en la I se dan ciertos planteamientos que en la III se resuelven. Además de que el número de agniciones es importante, respecto a la curva que describe, todas las agniciones cumplen la función característica de la fase en la que tienen lugar.

Después de haber analizado la función de cada una de las anagnórisis, con respecto a la fase en la que se llevan a cabo, se encontró que, a pesar de la diferencia de número y distribución de las agniciones en ambas obras, la función de dichas anagnórisis sí corresponde a la función de la fase en la que aparecen.

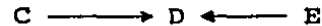
## 3.5 Número de personajes que toman parte en las agniciones.

El número de personajes que toman parte en las distintas agniciones es variable en ambos autores; sin embargo, se encontró que tanto en la Obra<sub>3</sub> como en la Obra<sub>4</sub> el número de personajes que intervienen en una agnición es:

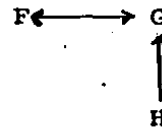
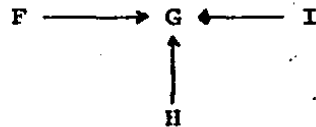
• Cuando un personaje experimenta la agnición.



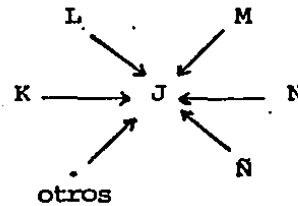
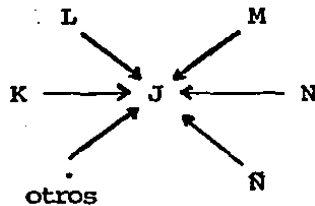
• Cuando dos personajes experimentan la agnición.



• Cuando tres personajes experimentan la agnición.



• Cuando más de tres personajes experimentan la agnición.



## 3.6 Tipo de anagnórisis que emplea cada autor.

En cuanto al tipo de anagnórisis que cada autor emplea, se encontró que ambos autores utilizan agniciones derivadas de los hechos mismos, por indicios y falsas agniciones. Mientras que sólo Shakespeare emplea anagnórisis por artificio del poeta y por raciocinio. Esto se puede apreciar en el siguiente cuadro:

Tipo de anagnórisis	Obra <sub>3</sub>	Obra <sub>4</sub>
Derivada de los hechos mismos.	sí	sí
Por indicios.	sí	sí
Falsa.	sí	sí
Por artificio del poeta.	sí	no
Por raciocinio.	sí	no

Tanto Shakespeare como Calderón emplean agniciones derivadas de los hechos mismos, que según Aristóteles es la más bella de las agniciones, ya que como se dijo en el capítulo I, tanto los personajes como el público las toman como parte del desarrollo de la acción. Los indicios aparecen en cada obra dando lugar a reconocimientos. En ocasiones, estos indicios resultan ser fall

sos y, por consiguiente, las anagnórisis serán falsas también.

### 3.7 Tipo de anagnórisis más frecuente.

Después de haber estudiado los diferentes tipos de re conocimientos que emplea cada autor, a continuación se verá cuál de todos esos tipos es el más frecuente en ambos autores en la Obra<sub>3</sub> y en la obra<sub>4</sub>.

Tipo de agnición	Obra <sub>3</sub>		Obra <sub>4</sub>	
	No.	%	No.	%
Derivada de los hechos mismos.	10	35	17	85
Por indicios.	3	11	1	5
Falsa.	8	29	2	10
Por artificio del poeta.	6	21	0	0
Por raciocinio.	1	4	0	0
	28	100	20	100

Tomando en cuenta el número de reconocimientos, según el cuadro anterior, la agnición más frecuente en *King Lear* y *La Vida es Sueño* es la derivada de los hechos mismos. Este hecho prueba que ambos

autores estaban conscientes de que este tipo de agnición es el 'más bello'. Sin embargo, de acuerdo con el porcentaje, es claro que en la Obra<sub>4</sub> es más importante que en la Obra<sub>3</sub>, ya que en la obra de Calderón la anagnórisis derivada de los hechos mismos constituye el 85% del total de las anagnórisis, mientras que en la Obra<sub>3</sub> de Shakespeare, aunque la agnición derivada de los hechos mismos es la que se registra en mayor número sólo representa el 35% del total de agniciones.

OBRA: KING LEAR

OBRA: LA VIDA ES SUEÑO

A N A G N O R I S I S				
Orden	Momento en que sucede	Tipo	Personajes que toman parte	Resultado
1	I, i	falsa	Lear ----> Goneril	alegría
2	I, i	falsa	Lear ----> Regan	alegría
3	I, i	falsa	Lear ----> Cordelia	tristeza
4	I, i	falsa	Lear ----> Kent	tristeza
5	I, i	falsa	Edgar--Gloucester--> Edmund	tristeza
6	I, iv	falsa	Lear ----> Kent	alegría
7	I, iv	derivada de los hechos	Lear ----> Goneril	tristeza
8	II, iii	por artificio	Cordelia ----> Kent	alegría
9	II, iv	derivada de los hechos	Lear ----> Regan	tristeza
10	III, iv	falsa	Lear, Kent y Fool --> Poor Tom	tristeza
11	III, iv	falsa	Poor Tom --> Gloucester --> Kent	tristeza
12	III, v	por indicios	Cornwall --> Gloucester	ira
13	III, vi	derivada de los hechos	Gloucester --> Edmund	tristeza
14	III, vii	por raciocinio	Gloucester --> Edgar	tristeza
15	IV, vi	por indicios	Edgar --> intenciones de Goneril	indignación
16	IV, vii	derivada de los hechos	Lear --> Cordelia	alegría
17	V, i	por indicios	Goneril-- Albany --> Edmund	indignación
18	V, iii	derivada de los hechos	Edmund, Albany y otros --> Edgar	tristeza
19	V, iii	por artificio	Gloucester --> Edgar	tristeza
20	V, iii	por artificio	Edmund, Albany y otros --> Edgar (vida de proscribo)	tristeza
21	V, iii	por artificio	Edmund, Albany y otros --> Kent	alegría
22	V, iii	por artificio	Edmund, Albany, Edgar y otros --> muerte de Goneril y Regan	tristeza
23	V, iii	derivada de los hechos	Kent, Albany y Edgar --> Edmund (plan para asesinar a Lear y Cor.)	tristeza
24	V, iii	derivada de los hechos	Kent, Albany, Edgar y otros --> muerte de Cordelia	tristeza
25	V, iii	derivada de los hechos	Lear --> Kent	alegría
26	V, iii	por artificio	Lear, Albany, Kent, Edgar y otros --> muerte de Edmund	indiferencia
27	V, iii	derivada de los hechos	Lear, Albany, Kent, Edgar y otros --> muerte de Fool	tristeza
28	V, iii	derivada de los hechos	todos --> muerte de Lear	tristeza

