

### ***La fuerza de la sangre* o cómo mostrar con propiedad el desatino de la violencia sexual**

José Manuel Martín Morán  
(Università del Piemonte Orientale)

*La fuerza de la sangre* es tal vez la novela ejemplar de Cervantes peor valorada por un sector de la crítica, hasta el punto de merecer juicios tan tajantes como el de ser un experimento fallido (Avalle Arce, II, 25) o una obra indigna de su autor (Durán, 72). No se le perdona lo artificioso de la trama y las demasiadas coincidencias resolutorias del conflicto inicial (Avalle Arce, II, 30), los protagonistas sin profundidad psicológica (Avalle Arce, II, 27), el repentino enamoramiento final entre violador y violada (Lokos, 516; Zimic, 215), y la ausencia de arrepentimiento por parte de aquel (Friedman, 133; Alcalá Galán, 82; Zimic, 220; Fine 2022: 142) y de sanción social para su delito (El Saffar, 128-138; Friedman, 133 y 139; Zimic, 220; Martín Morán, 68; Fine, 146); defectos todos que comprometen la verosimilitud de la historia (Casalduero, 150) y su ejemplaridad (Martín Morán).

La causa de esta difusa, si bien no generalizada, predisposición negativa hacia *La fuerza de la sangre* habría que buscarla, creo yo, en una trama repleta de sucesos y peripecias, que lleva a los protagonistas desde una violación inicial a una feliz boda final, en el espacio de pocas páginas -es la segunda novela más corta de la colección, después de *El casamiento engañoso*-, sin que el narrador haya tenido la posibilidad de ahondar en la evolución de los personajes en contacto con nuevos medios sociales o nuevos equilibrios familiares. Consciente de ello, una parte de la crítica ha tratado de hallar el sentido último de la obra y rescatar, por así decirlo, el honor perdido del alcaíno, superponiendo a la trama significados simbólicos o alegóricos e intenciones más o menos escondidas.

Para comprobar la relación entre juicios negativos y trama demasiado rápida, y el fundamento de las lecturas trascendentes, convendrá que nos detengamos un momento en la historia narrada en la novelita.

#### **Un resumen**

Una noche de verano, en Toledo, un joven caballero, viciado y prepotente, en compañía de cuatro amigos, rapta a Leocadia, adolescente hidalga que va de recogida con sus padres y hermano, después de una apacible tarde a orillas del Tajo. Rodolfo -este es el alias que el narrador le atribuye- fuerza a la doncella desmayada en su habitación y luego sale en busca de sus compinches, para que le aconsejen qué hacer con ella. Leocadia, vuelta en sí, memoriza algunos detalles de la alcoba y roba un crucifijo, porque tiene un plan para obtener justicia. Cuando el violador vuelve sin haber visto a sus camaradas, sigla con él un pacto de silencio. Una vez en el hogar familiar e informada la familia de lo sucedido, Leocadia expone a su padre su plan: publicar el hallazgo del crucifijo en las iglesias de la ciudad y así descubrir el nombre del violador, pero don Luis la convence de la conveniencia de respetar el pacto de silencio para no hacer pública su deshonra. Rodolfo se va a Italia, mientras Leocadia gesta su embarazo, da a luz y cría al fruto de su vientre. Durante siete años vive encerrada en su casa, hasta que un mal día un hecho traumático la obliga a abandonarla: Luisico ha sido atropellado por un caballo, y se halla entre la vida y la muerte en casa de su salvador, un venerable anciano que ha reconocido en él la fisionomía de su hijo ausente. De vuelta en la escena del crimen, Leocadia va reconociendo, poco a poco, los muebles, la ventana, el número de escalones para entrar a la casa... y cuenta su historia a doña Estefanía, la madre de Rodolfo, con el apoyo de la prueba del crucifijo, antes de

desmayarse por la emoción. Días después, Estefanía, con la excusa de que ha encontrado la esposa ideal para él, consigue que su hijo regrese de Italia. Poco antes de una cena elegante, le pone ante los ojos el retrato de su futura esposa: una mujer fea, aunque con muchas virtudes, según le explica. Rodolfo enuncia, entonces, su ideal de esposa: virtuosa, noble, discreta, honesta y sobre todo bella. A una señal de la anciana, hace su ingreso en la sala, para acomodarse a la mesa, Leocadia ataviada de alta gala, para admiración de los presentes. La joven no resiste al dramatismo del momento –de él depende su futura felicidad o su desgracia– y se desmaya por tercera vez; Rodolfo, enamorado a primera vista, se abalanza sobre ella, pero también él se desvanece mientras la abraza. Los dos jóvenes vuelven en sí casi al mismo tiempo y, tras haberse dado muestras de recíproco amor, son desposados en el acto por un sacerdote convocado a tal efecto por la previsora Estefanía. Siguen abrazos, parabienes, agradecimientos al cielo y la revelación por parte de Estefanía de que Leocadia es la misma doncella que Rodolfo había forzado siete años atrás, lo que induce a este a pedirle confirmación y pruebas de ello; Leocadia, entonces, enarbola por segunda vez el crucifijo como instrumento definitivo de la agnición entre los jóvenes. En el párrafo final, el narrador da un salto temporal al futuro, para atestiguar la felicidad y la numerosa descendencia de una unión bendecida con numerosos hijos y nietos, “permitido todo por el cielo y por la fuerza de la sangre, que vio derramada en el suelo el valeroso, ilustre y cristiano abuelo de Luisico” (323).<sup>1</sup>

### Lecturas trascendentes

Algunos elementos narrativos han inspirado, como decía, una lectura simbólica a un sector de la crítica cervantina, como, por ejemplo, el crucifijo robado por Leocadia en la habitación de su violador. A partir del poder resolutorio del objeto, no le fue difícil a Casaldueiro (155-156, 165) interpretar alegóricamente toda la historia como una meditación sobre el pecado original y la redención del hombre por Cristo (en esa línea se expresa también Piluso, 488). El Saffar (131) ve en el objeto sagrado el símbolo de la renovación de la persona social y religiosa de Rodolfo y Leocadia. La potencia alegórica del crucifijo va acompañada, en la lectura de Calcraft (202; Lewis-Smith, 890), por la de la sangre versada por Luisico, como símbolo de la versada por Cristo, y por la veneración cuasi mariana de los comensales de la cena final a la Leocadia transfigurada por vestidos y joyas (Calcraft, 202; Lappin, 160). Clamurro (151, 159-61), por su parte, insiste en la dimensión milagrosa de ciertas peripecias narrativas y la solución final, así sea en competencia con la astucia femenina. “The miracle secularized,” así define la novelita Forcione (378), tras haber analizado las varias inverosimilitudes en las acciones y los sentimientos de los personajes como otros tantos efectos de las convenciones de la narrativa de milagros (354-397). De todos estos elementos y alguno más, algunos críticos han deducido que el sentido último de la novelita apunta hacia la exposición del papel de la providencia divina en la corrección de la vida humana (Calcraft, 203; Lewis-Smith; Forcione, 365; Clamurro, 149-162) o de los preceptos contrarreformistas sobre la fe y el matrimonio (Pérez León).

Como acabamos de ver, el elemento desencadenante de la lectura trascendente suele ser el crucifijo hurtado por Leocadia, al que, en diferentes momentos, el relato parece atribuir un valor que va más allá del valor de prueba, para acercarse al de milagroso instrumento de la providencia. Apuntala esta lectura el eco de la leyenda toledana del Cristo de la Vega, imagen milagrosa conservada entonces en la iglesia de Santa Leocadia, que había sido testigo de cargo, según el relato popular, contra un seductor olvidadizo de su promesa matrimonial (Piluso, 487;

<sup>1</sup> Con el número entre paréntesis, de aquí en adelante, remito a la página de la edición de las *Novelas ejemplares* de Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001.

Forcione, 387-393; Allen; Calcraft, 197; Avalle Arce, II, 29-30). Sin duda, la leyenda es evocada en la novelita cervantina por el nombre de la ciudad en que se desarrolla la trama, por el papel que juega en la misma el crucifijo, por el propio nombre de la protagonista e incluso por unas palabras de ella, ante su futura suegra, con la imagen sagrada en las manos: “Tú, Señor, que fuiste testigo de la fuerza que se me hizo, sé juez de la enmienda que se me debe hacer” (316). Pero ni la historia de Leocadia reproduce la leyenda (Güntert, 181), ni su resolución depende de la voluntad divina, sino del aire de familia que Estefanía y antes su marido han creído ver en el maltrecho niño. Es cierto que, en un par de ocasiones, Leocadia y su padre apelan a la “permisión del cielo” (316, 311) como solución para sus problemas, pero no podemos olvidar que la invocación a Dios de un personaje entra dentro de la lógica de acción prevista por los parámetros de verosimilitud de la narrativa del Siglo de Oro, los cuales, por otro lado, no hacen sino reproducir el modo de pensar de la sociedad del momento, dispuesta, por ejemplo, a explicar el relevante papel de la España imperial en la historia del mundo por la providencia divina (Herrero García, 15-57 y *passim*).

