

Novelas ejemplares: metáfora seglar y religiosa del universo*

Eleodoro J. Febres
Indiana University South Bend

Las doce "maravillas" de Cervantes tanto en conjunto como individualmente han sido motivo de controversias¹. Hasta el siglo veinte las novelas de

* Este trabajo se escribió debido a una beca otorgada en el verano de 1999 por la Universidad de Indiana South Bend y quisiera aprovechar esta oportunidad para hacer público mi agradecimiento.

¹ Alonso Fernández de Avellaneda en el Prólogo a su *Quijote* dice: "si bien no poco ingeniosas, [son] más satíricas que ejemplares," afirmación citada también por Lúdvik Osterc en *La verdad obre las <Novelas ejemplares>*, México: Ediciones Gernika, 1985, p. 17. Gracián en *El Criticón*, afirma que las *Novelas ejemplares* son cuentos "de ripio de tiendas y ocupación de legos" y los llama "libros inútiles", (*El Criticón*, II, ed. de Romero Navarro, Philadelphia Univ. Press, 1938, p. 35). Por otra parte, han habido críticos, que, a través de los años, han sabido apreciar la genialidad vertida en estos doce "laberintos" cervantinos: (1) Johann Wolfgang von Goethe en su carta a Friedrich Schiller (1795) escribe: "He hallado en las *Novelas (ejemplares)* de Cervantes un verdadero tesoro de deleites y enseñanzas" (citado por Leopoldo Rius de Losellas, *Bibliografía crítica de las obras de Cervantes*, Madrid, 1895-1905, t. 3, p. 214); (2) Friederich von Schelegel las encuentra divinas: "Las *Novelas [ejemplares]* no deben ciertamente posponerse a ninguna de sus obras. Quien no sea capaz de hallarlas divinas, tampoco podrá, de ninguna manera, entender bien el *Quijote*" (citado por Leopoldo Rius de Losellas, *Bibliografía crítica de las obras de Cervantes*, ibid., pp. 229-230); (3) el inglés Thomas Roscoe afirma: "En las *Novelas [ejemplares]* hay riquísima elocuencia de sentimiento, revestida con hermoso lenguaje. Abundan en apasionados razonamientos, brillantes rasgos de carácter y pinturas de exquisita belleza. En la descripción de las pasiones parece como si su autor deseara mostrar la riqueza y la propiedad de la lengua castellana" (citado por Leopoldo Rius de Losellas, *Bibliografía crítica de las obras de Cervantes*, ibid., p. 253). Mencionemos las opiniones de algunos críticos de algunos cuentos individuales: (1) J. Luis Alborg afirma que *El licenciado*

menos estima han sido las supuestamente idealistas². En los últimos años éstas y los doce cuentos en conjunto y por separado se están revalorizando muy

Vidriera es "una de las más extrañas y discutidas obras de Cervantes" (*Historia de la literatura española*, t. II, Madrid, Gredos, 1967, p. 108); (2) William C. Atkinson dice en "Cervantes, El Pinciano, and the *Novelas ejemplares*", *Hispanic Review*, vol. XVI, núm. 3, 1948, p. 207: "We have seen doctrinal preoccupation lead to aesthetic failure in the *Licenciado Vidriera*"; (3) ver el artículo de Eleodoro Febres "*El licenciado Vidriera*: Nuevas indagaciones en cuanto a su estructura y contenido", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 381, 1982, pp. 1-14 donde se indican algunas de las opiniones críticas y se analizan la disposición de la narración en autonomía y dependencia, los planos de realidad y el cambio de movimiento, los motivos, la unidad temática y lo paradójico; (4) véase el resumen que hace Stanislav Zimic de la crítica literaria sobre *La fuerza de la sangre* en "Demonios y mártires en *La fuerza de la sangre* de Cervantes," *Acta Neophilologica*, 1990, pp. 7-26: "Sobre *La fuerza de la sangre* se han expresado muchas opiniones severamente condenatorias: 'un fracaso'; falta de 'buen gusto'; 'it has no bearing on the business or meaning of life'; 'it does not merit discussion'; 'unworthy of Cervantes' genius', etc.; para quienes han sostenido estas opiniones hay muchos graves defectos en la novela: su estructura novelística muy ingenua; asunto inverosímil, llenos de increíbles coincidencias; desarrollo 'artificiosos' de la acción; personajes mal tratados, de psicología nada convincente (Cervantes desatendió de triste manera la caracterización de sus personajes'-J.B.Avalle-Arce, *Cervantes: Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia, 1982, vol. III, Introducción, p. 27); moraleja extraña de la historia; ejemplaridad cuestionable de la obra, etc. Sin embargo, en varios estudios recientes se viene defendiendo esta novela, advirtiendo que 'neither the plot nor the characters ... are to be evaluated by realistic or naturalistic standards'(Ruth El Saffar, *Novel to Romance ...* op. cit., p. 128); que, en efecto, 'Cervantes intended his novel to appear as unlikely in its events, psychological motivation and outcome as it does', porque su concepción del asunto es fundamentalmente poético-simbólico. De allí que 'the most obvious structural feature of the work' <sea la simetría>, con que toda la materia, 'anecdotes, characters, descriptions, themes, symbols', etc. se distribuye en dos partes en la obra, a base de la <caída> y la <restauración> del personaje (R. Calcraft, "Structure, Symbol and Meaning in Cervantes' *La fuerza de la sangre*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 1981, p. 197; D. Giltitz, "Symmetry and Lust in Cervantes' *La fuerza de la sangre*", *Studies in Honor of Everett W. Hesse*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, University of Nebraska, Lincoln, 1981, p. 114. Casi todos los críticos -G. Díaz-Plaja, J. Casaldueiro, R. Piluso, A. Soons, R. El Saffar, A. Forcione, y otros- reconocen tal estructura, esencialmente, en sus interpretaciones".