A N A G N O R I S I S				
Orden	Momento en que sucede	Tipo	Personajes que toman parte	Resultado
1	I, i	derivada de los hechos	Rosaura--Segismundo--Clarín	tristeza
2	I, ii	derivada de los hechos	Rosaura--Segismundo--Clarín	ira
3	I, iv	falsa	Clotaldo --> hijo	tristeza
4	I, vi	derivada de los hechos	Astolfo, Estrella, Rey --> Segismundo	alegría
5	I, viii	derivada de los hechos	Clotaldo --> enemigo de Rosaura	preocupación
6	I, viii	derivada de los hechos	Clotaldo --> ni hija Rosaura	alegría
7	II, iii	derivada de los hechos	palacio--Segismundo--crinidas y pda.	ira
8	II, iii	derivada de los hechos	Segismundo --> su propia identidad	ira
9	II, iv	derivada de los hechos	Segismundo --> Astolfo	enojo
10	II, v	derivada de los hechos	Segismundo --> Estrella	alegría
11	II, vi	derivada de los hechos	Segismundo --> Basilio	ira
12	II, viii	derivada de los hechos	Segismundo --> Rosaura	alegría
13	II, xiv	derivada de los hechos	Astolfo --> Rosaura	tristeza
14	II, xviii	falsa	Segismundo --> su propia identidad	ira
15	III, ii	falsa	Soldados --> Clarín	confusión
16	III, iii	derivada de los hechos	Soldados --> Segismundo	indignación
17	III, iii	derivada de los hechos	Soldados --> Clarín	ira
18	III, x	derivada de los hechos	Segismundo --> Rosaura	confusión
19	III, xiv	derivada de los hechos	Basilio --> estaba enjuicado	alegría
20	III, xiv	derivada de los hechos	Basilio, Rosaura, Segismundo, Astolfo, Soldados y otros--Clotaldo padre de P.	alegría



**CAPITULO IV.**

**C O N C L U S I O N E S .**

## Capítulo IV.

## CONCLUSIONES.

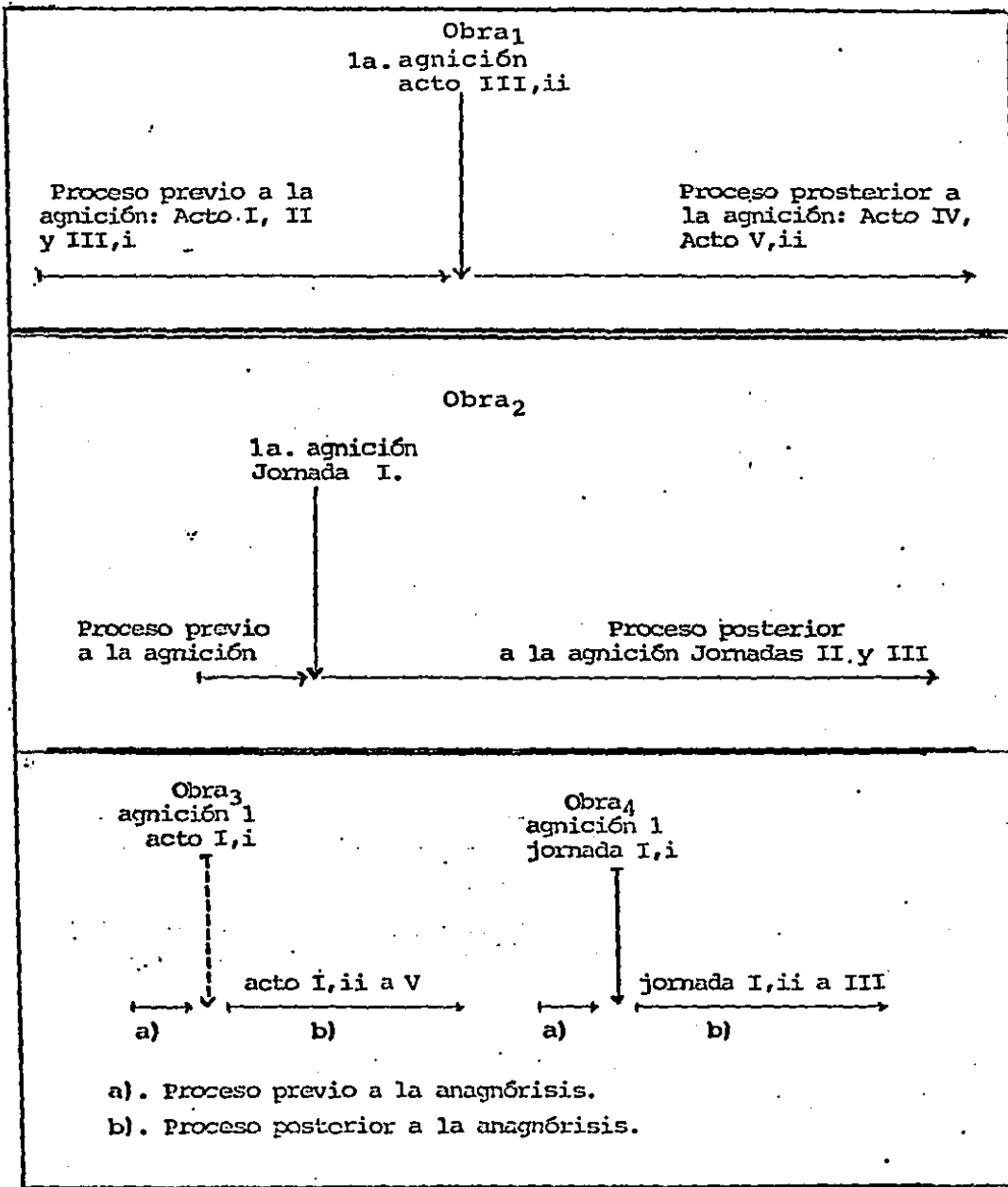
Después de haber analizado la anagnórisis en *The Winter's Tale* (Obra<sub>1</sub>) y *King Lear* (Obra<sub>3</sub>) de William Shakespeare y *El Monstruo de los Jardines* (Obra<sub>2</sub>) *La Vida es Sueño* (Obra<sub>4</sub>) de Pedro Calderón de la Barca, se verá en que aspectos concuerdan estos autores y en cuales difieren, porque como se mencionó al principio de esta investigación, el objetivo es descubrir similitudes y diferencias, en cuanto a la manera de emplear dicho recurso. Para ello se reunirán los esquemas de los aspectos analizados, y se comentarán tomando en cuenta las cuatro obras ya citadas.