Otra cuestión sería si fuera el narrador el que recurriera a la misma explicación providencialista para el feliz desenlace de la trama, como, en efecto, parece hacer en estas palabras conclusivas que aseguran que todo lo sucedido fue “permitido [...] por el cielo y por la fuerza de la sangre, que vio derramada en el suelo el valeroso, ilustre y cristiano abuelo de Luisico” (323). Claro que en esta frase, a mi entender, no es tan relevante la mención de la permisión del cielo, ya que, al igual que los personajes, un narrador de la España tridentina no podía dejar de apelar a ella como vector de verosimilitud, como la mención de la fuerza de la sangre. El determinismo biológico como motivador de la diégesis es específico de esta novela en el conjunto de la colección; se halla en el centro mismo del proceso de reparación de la violencia sexual, como evidencia ya el propio título textualizado en este broche final, el único de la serie de las *Novelas ejemplares* que no apunta directamente hacia el sujeto agente de la historia (Forcione, 354); título en el que, por cierto, no hay alusión alguna al binomio de la frase de marras. Por otro lado, no está de más recordar que la peripecia desencadenante del proceso de reparación, el atropello de Luisico por el caballo desbocado, tiene lugar sin intervención explícita de la divinidad; el narrador la presenta con estas palabras:

*Sucedió, pues, que un día que el niño fue con un recaudo de su abuela a una parienta suya, acertó a pasar por una calle donde había carrera de caballeros (313, énfasis mío).*

El suceso clave para la solución del conflicto no depende, pues, de la providencia, sino de la necesidad narrativa (Lozano-Renieblas 2022, 538), que es como desde la perspectiva del autor se llama lo que desde la de la lógica del relato se llama fortuna (El Saffar, 134; Sermain, 54, 56), otro de los motivadores habituales de los sucesos humanos en las obras de Cervantes. Por eso, no me parece que se pueda conceder mucha importancia a la declaración pseudoprovvidencialista del narrador, en una frase que no tiene otra finalidad sino la de sintetizar en una fórmula fácilmente memorizable la clave semántico-estructural de la obra condensada en el sintagma del título.

En la misma expedición en busca del sentido trascendente de *La fuerza de la sangre*, se enrolan los defensores de la lectura irónica, patente sobre todo en el final de la novela, donde supuestamente Cervantes pondría en solfa los valores de honestidad y recato en la mujer al ser formulados por Rodolfo, quien menos se ha preocupado hasta entonces de salvaguardarlos (Friedman, 145; Lokos, 514). La ironía la identifica Zimic (197), por su parte, en un final que representa la “inexorable perpetuación de la injusticia,” bajo la apariencia de ejemplaridad crítica

(véase también Lokos, 514; Slaniceanu, 102; Santos de la Morena, 444-447). Hacen, en cambio, una lectura paródica respecto a esos mismos valores sociales Slaniceanu (105, 109) y Ojea (151) e incluso autoparódica respecto al género (Slaniceanu, 106). Sin llegar a este extremo interpretativo, otro sector del cervantismo ha visto en el desenlace una crítica de la sociedad del momento, que condena a la mujer al silencio y consiente la impunidad del violador (Lokos, 516; Puig Mares, 95; Alcalá Galán, 46; Fine, 145-146).

### **Enamoramientos repentinos**

Todas estas operaciones de búsqueda del sentido o la intención últimos, escondidos entre los pliegues del relato, nunca explicitados por el narrador, tienen en común la desazón del crítico ante una peripecia final demasiado repentina e inmotivada, como decía más arriba, que no concede espacio al arrepentimiento del violador o al nacimiento del amor entre los dos protagonistas. El cervantista de turno cree captar una señal textual, un guiño del autor, en esa excesiva rapidez de la solución final o en el contraste entre la actitud de los personajes en ella y en el desaguisado inicial, y, en consecuencia, trata de hallar una explicación, refugiándose en la reserva natural protegida de la ironía cervantina, reserva en la que también sobrevive la crítica social de castriana memoria. En realidad, el enamoramiento repentino de una pareja o de uno de sus miembros es usado por el narrador cervantino para cerrar la trama en otras narraciones, sin que esto haya estimulado la sensibilidad interpretativa de los lectores. En el final de *Las dos doncellas*, por ejemplo, otra Leocadia cae prendada de repente de Rafael, el hermano de su competidora por el corazón de Marco Antonio; en *La ilustre fregona*, un flechazo une en matrimonio a Carriazo y la hija del corregidor; en *El amante liberal*, tenemos la doble boda de Leonisa y Ricardo, y Halima y Mahamut, de cuyos amores no teníamos constancia hasta ese momento; en *La Galatea*, Silverio y Timbrio, los dos amigos, comparten ceremonia de bodas, con el primero que renuncia a Nísida y se enamora de Blanca, como quien dice, a pie de altar; el don Fernando del *Quijote* promete amor eterno a Dorotea, sin que entendamos por qué se arrepiente entonces de su desprecio anterior, etc. En fin, la boda repentina, como contorno de la boda principal que cierra una historia, suele ser habitual en los relatos de corte idealista en la producción cervantina.

Bien es cierto que, en el caso de *La fuerza de la sangre*, se trata del motivo principal del cierre narrativo, obtenido mediante la inversión, en peripecia sentimental, de la violenta situación inicial. Su relevancia para la historia es, sin duda, de mayores proporciones respecto a los ejemplos citados. Ello depende, creo yo, de la estructura y la velocidad del relato, pero también de la tesis que quiere sostener el autor: la armonía social, frente a la amenaza de la violencia primaria, puede ser salvaguardada por la fuerza de la sangre y los códigos de cortesía; si hubiera optado por conceder tiempo y ocasión al surgimiento del amor entre los dos jóvenes, la clave semántica del relato hubiera quedado escondida entre los ribetes de las dos personalidades, y los probables avatares del arrepentimiento y el perdón. De esta manera, situado como columna vertebral de un esqueleto narrativo minimalista, descarnado de psicología y motivaciones, el motivo de la fuerza de la sangre resalta en todo su esplendor como catalizador de la justicia poética por la que Leocadia obtiene la reparación de su afrenta. Todo ello apunta, creo yo, a una voluntad precisa del autor y excluye, al menos por ahora, su impericia en la organización de la trama y los personajes o la introyección en la trama de una tesis oculta de raíz simbolista o alegórica o irónica o de crítica social. Por el contrario, los aparentes defectos estructurales de la obra que han activado las lecturas trascendentes no serían tales, sino que serían los componentes de un modelo narrativo, con una peculiar forma de economía literaria, por el que Cervantes trata

de llevar a cabo el ideal de *novella* tal y como lo dejaba formulado por aquellos mismos años en el *Viaje del Parnaso*.

A fin de darle mayor espesor analítico a las rápidas frases de arriba, en las páginas que siguen me detendré en el análisis de esos supuestos defectos compositivos: la estructura del relato, la caracterización de los personajes, el papel del azar, y el rápido desenlace con enamoramiento repentino de los protagonistas y sin sanción social.

### **Crucifijo, niño y pacto de silencio**

El relato se estructura en dos bloques de acciones, la violación y sus consecuencias, y la reparación de la afrenta, unidas por una peripecia central: el accidente del niño. Desde la primera macrosecuencia emigran tres elementos narrativos a la segunda: a) el crucifijo (la prueba de la violación), b) el fruto de la misma (Luisico, el instrumento de la peripecia resolutoria), y c) el pacto de silencio entre Rodolfo y Leocadia (salvaguardia de su honra y su valor matrimonial para Rodolfo). Los tres elementos citados condensan en sí mismos la escena de la violencia sexual, desplazando su significado hacia las consecuencias de la misma en la línea del tiempo; contienen dentro de sí los embriones de otras escenas del relato –a-1) la doble agnición entre Leocadia y Estefanía, y entre Leocadia y Rodolfo, b-1) la peripecia del accidente y c-1) la boda final–, mientras las vinculan a la escena madre de la violación. El pacto de silencio repercute en la cotidianidad de la vida de Leocadia, quien no volverá a salir de casa, como no sea para dar a luz a su bebé, a quien presentará como primo suyo; la disimulación del vínculo genealógico es una forma más del pacto de silencio. Los tres elementos se hallan presentes en los diversos momentos del relato, organizando el desarrollo del mismo y diseminando por él el contenido semántico del desaguado inicial. Ahora bien, ninguna de las tres consecuencias de la violación podrá manifestar a las claras la cicatriz del origen: el pacto de silencio, porque protege la honra; el crucifijo, porque es solo una prueba material; y el hijo, porque solo lo es en esencia, pues en apariencia no es más que un primo. Los tres elementos están marcados con el estigma de lo indecible, aunque en ellos late la posibilidad de un discurso ordenado y discreto, que haga posible la reparación final; para que se desplieguen esas potencialidades en situaciones narrativas resolutorias, será necesario un catalizador, un elemento capaz de manifestar la esencia del vínculo familiar del niño, infringir el pacto de silencio y restituir al crucifijo la densidad de su testimonio. Solo un mensaje silente, que haya podido escapar a la vigilancia del *logos*, de la censura discreta, un elemento de conexión sintáctica entre los actantes, podrá cumplir esa función, una vez que desde la estructura semántica profunda del relato haya ascendido al nivel de la superficie del discurso; ese catalizador silente será el parecido físico entre hijo y padre. El lazo genealógico no es más que un signo necesitado de contexto enunciativo, proyección cronológica e intérprete; el intérprete inconsciente de la importancia de su revelación será el abuelo premuroso, quien necesitará el apoyo de la intérprete consciente, o sea, Leocadia; el contexto enunciativo, la casa reconocida por ella y su futura suegra como interlocutora; y la proyección cronológica, la reconstrucción de la escena cicatriz. Para dar forma discursiva a la antítesis básica del nivel profundo de la diégesis, ‘violencia sexual / reparación de la afrenta’, Cervantes necesita encontrar el modo de que Leocadia vuelva al lugar del crimen. Ahí es donde entra en juego Luisico, y la peripecia vital y aristotélica (1452a, 22-29) del atropello del caballo, que invierte la situación de felicidad familiar y da paso a la materialización de las expectativas narrativas, con la agnición espacial de Leocadia y su infracción al pacto de silencio; su eficaz relato de la escena madre a su futura suegra y el despliegue testimonial del crucifijo conseguirán que Estefanía se convierta en la mediadora del final feliz. Y así, previo flechazo amoroso *in*

*extremis* entre el abusador y la abusada, se llegará a la inversión final de la violación inicial, para regocijo colectivo, con la exaltación de la potencia declarante del vínculo genético, en este párrafo del narrador:

Fuéronse a acostar todos, quedó toda la casa sepultada en silencio, en el cual no quedará la verdad deste cuento, pues no lo consentirán los muchos hijos, y la ilustre descendencia, que en Toledo dejaron, y agora viven, estos dos venturosos desposados, que muchos y felices años gozaron de sí mismos, de sus hijos y de sus nietos, permitido todo por el cielo y por la fuerza de la sangre, que vio derramada en el suelo el valeroso, ilustre y cristiano abuelo de Luisico (323).