² La general dicotomización en novelas realistas e idealistas es aceptada por Ruth El Saffar en *Novel to Romance: A Study of Cervantes's <Novelas ejemplares>*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974, p. xii, de la forma siguiente: "The subdivision which I am accepting for the purpose of referring easily to the differences which I consider fundamental in the novelas is the least specialized but most commonly recognized one which labels as "realistic" *Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera*, *El celoso extremeño*, *El casamiento engañoso*, and *El coloquio de los perros*; and as "idealistic" *Las dos doncellas*, *La fuerza de la sangre*, *La señora Cornelia*, *El amante liberal*, and *La española inglesa*. *La gitaniella* and *La ilustre fregona*, in this scheme, generally fall between the two categories". Lúdivik Osterc en *La verdad sobre las 'Novelas' ejemplares*, México: Edicio-

favorablemente³. También hay estudios interesantes y provocadores, que tratan de reclasificar⁴ la disposición príncipe dada por el autor (1613) de los doce laberintos aportando ideas interesantes sobre el pensamiento cervantino y la creadora habilidad artística de Miguel de Cervantes⁵. Por otro lado, no se han

nes Gernika, S.A., 1985, p. afirma: "...los cuentos más ricos en contenido, artísticamente mejor logrados y más expresivos, están dedicados justamente a las capas populares y son: *La gitanilla*, *La ilustre fregona*, *El licenciado Vidriera*, *Rinconete y Cortadillo* y *El coloquio de los perros*".

³ Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma de la <Novelas ejemplares>*, Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1969. Ruth El Saffar, *Novel to Romance: A Study of Cervantes's <Novelas ejemplares>*, op. cit., 1974. Julio Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las <Novelas> de Cervantes*, t. I, Madrid: José Porrúa Turanzas, S.A., 1980. Ver Jorge H. Valdivieso y Teresa Valdivieso, "Acotaciones a la crítica cervantina a través del repertorio bibliográfico-analítico de las tesis doctorales norteamericanas", *Anales Cervantinos*, XVII, 1978, pp. 191-233.

⁴ (1) L.A. Murillo. en "Narrative Structures in the *Novelas ejemplares*: An Outline", *Bulletin of CSA*, vol. 2, Fall of 1988, pp. 231-250, teniendo en cuenta la estructura narrativa las clasifica en cuatro grupos: (a) "Romance structure <variation 1> Idealized Betrothal, *La gitanilla*, *La española inglesa*; <variation 2> Imperiled Courtship, *El amante liberal*, *Las dos doncellas*; <variation 3> Betrothal as Reward, *La ilustre fregona*; (b) Biographic structure <variation 1> *Rinconete y Cortadillo*; <variation 2> *El licenciado Vidriera*; <variation 3> *El celoso extremeño*, *El casamiento engañoso*; (c) Legendary structure, *La fuerza de la sangre*, *La señora Cornelia*; (d) Dialogic structure, *El coloquio de los perros*"; (2) Julio Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes*, vol. I, op. cit., las estudia agrupándolas en cuatro grupos: a. "las cinco novelas que suelen llamarse de inspiración italiana, las más estilizadas: *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*"; b. novelas que contienen dos versiones de un mismo tema (la niña noble separada de sus padres y dedicada a tareas indignas) *La gitanilla* y *La ilustre fregona*"; c. novelas "más estáticas en cuanto a la acción, que por eso y otras razones evocan una especie de cervantina atalaya de la vida humana: *Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera* y *El coloquio de los perros*"; d. novelas por "su identidad dramática y su veracidad psicológica": *El celoso extremeño* y *El casamiento engañoso*. (3) Ruth El Saffar estudia las *Novelas ejemplares* en 5 grupos: a. "The Early Novelas, *Rinconete y Cortadillo*, *El celoso extremeño*, *El licenciado Vidriera*"; b. "transition I, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*"; c. "transition II, *La gitanilla* y *La ilustre fregona*"; d. "later Novelas, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*, *La fuerza de la sangre*"; e. "the last written Novelas. *El amante liberal*, *La española inglesa*." Ver D. Drake, *Cervantes' Novelas ejemplares: a Selective Bibliography*, New York: Garland Publishing Inc., 198 1, "Introducción", IX-XIX, "Classifications of Novelas", 211.