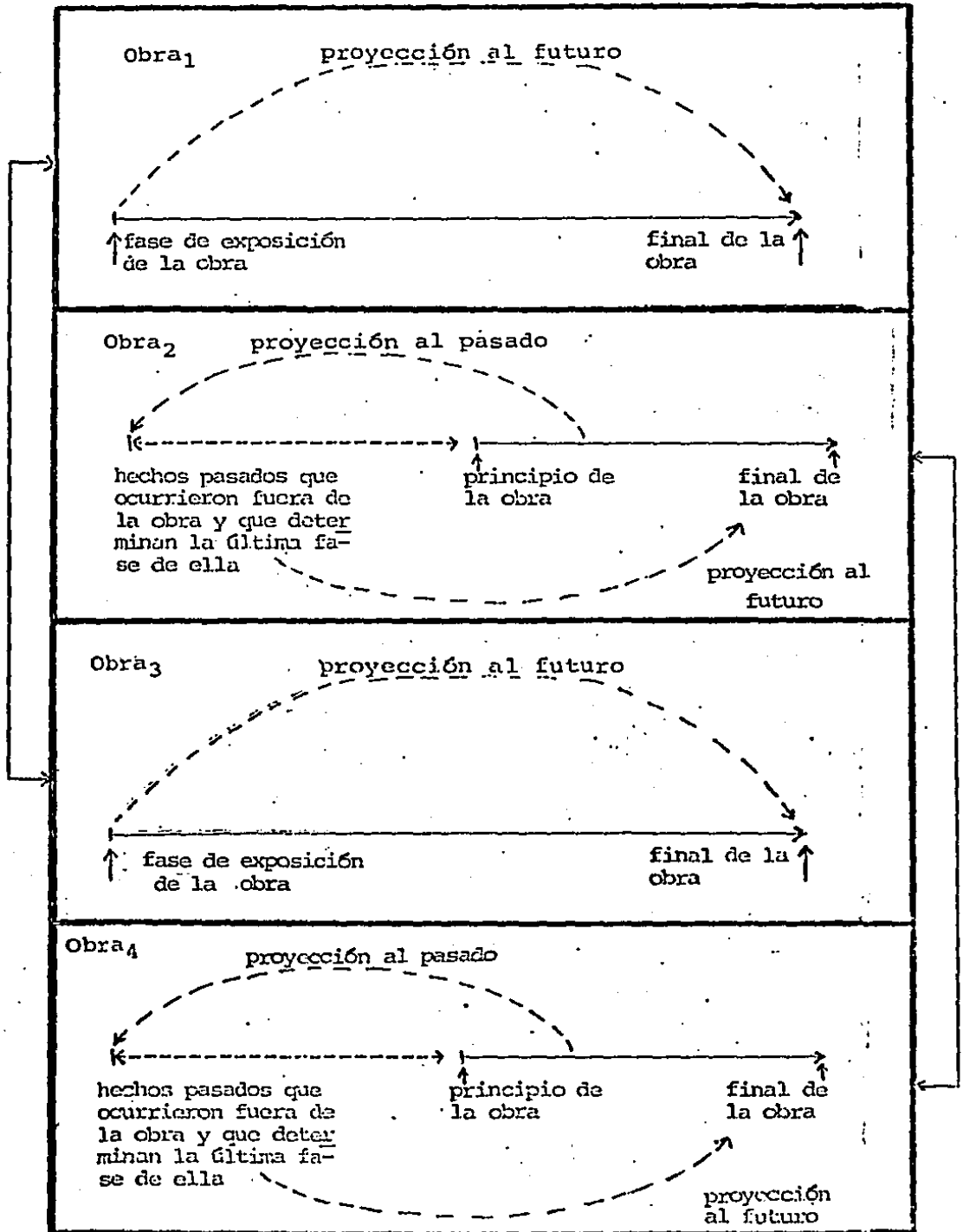
Al estudiar los esquemas que ilustran el momento en que surge la primera anagnórisis de las obras, se observa que los esquemas de las obras 2, 3 y 4 son muy similares, pues el proceso previo a la agnición es muy corto y el posterior a ella es mucho más largo. De tal manera que en estas tres obras tanto Shakespeare como Calderón de la Barca, quisieron desde un principio fijar la atención, de los personajes y espectadores, en los personajes centrales y hechos que tendrían repercusión para el resto de las obras. Mientras que en la Obra<sub>1</sub> Shakespeare prefiere dar tiempo a que los personajes y espectadores se percaten de lo equivocado que estaba Leontes al adoptar la actitud de celoso. Además el hecho de retrasar tanto el primer reconocimiento causa tensión informativa tanto en los per-

sonajes como en el público, pues no saben hasta donde podrá llegar Leontes, por tanto, la localización de la primera anagnórisis dependerá del efecto que el autor quiere imprimirle a su obra. El esquema que ilustra este aspecto en las cuatro obras se da en la página 122.

En cuanto a la proyección de las obras, en el esquema que se presenta en la página 123, se aprecia que la proyección de las obras 1 y 3 es la misma, al igual que la de las obras 2 y 4. De tal modo, que en este aspecto, sí hay diferencia en la forma en que manejan la anagnórisis Shakespeare y Calderón, ya que en las obras del primero se plantean diversos puntos que se desarrollan a lo largo de las obras; mientras que, en las obras de Calderón se da la última fase de una acción que tuvo su inicio en el pasado y de la cual se le dan a los espectadores los antecedentes necesarios, para que puedan seguir el desarrollo de dichas obras.

Sin embargo, a pesar de que la proyección que utilizan ambos autores es diferente, coinciden en el empleo de la anagnórisis para dar la proyección requerida. Para hacer afirmaciones más específicas sobre este aspecto, se tendría que tomar en cuenta otras obras de los mismos autores, para ver si en ellas este recurso también se usa de la misma manera y poder saber si este aspecto es recurrente en dichos autores, o si aparece casualmente en las obras aquí estudiadas.