El narrador desvela indirectamente la clave estructural del relato: el silencio roto por la genealogía, el parecido entre los dos varones de la cadena genealógica, provoca la infracción al pacto de silencio de Leocadia, del mismo modo que los hermanos de Luisico y sus hijos romperán el silencio de la verdad de la historia, dando lugar al relato que vamos terminando y que no es sino una forma de emersión en la sintaxis del relato del conflicto profundo que ha ordenado las relaciones entre dos individuos, dos clases sociales y dos formas de entender las relaciones entre ellos.

### **Funciones e indicios. Reflexiones**

Barthes, en un célebre artículo de 1966, distinguía dos grandes clases de unidades narrativas: funciones e indicios. Entre las funciones, las cardinales o nudos abrían nuevos rumbos para el relato, mientras que las catálisis rellenaban el espacio narrativo entre los nudos. Los indicios, en cambio, ofrecían informaciones sobre los personajes, el espacio, las relaciones, etc. En nuestro texto, apreciamos la abundancia de funciones y la escasez de indicios, reducidos a alguna descripción de los ambientes, una presentación apriorista del carácter de Rodolfo por el narrador y hasta cuatro discursos efectistas de Leocadia que no aportan mucho al conocimiento de su individualidad. Toda la trama resulta contenida, hasta ciertas situaciones aparentemente minúsculas, en esta síntesis basada en el mapa de los núcleos: 1) rapto y violación, 2) alejamiento de Rodolfo en busca de los amigos, 3) robo del crucifijo, 4) vuelta de Rodolfo y pacto de silencio, 5) vuelta a casa, confesión a los padres y renuncia a dar publicidad a la afrenta, 6) parto clandestino y ocultación del vínculo materno, 7) atropello de Luisico, 8) curación en casa de sus abuelos paternos, 9) reconocimiento de la habitación por Leocadia y relato a los suegros, 10) convocatoria de Rodolfo por Estefanía, 11) vuelta del hijo desde Italia, 12) boda, 13) agnición entre Rodolfo y Leocadia. Como se habrá observado, cada uno de los eslabones de la cadena tiene una doble orientación causal, dentro de cada uno de los dos bloques –núcleos 1 a 6 para el primero y 7 a 13 para el segundo–: retrospectivamente se presenta como el efecto de un eslabón anterior y proyectivamente como causa de uno sucesivo; así 2) es efecto de 1) y causa de 3), que a su vez es causa de 4), etc. De tal modo, el entramado lógico-causal de *La fuerza de la sangre* consigue dar cuenta de su desarrollo diegético.

Bien es verdad que, reducido a esta sucesión de acciones y reacciones, el relato pierde algunos aspectos semánticos fundamentales, que vemos expresados, en cambio, en las catálisis; así, por ejemplo, el desmayo de Leocadia previo a la violación salvaguarda su honra, la cual hubiera corrido peligro de haber permanecido consciente, dado que la mentalidad del periodo negaba que se pudiera concebir sin placer (Lappin, 157; Alcalá Galán, 48); la apertura de la ventana permite a Leocadia reconocer los objetos de la habitación y apoderarse del crucifijo, y al

lector le permite ver la determinación y la capacidad previsoras de la doncella; el segundo intento de violación y el acompañamiento hasta la iglesia, completan la imagen caracterial de Leocadia – firme defensora de su honor, con buena capacidad de autonomía– y de Rodolfo –sujeto dependiente de los impulsos primarios, pero caballeroso y condescendiente con mínimas exigencias de honra de la chica–; la reclusión voluntaria de Leocadia en casa, el parto secreto, el exilio aldeano del bebé, el simulacro del hijo como primo, subrayan su acatamiento del pacto del olvido y su compromiso con la honra, su concepción de la misma y su hábil manejo de los códigos sociales; la constatación del parecido físico entre Rodolfo y Luisico por parte del abuelo sujeta el delito inicial a una cadena de responsabilidades familiares de las que se sienten partícipes los padres del violador; el retrato de la mujer fea nos ayuda a valorar la astucia de Estefanía y la evolución civil de Rodolfo en lo referente a su relación con las mujeres. Ninguno de estos elementos cumple una función crucial en el desarrollo del relato; ni siquiera la constatación del parecido entre Luisico y Rodolfo por el abuelo paterno, con ser la motivación explícita de su premura hacia el niño, es estrictamente necesaria para la sintaxis diegética, pues tan noble caballero hubiera podido, *motu proprio*, sin reconocer parentesco alguno, dar hospitalidad al niño malherido; lo es, en cambio, para la semántica diegética, ya que va caracterizando a los personajes y los va posicionando respecto al conflicto profundo de la trama, del que, al fin y al cabo, no son más que una expresión directa.

Además de esta dimensión semántica de las catálisis hemos de reconocerles también la de vectores de la diégesis, así sea a escala reducida. He aquí una panoplia de esos complementos de los núcleos que nos ayudará a entender algunas claves del arte narrativo cervantino en esta novela: el núcleo 3) robo del crucifijo está ligado al 2) alejamiento de Rodolfo, pero, entre ellos tenemos la catálisis de la apertura de la ventana, la entrada de la luz y, una vez recogido el crucifijo y memorizada la habitación, el cierre de la ventana. Entre los núcleos 4) vuelta de Rodolfo y pacto de silencio, y 5) vuelta a casa, hallamos las catálisis que cuentan las primeras acciones derivadas del pacto de silencio: siguiendo lo que Leocadia le ha pedido, Rodolfo oculta su cara y disimula su voz, mientras que ella se introduce en portales ajenos para despistar a eventuales seguidores. Antes de que se produzca el núcleo 12) boda y después del 11) vuelta del hijo desde Italia, Estefanía despliega un plan preciso del que nos va informando con cuentagotas el narrador: retrato de la mujer fea, declaración de principios amorosos por parte de Rodolfo, interrogación de los camaradas del mozo, apoteosis de Leocadia, dos desmayos, presencia de los padres y el cura; todo ello incide, ¿cómo no?, en la presentación de Estefanía como mujer manipuladora (Slaniceanu), pero, por encima de todo, nos habla de un relato cuyo entramado de pequeñas acciones no parece dejar ningún espacio lógico sin cubrir, un entramado económicamente preciso, con resortes narrativos de relojería suiza.

En fin, la escasez de informantes e indicios, realza la importancia de los núcleos y las catálisis en esta novelita; de los primeros depende el rápido desarrollo lógico de la trama y de los segundos la conformación de esa fina red de relaciones lógica entre las acciones menores y la caracterización de los personajes por sus actos. Es decir, las catálisis parecen haber ocupado el lugar de los informantes y los indicios en el andamiaje semántico caracterizador de los personajes. Claro que esa función de configuración psicológica de los personajes podría estar desempeñada aquí por los intercambios dialogales; una rápida ojeada a algunas de sus ocurrencias nos convencerá de lo contrario.

## Diálogos

En efecto, en *La fuerza de la sangre*, no hay casi diálogos donde nos sea dado percibir el espesor psicológico de los personajes y una visión del mundo contrapuesta; Leocadia se confronta con su padre para establecer una línea de acción y, como conclusión, don Luis expone una concepción de la honra que nada debe a la opinión pública y mucho a la virtud individual, según cánones aristotélicos (Carrera, 24) y erasmistas (Zimic, 200); no hay una vivencia personal en sus palabras; solamente la exposición de ideas librescas como base de un plan de acción compartido. El otro diálogo de Leocadia es muy breve y lo encontramos en la escena final, donde los dos enamorados, contrariamente a las expectativas, no hablan de sus sentimientos, y de su apreciación del otro y de sí mismo en relación con él, sino de la escena-cicatriz, del trauma inicial, aunque no para exponer cómo lo había vivido cada uno de ellos o para posicionarse ahora respecto a ello, sino para que Rodolfo vuelva a asegurarse de que Leocadia es de verdad la mujer que él violó. Se trata, pues, de dos diálogos-acción para establecer acuerdos entre dos personajes, sobre la base de una concepción ideológica precisa o una exigencia previa a la firma de un acuerdo; nada nos dicen sobre su psicología, como no sea sobre su capacidad de reaccionar como resistentes silenciosos al abuso violento del caballero potente, por parte de don Luis y Leocadia, y de garantizarse un acuerdo matrimonial sin subterfugios, por parte de Rodolfo.

Hay otro diálogo entre Estefanía y Rodolfo, en el que el hijo dice cuáles son sus expectativas para con las mujeres, en respuesta a la añagaza preparada por la madre. También este es un parlamento en el que el joven se limita a dar argumentos para rechazar a la dama fea, mientras delinea el identikit de Leocadia; es, pues, también este, un diálogo-acción integrado en el plan ideado por Estefanía para presentar a la violada y evitar su repudio por el fogoso violador, con una especie de autopedagogía inducida por el retrato apócrifo.

Leocadia pronuncia tres discursos elocuentes ante Rodolfo y uno más ante Estefanía, para informarla de la fuerza sufrida a manos de su hijo. En todos ellos, apreciamos la expresión de la situación anímica del personaje como reacción a los hechos vividos, pero no una elaboración personal de esa vivencia; antes bien, en los cuatro discursos constatamos una dimensión contractual predominante: con los cuatro la doncella quiere obtener algo de su interlocutor a cambio de la verdad: constatada la pérdida de la honra, primero trata de convencer al perpetrador de la misma de que le dé muerte (el mito de Lucrecia y Tarquinio, evocado aquí –Lappin, 155-158, Carrera, 26-27; Lozano-Renieblas 2022, 534; Alcalá Galán, 80– enseña que la mujer forzada es mejor que muera) y después de que acepte el pacto del olvido; con el tercero, reafirma el rechazo de su segundo asalto erótico; ante Estefanía, en el cuarto y último sentido discurso, trata de conseguir la reparación de su afrenta. En ninguno de los cuatro parlamentos hay una confrontación de experiencias o análisis contrapuestos de lo vivido o visiones del mundo en conflicto; de hecho, los cuatro son monólogos de Leocadia, sin respuesta del interlocutor. No parece que una decisión de tanta relevancia y tan macroscópica, como es negar la confrontación dialéctica entre los personajes centrales de la trama, haya que considerarla una prueba del fracaso compositivo de la trama y no una estrategia narrativa con una finalidad estética concreta.

