

A propósito de la *anagnórisis* en una comedia mitológica temprana de Calderón de la Barca: *El mayor encanto, amor*

Emilio PASCUAL BARCIELA¹
Universidad de Burgos
epascual@beca.ubu.es

RESUMEN

Una característica común del teatro barroco español fue la plasmación de dinámicas argumentales que gravitaron en torno a dualidades epistémicas, siendo una de las más interesantes, sobre todo por los efectos emotivos que provocaba en el público, la que consistía en el *ocultamiento/revelación* de la verdadera identidad de alguno de los personajes que intervenían en la acción dramática. Nuestro objetivo es estudiar una comedia mitológica temprana de Calderón de la Barca, *El mayor encanto, amor* (1635), para evidenciar la funcionalidad de la *anagnórisis* (reconocimiento), que fue un recurso profusamente utilizado por los dramaturgos españoles de los Siglos de Oro.

Palabras clave: Teatro barroco español, Calderón de la Barca, Comedia mitológica, *El mayor encanto, amor*, Tradición clásica, Poética, *anagnórisis*.

ABSTRACT

A common feature of the Spanish Baroque Theatre was the embodiment of dynamic storylines which gravitated around epistemic dualities, being one of the most interesting features, especially the emotional effects caused to the audience which consisted of *concealment/disclosure* of the real identity of any of the characters involved in the dramatic action. Our purpose is to study an early Calderon de la Barca's mythological comedy, *El mayor encanto, amor* (1635), to show the *anagnorisis*' functions (recognition), that it was a profusely resource used by Spanish playwrights of the golden centuries.

Keywords: Spanish Baroque Theatre, Calderón de la Barca, *El mayor encanto, amor*, Classical tradition, Poetics, *recognition*.

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto *Teatro completo de Agustín Moreto, III. Comedias escritas en colaboración*, financiado por la Subdirección General de Investigación, Desarrollo e Innovación del Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2010-16890) y cuenta también con el patrocinio del TC-12, en el marco del Programa Consolider-Ingenio 2010, CSD2009-00033, del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica.

Sumario: 1. Delimitación histórica y genérica 2. El motivo de la *anagnórisis* en *El mayor encanto, amor* 3. A modo de conclusión: hacia una valoración semántica, sintáctica y pragmática

1. Delimitación histórica y genérica

El mayor encanto, amor (1635) fue la primera comedia mitológica que Calderón de la Barca escribió, como dramaturgo oficial, para la Casa de Austria. El subgénero de la comedia mitológica, que se enmarca en el denominado teatro cortesano, presentaba unas coordenadas semióticas bastante definidas². En primer lugar, el contexto escénico en el que se realizaban estas representaciones no estaba formado por los teatros comerciales³, sino por aquellas estancias vinculadas a la corte⁴ que, como el Buen Retiro “uno de los espacios dramáticos más importantes de la España del siglo XVII”⁵, ofrecían un marco más amplio para desarrollar propuestas escenográficas que colmaran con solvencia las expectativas de un auditorio singular.

En efecto, el destinatario de este tipo de representaciones ya no era el gran público, aunque hubo piezas dirigidas a espectadores de índole popular, sino la familia real y sus invitados, a quienes se quería impresionar con ostentosas escenificaciones y agradar con tramas argumentales que, siguiendo la corriente estética del Humanismo, se construían sobre el acervo cultural grecolatino, si bien este había pasado por el tamiz alegórico de una tradición literaria medieval y renacentista que había convertido los mitos clásicos en símbolos filosóficos y morales. Este rasgo se apreciará de manera más clara en los autos sacramentales de tema mítico⁶.

Este último aspecto evidencia que las comedias mitológicas de Calderón, lejos de ser un entretenimiento palaciego carente de contenido, al contrario, tuvieron un propósito serio⁷, pero que no eliminaba la vertiente lúdica de aquellas obras en las que primaba el componente genérico cómico. En este sentido, un sector de la crítica ha coincidido en señalar el significado político del teatro mitológico calderoniano, especialmente en *El mayor encanto, amor*⁸. De este modo, los personajes encontrarían su doble simbólico en la situación socio-histórica de la época, pudiendo aludir a las figuras de autoridad con una finalidad crítica o panegírica⁹. También han des-

² J. M. Trabado Cabado (2001), pp. 200-ss.

³ I. Arellano (2005), pp. 64-84.

⁴ Ibid. (2005), pp. 84-97.

⁵ J. M^a. Díez Borque (1997).

⁶ J. Aparicio Maydeu (2003), pp. 1140-42; I. Arellano (2005), p. 692, 710-ss; W. G. Chapman (1954), pp. 43-ss. J. Matas Caballero (2002), p. 134; Th. A. O’Connor (1988), p. 171.

⁷ W. G. Chapman (1954), pp. 39-ss.

⁸ F. A. De Armas (2011), pp. 119-125.

⁹ B. Baczynska (2007), p. 95; S. Fernández Mosquera (2006).

tacado la mezcolanza genérica y la gradual coexistencia de niveles sémicos como un síntoma de la tendencia barroca a la conjugación de contrarios y a la polisemia¹⁰.