El número de anagnórisis es distinto en cada una de las obras que se han estudiado, según se puede apreciar en el esquema de la página 125. Con esto, se podría pensar que la cantidad de anagnórisis en una obra dependerá de los planteamientos que haga el autor y de la forma en que desee presentarlos, para lograr determinados efectos en el público. El número reducido o la abundancia de reconocimientos, podría asociarse con la verosimilitud, para descubrir si habría menos verosimilitud cuando existiera abundancia de agniciones o si sería a la inversa. En el caso de las obras estudiadas, se observa que hay una gran diferencia ya que en la Obra<sub>1</sub> de Shakespeare se registraron siete y en la Obra<sub>3</sub> se localizaron 28, o sea, cuatro veces más que en la Obra<sub>1</sub>. En las obras de Calderón la diferencia no es tan grande, porque en la Obra<sub>2</sub> se encontraron diez agniciones, mientras que en la Obra<sub>4</sub> solo se duplicó este número, esto es, veinte.

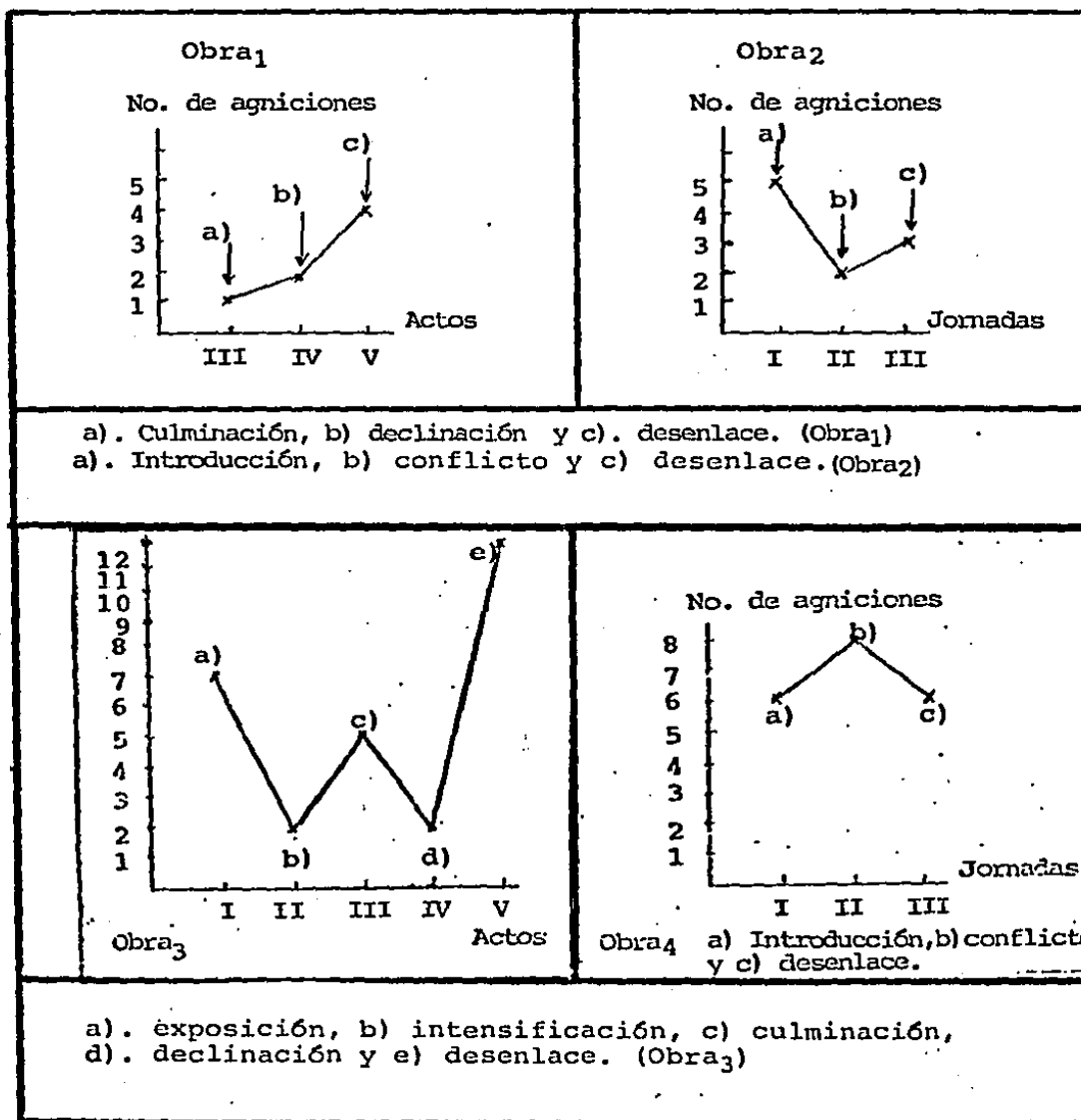
En el caso de abundancia de anagnórisis, los acontecimientos se presentan de tal manera que el espectador no tiene tiempo de ver si son verosímiles o no. De modo que en ambos autores, la abundancia de anagnórisis contribuye al desarrollo de la acción, ya que muchos hechos que serían difíciles de presentar en el escenario, se dan por medio de reconocimientos que narran hechos ocurridos fuera de escena, como sería el caso de Gloucester, Edmund y Goneril en *King Lear*. Por otra parte, la distribución de las agniciones es distinta en cada obra, de tal manera que sería necesario analizar este aspecto en otras obras, para ver si la distribución cambia o puede en un momento dado coincidir en algunas obras.