## Personajes de carácter y de destino

Rafael Sánchez Ferlosio distinguía, en su discurso de aceptación del premio Cervantes en 2005, entre personajes de carácter y personajes de destino. Los primeros crean situaciones manifestándose por lo que son y pone el ejemplo de Charlot o Sancho Panza y también don Quijote, aunque su caso sería un poco más complicado, según el propio Ferlosio. Para comprender la especificidad de los personajes de destino, Ferlosio da un rodeo:

La palabra “drama” quiere decir precisamente “acción,” y es la acción, la acción con sentido, la proyección de intenciones y designios, los trabajos racionalmente dirigidos al logro de los fines lo que constituye un “argumento” en el sentido fuerte, y no pertenece por lo tanto al orden del carácter, sino al orden del destino (3).

Pues bien, Leocadia y, con ella, sus colegas de *La fuerza de la sangre* parecen responder al segundo de estos prototipos, al del personaje de destino; como este, también ella encamina sus esfuerzos al logro de sus fines y, a partir de ellos, el narrador confecciona su “argumento,” como hemos visto en la trama sintetizada casi exclusivamente a partir de las funciones cardinales. La distinción de Ferlosio se remonta explícitamente a un luminoso artículo de Benjamin, pero se podría rastrear ya en la definición de “tragedia” que Aristóteles nos deja en su *Poética*:

La tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo. Además, sin acción no puede haber tragedia; pero sin caracteres, sí. En efecto, las tragedias de la mayoría de los autores modernos carecen de caracteres (1450a: 15-26).

Y un poco más adelante define lo que es “carácter”:

Carácter es aquello que manifiesta la decisión, es decir, qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita (1450b: 9-12).

Leocadia es un “no carácter,” un personaje que no toma decisiones, sino que va acomodando su estrategia de supervivencia a las fuerzas superiores a ella que la condicionan. El pacto de silencio con Rodolfo, más que una decisión del carácter, es una ausencia de decisión, la cancelación de la dimensión pública de su persona, que le permite sobrevivir a la vergüenza social de la violación. La renuncia a proclamar a los cuatro vientos la afrenta de la que ha sido víctima con la publicación del hallazgo del crucifijo es de nuevo una no decisión. Tendrá que intervenir una fuerza superior tácita, la fuerza de la sangre, junto con el azar, para que su ofensa reciba el remedio que merece. Parece, pues, confirmarse la sugerencia de más arriba: Leocadia no es un personaje de carácter, sino de destino. De hecho, lo que conocemos de su interioridad lo deducimos por los varios momentos de confrontación con los otros que le toca vivir. Las numerosas antítesis retóricas y situacionales a las que recurre el narrador para subrayar esas confrontaciones parecen estar al servicio, precisamente, de la manifestación de un carácter más bien parco en decisiones.

### **Antítesis caracterizadoras**

La contraposición entre Rodolfo y Leocadia, abundantemente estudiada por la crítica (Piluso, 485-488; El Saffar, 129-132; Calcraft, 198-199; De Rentiis, 161-163; Friedman, 145; Lappin, 163; Sermain, 54), es la columna portante del relato ya desde la escena inicial con la rápida caracterización de los dos grupos por parte del narrador: por un lado la familia de

Leocadia, por el otro, la pandilla violenta de Rodolfo: “Encontráronse los dos escuadrones, el de las ovejas con el de los lobos” (304). En los parlamentos sucesivos a la violencia carnal, Rodolfo permanecerá mudo, mientras Leocadia demostrará toda su capacidad oratoria, hasta el punto de que será la propia muchacha la que se sorprenda por ello:

–No sé cómo te digo estas verdades, que se suelen fundar en la experiencia de muchos casos y en el discurso de muchos años, no llegando los míos a diez y siete; por do me doy a entender que el dolor de una misma manera ata y desata la lengua del afligido: unas veces exagerando su mal, para que se le crean, otras veces no diciéndole, porque no se le remedien (307).

La antítesis con Rodolfo resaltarán, por un lado, las cualidades de Leocadia: elocuencia, discreción, dominio de los códigos culturales y, por el otro, las opuestas correlativas de Rodolfo: mutismo, irracionalidad, dependencia de los instintos naturales. No cabe sorprenderse ante la falta de cultura formal por parte del joven, pues ya el narrador nos lo presentaba con palabras inequívocas:

Hasta veinte y dos [años] tendría un caballero de aquella ciudad a quien la riqueza, la sangre ilustre, la inclinación torcida, la libertad demasiada y las compañías libres le hacían hacer cosas y tener atrevimientos que desdecían de su calidad y le daban renombre de atrevido (304).

Rodolfo había abandonado su calidad social, ya antes de raptar y violar a Leocadia. La nobleza nada había podido contra la suma de determinismos que se había abatido sobre ella: el biológico (“la sangre ilustre, la inclinación torcida”), el social (“la riqueza [...], la libertad demasiada y las compañías libres”) y el ambiental (“una noche de las calurosas del verano”). El naturalismo *prezoliano* de la descripción del personaje lo aboca a negar la cultura de origen, la discreción y las formas de cortesía que su estatus le proporcionaba y le exigía mantener. Esas formas y esa discreción son las que manifiesta ya desde su más tierna edad el niño Luis:

Era el niño [...] de rostro hermoso, de condición mansa, de ingenio agudo, y, en todas las acciones que en aquella edad tierna podía hacer, daba señales de ser de algún noble padre engendrado, y de tal manera su gracia, belleza y discreción enamoraron a sus abuelos, que vinieron a tener por dicha la desdicha de su hija por haberles dado tal nieto (312).

El contraste entre padre e hijo se funda sustancialmente en los dos modos distintos de posicionarse respecto al binomio ‘genética – cortesía’. Luisico confirma el eje axiomático que desciende del abuelo paterno, el cual muestra su dominio de los códigos de la *civiltà cortigiana* cuando explica qué fue lo que lo indujo a curar al niño en su casa –el parecido con Rodolfo– y que no había sido reseñado por el narrador en el momento del percance equino; es realmente un acto de cortesía el de la explicación del anciano, un ejemplo de lo que Castiglione definía como *sprezzatura* (I, XXVI, 44), pues, en su intención, había de servir para minimizar el peso de la hospitalidad curativa, ante la preocupación del abuelo huésped por el peso de su presencia:

Su abuelo comenzó a agradecer al señor de la casa la gran caridad que con su sobrino había usado. A lo cual respondió el caballero que no tenía que agradecerle, porque le

hacía saber que, cuando vio al niño caído y atropellado, le pareció que había visto el rostro de un hijo suyo, a quien él quería tiernamente, y que esto le movió a tomarle en sus brazos y traerle a su casa, donde estaría todo el tiempo que la cura durase (314).

Esta conexión entre estirpe y códigos de comportamiento social, contenida también en el subtexto del título, nos abre una vía de interpretación del desatino inicial del díscolo noble renegado, por comparación con su actitud en la escena final, en la que la inversión de la violación bestial del inicio en feliz coyunda final santificada por el matrimonio ha sido posible porque la fuerza de la sangre, revelada azarosamente en el atropello de Luisico, ha podido actuar por mediación de las normas de comportamiento social. El impulso primario genético, inexpreso y natural, relegado al nivel profundo de la trama, encuentra traducción en la superficie del discurso diegético, en formas expresivas de relación entre individuos, altamente codificadas, para transformar la bestialidad disyuntiva en culturalidad conjuntiva.

### **Pautas de conducta cortesananas**

Las tres escenas madre (violación, agnición de Leocadia ante doña Estefanía y agnición ante Rodolfo), en torno a las que se coagulan series de funciones cardinales, se centran en la antítesis entre naturaleza y cultura que ya hemos visto en el rápido análisis de la escena de la violencia carnal. Cuando Leocadia, haciendo uso de su gran discreción, propone el pacto del olvido a Rodolfo, le está sugiriendo que, frente a la opinión pública, adopten ambos la estrategia de la disimulación, es decir, la ocultación de la esencia del suceso bajo una apariencia engañosa. Ya en su casa, Leocadia confirma con su padre la utilidad de esa estrategia: la disimulación acallará la voluntad de publicar el hallazgo del crucifijo y esconderá el parto de Luisico (El Saffar, 131, 134); el simulacro –o sea, la sustitución de la esencia de un elemento por otra–, en cambio, conseguirá que el hijo aparezca como primo.

La discreción con que Leocadia convence a Rodolfo de la conveniencia de la disimulación interviene también en la revelación a Estefanía del delito cometido en su casa; gracias a ella y a la prueba del crucifijo, la madre de Rodolfo decidirá actuar en la resolución del caso. La discreta Estefanía simula, a su vez, ante su hijo, que la mujer fea del retrato es su futura esposa y, en la presentación de la verdadera candidata, se ayuda de la *sprezzatura* oportunamente subrayada por el narrador con la palabra “descuido,” que es como Boscán traduce el concepto italiano (I, 26, 143-4):

Dijo doña Estefanía al descuido:

–¡Pecadora de mí, y qué bien que trato a mi huésped! Andad vos –dijo a un criado–, decid a la señora doña Leocadia que, sin entrar en cuentas con su mucha honestidad, nos venga a honrar esta mesa (319).

La discreción, la disimulación y el simulacro son pautas de conducta que propugnan los tratados de civilización del siglo XVI, a partir de *Il cortegiano* de Castiglione, como se sabe, tempranamente difundido en España en la traducción de Boscán (1534). Las tres claves de comportamiento explican las acciones de Leocadia, don Luis, el abuelo paterno y doña Estefanía, y el progreso de la trama desde el desaguizado inicial hasta su resolución final.