⁵ Mariano Baquero Goyanes, manteniendo la disposición de 1613, hace un estudio de las *Novelas ejemplares* usando como común denominador el 'laberinto' y las nombra como sigue: "Introducción a un mundo novelesco: *La gitanilla*"; "*El amante liberal*, una gran mascarada"; "un monstruoso laberinto moral: *Rinconete y Cortadillo*"; "un muy claro laberinto: *La española inglesa*"; "del laberinto de la razón, *El licenciado Vidriera*, al de los sentidos, *La fuerza de la sangre*"; "un laberinto mitológico: *El celoso extremeño*";

dado todavía respuestas a ciertas posibles interrogaciones y curiosidades que tanto al lector “descuidado” como al “cuidadoso” se nos ocurre al examinar estas doce maravillas laberínticas.

Por ejemplo: ¿Por qué decidiría publicar Cervantes doce cuentos conjuntamente, tal como se lee en su dedicatoria al conde de Lemos, y no sólo seis u ocho? Responder que lo hizo para abultar su libro no es convincente ni sostenible⁶, ya que en su “Prólogo” a las *Novelas ejemplares* anuncia la publicación de otros libros: “Tras ellas, si la vida no me deja, te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza” (p. 920). ¿Cuál sería, según el plan dispositivo, la intención de Cervantes el colocar *La fuerza de la sangre* en el centro de los doce cuentos? ¿Por qué *La gitanilla* da apertura a la colección y ésta termina con el *Coloquio de los perros*? ¿Por qué la colección tiene como pórtico una obra en que una mujer –Preciosa– es la encarnación de la voluntad de ser virtuosa por medio de la cual se preserva de la corrupción? ¿Por qué Preciosa en *La gitanilla*, la primera obra, siempre actúa impulsada por un amor romántico y puro, mientras que en el duodécimo cuento –*Coloquio de los perros*– otra mujer –la hechicera Cañizares– es la encarnación de la perversidad de voluntad, quien insiste permanecer conscientemente en el mal? ¿Por qué el undécimo cuento –*El casamiento engañoso*– y el duodécimo –*Coloquio de los perros*– están estructuralmente imbricados, formando artísticamente una novela?⁷ La simple respuesta a la

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

“mostrar con propiedad un desatino: *La ilustre fregona* y *Las dos doncellas*”; “otro claro laberinto: *La señora Cornelia*”; “dos novelas que son una: *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*”. (*Cervantes: ‘Novelas ejemplares’, I*, edición preparada por M.B. Goyanes, Madrid: Editora nacional, 1981, pp. 9-81).

- ⁶ Ver lo que dice Stanislav Zimic en nota 7 en relación al hecho de que los dos últimos cuentos forman una sola obra artística, afirmación que se puede aplicar a la publicación de doce cuentos y no sólo ocho o seis.
- ⁷ Stanislav Zimic dice: “De todos modos, al afirmar Cervantes que hay <doce cuentos> en la colección, aunque supuestamente sabiendo que sólo hay once, no lo haría con el propósito de <abultar> su libro, para así impresionar aún más al lector. Resulta insostenible tal opinión, por el hecho muy significativo de que en el <Prólogo al lector> de las *Novelas ejemplares* Cervantes anuncia, “si la vida no me deja” (p. 920), la aparición próxima de los “*Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro” (p. 920), efectivamente publicado en 1616, que es un genuino, inmenso <mar de historias>, muy variadas en temas, estilos, técnicas, dimensiones...” (Introducción a las *Novelas ejemplares*, *Anales Cervantinos*, XXXII, 1994, p. 25).

última pregunta podría ser: son doce “ejemplos” y once novelas, reconocidos así por Mauricio Molho⁸, pero la intención cervantina, a mi parecer, es mucho más compleja, rica y simbólica.