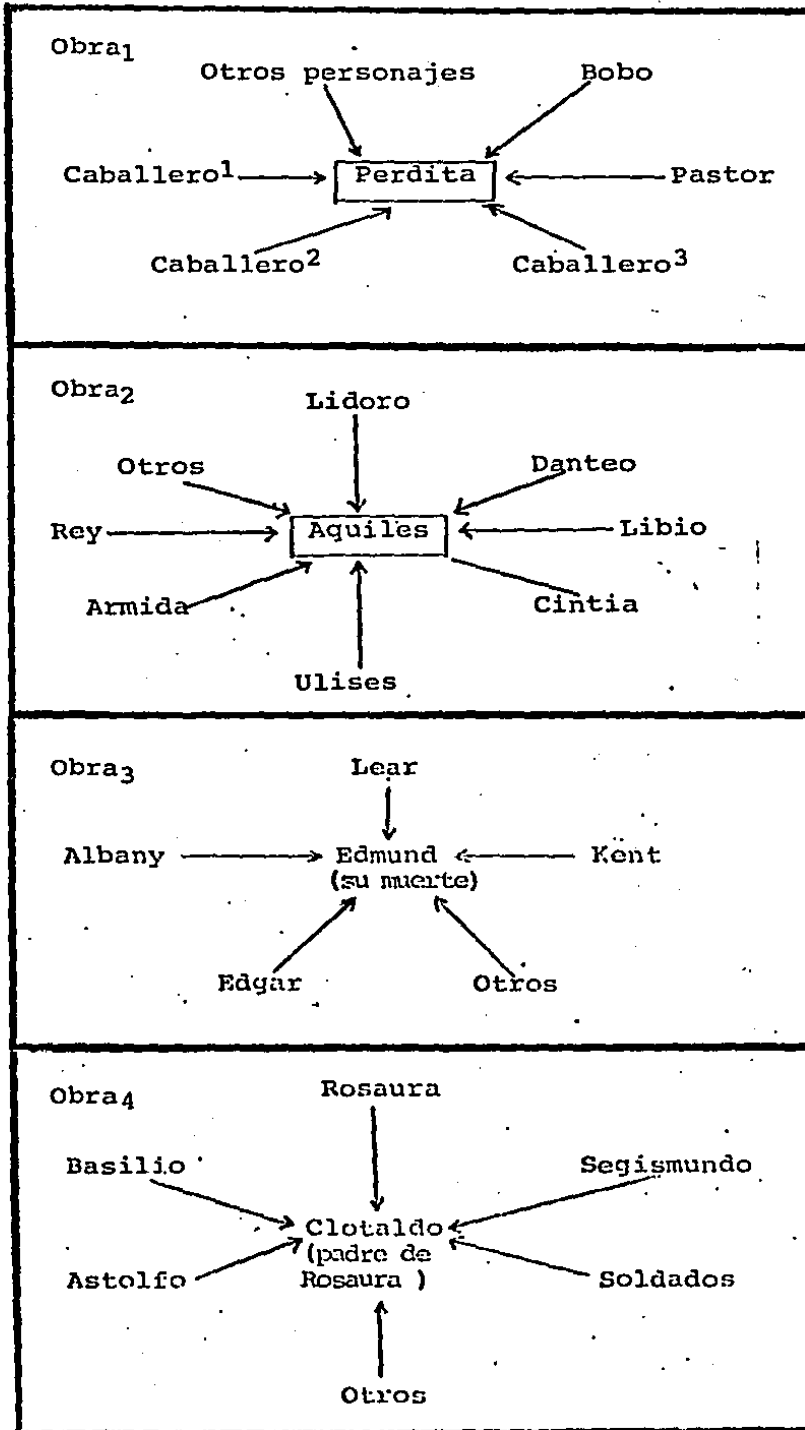
<p style="text-align: center;">Obra<sub>1</sub></p> <p>1 reconocimiento Acto III,ii.                  ↓                  2 reconocimientos Acto IV,iii                  +  <u>4 reconocimientos Acto V</u>                  7</p>	<p style="text-align: center;">Obra<sub>2</sub></p> <p>+ 5 reconocimientos Jornada I                  ↓                  2 reconocimientos Jornada II                  -  <u>3 reconocimientos Jornada III</u>                  10</p>																				
<p style="text-align: center;">Obra<sub>3</sub></p> <p>7 reconocimientos Acto I.                  ↓                  2 reconocimientos Acto II                  5 reconocimientos Acto III                  2 reconocimientos Acto IV                  ↓                  + 12 reconocimientos Acto V                  28</p>	<p style="text-align: center;">Obra<sub>4</sub></p> <p>- 6 reconocimientos Jornada I                  + 8 reconocimientos Jornada II                  -  <u>6 reconocimientos Jornada III</u>                  20</p>																				
<p style="text-align: center;">Obra<sub>1</sub></p> <p style="text-align: center;">No. de agniciones</p> <table border="1"> <caption>Data for Obra<sub>1</sub> Graph</caption> <thead> <tr> <th>Acto</th> <th>No. de agniciones</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>III</td> <td>1</td> </tr> <tr> <td>IV</td> <td>2</td> </tr> <tr> <td>V</td> <td>4</td> </tr> </tbody> </table>	Acto	No. de agniciones	III	1	IV	2	V	4	<p style="text-align: center;">Obra<sub>2</sub></p> <p style="text-align: center;">No. de agniciones</p> <table border="1"> <caption>Data for Obra<sub>2</sub> Graph</caption> <thead> <tr> <th>Jornada</th> <th>No. de agniciones</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>I</td> <td>5</td> </tr> <tr> <td>II</td> <td>2</td> </tr> <tr> <td>III</td> <td>3</td> </tr> </tbody> </table>	Jornada	No. de agniciones	I	5	II	2	III	3				
Acto	No. de agniciones																				
III	1																				
IV	2																				
V	4																				
Jornada	No. de agniciones																				
I	5																				
II	2																				
III	3																				
<table border="1"> <caption>Data for Obra<sub>3</sub> Graph</caption> <thead> <tr> <th>Acto</th> <th>No. de agniciones</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>I</td> <td>7</td> </tr> <tr> <td>II</td> <td>2</td> </tr> <tr> <td>III</td> <td>5</td> </tr> <tr> <td>IV</td> <td>2</td> </tr> <tr> <td>V</td> <td>12</td> </tr> </tbody> </table> <p style="text-align: center;">Obra<sub>3</sub>      Actos</p>	Acto	No. de agniciones	I	7	II	2	III	5	IV	2	V	12	<p style="text-align: center;">Obra<sub>4</sub></p> <p style="text-align: center;">No. de agniciones</p> <table border="1"> <caption>Data for Obra<sub>4</sub> Graph</caption> <thead> <tr> <th>Jornada</th> <th>No. de agniciones</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>I</td> <td>6</td> </tr> <tr> <td>II</td> <td>8</td> </tr> <tr> <td>III</td> <td>6</td> </tr> </tbody> </table> <p style="text-align: center;">Obra<sub>4</sub>      Jornadas</p>	Jornada	No. de agniciones	I	6	II	8	III	6
Acto	No. de agniciones																				
I	7																				
II	2																				
III	5																				
IV	2																				
V	12																				
Jornada	No. de agniciones																				
I	6																				
II	8																				
III	6																				