### **Evolución de Rodolfo**

El propio Rodolfo parece haber sufrido una evolución, desde la animalidad del principio hasta la racionalidad del discurso discreto en la conclusión. En el asalto al rebaño de ovejas, el lobo en su manada, el hombre natural con su pandilla, condicionado por los varios determinismos prenatalistas que hemos visto más arriba, renuncia a las características que lo hacen diferente, entre las que están los modos y los códigos de su grupo social, en un proceso de descarga de la individualidad en la identidad colectiva del grupo, que Canetti (12-13) identifica como la clave de la dinámica de anulación de la persona en la masa. La obliteración del binomio ‘estirpe – cortesía’ hace que Rodolfo pierda la capacidad del discurso discreto para elaborar en palabras su experiencia amorosa y reaccione con la violencia, como única posibilidad de expresar el ansia de posesión en que se ha transformado el sentimiento por Leocadia; así describe el narrador el proceso:

La mucha hermosura del rostro que había visto Rodolfo, que era el de Leocadia, [...] comenzó de tal manera a imprimírsele en la memoria, que le llevó tras sí la voluntad y despertó en él un deseo de gozarla a pesar de todos los inconvenientes que sucederle pudiesen (304-305).

En la agnición final, la descripción del enamoramiento sigue esos mismos cánones neoplatónicos (De Rentiis, 163-166; Riva, 119-129): hermosura ajena que penetra por los ojos y se posesiona de la memoria o la imaginación o directamente del alma:

Se le iba entrando por los ojos, a tomar posesión de su alma, la hermosa imagen de Leocadia (320).

Por dos veces, el mozo cae víctima de un flechazo por la misma dama sin percatarse de ello. Entre las dos situaciones ha cambiado el contexto ambiental: la oscuridad de una calle periférica de Toledo, entonces, y la luz del salón cortesano y la ocasión convivial, ahora. La dinámica del grupo depredador de entonces ha sido sustituida ahora por el código de la cortesía y las buenas maneras. En el comedor discreto de Estefanía, triunfa la ostentación de la belleza de Leocadia subrayada por una oportuna selección de vestidos y joyas, naturaleza y cultura (Friedman, 145; Zimic, 212-214; Carrera, 32), para encandilar el alma del hijo pródigo. Rodolfo, en este contexto, tras años de formación –se supone– en Italia, el país de la cortesía por antonomasia (Calcraft, 200; Lewis-Smith, 890), se recarga de la personalidad a la que había renunciado en su pasado gregario y se reconoce como un eslabón en la cadena genética marcada por el binomio de marras ‘estirpe – cortesía’, cuando pronuncia un enfático discurso, retórico y, a su modo, discreto. La crítica lo ha interpretado como una reafirmación de la condición asocial y predatoria de que daba muestras en la violenta noche toledana (Zimic, 214; Alcalá Galán, 82; Friedman, 133), porque en él parece insistir en la belleza y el placer erótico como norte de su acción amorosa; pero no creo que esa opinión se corresponda con la sustancia del enunciado, encaminado todo él, por lo contrario, a rechazar con buenos argumentos el trato matrimonial que su madre le acaba de proponer: no tiene nada que oponer a las dotes inmateriales de la candidata ausentes en el retrato –virtud, nobleza y discreción–; tampoco a una material –riqueza–; pero sí a la más evidente en su imagen: la fealdad. De ahí que todo su razonamiento apunte a la reivindicación de la belleza como requisito imprescindible para él, pero solo después de haber dado por esenciales las dotes que su madre decantaba en la retratada:

–La virtud, la nobleza, la discreción y los bienes de la fortuna bien pueden alegrar el entendimiento de aquel a quien le cupieron en suerte con su esposa (318).

Y parece evidente que no le desagradaría estar entre los afortunados, en la tesitura de elección de su prometida. Contra la opinión de quienes niegan la evolución del personaje, su discurso, creo yo, demuestra, aunque no sea más que porque consigue sujetarlo a las riendas retóricas, que se ha vuelto a apropiarse de los códigos sociales en vigor y que sabe conjugar sus deseos primarios con la permanencia en sociedad, lo que, al fin y al cabo, hace de él un epítome del proceso de constitución de las nuevas formas de la sociabilidad, que se han ido difundiendo por las cortes europeas en el Renacimiento, según Elias (449 y *passim*).

### Dos o tres descuidos

Hay que decir, a despecho de quien critica la aparente conversión repentina de Rodolfo, que ya en los instantes sucesivos al de la violencia sexual se mostraba sensible al código cortesano, cuando acataba la regla de la disimulación que le pedía Leocadia; regla que había regido incluso su comportamiento con los camaradas,

pareciéndole que no le estaba bien hacer testigos de lo que con aquella doncella había pasado; antes se resolvió en decirles que, arrepentido del mal hecho y movido de sus lágrimas, la había dejado en la mitad del camino (309).

Ahora bien, lo que los camaradas declaran ante doña Estefanía contradice lo certificado por el narrador; apremiados por la dueña de la casa, confiesan

ser verdad que una noche de verano, yendo ellos dos y otro amigo con Rodolfo, robaron en la misma que ella señalaba a una muchacha, y que Rodolfo se había venido con ella [a la casa de Rodolfo], mientras ellos detenían a la gente de su familia, que con voces la querían defender, y que otro día les había dicho Rodolfo que la había llevado a su casa [a la de Leocadia] (317-318).

Por cierto, los tres camaradas que se han reducido a dos –“yendo ellos dos y otro amigo” (318)– eran, en realidad, en el episodio inicial, cuatro –“este caballero [...] con otros cuatro amigos suyos” (304)–. El pequeño descuido no tendría mayor importancia, si no fuera que va acompañado por el otro de mayor envergadura al que acabo de aludir: la contradicción entre la versión del narrador y la de los camaradas testigos: el primero, en el momento de los hechos violentos, asegura que Rodolfo los ocultó a sus amigos para salvaguarda de la honra de Leocadia (“se resolvió en decirles que, arrepentido del mal hecho y movido de sus lágrimas, la había dejado en la mitad del camino”), mientras que ellos, apremiados por Estefanía, testifican lo contrario (“Rodolfo se había venido con ella”), con el detalle final del acompañamiento de Rodolfo a Leocadia hasta su casa y no hasta la iglesia, como, en cambio, relata el narrador. Estas pequeñas violencias a los referentes textuales –los objetos narrativos adquiridos en el relato y por tanto inamovibles (Karttunen)– permiten que, en la percepción del lector, los hombres-masa de la grey salvaje nocturna, los *necicuerdos* que diría Gracián (165-166), obnubilados por la personalidad de su líder, dejen de serlo –antes constituían un grupito, ahora son solo dos individuos– y puedan recuperar sus personalidades, para dar visos de verdad a sus declaraciones;

gracias a ello, Estefanía verá satisfecha su necesidad de certificar por otra vía, no contenta con la agnición del crucifijo, la veracidad del relato de Leocadia. Esta serie de pequeñas incongruencias narrativas son reveladoras –¿qué duda cabe?– de una dificultad del narrador para hacer cuadrar los detalles de los dos momentos clave del relato, el delito inicial y su reparación final, pero, sobre todo, lo son de un proyecto de autor, de una voluntad de estructuración del relato que no quiere dejar ningún hilo suelto en la inversión final de la violencia inicial; de ello depende la unidad y la cohesión interna de un relato concebido como un mecanismo de relojería, y, por encima de todo, la satisfacción de las expectativas de los personajes y del lector, en ese ejercicio de justicia poética del que hablaré en breve.

### Síncopes vasovagales en secuencia

En lo referente al enamoramiento repentino de Rodolfo, ya hemos visto que está descrito según el tópico del amor a primera vista; hemos de suponer que también en la Leocadia desfilante, modelo de elegancia y belleza, se hubo de producir el mismo proceso, pues, en la misma frase en que el narrador describe el flechazo repetido de Rodolfo, da por flechada a la doncella con un significativo “también”:

Y en esto se le iba entrando por los ojos, a tomar posesión de su alma, la hermosa imagen de Leocadia, la cual, en tanto que la cena venía, viendo también tan cerca de sí al que ya quería más que a la luz de los ojos, con que alguna vez a hurto le miraba, comenzó a revolver en su imaginación lo que con Rodolfo había pasado. [...] Consideraba cuán cerca estaba de ser dichosa o sin dicha para siempre (320).

Es tanta la emoción que la joven siente, su cerebro se debate entre términos tan opuestos como esperanza de dicha e infelicidad perpetua, que se desmaya. La antítesis entre esas dos perspectivas de vida provoca lo que, con terminología moderna, podríamos llamar “síncope vasovagal”; por cierto, síncope repetido por tres veces y siempre provocado por el impacto de las antítesis emocionales: la primera, por el contraste enorme entre la serenidad de la vivencia familiar y la repentina irrupción de la violencia; la segunda, tras la agnición con doña Estefanía, por la antítesis entre pasado ignominioso y presente esperanzador; y la tercera, la acabo de analizar. Así pues, las antítesis no solo operan a nivel de la construcción de las situaciones narrativas, para caracterizar a los personajes, sino que también lo hacen en el interior del personaje mismo, poco antes de que se anule su capacidad de acción como consecuencia de ello.

### Homología entre fondo y forma

Encontramos antítesis también, ¿cómo no?, a nivel del discurso, preparando el terreno para la oposición diegética entre dos actantes. He aquí algunos pares de ellas, tal y como están expresadas por el narrador, en la primera macrosecuencia:

Este caballero [...] *bajaba* por la misma cuesta que el hidalgo *subía* (304).

Encontráronse los dos escuadrones, el de *las ovejas* con el de *los lobos* (304).

Alborotóse el viejo, y *reprochóles* y *afeóles* su atrevimiento. Ellos le respondieron con *muecas* y *burla* (304).

Alcanzaron a los que no habían acabado de *dar gracias a Dios* que de las manos de aquellos atrevidos les había librado. / *Arremetió* Rodolfo con Leocadia (305).

Finalmente, *alegres se fueron* los unos, y *tristes se quedaron* los otros (305).