En tercer lugar habría que considerar el componente parateatral. Efectivamente, las representaciones palaciegas se caracterizaron por emplear todos los recursos escénicos a su alcance (iluminación, maquinaria, tramoya, música, pintura, etc.). De esta manera, el espectáculo se convertía en una verdadera fusión de todas las artes¹¹. Esta circunstancia se consiguió, sobre todo, gracias a los avances técnicos que llegaron desde Italia de la mano de Cesar Fontana, Cosme Lotti y Baccio del Bianco, entre otras personalidades¹².

El mayor encanto, amor se representó en un entorno natural como eran los jardines y el estanque del Palacio del Buen Retiro¹³. Su estreno en 1635 fue un hito en la historia del teatro español, ya que se trataba de la primera comedia cortesana mitológica no sólo de Calderón, sino del teatro español del Siglo de Oro, de tal modo que marcó el inicio de una fructífera carrera dentro de este subgénero¹⁴. La finalidad de la representación, cuyo diseño escenográfico estuvo a cargo de Cosme Lotti, aunque sería Calderón quien adaptase finalmente la “memoria de apariencias” del florentino¹⁵, fue celebrar la noche de san Juan e inaugurar algunas estancias de la reciente construcción arquitectónica¹⁶.

El dramaturgo español adaptó para esta ocasión el episodio que narraba las aventuras de Ulises y sus compañeros en la isla de la bella hechicera Circe. Aunque se trataba de un relato mítico recogido en la *Odisea* de Homero y las *Metamorfosis* de Ovidio, obras que constituyeron sus principales fuentes, Calderón también debió manejar una amplia amalgama de intertextos contemporáneos en los que el mito se había abordado desde diferentes puntos de vista y a través de diversos géneros literarios, por ejemplo: el *Polifemo y Galatea* (1613), de Góngora; *La navegación de Ulises* (1621), de Ruiz Alceo y *La Circe* (1624), de Lope de Vega. También algunos de los manuales mitográficos españoles de índole alegórico-filosófica más importantes: la *Filosofía secreta* (1585) de Pérez de Moya y *El teatro de los dioses de la gentilidad* (1620-1623) de fray Baltasar de Vitoria, entre otras obras¹⁷. Asimismo, conviene recordar que Calderón había tratado este tema en *Polifemo y Circe*

¹⁰ I. Arellano (2005), p. 507; S. Fernández Mosquera (2008), pp. 157-ss.

¹¹ J. Aparicio Maydeu (2003), pp. 1099, 1138; I. Arellano (2005), p. 505; W. G. Chapman (1954), p. 36.

¹² I. Arellano (2005), pp. 84-97; H. Urzáiz Tortajada (2002).

¹³ J. M^a. Díez Borque, 1997, p. 172; J. M. Trabado Cabado (2001), p. 205.

¹⁴ J. Aparicio Maydeu (2003), pp. 1119, 1138-39; I. Arellano (2005), p. 90; V. Cristóbal (2002), p. 126; S. J. M^a. Díez Borque (1997), p. 176, S. Neumeister (2000), p. 33, 68.

¹⁵ Rouanet (1899).

¹⁶ J. Aparicio Maydeu (2003), pp. 1138-39; I. Arellano (2005), p. 90; B. Baczyńska (2007), p. 87.

¹⁷ W. G. Chapman (1954), pp. 46-ss.; F. Hernández (2002), p. 137, 143.

(1630), escrita en colaboración con Mira de Amescua y Pérez de Montalbán. De ella aprovecharía algunas escenas mostrando su pericia en la actividad de reescritura¹⁸ o, mejor dicho en este caso, de autorreescritura¹⁹. Más tarde, retomaría el argumento para crear el auto sacramental mitológico titulado *Los encantos de la culpa* (1645) y la comedia mitológica llamada *El golfo de las sirenas* (1657)²⁰.

El mito odiseico se reveló idóneo para que Calderón desarrollara una trama en la que sobresaliera lo fantástico, maravilloso y sorprendente. De hecho, este aspecto resultaba apropiado para la mágica noche de san Juan en la que tenía lugar la representación. Pero también lo utilizó para desplegar momentos cómicos en los que el juego paródico entre los personajes tendiera a lo entremesil²¹. Así, pues, a lo largo de la obra vamos viendo cómo se suceden tormentas, naufragios, encuentros con extraños animales y hermosas ninfas, sucesos mágicos, metamorfosis, apariciones fantasmales, cambios de identidad, juegos sentimentales, revelaciones inesperadas, etc.²². En última instancia, se trata de una pieza dramática de amor y de aventuras que se erige en un canto triunfal de la razón sobre las pasiones, donde el héroe vence todos los peligros para regresar a su hogar²³.

Otro aspecto reseñable fue que Calderón adaptara el mito a la perspectiva cultural barroca e hiciera girar la trama argumental sobre dualidades epistémicas, siendo quizá la más interesante, sobre todo por los efectos emotivos que provocaba en el público, la que gravitaba en torno al *ocultamiento/revelación* de la verdadera identidad de alguno de los personajes que intervenían en la acción. Esta dinámica, que fecundó el teatro español de Siglo de Oro, respondía en esencia a un motivo de rai-gambre clásica al que Aristóteles denominó *ἀναγνώρισις* (reconocimiento) en su *Poética* (s. IV a. C.)²⁴.