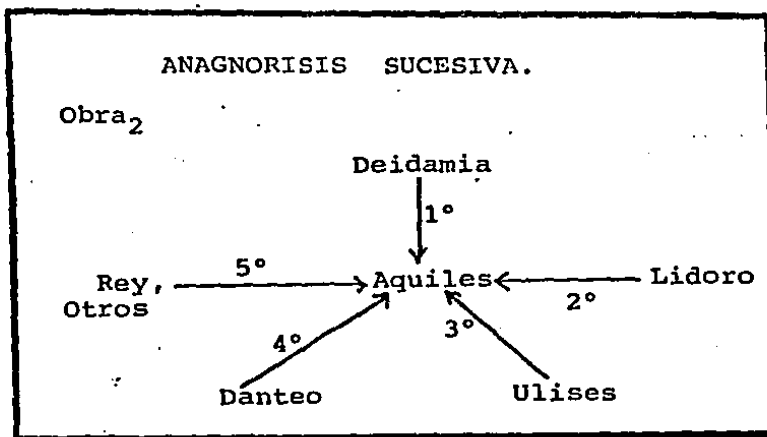
Como ya se comentó, existe diferencia en cuanto al número y distribución de las anagnórisis en las obras estudiadas. No obstante, la función que desempeñan las agniciones corresponde a la función que lleva a cabo la fase en la cual aparecen. O sea, que ambos autores, están conscientes del papel que debe cumplir cada anagnórisis, ya que no se localizó ninguna que fuera irrelevante. Más aún se observó que el tipo de anagnórisis empleada depende del efecto que el autor quiera lograr. Vale la pena hacer notar que todas las anagnórisis falsas se aclaran en algún momento de las obras, los autores en este aspecto son muy cuidadosos de no dejar ninguna falsa agnición sin un reconocimiento que la aclare. La función de las anagnórisis se ilustra en el esquema de la página 127.

Al estudiar *The Winter's Tale*, *El Monstruo de los Jardines*, *King Lear* y *La Vida es Sueño*, se puede ver la variación de la anagnórisis en cuanto al número de personajes que toman parte en ellas, y si las experimentan de manera simultánea o sucesiva con respecto a los demás personajes y al público. También se registró el caso en el que el personaje le comunica, por medio de un apartado, directamente al espectador determinada información, para que este último pueda así, experimentar la anagnórisis antes que los personajes de la obra. De tal manera que ambos autores, varían el número de personajes que participan en cada agnición, de acuerdo al efecto que deseen lograr. En las páginas 128 y 129 se dan algunos ejemplos de anagnórisis simultánea, sucesiva y del número de personajes que pueden tomar parte en los reconocimientos.







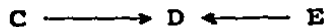
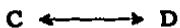


DIVERSO NUMERO DE PERSONAJES QUE PARTICIPAN EN LAS ANAGNORISIS DE TODAS LAS OBRAS.

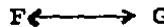
- Cuando un personaje experimenta la agnición.



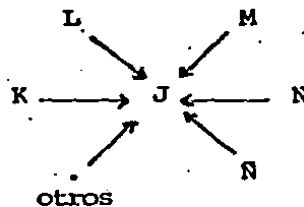
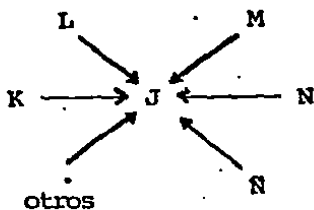
- Cuando dos personajes experimentan la agnición.



- Cuando tres personajes experimentan la agnición.



- Cuando más de tres personajes experimentan la agnición.



## TIPO DE ANAGNORISIS QUE EMPLEAN LOS AUTORES.

Tipo de agnición	Shakespeare		Calderón	
	Obra <sub>1</sub>	Obra <sub>3</sub>	Obra <sub>2</sub>	Obra <sub>4</sub>
Derivada de los hechos mismos.	sí	sí	sí	sí
Por indicios.	sí	sí	no	sí
Falsa.	no	sí	no	sí
Por artificio del poeta .	sí	sí	no	no
Por raciocinio.	no	sí	sí	no
Por recuerdo.	no	no	sí	no

En este cuadro se ilustran los tipos de reconocimientos que emplean Shakespeare y Calderón de la Barca, se aprecia que en algunos casos coinciden en el uso de un tipo de anagnórisis, en otros casos ambos autores no emplean un tipo de agnición en una obra y en otra sí y el único tipo de agnición que utilizan en todas las obras es la que se deriva de los hechos mismos.

## TIPO DE ANAGNORISIS MAS FRECUENTE.

Tipo de agnición	Obra <sub>1</sub>	Obra <sub>2</sub>	Obra <sub>3</sub>	Obra <sub>4</sub>
Derivada de los hechos <u>mis</u> mos.	4	7	10	17
Por indicios.	1	0	3	1
Falsa.	0	0	8	2
Por artificio del poeta.	2	0	6	0
Por raciocinio.	0	1	1	0
Por recuerdo.	0	2	0	0
	<u>7</u>	<u>10</u>	<u>28</u>	<u>20</u>

En este cuadro se resume el tipo de anagnórisis más frecuente en las cuatro obras estudiadas y se observa que ambos autores usan la anagnórisis derivada de los hechos mismos con más frecuencia que ninguna otra, o sea la más bella de las anagnórisis según Aristóteles.

Después de haber señalado algunas similitudes y diferencias en cuanto al manejo de la anagnórisis en las obras de Shakespeare *The Winter's Tale* y *King Lear* y en las obras *El Monstruo de los Jardines* y *La Vida es Sueño* de Pedro Calderón de la Barca, se expondrá brevemente la anagnórisis en otras obras de los mismos autores.

En *El Galán Fantasma* Calderón presenta el tema del 'muerto aparecido', que no es tal. En realidad es una narración falsa de ultratumba. Julia y Astolfo son dos enamorados que se quieren firmemente. El Duque de Sajonia siente una poderosa pasión por Julia, y en un arranque de celos mata a Astolfo al sorprenderlo en el jardín de su amada, al menos así lo piensa él. Desde entonces, de una forma sobrenatural el caballero muerto aparece todas las noches en el jardín. En esta obra los personajes ocultan su identidad, cuando la situación así lo requiere, entre otras cosas usando capas y velos. De modo que entre los problemas del fantasma y las tapadas surgen confusiones que dan lugar a situaciones difíciles que llegan, al final de la obra a su resolución cuando tiene lugar la más importante de las agniciones, en el momento en que el Duque descubre toda la verdad y los personajes alcanzan su felicidad.