Si consideramos los dos últimos cuentos como una sola novela, tendríamos sólo once obras artísticas. Contadas estas novelas (teniendo en cuenta la conversión de doce cuentos o “ejemplos” en once novelas) desde ambos extremos, *La fuerza de la sangre* quedaría precisamente en el centro y sería la obra más corta. O sea, desde una perspectiva dual, la lineal y la artística (si contamos al revés tomando los dos últimos cuentos o “ejemplos” como una novela), *La fuerza de la sangre* sería la sexta⁹, número de abundante simbolismo bíblico en el que, por ejemplo, tiene lugar la anunciación a la virgen María (¿Leocadia?)¹⁰ de la concepción de Jesús ¿Luisico? (Evangelio de San Lucas, 1, 26-27). Por otra parte, si tomamos cada cuento o “ejemplo” por separado y si contamos en sentido inverso desde el *Coloquio de los*

⁸ Mauricio Molho en *Cervantes: <El casamiento engañoso>* y <*Coloquio de los perros*>, ed. bilingüe y traducción de Molho, Aubier-Flammarion, Paris, 1970, pp. 69-70, concidera que la edición de las *Novelas ejemplares* de 1613 consta de once novelas y doce ejemplos, contando, como el último de éstos, el *Coloquio que pasó entre Cipión y Berganza* e integrado en la onceava novela que es *El casamiento engañoso*.

⁹ La hora de la condenación de Cristo: “Era el día ...al rededor de la hora sexta ... [cuando] Pilato ... entonces se lo entregó para que le crucificasen” (San Juan, XIX, 14-16). “But why at the sixth hour? Because at the sixth age of the world. In the Gospel, count up as an hour each, the first age from Adam to Noah; the second, from Noah to Abraham; the third, from Abraham to David; the fourth, from David to the removing to Babylon; the fifth, from the removing to Babylon to the baptism of John; thence is the sixth being enacted” (Augustine, *Gospel of John*, Vol. 1, p. 214), quoted by G.A. Gaskell, *Dictionary of all Scriptures and Myths*, New York: The Julian Press, Inc., 1978, p. 695.

¹⁰ Es interesante notar que Sandra L. Nielson, después de decir que “según las palabras de Cervantes, «la compasión y misericordia suele ser tan natural como la crueldad en el hombre», aunque Nielsen no da la cita del texto de Cervantes, afirma: “En esta visión ideal de todos. [Y continúa]... en mi cuarto, esta tarde, estaba preparando la página final de esta ponencia –“El simbolismo de la cruz en *La fuerza de la sangre*”–. Le pregunté a la criada del hotel que estaba limpiando mi cuarto: ‘¿Cuál es la forma correcta? ¿Es la mujer quien salvó al hombre o es la mujer la que salvó al hombre’, pensando en el uso correcto del nombre relativo. Ella me respondió: ‘¡Ah! ¡Es una tesis religiosa! ¡Claro! ¡Es la virgen María la que salvó al hombre!’ ¡Tal vez tenga razón y hay algo de la virgen en esta joven tan inocente”, refiriéndose Nielson a Leocadia en este caso, la protagonista de *La fuerza de la sangre* (“El simbolismo de la cruz en *La fuerza de la sangre*”, *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares: *Anthropos*, Editorial del Hombre, 6-9 noviembre 1989, p. 632.

perros, *La fuerza de la sangre* sería el séptimo cuento, número impar y proverbial (ver Apéndice A para apreciar los 7 círculos concéntricos), invitándonos a una interpretación simbólica del siete, como veremos más adelante.

El hecho de que son “doce trucos” o cuentos o “ejemplos”, número proverbial, sugiere de igual modo algo simbólico y metafórico. Desde luego, hay mucho de simbólico y metafórico en cada cuento y en el conjunto, pero, por el objetivo de este trabajo, conviene tener en cuenta sólo ciertas preguntas: ¿qué pretende Cervantes al hacer que en *La fuerza de la sangre*, cuento céntrico de todo el conjunto linealmente considerado, ocurra el rapto y la violación más laberínticamente misteriosa de la protagonista? ¿Por qué ésta es violada mientras está completamente desmayada e inconsciente? ¿Por qué Rodolfo, el raptor, no logra violar a Leocadia mientras ésta vuelve en sí de su desmayo, pero aquél sí tiene sexo con ésta mientras está desmayada e inconsciente? ¿Por qué en cuanto la violada vuelve en sí pide al agresor la deje sola y en libertad poniendo, de hecho más tarde, como único testigo un crucifijo que sustrajo del cuarto la noche de su desgracia? ¿Por qué, al final, Cervantes, creador de la obra, hace que la violada termine casándose con su violador? No sólo la respuesta a esta última pregunta y a otras que aquí se plantean, sino también la ampliación de las anteriores respuestas son materia de este estudio. De igual modo, como parte de este trabajo, aquí se analiza la función artística y el simbolismo de *La fuerza de la sangre* dentro de la colección y se indican algunas posibles relaciones que este “ejemplo” tiene con los otros cuentos del conjunto.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