El Estagirita lo definió como un proceso cognitivo que suponía “el cambio desde la ignorancia al conocimiento”²⁵, el cual se podía producir con relación a objetos, acciones o personas, y que conllevaba un giro en el desarrollo de los acontecimientos en sentido contrario –de feliz a infeliz o viceversa– (*περιπέτεια*) y una mudanza

¹⁸ A. Ibáñez Chacón (2005), pp. 265-266; A. Ulla Lorenzo (2011).

¹⁹ A. Ulla Lorenzo (2011), p. 1403.

²⁰ J. Aparicio Maydeu (2003), p. 1142; I. Arellano (2005), p. 692; F. Hernández (2002), pp. 145-ss.; Th. A. O'Connor (1988), p. 171.

²¹ S. Fernández Mosquera (2008), p. 157.

²² I. Arellano (2005), p. 505; S. Fisher (1981), p. 100.

²³ S. Fisher (1981), pp. 100-ss.

²⁴ Sobre la *anagnórisis* en el teatro griego, concretamente en el subgénero de la tragedia, vid. M. Quijada Sagredo (2005). En el teatro español del Siglo de Oro, vid. P. Garrido Camacho (1999); M.L. Lobato (2011). Otros términos empleados en la tradición literaria occidental para denominar a este recurso son, por ejemplo: *agnición*, *agnitio*, *recognition*, *ricognoscimento*, *reconnaissance*, *anerkennung*, etc.

²⁵ *Po.* XI, 1452a.

en la suerte de los protagonistas –de la amistad a la hostilidad, aunque también podía darse a la inversa– (*μεταβολή*). Según el filósofo, la *anagnórisis* era un recurso idóneo para emocionar a los espectadores (*ψυχαγωγία*)²⁶. Si era de personas, había tres posibilidades: reconocimiento de otro, mutuo y propio. También diferenció seis tipos según los medios empleados²⁷. La teoría aristotélica fue recuperada en el siglo XVII por Alonso López Pinciano en su *Filosofía antigua poética* (1595) y por José Antonio González de Salas en su *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633), entre otros autores.

2. El motivo de la *anagnórisis* en *El mayor encanto, amor* (1635)

Nuestro objetivo principal consistirá en analizar la presencia de la *anagnórisis* en *El mayor encanto, amor* para observar sus implicaciones en los tres niveles semióticos que modulan el hecho teatral: el semántico, el sintáctico y el pragmático. La pieza narra las aventuras de Ulises y sus compañeros en la isla de Circe. Ulises es uno de los grandes héroes griegos que participaron en la Guerra de Troya. Al finalizar el conflicto bélico emprende, junto a su tripulación, el viaje de regreso (*νόστος*) a su patria con el ferviente deseo de reencontrarse con su familia, renovar el amor con su esposa y restaurar el orden político en Ítaca, donde se había instalado un grupo de osados pretendientes que devoraban la hacienda de su palacio, violentaban la fidelidad de la reina y amenazaban la continuidad dinástica. Pero el viaje de vuelta se complica en el transcurso de la travesía al tener que enfrentarse a diversos peligros que ralentizan la marcha.

En la *primera jornada* Ulises y su tripulación se ven envueltos en una tormenta que los desvía de su ruta, llegando a la isla de Eea (Trinacria), donde reinaba la hechicera Circe. Cuando pisan tierra aparece un escuadrón de fieras salvajes que al ritmo de una danza les invitan a marcharse, pero la tripulación decide explorar la isla. Tras subir una montaña, encuentran un palacio oculto entre la vegetación. Allí los recibe un grupo de ninfas y la maga Circe, cuya hermosura les embelesa. Les ofrece un licor que les hace perder el sentido. Embriagados por el néctar, los transforma en animales. Antistes, que no bebe, huye sin ser transformado. Regresa para avisar a Ulises, que decide socorrer a sus compañeros. De camino se le aparece Iris, la ninfa de los vientos, que le regala unas flores para contrarrestar la poción de Circe. Encuentra a la hechicera en el palacio. Le ofrece el licor, pero al hundir el ramillete desvanece el embrujo. Ulises pide liberar a los soldados, demanda que Circe acepta. Así, todos recuperan su forma humana. Ulises ruega que le permita reanudar el viaje, pero la maga le propone permanecer algunos días. Ulises accede con engaño: “hoy seré / de aquesta esfinge el Edipo” (I, 765), pues “libraré de aquesta fiera /

²⁶ *Po.* VI, 1450a.

²⁷ *Po.* XVI, 1454b-1455a.

a Trinacria si amor finjo” (I, 950). De este modo, aparece uno de los temas principales de la obra: el conflicto entre *apariencia* y *realidad*.

La *segunda jornada* es una especie de paréntesis en el argumento principal. Calderón muestra su original reelaboración del mito apartándose de los modelos greco-latinos para construir una subtrama literaria donde se suceden los enredos amorosos, los trueques de identidad, las escenas cómicas, etc., ingredientes característicos de una comedia de capa y espada²⁸. En este momento accedemos a una especie de mundo al revés, un juego de espejos donde nada es lo que parece, un espacio de recreación en el que los personajes representan nuevos papeles que invierten las relaciones provocando peripecias de amor y celos, un microcosmos escénico que propicia la aparición de algunos de los temas más importantes del teatro barroco como, por ejemplo, el teatro dentro del teatro²⁹.