En la obra *Romeo Y Julieta* el primer reconocimiento surge cuando Romeo y Julieta descubren mutuamente su identidad, por una parte, Romeo se entera que Julieta es hija de los Capulets, enemigos de su familia y por otra Julieta descubre por medio de su sirvienta, que Romeo es hijo de los Montagnes y así ama a quien debía odiar. En la misma fiesta donde estos dos personajes se enamoran, tiene lu-

gar otro reconocimiento cuando Tybalt reconoce a Romeo y se lo comunica al padre de Julieta, quien también descubre su identidad. Cuando la sirvienta descubre el cadáver de Julieta se lleva a cabo otra anagnórisis y ella se lo comunica a los padres de Julieta y éstos sufren al igual que todos los otros personajes, incluyendo a Romeo, una falsa anagnórisis, pues Julieta en realidad no estaba muerta. Las consecuencias de esta falsa anagnórisis llevan a Romeo a suicidarse al lado de Julieta y ésta al despertar experimenta una agnición al darse cuenta que quien se encuentra a su lado es Romeo y que está muerto. Julieta se suicida también y la última agnición tiene lugar cuando ambas familias, los Montagnes y los Capulets reconocen que han obrado mal y que enemistad debe terminar.

En *The Tempest* la primera anagnórisis tiene lugar en el acto I, casi al principio de la obra cuando Prospero le descubre su verdadera identidad a su hija diciéndole que él había sido duque de Milán, que su hermano lo había traicionado y le narra todos los pormenores que sucedieron cuando lo destronaron. De modo que la anagnórisis le descubre a Miranda la verdadera identidad no sólo de su padre, sino también la suya. Los hechos relatados por Prospero habían ocurrido hacía doce años y este personaje había callado la verdad hasta que llegó el momento oportuno. La mayor parte de los sucesos ha ocurrido en el pasado y en la obra, Shakespeare sólo presenta los sucesos que llevan al reconocimiento y a la reconciliación final, donde se llevan a cabo las agniciones más importantes, cuando Prospero le cuenta toda la verdad a los naufragos que llegaron a su isla, éstos reconocen a Prospero como el Duque de Milán y también hay una agnición

cuando Alonso Rey de Nápoles, descubre que su hijo que creía muerto está vivo.

En *La Devoción de la Cruz* aparece Eusebio, quien es un bandolero que lucha contra las normas de una sociedad de la cual ha sido excluido. Desconoce su identidad y sólo sabe que nació al pie de una cruz y que en el pecho lleva desde su nacimiento la marca de una cruz. Eusebio se enamora de Julia (su hermana gemela) y al responder al desafío de Lisardo, lo mata. Estos personajes desconocen el parentesco que los une y así Eusebio ama a su propia hermana y se convierte en el asesino de su hermano. La ignorancia de su origen hace que Eusebio realice acciones monstruosas. La muerte de Lisardo causa la separación de Eusebio y Julia, y es a partir de este momento que Eusebio se ve al margen de la ley volviéndose un bandolero. Julia se ve forzada a recluírse en un convento, a donde Eusebio logra entrar con el propósito de seducirla. Sin embargo, la unión carnal no se llega a realizar, porque en el momento en que se va a consumar el incesto, surge la anagnórisis cuando Eusebio descubre en el pecho de Julia una cruz idéntica a la suya. Curcio anhela vengar la muerte de su hijo Lisardo y la deshonor de Julia matando al culpable de ambos delitos. Su ceguera lo lleva a propiciar la muerte de su hijo Eusebio "la escena de la anagnórisis en la que padre e hijo se reconocen, llega demasiado tarde y [Curcio] no puede impedir la muerte de Eusebio",<sup>1</sup> quien muere en el mismo lugar donde nació, al pie de la cruz. La problemática que presenta esta obra se basa principalmente en el descono-

---

1. Pedro Calderón de la Barca, *Tragedias*, Edición e Introducción de Francisco Ruiz Ramón, El Libro de Bolsillo, Alianza Editorial, Madrid, 1969, p. 14.



cimiento de los sazos de parentesco que unen a los personajes principales, ignorancia que los conduce a las agniciones que llevan al desenlace de la obra.

En la obra *No hay cosa como callar* la trama gira en torno a una serie de reconocimientos que tienen lugar en la última parte de la tercera jornada. Antes de que éstos su cedan, en la obra surgen equívocos que llevan a los personajes a situaciones problemáticas, en las cuales ocultan su identidad recurriendo al disfraz o simplemente cubriéndose con una capa. De modo que Don Juan le salva la vida a Don Diego pero ninguno de los dos conoce el nombre del otro. Después Don Juan logra burlar a Leonor, sin saber el nombre de la dama y ella no logra saber la identidad del burlador ni lo puede reconocer físicamente. No obstante, se deja abierta l<sup>o</sup> anterior, se deja abierta la posibilidad de un reconocimiento posterior, ya que Leonor le arranca del cuello a Don Juan, una banda con el retrato de Marcela. Es este indicio el que ayuda a Leonor a reconocer a su burlador y aunque ella había callado la afrenta, se da cuenta que es momento de descubrir la verdad a todos los demás personajes y de probarle a Don Juan, que ya conocía su identidad al mostrarle que poseía la prieba que lo incriminaba.

Leonor no alcanza a decir toda la verdad, porque Don Juan al verse perdido le ofrece matrimonio; los otros personajes presentes deciden callar sus quejas porque todos piensan que ¡No hay cosa como callar! La anagnórisis final se da entre Don Juan y Leonor, pero antes de ésta hay otras cuando Don Juan descubre que el caballero al que le salvó la vida es hermano de Leonor, cuando Don Juan

le cuenta su aventura a Don Luis y otras más. En esta obra "el autor se ha propuesto dar un sentido ejemplar a la obra; [donde se desarrolla] la burla del burlador".<sup>2</sup>

Hasta ahora se han estudiado algunos aspectos del recurso de la anagnórisis, desde el punto de vista de la crítica literaria, que en siguiente esquema expuesto en la página 137, se localiza en la parte "externa". Sin embargo quedan muchos otros aspectos por estudiar, como lo serían el aspecto filosófico y el psicológico localizados en la parte "interna"\* del esquema que en esta investigación no se han abordado, pero que se expone y deja abierta la posibilidad de futuras investigaciones.

---

2. Pedro Calderón de la Barca, Obras Completas, Nueva Ed. Prol. y notas de A. Valbuena Briones, Va. Ed. Madrid, Aguilar, 1966, V. I, p. 997.