Leocadia se sirve de la antítesis para mover el corazón de Rodolfo:

–¡Mira que el rigor de la *crueledad* que has usado conmigo en ofenderme se templará con la *piEDAD* que usarás en matarme, y así, en un mismo punto, vendrás a ser *crUEL* y *piADOSO*! (306).

–*Poca recompensa* te pido de tan *grande agravio* (307).

–El dolor de una misma manera *ata* y *desata* la lengua del afligido, unas veces *exagerando* su mal para que se le crean, otras veces *no diciéndole*, por que no se le remedien (307).

–Es mejor la *deshonra que se ignora* que la *honra que está puesta en opinión de las gentes* (306).

Este concepto de la honra, declinado en una sucesión de antítesis conceptuales, aparece enriquecido en las palabras de consuelo de don Luis:

–Más lastima una onza de deshonra pública que una arroba de infamia secreta. Y pues puedes vivir honrada con Dios en público, no te pene de estar deshonrada contigo en secreto. La verdadera deshonra está en el pecado, y la verdadera honra en la virtud.

Todos estos ejemplos están sacados del primer bloque de acciones; no he encontrado otros ni en la narración del accidente caballar de Luisico ni en el segundo bloque. Parece claro que el conflicto en que se funda la estructura de la trama de la violencia inicial ha trascendido el nivel del relato y ha colonizado el nivel del discurso. Tal vez por eso, como decía, no encontremos otras antítesis en las otras dos partes de la historia, como no sea la usada por Leocadia, en brazos ya de Rodolfo, para establecer un paralelo entre la situación final y la inicial:

–Cuando yo recordé y volví en mí de otro desmayo me hallé, señor, en vuestros brazos sin honra, pero yo lo doy por bien empleado, pues al volver del que ahora he tenido, ansimismo me hallé en los brazos de entonces, pero honrada (311).

En este caso, la antítesis insertada en una correlación con un primer término común a los dos segmentos –recordar tras el desmayo en brazos de Rodolfo–, sirve para poner de relieve la diversidad en la igualdad: entonces, sin honra; ahora, con ella; pero solo como proceso que recarga de nuevos significados al elemento común: “me hallé en vuestro brazos.” De algún modo, esta antítesis revela una dimensión conjuntiva –este abrazo ahora no es más que una derivación del otro violento del principio–, sin comparación con las antítesis disyuntivas de antes. En efecto, justo después de estas palabras, el joven se sirve de una figura retórica que certifica el fin del conflicto y el comienzo de largos años de unión conyugal:

–Y si esta señal no basta, baste la de una imagen de un crucifijo, que nadie os la pudo hurtar sino yo, si es que por la mañana le echastes menos y si es el mismo que tiene mi señora.

–Vos lo sois de mi alma, y lo seréis los años que Dios ordenare, bien mío (322-323).

El zeugma de “señora” presente en el “lo” de la respuesta de Rodolfo, que para Leocadia significa ‘la dueña de la casa’ y para Rodolfo ‘la dueña de su alma’, fundiendo en un significante dos referentes distintos, expresa a nivel del discurso la situación diegética que están viviendo los dos mozos, por la que se anulan los efectos del conflicto previo, mediante la fusión de los términos antitéticos. Rodolfo, en los primeros momentos del reencuentro, había contribuido a expandir la isotopía de la fusión con el oxímoron en que trata de captar la impresión que la imagen de Leocadia está dejando en él: “Ángel humano” (320). Ya antes, al comienzo del proceso de reparación, Leocadia había expresado en un políptoton, englobado en un anacoluto, esa misma idea de conciliación de los opuestos en su diálogo con doña Estefanía:

–Permisión fue del cielo el haberle atropellado, para que, trayéndole a vuestra casa, hallase yo en ella, como espero que he de hallar, si no el remedio que mejor convenga, y cuando no con mi desventura, a lo menos el medio con que pueda sobrellevarla (316).

El “remedio” y el “medio” dicen la voluntad conciliadora del conflicto de la doncella, tan preponderante que arrambla incluso con la lógica sintáctica, si es que el anacoluto de la comparativa “cuando no con mi desventura” no se debe a una errata, sino, como creo, a un descuido formal del autor.

En fin, si la primera secuencia organizaba sus elementos sobre la base de la homología entre fondo y forma a partir de la idea de la antítesis, la segunda parece hacer lo mismo, pero a partir de la idea de la fusión. La plusvalía de sentido implícito, connotativo, que el significante aporta a los significados explícitos de la trama ayuda a suplir las carencias semánticas en lo referente a la caracterización psicológica de los personajes y su evolución a lo largo de la historia. Parece evidente que tan fina estrategia compensatoria no puede ser casual y que, lejos de justificar los severos juicios de Avalle-Arce y Durán, apunta hacia una concreta voluntad artística del autor.

### **Un narrador acelerado**

El narrador contribuye, por su parte, a la construcción de la alternativa de organización del significado, con sus estratagemas de aceleración del relato, para hacer de él una pequeña joya de concisión y rapidez. Entre esas estratagemas se cuenta la conversión de pequeños posibles relatos que el narrador nos hubiera podido ofrecer en una o varias situaciones narrativas derivadas de las intenciones secretas de los personajes. He aludido ya a los planes de acción de Leocadia con el crucifijo y de Estefanía con la llamada al orden del hijo prófugo; ninguno de ellos nos es contado por el narrador, si bien nos revela su existencia: anuncia el designio de Leocadia, cuando aún está en la alcoba de su deshonra; al plan de Estefanía alude en seis ocasiones antes de que ella consiga desplegarlo por entero. El narrador renuncia así explícitamente al privilegio de la omnisciencia que había ejercitado sin reparos en los primeros momentos del relato, cuando, por ejemplo, presentaba a Rodolfo con juicios poco benévolos. Al no contar los planes de acción, dimite de una de sus funciones principales en favor de la capacidad de acción de los personajes, mientras permite que sus proyectos se conviertan en situaciones de especial relevancia para la historia; además, mantiene en vilo la atención del lector, el cual contempla el desarrollo frenético de los hechos, en el caso del ardid de Estefanía con su hijo, o la construcción de un plan de vida futura, en el caso de Leocadia y don Luis.

Otra renuncia del narrador a desempeñar su papel la veo en los episodios que rotan en torno a los múltiples desmayos sufridos por la pareja protagonista: tres Leocadia y uno Rodolfo.

El primero de la doncella, ya lo he dicho, es necesario para que su honra no pueda ser puesta en tela de juicio por la opinión ajena; el segundo y el tercero responden, como también el primero, al conflicto interior que está viviendo, declinado en antítesis paralizantes. En la óptica del personaje la explicación parece plausible; desde la lógica diegética, esos apagones actanciales transforman potenciales situaciones dialogales –Estefanía habría respondido al relato de la agnición de Leocadia; su presencia en el banquete habría dado lugar a conversaciones de circunstancias– en situaciones dramáticas en que los demás personajes se activan, movidos justamente por lo complicado del momento. En la cena final, a Leocadia la acompaña en su desmayo Rodolfo, quien, llevado de la emoción amorosa, se derrumba al lado de su amada. La aparatosa escena cancela la posibilidad de oír efectistas diálogos corteses y limita el desarrollo del relato a la dimensión actancial de los personajes. Los diálogos detienen el relato, no cabe duda, mientras la relación interpersonal centrada en acciones, por pequeñas que sean, lo acelera. De ahí procede también la condensación extrema de acciones en esta pequeña novela y la reducción de la dimensión psicológica de los personajes en favor de la actancial, en lo que no parece difícil ver como una decisión técnica por parte del autor, en la implementación de un proyecto narrativo preciso. Para hablar de él, hemos de releer la brevísima teoría de la novela corta que Cervantes nos ofrece en el *Viaje del Parnaso*:

### Mínima teoría cervantina de la novela

Yo he abierto en mis Novelas un camino,  
por do la lengua castellana puede  
mostrar con propiedad un desatino (IV, 25-28).

Para Ayala (37), el secreto de la ejemplaridad de las novelas está encerrado en este terceto que se podría parafrasear así: “evidenciar los efectos lamentables de toda conducta humana que se aparta de lo exigido por la naturaleza racional.” Riley (45-46), por su parte, sugiere una interpretación del último verso (“mostrar con propiedad un desatino”) en clave exquisitamente poetológica: Cervantes conjugaría en el terceto los conceptos de “inverosímil” y “decoro,” cuando afirma haber propuesto en sus novelas el modo de tratar un “error artístico,” como el de los perros que hablan, con el decoro poético exigido por las reglas aristotélicas. Close (34-38), por su parte, profundiza las observaciones del maestro, que cree limitadas a *El coloquio de los perros*, con una investigación de los términos “propiedad” y “desatino” en toda la obra cervantina y elabora una teoría de lo cómico en Cervantes a partir de los conceptos estéticos implícitos en el binomio, como “decoro,” “habilidad artística,” “discreción,” en cuanto instrumentos necesarios para hacer aceptable incluso lo maravilloso. Gargano (105-112), en cambio, traslada el foco de su atención sobre “desatino” para ponerlo en relación con los *communia* de Horacio, es decir, con los argumentos extraños a la tradición literaria, y por tanto privilegiando el aspecto de novedad del caso relatado. En la misma línea se encuentra Lozano-Renieblas (2014, 58), cuando señala la novedad verosímil y rara como piedra angular de la novela, también de la novela cervantina, a partir de esta cita de Bargagli:

Ma questa azzione tra qualunque persone avvenga, a voler che diletto apporti a gli ascoltanti, vuole haver del nuovo e del notabile e contenere un certo verisimil raro, cioè che verisimilmente possa accadere, ma che però di rado addivenga (171).<sup>2</sup>

Bargagli delimita aquí el tipo de acción que puede ser imitado por la novela: debe ser un caso nuevo, notable, verosímil y raro simultáneamente. Y, en efecto, podría corresponder con lo que observamos en la práctica novelística de Cervantes y el sustrato semántico del terceto de marras. Pero, en la palabra “desatino” se encuentra también un sema que remite al error de valoración o de percepción, a la acción inconsiderada y fuera de los esquemas, como atestigua la definición de Covarrubias: “desconcierto, cosa hecha sin discurso, y sin consideración” (s. v.). En la afirmación cervantina del terceto, yo percibo, además de la conciencia del autor innovador (“yo he abierto en mis novelas un camino”), sobre todo, esta segunda acepción del término, por lo que, a la luz de la diversas interpretaciones –la lista podría seguir–, me inclino por esta paráfrasis del terceto: “mostrar siguiendo las reglas del arte, sin infringir la verosimilitud y el decoro, una acción humana en contraste con lo que establece el sentido común, raramente representada en literatura y raramente vista, para inducir alegría en el lector.”