La *tercera jornada* recupera el argumento central donde el recurso de la *anagnórisis* ocupa un papel determinante, ya que supone no sólo la restauración del orden, sino la solución del conflicto poético y el punto climático de la pieza. La acción comienza de la siguiente manera: Antistes lamenta que Ulises haya caído preso de la hermosura de Circe. La tripulación desea volver a su hogar, pues ha pasado mucho tiempo desde que llegaron a la isla, pero el héroe permanece dedicado a los placeres sensuales. Ulises está sumido en un profundo letargo que ha nublado su razón y sus sentidos, incluso parece haber olvidado a su esposa, su familia, su honor y su patria, lo que ha conllevado la pérdida de su identidad. El conflicto dramático consistirá en restablecer el equilibrio que ha sido trastocado, tratando de romper el hechizo que propicie que el héroe recupere su verdadero estatus. Sobre el conflicto entre *razón* y *pasión*³⁰, el amor aparece como una fuerza que ha doblegado la ciencia de la hechicera y la inteligencia del hábil guerrero.

Antistes, como héroe auxiliar, idea un plan para que Ulises recupere su memoria. Cree que el sonido militar de cajas y trompetas que utilizan para animar a los soldados hacia la guerra romperá el encanto amoroso, haciendo que Ulises recuerde su condición heroica. Inmediatamente se produce una especie de batalla agonal (*ἀγών*) en la que los soldados tratan de concienciarle al grito de “guerra”, mientras que Circe y sus damas intentan retenerle al grito de “amor”. Ulises se debate entre dos polos opuestos: seguir los dictados del amor o de la razón. El héroe ve cómo en su interior afloran sentimientos contradictorios: unos le impelen a abrazar a Circe, otros a recuperar sus obligaciones. Ulises parece comprender su estado a través del sonido militar, pero Calderón juega con la *apariencia* y la *realidad*, elaborando una falsa *anagnórisis* para mantener al público en suspense. De este modo, retrasa la

²⁸ S. Fisher (1981), pp. 105-ss.; Th. A. O’Connor (1988), pp. 172-173; J. M. Trabado Cabado (2003), p. 23.

²⁹ J. Matas Caballero (2002), p. 139.

³⁰ Th. A. O’Connor (1988), p. 178.

resolución haciendo que el combate concluya con la victoria de amor, lo que supone un *anticlímax* que genera dinámicas de interés.

Como el sonido bélico no ha surtido el efecto deseado, los compañeros idean otra estrategia en la que primará el sentido visual. Aprovechando que Circe se ha ausentado, dejando a Ulises sumido en un sueño, depositan a sus pies las armas de Aquiles, el más valiente de los héroes griegos. Al despertar, Ulises las contemplará y le recordarán su condición guerrera³¹. Las armas funcionarán como un objeto de autoconocimiento que proyectará, como un espejo, en su mente su propia imagen. Así, el objeto de guerra será un amuleto que posibilite el reconocimiento de sí mismo³².

Cuando despierta, Ulises pronuncia un monólogo en el que se evidencia el paso del sueño a la realidad. El héroe griego describe su estado como un “pesado letargo” y una “letal pesadumbre”. Cuando recobra la razón, piensa en Circe. Luego, fija su mirada en el suelo, momento en el que observa “el grabado arnés ilustre” de Aquiles que yace a sus pies. Contrariamente a lo esperado, Ulises no duda en calificarlo de “torpe, olvidado e inútil”. Jugando con el simbolismo mitológico, se jacta de que “Amor” haya vencido a “Marte”, así que ese “trofeo del valor” merecería ser abandonado. Calderón introduce otra escena anticlimática que, como resorte dramático, sirve para posponer el desenlace, crear nuevas expectativas de interés y estimular la *tensión* del espectador³³.

Entonces sucede algo extraordinario. Ulises escucha una voz imperativa que le reprende su actitud: “¡No le ofendas, no le injurios!”. Al estado de perplejidad en que queda sumido el héroe, le sigue una escena espectacular en la que se utiliza una fastuosa escenografía con sorprendentes efectos de tramoya (fuego, humo, truenos, etc.). De repente, la tierra se abre simulando una gran boca de cuyas entrañas sube, como *deus ex machina*, un espíritu con el rostro cubierto por un velo negro³⁴.

Ulises no consigue reconocerle, lo que genera un instante de intriga que no sólo afecta a los personajes de la ficción teatral, sino que se proyecta también en el público que contempla la representación, y que anhela descubrir la identidad de tan enigmático personaje. Al preguntar Ulises: “¿quién eres?”. El espectro responde:

³¹ El héroe subiría de la parte inferior del escenario, que representaría simbólicamente el Hades, mediante un sistema de poleas. Vid. R. Maestre (1988).

³² J. Ellis (2010), pp. 157-ss.; S. Fisher (1981), pp. 109-ss.; J. Matas Caballero (2002), pp. 139-ss.; Th. A. O'Connor (1988), pp. 179-180.

³³ La *tensión* define la comunicación dramática frente a la *concentración* y la *progresión* que caracterizan, respectivamente, la poética y narrativa, vid. A. García Berrio / J. Huerta Calvo (2006), pp. 78-ss.

³⁴ En esta escena se debió de emplear maquinaria específica para los efectos de tramoya, vid. R. Maestre (1988). Además, la ocultación de la identidad del personaje a través de máscaras fue un recurso escénico utilizado con asiduidad por los dramaturgos españoles del Siglo de Oro, vid. M.L. Lobato (2011).