1. LA FUERZA DE LA SANGRE: ESTRUCTURA TRIÁDICA Y FUNCIÓN SIMBÓLICA

En *La fuerza de la sangre* Rodolfo y unos amigos de él, teniendo “cubiertos los rostros” (p. 1054) para que nadie los vea, raptan a Leocadia del cuidado de su familia. Rodolfo la lleva vendada a su casa donde éste tiene sexo con la joven mientras está inconsciente. Leocadia vuelve en sí muy confusa y Rodolfo la quiere violar una vez más, pero la chica se defiende y aquél no logra su instinto. Rodolfo preocupado la venda otra vez y la deja en la Plaza del Ayuntamiento para que se fuera a su casa. Leocadia en casa de sus padres “díjoles lo que había visto en el teatro donde se representó la tragedia de sus desventuras, el jardín, la reja, los escritorios, la cama, los damascos, y a lo último les mostró el crucifijo que había traído” (p. 1057)

del cuarto de su violador. Rodolfo, por su parte, se marcha para Italia, centro del catolicismo, a los tres días del suceso y sin importarle mucho de su comportamiento irresponsable.

Como resultado de la violación, Leocadia queda en cinta y no quiere que nadie se entere. Hasta se hace pasar por prima cuando nace el niño y éste crece con sus familiares maternos en otro pueblo. Al entrar a los siete años, un caballo lo atropella en la calle en el pueblo de sus padres y su abuelo paterno lo recoge, sin saber que era su nieto, aunque se da cuenta que tiene el rostro de su hijo Rodolfo, y lo lleva al cuarto donde había sido concebido. La madre y sus familiares se enteran del accidente del niño y van a buscarlo. Leocadia reconoce el sitio donde había sido violada e informa que Rodolfo es el padre de Luisico. Deciden comunicarse con Rodolfo y se hacen arreglos para que Rodolfo regrese a Toledo cuanto antes, "porque le tenían concertado casamiento con una mujer hermosa sobre manera y tal cual para él convenía" (p. 1061), aunque en la mente de doña Estefanía, lo de la belleza de esa mujer era sólo un truco para hacer regresar a su hijo de Italia, pero el lector cree lo contrario y está convencido que la belleza de esa mujer existe y es lo que es realmente la belleza de Leocadia. Rodolfo retorna de Italia y todos se alegran y de inmediato se hacen los preparativos para la boda y la cena nupcial. Se lleva a cabo el matrimonio sacramentalizado y la obra termina haciendo referencia a "los muchos hijos y la ilustre descendencia que en Toledo dejaron, y ahora viven, esos 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" (p. 1064).

Ya desde el título *-La fuerza de la sangre-*¹¹, el lector intuye que la obra contiene reconocimientos o alguna rectificación y/o, si se quiere, anagnórisis. La obra tiene por contenido una historia de reconciliación y, como consecuencia, de salvación¹², teniendo en cuenta en su estructura metafóricamente la

¹¹ Las citas sobre la *Novelas ejemplares* y otras obras de Cervantes en este estudio vienen de Angel Valbuena Prat, *Miguel de Cervantes Saavedra: Obras completas*, t. I y II, Madrid, Aguilar, 1970. Estas citas vendrán entre paréntesis, con la letra p. y el número de la página.

¹² Ver lo que Edward H. Friednman dice en cuanto a la salvación o redención de Rodolfo: "Although Rodolfo does not attempt to redeem himself Cervantes grants him a redemption of sorts, within the parameters of fiction and in accordance with the systems of justice implicit in that fiction" ("*Cervantes's La fuerza de la sangre* and the rhetoric of power",