En *La fuerza de la sangre*, el desatino de una violación de una joven a manos de un caballero, resuelta con el enamoramiento recíproco y el casamiento final, se adapta plenamente a mi paráfrasis del terceto. Mostrar con propiedad ese desatino debía de constituir, ¿qué duda cabe?, un desafío técnico considerable; los reparos de la crítica acerca de su verosimilitud tienen que ver justamente con la dificultad del desafío. Para resolverlo, Cervantes echa mano del determinismo genético, declinado en su aspecto fisiológico –el parecido entre padre e hijo– y también en el eje semántico ‘genética – cortesía’, sin diluir la antítesis que el desatino propone en su esencia semántica (‘acción que choca contra las expectativas del sentido común’) en situaciones narrativas complementarias o caracterizaciones psicológicas. Tampoco recurrirá, como en otras novelas, a la mezcla de géneros o de hilos narrativos secundarios, como en a) *La gitanilla*, b) *El amante liberal*, c) *La española inglesa* o d) *El celoso extremeño*, por poner solo unos ejemplos, en cuyas tramas el desatino del amor a-1) interétnico, b-1) no correspondido, c-1) internacional entre súbditos de reinos enemigos o d-1) intergeneracional de una probable novela sentimental se contamina de los modos del a-2) género pastoril, b-2) la novela de cautivos, c-2) bizantina o d-2) picaresca. Aquí podríamos decir que el desatino y su solución se presentan en pureza y, en consecuencia, los resortes narrativos, como las antítesis caracterizadoras, las numerosas agniciones, la peripecia, los personajes de destino y la justicia poética, resaltan aún más.

### Justicia poética

A lo largo del relato, el narrador ha puesto de relieve, por medio de las antítesis entre personajes, las buenas maneras y la discreción de Leocadia, al lado de su paciencia y capacidad de autonomía en la desgracia. Todo eso crea empatía en el lector, junto a unas expectativas de reparación, que se verán satisfechas en el acto de justicia poética final; para crear las expectativas del lector, el narrador que quiere recurrir a la justicia poética suele anticipar indirectamente su

---

<sup>2</sup> Para que la acción dé deleite a los oyentes, independientemente de que ocurra a una u otras personas, ha de contener en sí algo nuevo y notable y cierta rara verosimilitud, esto es, algo que pueda suceder verosimilmente, pero que suceda muy raramente (Vega Ramos, 148).

posible aplicación final (Serralta, 44); don Luis parece anunciar el final feliz en estos consejos a su hija sobre qué hacer con el crucifijo:

-Lo que has de hacer, hija, es guardarla y encomendarte a ella, que pues ella fue testigo de tu desgracia, permitirá que haya juez que vuelva por tu justicia (311).

El narrador, a su vez, va preparando al lector para la solución feliz las seis veces que en diferentes circunstancias revela que Estefanía ha concebido una “traza y orden,” un “buen pensamiento,” un “diseño,” una “traza,” una “gustosa ocasión,” un “orden,” que solo puede ir encaminado hacia un objetivo específico: la construcción del ambiente familiar adecuado para su adorado nieto y la compensación a Leocadia por la agresión sufrida.

La jerarquía entre los personajes y entre las acciones que merecen la aplicación de la justicia poética ha de ser guardada con celo, sobre todo en las tramas intrascendentes, con el objetivo de garantizar que al protagonista se le resarza del daño sufrido; dejará, por tanto, de tener importancia que al personaje secundario, por más malvado que haya sido en la historia, se le propine su merecido en el final de la obra. Así explica Serralta (45-46), en su estudio sobre la justicia poética en el teatro de Lope, que el don Arnaldo violador, traidor fementido y embustero no reciba una sanción real y pueda casarse al final con Estela, la dama violada por él, heroína de *Los torneos de Aragón* y única merecedora de la justicia poética. La misma suerte final del don Arnaldo lopesco es la que Cervantes reserva al Rodolfo de *La fuerza de la sangre*, deuteragonista de Leocadia, en el mejor de los casos, a quien no le inflige una justa sanción social, para escándalo de una parte de la crítica (El Saffar, 128-138; Friedman, 133 y 139; Zimic, 220; Martín Morán, 68; Fine, 146). De haberlo hecho, tal vez hubiera impedido el feliz casamiento final, pero, sobre todo, la atención del relato se habría concentrado en el delito y el delincuente, al fin y al cabo una parte accesoria de la trama, en vez de poner de realce la justa compensación final de la discreción, la sagacidad y el dominio de los códigos sociales de Leocadia, la verdadera y única protagonista de la obra.

Otro resorte narrativo que suelen usar los autores que recurren a la justicia social, lo asegura Montaner (12), es el de la duplicación de la escena del daño en la de la reparación final. En *La fuerza de la sangre* es la propia Leocadia la que subraya el paralelo, acción más propia del narrador, por si algún lector no se hubiera dado por aludido:

-Cuando yo recordé y volví en mí de otro desmayo me hallé, señor, en vuestros brazos sin honra, pero yo lo doy por bien empleado, pues al volver del que ahora he tenido, ansimismo me hallé en los brazos de entonces, pero honrada (322).

No es la primera vez que Leocadia usurpa funciones del narrador. La habíamos escuchado justificar su infracción al decoro por el excesivo retoricismo de su discurso (307), anticipando así las posibles críticas de los lectores, como hubiera debido hacer el narrador; en los dos casos, se aprecia un diseño y una intención del autor: el subrayado de un paralelo estructural de dos escenas y la salvaguardia de la verosimilitud, todo ello en aras de una mayor coherencia textual.

El matrimonio final según el código pretridentino está también en función de un específico diseño estético del autor. Los decretos del concilio de Trento sobre el matrimonio, con su procrastinación burocrática de la ceremonia, es lógico que hayan sido explícitamente excluidos de un relato que hace de la concisión y la velocidad su punto de honor. Además, en el

foco semántico de la trama no se hallan verdades teológicas, aunque una parte de la crítica opine lo contrario (Casalduero, El Saffar, Calcraft, Clamurro, Forcione, Lewis-Smith, Avalle Arce, Pérez León), sino sociales, de afirmación de códigos de comportamiento sobre los que se va asentando una sociedad nueva. La disimulación y el simulacro como instrumentos para lidiar con el poder sin frenos de cierta nobleza; el capricho ya no es aceptable, o mejor, los individuos virtuosos, la base de esa nueva sociedad que no se deja gobernar por la opinión, por el vulgo, tienen nuevas armas para conseguir la reparación de las afrentas, sin intervención del estado, y poder reclamar un nuevo equilibrio en las relaciones sociales. A decir verdad, esta visión del conflicto social, tal y como está expresada en la obra, en los albores del siglo XVII, había dejado de ser actual desde hacía casi un siglo, desde, por lo menos, la renuncia a la moral erasmista como sustento de la ética pública por parte de la monarquía española. Aún se percibe la discriminante entre los viejos valores y los del *homo novus* en el *Lazarillo* (Rodríguez Mansilla, 61-65; Torres Corominas, 88-89), obra en la que el conflicto dividía al hidalgo enfermo de honra del criado Lazarillo, astuto manipulador del nuevo código en provecho propio. Pero, el hecho de que la diatriba haya dejado de ser actual no implica que haya sido superada; en *La fuerza de la sangre* tenemos una manifestación latente de la misma, que en el momento en que se hace patente genera un conflicto de dimensiones trágicas para el individuo. En otras palabras, la historia de Leocadia, a mi ver, no gira tanto en torno a un problema de honra, como a la concepción del individuo como animal social; en ella se dirime, en suma, cuál de las dos posibles formas de estar en la sociedad genera mayor armonía colectiva: por un lado, la forma gregaria, que lleva en su código el de la honra como opinión del vulgo, y, por el otro, la aceptación de determinadas pautas de conducta que permitan superar la vieja dicotomía del miedo y la vergüenza (Elias, 115, 169-170, 191). En el XVII, la aceptación de esas pautas de conducta que comprenden la discreción, la disimulación y el simulacro, junto con la *sprezzatura*, se convierte en una clave de reconocimiento entre iguales y superiores, un elemento de distinción de clase que aspira a colonizar la mentalidad de los sectores inferiores de la sociedad. Su planteamiento en *La fuerza de la sangre* revela, creo yo, hasta qué punto esa aspiración se ha visto frustrada. En la distribución de la justicia poética final, al no intervenir la sociedad como elemento sancionador del desaguizado y dejar esa función en manos de la comunidad de nobles (Martín Morán, 68-69, 73), se confirma que esos códigos de comportamiento y esa nueva valoración del individuo no parece poseer la capacidad de transformación de unos hábitos arraigados en el vivir cotidiano del Siglo de Oro español. Podrá resolver el caso específico, como el de Leocadia y Rodolfo, pero no podrá ser usado como instrumento de reequilibrio válido para todos, lo que, a fin de cuentas, reduce notablemente, si no es que la anula, la dimensión ejemplar de la novelita y la posible crítica social.