“Porque no dudes / quién soy, este negro velo / corre y mi aspecto descubre. / ¿Conóceme?”. Ulises se acerca, retira el velo y se produce la primera *anagnórisis*:

ULISES Si me deja
 especies con que te juzgue
 lo pálido de tu faz,
 que no hay vista que no turbe,
 lo yerto de tu esqueleto
 que aun desfigurado luce,
 Aquiles, Aquiles eres. (vv. 779-885)

Se trata del “espíritu ilustre” de Aquiles que ha regresado de los “eliseos campos” para recuperar sus armas que estaban siendo deshonradas. Aquiles le insta a retomar sus obligaciones, a abandonar la cárcel de amor y a salir de Trinacria. Al contemplar la esquelética figura, Ulises ve su propia imagen reflejada a modo de espejo. Aquiles actúa como contrapunto heroico, antítesis y ejemplo de autoridad (*auctoritas*)³⁵. La colisión entre la individualidad y la alteridad produce una nueva *anagnórisis* que, situada en un segundo nivel, posibilita que Ulises recuerde su condición heroica, como rey de Ítaca, y reconozca su verdadera identidad (*autorreconocimiento*): “[...] Tiempo es ya / que a los engaños me usurpe / del mayor encanto; y hoy / el valor, del amor triunfe” (845).

Ulises vence a amor, el “mayor encanto”, a través de la huida de la isla: “huyamos de aquí, que hoy / es huir acción ilustre, / pues los encantos de amor / los vence aquel que los huye” (870). A partir de ese momento vuelve a ser él mismo, el héroe que regresa a su patria para reencontrarse con su familia y renovar el amor con su esposa Penélope³⁶. Ulises, como Teseo o Eneas, deja atrás la playa de Eea, mientras Circe, abandonada cual Ariadna o Dido, observa cómo el barco se pierde en el horizonte. La hechicera provoca un terremoto para impedir que Ulises escape, pero Galatea, ninfa del mar, le ofrece su ayuda. Al no obtener el amor, Circe destruye la isla. La obra concluye con una escena apoteósica llena de efectos de tramoya debido a los poderes de la maga³⁷.

³⁵ Los estudiosos han observado, acertadamente, semejanzas con escenas que aparecen en otras obras, por ejemplo: la *Eneida* de Virgilio, la *Aquileida* de Estacio, *Polifemo y Circe* (1630) de Calderón, incluso el cuadro pictórico titulado *Aquiles descubierto por Ulises y Diomedes* (1618), de Rubens (en colaboración con Van Dyck), vid. V. Cristóbal (2002), p. 135; B. Baczyńska (2007), p. 94; J. Ellis (2010), p. 156.

³⁶ J. Matas Caballero (2002), p. 140.

³⁷ Sobre la comparación de las escenas finales de *El mayor encanto, amor* y de *Polifemo y Circe*, así como sus relaciones con las fuentes clásicas, vid. A. Ulla Lorenzo (2011).

3. A modo de conclusión: hacia una valoración semántica, sintáctica y pragmática

La reflexión sobre la *anagnórisis* en esta comedia mitológica nos aporta algunos datos interesantes sobre la técnica de composición literaria del dramaturgo español, que demostró estar atento a la tradición clásica al incorporar argumentos míticos, como es el episodio de Ulises y Circe, y elementos poético-retóricos, como es la *anagnórisis*. Pero también mostró su capacidad para construir tramas originales desde la perspectiva de su propia época. Algunos elementos novedosos de ideación calderoniana son, por ejemplo, la división en tres jornadas, el triángulo amoroso formado por Ulises, Circe y Arsidas, la figura del gracioso (Clarín y Lebré), el episodio de los enamorados Flérida y Lisidas, la parodia de personajes mitológicos: Circe, Brutamonte (el Polifemo odiseico), etc.

Pero lo más importante fue la síntesis de ambas tradiciones culturales y literarias. Si en la primera jornada sigue de manera fiel el episodio homérico-ovidiano (*imitatio*) y en la segunda innova con respecto a las fuentes clásicas teniendo en cuenta algunos de los códigos teatrales más importantes del siglo XVII (*amplificatio*)³⁸, en la tercera funde las dos vertientes, sobre todo a través de la utilización de la *anagnórisis*. Ya sabemos que se trataba de un recurso que estaba presente, si bien con distintas realizaciones, tanto en el teatro grecolatino, como en el barroco español. Calderón demostraba de esta manera su genio dramático para componer piezas que conjugaran en sabia proporción episodios de la mitología clásica, resortes estilísticos, poético-retóricos, de tradición grecolatina e innovaciones características del teatro español aurisecular.

Calderón empleó la *anagnórisis* de manera original, mezclando los tipos señalados por la preceptiva clásica y clasicista. Podemos señalar dos escenas: 1) el *reconocimiento* de la identidad de Aquiles por parte de Ulises, que se produce de manera unidireccional y directa a través de la mirada, si bien la acción de retirar el velo que cubría el rostro del personaje le confería un mayor grado de elaboración en la consecución del suspense, lo que contribuiría a potenciar el efecto sorpresivo del público; 2) el *reconocimiento* de la identidad de Ulises, que no deja de ser un *autoreconocimiento* muy semejante al que se daba en el *Edipo rey* de Sófocles y Séneca. Una de las diferencias radicaba en que, además de que el desenlace era feliz al tratarse de una comedia, el *reconocimiento* en *El mayor encanto* se producía por la memoria (*διά μνήμης*), el tipo que Aristóteles y “el Pinciano” consideraron más agradable y deleitoso para el espectador.