doctrina de la Trinidad en la que se incluye el concepto del doble: el Antiguo Testamento y el Nuevo Testamento. Cervantes usa moldes bíblicos y seculares en su configuración y deja literaturizadamente para los lectores, como resultado de una trinitaria dualidad, una historia multidimensional. El primer párrafo introduce dos fuerzas o realidades sociales en oposición: la familia de un anciano hidalgo y a un caballero “a quien la riqueza, la sangre ilustre, la inclinación torcida, la libertad demasiada y las compañías libres” (p. 1054) le motivan a hacer cosas deshonestas y le dan renombre de atrevido. En el segundo párrafo se les da nombre a los personajes principales –Rodolfo y Leocadia–, aunque ocultando sus nombres verdaderos, y se presenta a otros amigos alegres e insolentes de aquél, caracterizando a todos ellos como dos escuadrones: el de los lobos, con sus rostros cubiertos, y el de las ovejas, poniéndose énfasis en la intranquilidad, preocupación y en la falta de malicia del grupo de la ovejas. La confrontación de estas dos fuerzas contrarias engendra caos, desorden y sufrimiento en el escuadrón de la ovejas, pero al mismo tiempo ocurre algo positivo: se lleva a cabo la procreación de un hijo, novelizando así el adagio “no hay mal que por bien no venga”, ya que el hijo traerá sufrimiento, alegría y sentido a la tragedia ocasionada por su padre a quien aquél conocerá al entrar a los siete años de haberse ausentado a Italia. Además de las diferencias socio-económicas de estos dos grupos, está el aspecto espiritual o religioso: los lobos representan el nivel aristocrático y corrupto y las ovejas la clase humilde y virtuosa, mundos contrarios fusionados al final de la obra en Toledo, centro religioso, luz del arte y gloria de España para Cervantes.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

No es mera coincidencia. *La fuerza de la sangre*, como cada una de las *Novelas ejemplares*, puede analizarse estructuralmente como una concepción artística triádica¹³. En la parte primera, que transcurre en un tiempo nocturno,

Cervantes's Exemplary Novels and the Adventure of Writing, The University of Minnesota Press: The Prisma Institute, Hispanic Issues, 1989, p. 140.

¹³ Ver el estudio de Eleodoro Febres sobre la estructura triádica de *La fuerza de la sangre* en *Superestructura de las Novelas ejemplares de Miguel de Cervantes Saavedra*, Lima: Editorial San Marcos, 1998, pp. 117-135. La concepción trimembre está configurada desde diferentes perspectivas: (1) en la primera parte tiene lugar la noche del pecado y la concepción de Luisico; en la segunda ocurre el nacimiento de éste, vive hasta la edad de siete años y le ocurre el accidente por el que derrama mucha sangre de la cabeza, uniendo al mismo tiempo a toda su familia inmediata –la materna y la paterna con excepción de su padre; y en la tercera se lleva a cabo una doble anagnórisis: la del hijo con su padre y la de los abuelos de aquél con éste, y también participa en el reencuentro de sus padres

se presenta principalmente el rapto de Leocadia, la violación cometida por Rodolfo y la concepción de Luisico, hijo concebido sin previo plan humano en un ambiente de total oscuridad, en una noche de verano y estando Leocadia inconsciente y vendada. La segunda sección, que se lleva a cabo en un tiempo diurno, muestra esquemáticamente el viaje de Rodolfo a Italia, la enajenación de Leocadia con respecto a lo social, más el nacimiento, crecimiento y el accidente del niño, poniendo énfasis en la enajenación de Leocadia y en dos factores en relación al niño (accidente y su curación casi simultáneamente), o sea la vida del niño hasta los siete años de edad. Y la tercera parte (casi desde la curación o resurrección del niño), que tiene lugar en una noche de invierno, contiene la llegada o retorno de Rodolfo de Italia a Toledo y la reconciliación de todos y el matrimonio de Rodolfo con Leocadia. Como la historia de Jacob en el Génesis, en *La fuerza de la sangre* se nos presenta una trayectoria de la confusión a la fusión, del caos, desorden y sufrimiento al orden y a la tranquilidad y alegría universal de todos¹⁴.

La estructuración novelística de *La fuerza de la sangre* nos recuerda numerológicamente la división de la historia de *Don Quijote*, obra cumbre para los críticos cervantistas. Cervantes estructura la realidad de Don Quijote en tres viajes: por La Mancha, por Aragón y por Cataluña. Estos tres viajes tienen que ver, de una forma circular, con las aventuras del héroe del relato: una salida y un retorno en cada viaje en mutua interacción, manteniendo su individualidad al mismo tiempo. En la vida de Don Quijote se pueden distinguir de igual modo tres momentos claros: dos momentos de cordura y uno de locura: Don Quijote cuerdo, Don Quijote loco y Don Quijote cuerdo, bajo tres nombres diferentes, lo que nos recuerda los tres momentos vitales

en el que Luisico y su madre entran como en procesión para enfrentarse al padre que acaba de retornar de Italia y asistir a la cena y al matrimonio de sus padres. (2) Desde un posible punto de vista de Rodolfo tenemos el rapto y la violación en la primera sección; en la segunda, su viaje o huida a Italia, evitando sus responsabilidades; y en la tercera parte, el retorno y la unión con su familia y el matrimonio con la víctima de estupro. (3) Desde una perspectiva posible de Leocadia, en la primera parte ésta es raptada (separada de su familia) y violada; en la segunda, el ocultamiento (aislamiento) y la simulación en cuanto a la sociedad por la pérdida de su honor en la noche del pecado del cual ella se mantiene pura e inmaculada por el hecho de haber estado inconsciente y desmayada durante el estupro; y en la tercera parte, Leocadia rencuentra a su violador y contrae matrimonio con él.