\* Los datos de la perspectiva "interna" se tomaron del seminario im partido por la Maestra Adriana De Vries, en el 1° semestre de 1983, en la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Fi losofía y Letras de la U.N.A.M.

**ANAGNORISIS**  
TRAGEDIA, COMEDIA, NOVELA Y POESIA.

**EXTERNA**

**INTERNA**

**Diversos tipos.**

**Personajes Participantes**

**personaje que toma parte**

a). por indicios

d). por raciocinio

b). por artificio del poeta

e). derivada de los hechos mismos

c). por recuerdo

f). falsa

personaje(s) → cosas

personaje(s) → lugares

Personaje(s) → personajes(s)

simultánea

sucoriva

personaje desdoblado

yo → tú (alma)  
relación de amor

yo → tú (Dios)  
relación de amor

espejo cosas que ayudan al personaje a → a sí mismo.

espejo lugares que ayudan al personaje a → a sí mismo.

## BIBLIOGRAFIA

## BIBLIOGRAFIA.

Anderson Imbert Enrique, LA CRITICA LITERARIA Y SUS METODOS, Alianza Editorial Mexicana, Biblioteca Iberoamericana, 1979, 253 p.p.

Andueza María, HOMONIMIA Y POLISEMIA DE LA PALABRA SUENO EN LA VIDA ES SUENO DE CALDERON DE LA BARCA, Thesis, Abril, U.N.A.M., 1982.

Aristóteles, OBRAS, Trad. Francisco de P. Samaranch, Aguilar, Madrid, 1964, 1636 p.p.

Bandera Cesareo, EL 'CONFUSO ABISMO' DE LA VIDA ES SUENO, M.L.N., The Hopkins University Press, March, Volume 82/No. 2, 1972.

CALDERON, APOSTOL Y HEREJE, Varios autores, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1982, 179 p.p.

Calderón de la Barca Pedro, LA VIDA ES SUENO, Editorial Porrúa S.A., "Sepan Cuantos..." No. 41, México, 1972, 165 p.p.

Calderón de la Barca Pedro, OBRAS COMPLETAS, Nueva Ed. Prol. y Notas de A. Valbuena Briones, 5a. Ed., V. I, Aguilar, Madrid, 1966.

Calderón de la Barca Pedro, TRAGEDIAS, Edición e Introducción de Francisco Ruiz Ramón, El libro de bolsillo, Alianza Editorial, Madrid, 1969.

Cilveti Angel L., EL SIGNIFICADO DE LA VIDA ES SUENO, Albatros Ediciones, España, 1971, 239 p.p.

Clark Barrett H. (Editor), *EUROPEAN THEORIES OF THE DRAMA*, Crown Publishers Inc., New York, 1965, 628 p.p.

Chevalier Maxime, *FOLCLORE Y LITERATURA EN EL SIGLO DE ORO*, Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, Febrero, 1980.

*ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, MICROPAEDIA*, Ready Reference and Index, I., U.S.A., 1974.

Fergusson Francis, *THE IDEA OF THEATER*, Princenton University Press, U.S.A., 1968.

Ford Boris (Editor), *THE PELICAN GUIDE TO ENGLISH LITERATURE V, 2*, Penguin Books, Great Britain, 1973, 512 p.p.

Gaytán Carlos, *DICCIONARIO MITOLOGICO*, Diana, México, 1975, 311 p.p.

Horst Robert, *FROM COMEDY TO TRAGEDY: CALDERON AND THE NEW TRAGEDY*, M.L.N., March, Vol. 92 No. 2, 1977.

Harrison G.B., *INTRODUCING SHAKESPEARE*, Penguin Books, Great Britain, 1966, 232 p.p.

Humbert J., *MITOLOGIA GRIEGA Y ROMANA*, Ediciones G. Gili S.A., México, 1981.

Iser Wolfgang, *THE ACT OF READING: A THEORY OF AESTHETIC RESPONSE*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978, 297 p.p.

Jost Francois, *INTRODUCTION TO COMPARATIVE LITERATURE*, Pegasus, New York, 1974.

Kayser Wolfgang, INTERPRETACION Y ANALISIS DE LA OBRA LITERARIA, Vers. María D. Mouton y V. García Yebra, 4a. Ed. Editorial Gredos, Madrid, 1976, 594 p.p.

Kermode Frank (Editor), KING LEAR, A SELECTION OF CRITICAL ESSAYS, The Macmillan Press Ltd., London, 1978, 304 p.p.

Lausberg Heinrich, MANUAL DE RETORICA LITERARIA, Tomo II, Versión al español de José Pérez Riesco, Gredos, Madrid, 1967, 517 p.p.

Lee Sidney, A LIFE OF WILLIAM SHAKESPEARE, Dover, New York, 1968, 792 p.p.

Lúcas F. L., TRAGEDY, IN RELATION TO ARISTOTLE'S POETICA, The Hogart Press, London, 1953.

Muir Kenneth, THE SOURCES FO SHAKESPEARE'S PLAYS, Kenneth Muir, Great Britain, 1977, 320 p.p.

Muir Kenneth (Editor), THE WINTER'S TALE, A SELECTION OF CRITICAL ESSAYS, The Macmillan Press Ltd., Great Britain, 1968, 240 p.p.

Mujica Barbara Louise, CLADERON'S CHARACTERS: AN EXISTENCIAL POINT OF VIEW, Puvill-Editor, Barcelona, España, 1980, 350 p.p.

Par Alfonso, SHAKESPEARE EN LA LITERATURA ESPAÑOLA, Tomo II, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1960, 359 p.p.

Reyes Alfonso, IFIGENIA CRUEL, Editorial Calleja, Madrid, España, 1924.

Shakespeare William, KING LEAR, Edited by Bernard Lott, New Swan Shakespeare, London, 1974, 212 p.p.

Shakespeare William, KING LEAR, Penguin Books, Great Britain, 1976.

Shakespeare William, THE WINTER'S TALE, Penguin Books, Great Britain, 1969, 239 p.p.

Tillyard E.M.W., THE ELIZABETHAN WORLD PICTURE, Penguin Books, Great Britain, 1975, 125 p.p.

Wardropper Bruce W. (Editor), CRITICAL ESSAYS ON THE THEATRE OF CALDERON, New York University Press, 1965, 239 p.p.

Weisstein Ulrich, INTRODUCCION A LA LITERATURA COMPARADA, Editorial Planeta, Barcelona, 1975, 329 p.p.

Wellek Rene y Austin Warren, TEORIA LITERARIA, Editorial Gredos, Madrid, 1969, 430 p.p.