Asimismo, es interesante la innovación calderoniana respecto al modo con que se había utilizado el reconocimiento por la memoria. En las fuentes clásicas un personaje escuchaba o veía un aspecto de la realidad —una pintura o una melodía— que a través del recuerdo generaba emociones, las cuales posibilitaban que otro persona-

³⁸ J. Matas Caballero (2002), pp. 134-135.

je descubriera su identidad³⁹. Por su parte, Calderón dio un paso más al hacer que la memoria, que Ulises activa cuando observa la figura de Aquiles y escucha sus palabras, aunando el sentido visual y auditivo, posibilite el reconocimiento de sí mismo. Quizá como leve objeción podríamos aludir al recurso del *deus ex machina* (ἄπο μηχανῆς θεός) que se utiliza para resolver la trama. Este mecanismo no fue del agrado de los preceptistas, que prefirieron que el conflicto se resolviera no por algo externo al drama, sino por la evolución de los acontecimientos⁴⁰. Con todo, además de que su uso había demostrado, durante siglos de práctica escénica, gran efectividad para lograr uno de los objetivos más importantes del espectáculo, que es la emoción del público, Calderón lo integró en el argumento con sutileza y coherencia, demostrando su magistral dominio de la técnica dramática.

La *anagnórisis* se proyecta en tres niveles. Desde el punto de vista semántico, *El mayor encanto* es una obra de *reconocimiento*, pues ahonda esencialmente en el tema de la identidad, que adquiere diferentes realizaciones: fingidas, olvidadas y restauradas. En la representación somos testigos de las diversas transformaciones de los personajes. Los cambios de identidad se producen en dos estratos: en el físico-corporal, cuando Circe convierte a los soldados y al gracioso Clarín en animales, o en el psíquico-simbólico, cuando los protagonistas adquieren otras personalidades fingiendo ser quienes no son: Flérida ama a Lisidas, pero trata de enamorar a Ulises; Arsidas quiere a Circe, aunque disimula su deseo; Ulises ama a Penélope, mas finge que se desvive por Circe. También encontramos juegos de identidad basados en que uno de los personajes desconoce quién es el otro, sea porque aparece con el rostro cubierto, como el espíritu de Aquiles frente a Ulises, o sea porque no se consigue desvelar su identidad de manera directa a través de la vista, como Circe ante Galatea (III, 990-1005).

Pero el tema principal que se dramatiza con posibilidades tragicómicas es la pérdida de la identidad heroica del protagonista y su recuperación final. La obra conceptualiza un movimiento cognitivo que arranca en la inconsciencia para llegar a un estado de consciencia que podría definirse, al aristotélico modo, como “el paso de la ignorancia al conocimiento”. Aquí ya no se trata del tradicional *reconocimiento* de la identidad de un personaje por parte de otro. Hablamos del emotivo *reconocimiento* que el héroe efectúa sobre sí mismo. En esta escena quien reconoce y, al mismo tiempo, es reconocido a través del recuerdo se encuentra en íntima unión personal. Por tanto, la combinación de *anagnórisis* y *μνήμη* constituye una especie de *anamnesis* o reminiscencia platónica que implica un proceso de búsqueda (*εὐἄρεσις/inuentio*) psicológica para hallar los elementos que permitan al protagonista reencontrarse con su auténtica identidad.

³⁹ *Po.* XVI, 1455a.

⁴⁰ *Po.* XV, 1454b; *Filosofía antigua poética*, 214.

La *anagnórisis* se construye sobre dualidades epistémicas –*vida/sueño, razón/pasión, amor/guerra*, etc.–, concluyendo con el triunfo de unas sobre otras. Pero, dado que el amor que Ulises profesa a Circe es fingido y, en último término, motivado por la ciencia de la maga, el hecho de despertar del sueño, observar las armas y reconocer la autoridad de Aquiles, con el consiguiente regreso al hogar, significa no sólo la recuperación del valor que legitima su condición como héroe guerrero, sino también del sentimiento que le caracteriza como héroe sentimental. Por tanto, debemos matizar que la confrontación semántica entre los conceptos de *amor* y *guerra* se presenta en la obra más bien como el conflicto interior de Ulises entre la pasión simbolizada por Circe y el verdadero amor que representa Penélope. Recordemos que en la *Odisea* de Homero, otra ninfa llamada Calipso le había ofrecido una vida de placer, incluso la inmortalidad, si decidía quedarse en sus brazos, pero Ulises no aceptó porque anhelaba reencontrarse con Penélope⁴¹. Por tanto, creemos en términos de gradación que parte del sentido de la obra se desliza a lo sentimental. Así parece reflejarse en el emotivo episodio de los enamorados Flérida y Lisidas, que pone de relieve cómo se puede perder la razón, incluso los sentidos, pero nunca el amor, ya que éste siempre permanece en la memoria (I, 815-945). Así, pues, el título de la pieza adquiere un matiz de alabanza: “el amor es el mayor encanto”.