¹⁴ Para apreciar ideas sobre el "Génesis" y *La fuerza de la sangre* ver Eleodoro J. Febres "El <Génesis> y *La fuerza de la sangre*", Madrid: *Anales Cervantinos*. Tomo XXXIII (1995-1997), pp. 273-305.

del protagonista de *El licenciado Vidriera*: Tomás Rodaja, Licenciado Vidriera y Licenciado Rueda. A Cervantes le encanta el mundo trinitario y piensa y se expresa teniendo en cuenta ese mundo de formas ternarias y también, desde luego, como afirma Idoya Puig, “tiene un gusto especial por los pares, y no hace falta señalar que es precisamente una pareja de personajes lo que le ha hecho famoso. Ciertas relaciones bilaterales se repiten constantemente en sus historias y, de este modo, se transmiten ciertos valores humanos. Son temas que aparecen con frecuencia y muestran un interés, consciente o inconsciente —esto no importa— por aspectos y problemas de la vida real”¹⁵. Esta realidad bilateral o dual en la vida y en cada historia ejemplar novelada por Cervantes se origina y sobrevive, podría añadirse a lo que dice Puig, por lo triádico. Cada cuento ejemplar, y tal vez los doce cuentos o “ejemplos” en conjunto como las once obras artísticas, tiene una configuración triásica con lo que parece que se está evocando numerológicamente la teología de la historia¹⁶, la cual nace del concepto lineal de la tradición judeocristiana bajo la providencia de Dios y el libre comportamiento humano sin ignorar el elemento cíclico en y de la vida.

¹⁵ Idoya Puig, “Contribución al estudio de la ideología de Cervantes: relaciones humanas en las *Novelas ejemplares*”, *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Antropos*: editorial del hombre, Alcalá de Henares, 6-9, noviembre 1989, p. 603.

¹⁶ Para Sandra Lee Sindars Swartz “Theology of history might be described in a general way as the searching out and setting forth a divine order or purpose in the succession of interrelated events called history. For the Christian, the meaning of history is to be perceived in the Incarnation, when God assumed human flesh and in one historical event effected a reconciliation with the fallen humanity. Traditionally, Christian theology of history has taken the form of a history of salvation (heilsgeschichte) from Creation to Last Judgment, marked midway by this fulfillment of divine purpose in Christ. As in Augustine’s *City of God*, the Old Testament and pagan histories prepare for and point toward Christ, the history of the Tost-Resurrection” Church points back to Christ in an ever widening and deepening witness, while the Apocalypse details through symbols the final events of the world culminating in the Second Coming of Christ for judgment. In comparison to this treatment, the modern understanding of history is secular. The events of the historical order are understood by an appeal to, for example, economics, politics, demography, sociology, culture. With this understanding of history, Christian theology is more inclined to speak of a “breaking -in” of the divine into the historical order. The focus has shifted from the universal sweep of salvation history to individual events as revelatory of God’s purpose. Wolfhart Parmenberg, for example, see a series of “proleptic” events which offer glimpses into the future goal of history. The chief proleptic event for the German theologian is Christ’s Resurrection in which the Christian may see the promise of future life (“The Trinity and History: An Introduction to Twelfth-Century Theology of History”, *Religion, journal of Kansas*, 17, N^o 1, October 1979, p. 1).

Al tener presente la estructuración tricotómica, especialmente de *La fuerza de la sangre* es difícil no pensar en la concepción trinitaria del desarrollo de la historia del género humano tal como se esforzaron en explicar los pensadores de la Edad Media y los teólogos de entonces y de hoy bajo la inteligencia de un Dios como tres personas. Esta realidad tripartita nos lleva a imaginar de igual modo en la división de la historia de la humanidad por teólogos de la historia como Rupert de Deutz¹⁷ (1075-1129), Anselm de Havelberg (1100-1158) y Joaquín de Fiore¹⁸ (1135-1202) que usaron moldes alegóricos y tipologías de los textos de las Sagradas Escrituras para explicar los misterios de Dios revelados en el orden divino de la historia y del mundo natural. Parafraseando el pensamiento de Rupert en relación a *La fuerza de*