### Conclusión

Volviendo ahora, por un momento, a la reseña inicial de la crítica sobre los defectos compositivos de la novela, podemos ofrecer una respuesta a sus reparos, con las palabras del cura sobre el *Tirante el Blanco* en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote: el autor sí “hizo tantas necesidades de industria” y lo demostraría esa voluntad de autor, a la que tantas veces me he referido en estas páginas. Esa voluntad de autor se aprecia en la escasa caracterización psicológica de los personajes por medio de los informantes o los indicios, que el narrador recupera en la dimensión connotativa de las catálisis y de las oposiciones antitéticas entre ellos, prueba de su decisión de hacer de ellos unos personajes de destino y no de carácter, votados a la acción y no a la reflexión o a la confrontación dialéctica; así se explican los oportunos apogones

vasovagales que abortan el diálogo y obligan a los demás personajes a la acción; por eso hay varios monólogos y pocos diálogos, y todos como reacción a las circunstancias diegéticas y para establecer futuras líneas de acción. El resultado es una trama rápida y apretada, que prescinde de la hibridación genérica de otras novelas cervantinas, en la que el desatino inicial es resuelto por vía azarosa y naturalista (el determinismo genético), con profusión de justicia poética, procurada por la astucia femenina –un derivado de la discreción–, y las pautas de conducta cortesanas. Así pues, no creo que sea necesario restaurar el honor perdido del autor, como han querido hacer los sobreinterpretadores de la obra; no hay ningún honor que rescatar: *La fuerza de la sangre* es un prodigio de economía narrativa y una de las mejores aplicaciones de la teoría novelística de Cervantes tal y como está expresada en el *Viaje del Parnaso*.

**Obras citadas**

- Alcalá Galán, Mercedes. “*Con esta carga nacemos las mujeres*”: discursos sobre el cuerpo femenino en la España de Cervantes. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2022.
- Allen, John Jay. “El Cristo de la Vega and *La fuerza de la sangre*.” *Modern Language Notes* LXXXIII (1968): 271-275.
- Aristóteles. *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yerba, Madrid: Gredos, 1974.
- Ayala, Francisco. “Nota sobre la novelística cervantina.” *Revista Hispánica Moderna* 31-1/4 (1965): 36-45.
- Bargagli, Girolamo. *Dialogo de’ giuochi che nelle vegghie sanesi si usano fare*. Siena: Luca Bonetti, 1572.
- Barthes, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos.” En VV. AA. *El análisis estructural del relato*. Traducción de Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970. 9-43.
- Benjamin, Walter. “Destino y carácter.” *El viejo topo* 15-7-2021. Disponible online: <https://www.elviejotopo.com/topoexpress/destino-y-caracter/>. Consultado el 13-1-2024.
- Calcraft, Robert P. “Structure, Symbol and Meaning in Cervantes’s *La fuerza de la sangre*.” *Bulletin of Hispanic Studies* 58 (1981): 197-204.
- Canetti, Elías. *Masa y poder*. Barcelona: Muchnik, 1981.
- Carrera, Elena. “The Social Dimension of Shame in Cervantes’s *La fuerza de la sangre*.” *Perífrasis* 4-7 (2013): 19-36.
- Casalduero, Joaquín. *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares.”* Madrid: Gredos, 1969.
- Castiglione, Baldassare. *El Cortesano*. Traducción de Juan Boscán. Mario Pozzi ed. Madrid: Cátedra, 1994.
- . *Il Libro del Cortegiano*. Giulio Preti ed. Torino: Einaudi, 1965.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Juan Bautista Avalle-Arce ed. Madrid: Castalia, 1987. 3 vols.
- . *Novelas ejemplares*. Jorge García López ed. Barcelona: Crítica, 2001.
- . *Viaje del Parnaso*. En *Obras completas*. Ángel Valbuena Prat ed. Madrid: Aguilar, 1967. 65-108.
- . *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico ed. Barcelona: Instituto Cervantes / Crítica, 1998. Disponible online: <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/>. Consultado el 13-1-2024.
- Clamurro, William H. *Beneath and Fiction: The contrary Worlds of Cervantes’s “Novelas ejemplares.”* Nueva York: Peter Lang, 1997.
- Close, Anthony. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Centro Estudios Cervantinos, 2007.
- Covarrubias, Sebastián de. *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*, Disponible online: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtllle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0.> Consultado el 13-1-2024.
- De Rentiis, Dina. “Cervantes’ *La fuerza de la sangre* and the Force of Negation.” En Michael Nerlich y Nicholas Spadaccini eds. *Cervantes’s “Exemplary Novels” and the Adventure of writing*. Minneapolis: Prisma Intitute, 1989. 157-174.
- Durán, Manuel. *Cervantes*. New York: Twayne, 1974.
- El Saffar, Ruth S. *Novel to Romance. A Study of Cervantes’ “Novelas ejemplares.”* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.

- Elias, Norbert. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Fine, Ruth. "Sobre los excesos de "amor": La representación del incesto y la violación en la obra de Cervantes." *Cervantes* 42.1 (2022): 127-149.
- Forcione, Alban K. *Cervantes and the Humanist Vision. A Study of Four "Exemplary Novels."* Princeton: Princeton University Press, 1982.
- Friedman, Edward. "Cervantes's *La fuerza de la sangre* and the Rhetoric of Power." En Michael Nerlich y Nicholas Spadaccini eds. *Cervantes's "Exemplary Novels" and the Adventure of Writing*. Minneapolis: Prisma Institute, 1989. 125-156.
- Gargano, Antonio. "'Yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana': Cervantes e le *Novelas Ejemplares*." En Loretta Innocenti ed. *La forma breve del narrare. Novelle, contes, short stories*. Pisa: Pacini Editore, 2013. 101-119.
- Gracián, Baltasar. *El Criticón*. Santos Alonso ed. Madrid: Cátedra, 2001.
- Güntert, Georges. *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*. Barcelona: Puvill, 1993.
- Herrero García, Miguel. *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid: Gredos, 1966.
- Karttunen, Lauri. "Referenti testuali." En Maria Elisabeth Conte ed. *La linguistica testuale*. Milano: Feltrinelli, 1989: 121-147.
- Lappin, Anthony. "Exemplary Rape: The Central Problem of *La fuerza de la sangre*." En Stephen F. Boyd ed. *A Companion to Cervantes's "Novelas Ejemplares."* Rochester: Tamesis Books, 2005. 148-171.
- Lewis-Smith, Paul. "Fictionalizing God: Providence, Nature, and the Significance of Rape in *La fuerza de la sangre*." *The Modern Language Review* 91-4 (1996): 886-897.
- Lokos, Ellen D. "Clausura y final de *La fuerza de la sangre*." En *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, 12-16 noviembre 1990)*. Barcelona: Anthropos, 1993. 509-517.
- Lozano-Renieblas, Isabel. "'Porque invenciones noveles, admiran, o hacen reír'. La propuesta cómica de las Ejemplares." En Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro eds. *Comentarios a Cervantes. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo, 11-15 de junio de 2012*. Madrid: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014. 46-64.
- . "Caso y prueba judicial en *La fuerza de la sangre*." En Daniel Migueláñez y Aurelio Vargas Díaz-Toledo eds. *De mi patria y de mí mismo salgo. Actas del X Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Madrid, 3-7 de septiembre de 2018)*. Alcalá de Henares: Editorial Universidad de Alcalá, 2022. 529-542.
- Martín Morán, José Manuel. "La ejemplaridad de las novelas cervantinas a la luz de la teoría de la *novella* del *Cinquecento*." *Criticón* 124 (2015): 65-78, Disponible online: <http://criticon.revues.org/1898>.
- Montaner, Alberto. "Justicia poética." *El cronista del estado social y democrático de derecho* 40 (2013): 4-17.
- Ojea Fernández, María Elena, Helena, "Orden y desorden en *La fuerza de la sangre* de Miguel de Cervantes." *Lemir* 19 (2015): 151-164.
- Pérez León, Vicente. "Cosmovisión trascendental en *La fuerza de la sangre* de Cervantes." *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve* 5 (2012): 1-12.
- Piluso, Robert V. "'La fuerza de la sangre': un análisis estructural." *Hispania* 47 (1964): 487-88.
- Puig Mares, María del Pilar. "Violencia contra la mujer en las *Novelas ejemplares*." *Investigaciones literarias* 1-11 (2003): 95-104.

- Riley, Edward C. *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1981.
- Riva, Fernando. “La imagen ante los ojos: enfermedad de amor y castidad celeste en *La fuerza de la sangre* de Miguel de Cervantes.” *Bulletin of Hispanic Studies* 93 (2016): 113-129.
- Rodríguez Mansilla, Fernando. “‘Cuidadoso descuido’: los pícaros, la mentira y el teatro en la narrativa picaresca.” *Hipogrifo* 3.1 (2015): 55-67.
- Sánchez Ferlosio, Rafael. “Carácter y destino.” Disponible online < <http://www.almendrom.com/politica/pdf/2005> >. Consultado el 13-1-2024.
- Santos de la Morena, Blanca. “La virtud de la mujer en las *Novelas Ejemplares*: el caso de *La fuerza de la sangre*.” En Carlos Mata, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga eds. *Actas del II Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores del Siglo de Oro*. Pamplona: Servicio de Publicaciones Universidad de Navarra, 2013. 441-448.
- Sermain, Jean-Paul. “L’aubaine et la réparation. Deux figurations du viol dans les nouvelles et les contes, de Cervantès à Diderot.” *Tangence* 114 (2017). Disponible online < <http://journals.openedition.org/tangence/377> >. Consultado el 13-1-2024.
- Serralta, Frédéric. “Hacia una teoría de la justicia poética en el teatro de Lope.” En Rafael González Cañal y Germán Vega García-Luengos eds. *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglo de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, (julio 2005, Almagro)*. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2007. 35-51.
- Slaniceanu, Adriana. “The Calculating Woman in Cervantes’ *La fuerza de la sangre*.” *Bulletin of Hispanic Studies* LXIV (1987): 101-110.
- Torres Corominas, Eduardo. “‘Un oficio real’: el *Lazarillo de Tormes* en la escena de la Corte.” *Criticón* 113 (2011): 85-118.
- Vega Ramos, María José, *La teoría de la “novella” en el siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el “Decamerón.”* Salamanca: Johannes Cromberger, 1993.
- Zimic, Stanislav. *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*. Madrid: Siglo XXI, 1996.