Desde el punto de vista sintáctico, la obra se estructura en dos momentos que afectan al *reconocimiento*⁴²: 1) la pérdida de la razón y los sentidos que supone la entrada en el mundo onírico; 2) la vuelta a la realidad y la toma de conciencia. El argumento traza un movimiento circular que consiste en la pérdida y posterior recuperación de la identidad. La segunda *anagnórisis* se acompaña de *περιπέτεια*, un giro positivo en la trama, y de *μεταβολέ*, un cambio feliz en la suerte del héroe. Estos dos aspectos la acercarían a la comedia grecolatina, a la tragedia tardía de Eurípides e, incluso, a la novela helenística. Además, su retardación hasta la tercera jornada es efectiva para provocar el suspense antes del *clímax* final. Asimismo, su utilización no es episódica, sino intrínseca a una trama epistémica que Calderón amplía al conceder importancia a aspectos que en los modelos clásicos se trataban de manera más breve (por ejemplo, el olvido de Ulises de su regreso a Ítaca) con vistas a la *anagnórisis* que permitiera el *happy end*.

Desde el punto de vista pragmático, la *anagnórisis* incide de manera directa en las emociones (*πάθος*) del espectador. A ello se suma el hecho de que, al tratarse de una obra dramática, cuya diferencia frente a los dos géneros literarios históricos “la novela y la poesía” es su actualización, *in praesentia*, ante el público, los efectos emotivos se potencian para conseguir la *commoción*, un concepto que recubre

⁴¹ *Od.* IX, 30-35.

⁴² S. Fisher (1981, p. 110) señala tres momentos “*conflicto, pathos y anagnórisis*”, que toman la forma de un movimiento circular que va de lo descendente a lo ascendente.

igualmente la vertiente cómica y trágica⁴³. Asimismo, cabe señalar que en la escena de *anagnórisis* se observa la utilización espectacular de escenografía y efectos de tramoya para conseguir lo que los antiguos griegos consideraron imprescindible en toda representación: lo prodigioso (*εὐκκλητικόν*) y lo sorprendente (*θαυμαστόν*)⁴⁴.

Sin embargo, creemos que esto no tuvo que ver únicamente con que se tratase de una comedia cortesana mitológica donde se fusionaba una gran variedad de manifestaciones artísticas. Más bien pensamos que Calderón, conocida la importancia que la escena de reconocimiento desempeñaría en la resolución argumental y, sobre todo, sabida su trascendencia para desencadenar en los espectadores efectos pragmáticos de índole sentimental, decidió conjugar en ella de manera proporcionada los dos elementos más importantes del teatro: por una parte, el componente escénico, que era necesario para lograr una representación visualmente atractiva; por otra, el ingrediente formal, que era decisivo para la construcción textual del argumento dramático. Por tanto, consideramos que, a pesar de las posibles diferencias “comprensibles en todo caso” que en la fase de trabajo inicial pudieran haber distanciado al dramaturgo (Calderón) y al escenógrafo (Lotti) a la hora de diseñar la estrategia de representación más adecuada para la obra, sobre la que no se acordaba qué elemento, si el visual o el textual, tendría mayor peso⁴⁵, el resultado final que se observa en la escena de *anagnórisis* nos permite afirmar que la colaboración entre ambos fue equitativa en aras de un espectáculo global.

En resumen, la *anagnórisis* en *El mayor encanto, amor* desempeña, básicamente, tres funciones semióticas: engrosa el espesor semántico, ampliando el proceso hermenéutico en la *periferia connotativa*⁴⁶; incide en la estructura sintáctica, permitiendo la resolución de la trama; y potencia la *commoción* artística, favoreciendo el disfrute de la obra. La *anagnórisis*, vinculada a la *máscara* y a los *juegos de identidad* entre personajes, fue un recurso utilizado con asiduidad en el teatro español del Siglo de Oro⁴⁷. En este modesto trabajo hemos querido mostrar su presencia y funcionalidad en una comedia mitológica temprana de Calderón de la Barca⁴⁸.

⁴³ Sobre la peculiaridad pragmático-comunicativa de la *commoción*, como efecto estético resultante del género teatral, frente a la *admiración* y a la *identificación*, características del género novelístico y poético, respectivamente, vid. A. García Berrio / M^a. T. Hernández Fernández (2004), pp. 273-274; A. García Berrio / J. Huerta Calvo (2006), pp. 78-ss.

⁴⁴ Quijada Sagredo (2005), pp. 505-ss.

⁴⁵ Rouanet (1899).

⁴⁶ Sobre la diferencia entre *centro sémico denotativo* y *periferia connotativa*, y su compatibilidad en la obra literaria, vid. A. García Berrio / M^a. T. Hernández Fernández (2004), p. 27.

⁴⁷ M.L. Lobato (2011).

⁴⁸ Agradezco a la Dra. M.L. Lobato y al Dr. Jesús Ponce Cárdenas la lectura atenta de este trabajo y las acertadas sugerencias.

Obras citadas

- APARICIO MAYDEU, Javier: “Calderón de la Barca”, en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español (I): de la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1097-1147.
- ARELLANO, Ignacio: *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2005.
- BACZYNSKA, Beata: “Teatro en tiempos de guerra: Calderón y las fiestas mitológicas de la noche de San Juan de los años 1635 y 1636”, en Maria Falska (ed.), *Theatralia. Du texte au spectacle*, Mélanges offerts à Halina Sawecka, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marie Curie-Sklodowskiej, 2007, pp. 86-98.
- CHAPMAN, William Gordon: “Las comedias mitológicas de Calderón”, *Revista de Literatura Española*, 5 (1954), pp. 35-67.
- CRISTÓBAL, Vicente: “Notas de tradición clásica en los dramas mitológicos de Calderón”, en Javier Huerta Calvo et al. (eds.), *Calderón en Europa*, Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 125-135.
- DE ARMAS, Frederick: “Claves políticas en las comedias de Calderón: el caso de *El mayor encanto amor*”, *Anuario calderoniano*, 4 (2011), pp. 117-144.
- DÍEZ BORQUE, José María: “Palacio del Buen Retiro: teatro, fiesta y otros espectáculos para el rey”, en Felipe B. Pedraza Jiménez / Rafael González Cañal (eds.), *La década de oro en la comedia española (1630-1640)*, Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, 1997, pp. 167-189.
- ELLIS, Jonathan: “The Figure of Circe and the Power of Knowledge: competing Philosophies in Calderon's *El mayor encanto, amor*”, *Bulletin of Spanish Studies*, 87, 2 (2010), pp. 147-162.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago: “Libertad hermenéutica y modernidad: las primeras fiestas cortesanas de Calderón”, en Odette Gorsse / Frédéric Serralta (eds.), *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 263-282.
- , “Las comedias mitológicas de Calderón: entre la fiesta y la tragedia. El caso de *Los tres mayores prodigios*”, en Frederick De Armas / Luciano García-Lorenzo / Enrique García Santo-Tomás (eds.), *Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuet, 2008, pp. 153-179.
- FISCHER, Susan: “Calderon's *El mayor encanto, amor* and the Mode of Romance”, *Studies in Honor of Everett W. Hesse Lincoln*, Nebraska, Society of Spanish and Spanish of American Studies, 1981, pp. 99-112.
- GARCÍA BERRIO, Antonio / HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, María Teresa: *Crítica literaria: iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra, 2004.
- GARCÍA BERRIO, Antonio / HUERTA CALVO, Javier: *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 2006.
- GARRIDO CAMACHO, Patricia: *El tema del reconocimiento en el teatro español del siglo XVI. La teoría de la anagnórisis*, Madrid, Tàmesis, 1999.

- HERNÁNDEZ, Felipe: “El episodio de Ulises y Circe en el teatro de Calderón”, en Javier Huerta Calvo *et al.* (eds.), *Calderón en Europa*, Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 137-147.
- IBÁÑEZ CHACÓN, Álvaro: “Notas sobre la escenografía de *Polifemo y Circe* (de Mira de Amescua, Pérez de Montalbán y Calderón de la Barca)”, en Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra (eds.), *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*, Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 250–292.
- LOBATO, María Luisa (coord.): *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Visor Libros, Madrid, 2011.
- MAESTRE MARÍN, Rafael: “La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón”, en Francisco Ruiz Ramón / César Oliva (eds.), *El mito en el teatro clásico español*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 68-81.
- MATAS CABALLERO, Juan: “Feminismo y misoginia en *El mayor encanto, amor* de Calderón de la Barca”, en Jesús Ponce Cárdenas / Isabel Colón Calderón (coords.), *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002, pp. 133-142.
- NEUMEISTER, Sebastian: *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberg, 2000.
- O’CONNOR, Thomas Austin: *Myth and Mithology in the theater of Pedro Calderón de la Barca*, Austin, Trinity University Press, 1988.
- QUIJADA SAGREDO, Milagros: “La *anagnórisis* como materia y forma de la tragedia griega”, en Francesco de Martino y Carmen Morenilla (eds.), *Entre la creación y la recreación*, Bari, Levante, 2005, pp. 491-509.
- ROUANET, Léo: “Un autographe inédit de Calderon”, *Revue Hispanique*, 18 (1899), pp. 196-200.
- TRABADO CABADO, José Manuel: “La comunicación teatral: códigos genéricos y práctica escénica en *El mayor encanto, amor* de Calderón de la Barca”, *Estudios humanísticos. Filología*, 23 (2001), pp. 199-225.
- ULLA LORENZO, Alejandra: “Sobre la reescritura de los finales en las comedias de Calderón: *Polifemo y Circe* (1630) y *El mayor encanto, amor* (1635 y 1668)”, en Antonio Azaustre Galiana / Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Santiago de Compostela, Servizo de publicacións, 2011, pp. 1393-1404.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor: “Calderón y los escenógrafos italianos”, en Javier Huerta Calvo *et al.* (eds.), *Calderón en Europa*, Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 29-44.

b) Obras:

- ARISTÓTELES: *Poética*, Madrid, Istmo, 2002 (edición de Antonio López Eire).
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *El mayor encanto, amor* (1635), Alicante, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2001 (edición digital).
- GONZÁLEZ DE SALAS, José Antonio: *Nueva idea de la tragedia antigua*, vols. I y II, Kassel, Edition Reichenberger, 2003 (edición de Luis Sánchez Laílla).
- HOMERO: *Odisea*, Madrid, Gredos, 1982 (edición de Manuel Fernández Galiano y José Manuel Pabón).
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso: *Filosofía antigua poética*, en *Obras completas*, I, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998 (edición y prólogo de José Rico Verdú).