¹⁷ Según Sandra Lee Zimdars-Swartz, Rupert of Deutz “takes the basic premise of the doctrine of the Trinity as his point of departure: God is three Persons in one substance. He accepts as given that since God is one, the Trinity works indivisibly: every aspect of salvation history involves all three divine Persons. But trinitarian doctrine also distinguishes three Persons and allows that certain properties (e.g., paternity, sonship, spiration) and qualities (e.g., power, wisdom, love) may be seen as particularly appropriate to one divine Person. So too, individual works of salvation history may be assigned with a certain propriety to a particular Person of the Trinity. According to Rupert, the proper work of the Father is creation (creatio); the proper work of the Son is redemption (redemptio); the proper work of the Holy Spirit is renewal (innovatio). Conviene continuar exponiendo la teoría de Rupert en cuanto a la periodización de la historia de la salvación de la humanidad. Zimdars-Swartz continúa explicando el pensamiento de Rupert de la forma siguiente: “Rupert based his division of salvation history into three major periods and his division of *De Trinitate* into three major sections on this three-part work of the Trinity. The first work of creation extends from the appearance of the first light to the fall of the first human (desde el principio de *La fuerza de la sangre* hasta el pecado de Rodolfo). The second work of redemption extends from the fall of the first human to the passion of the second one, Jesus Christ the Son of God (desde la caída de la primera persona humana (Rodolfo) hasta la pasión de la segunda (Luisico). The third work of renewal extends from the Resurrection of Christ to the general resurrection of the dead at the end of the world (desde la curación de Luisico hasta el final de la obra y tal vez por eso Rodolfo y Leocadia sufren desmayos en la tercera parte de la obra y Cervantes hace que dicha estructura sea incompleta).

¹⁸ Obsérvese que este autor ha pasado a la historia con varios nombres: Mircea Eliade lo cita como Joaquín de Fiore en *Mito del eterno retorno*, Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1972 (por autorización de Emecé Editores, S.A.), p. 133. Cirpiano Baraut habla también de Joachim de Fiore en “Joachim de Fiore”, *Dictionnaire de spiritualité*, 8: 1179-1201. Marjorie Reeves habla de Joachim of Fiore en “Originality and Influence of Joachim of Fiore”, *Traditio*, 36 (1980), 264-316. Morton W. Boornfield habla de “Joachim of Flora: A Critical Survey of his Canon, Teaching, Sources, Biography, and Influence”, *Traditio* (1957), 13: 249-3 11.

la sangre tendríamos que la primera parte ("the first work of creation"¹⁹ se extiende desde el principio de la obra hasta la caída o pecado de Rodolfo, simbolizando la primera persona humana; la segunda ("the second work of redemption") que tiene que ver con la redención, se extiende desde la caída de la primera persona humana (Rodolfo) hasta el accidente de Luisico o atropello por unos caballos, simbolizando la pasión de la segunda persona o sea Jesucristo el Hijo de Dios; y la tercera parte ("the third work of renewal") se extiende desde la curación o resurrección de Luisico ("from the Resurrection of Christ to the general resurrection of the dead at the end of the world" which has not come yet) hasta el final de la obra, que estructuralmente es incompleta.

Y precisamente Cervantes, como Joaquín de Fiore para explicar la teología de la historia, usa moldes alegóricos y tipologías bíblicas para crear la teología de un mundo novelístico en el que literaturiza la salvación de sus personajes. Y si Joaquín de Fiore usa su modo sofisticado de entender la doctrina de la Trinidad para interpretar la historia de la salvación de la humanidad, Cervantes crea historias estructuradas metafóricamente (o un mundo metafórico) según moldes trinitarios y dobles, novelizando lo que para Fiore era el propósito de la Trinidad en la salvación de los seres humanos. Y Joaquín de Fiore parece ser a quien Cervantes, en *La fuerza de la sangre*, refleja alegóricamente más de cerca en su estructuración de esta obra en tres estados inspirados por una persona de la Trinidad: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. Y por medio de este plan compositivo parece que Cervantes está configurando en la tercera parte de la novela, como en la tercera época cósmica propuesta por Fiore, la libertad espiritual como necesidad de una doble dialéctica: la histórica o seglar y la religiosa o divina²⁰. Esta doble

¹⁹ Las frases en inglés que están entre paréntesis vienen del texto "The Trinity and History: An Introduction to Twelfth-Century Theology of History" por Sandra Lee Zimdars-Swartz, op. cit. pp. 2-3

²⁰ Ver el resumen que hace Mircea Eliade en *El mito del eterno retorno*, op. cit., p. 133-135 sobre la supervivencia del "mito del eterno retorno". Eliade en estas páginas dice que "los gérmenes de dicha teoría (la teoría del progreso líncal de la historia) se perciben también en los escritos de Alberto Magno y de santo Tomás, pero es sobre todo en el *Evangelio eterno* de Joaquín de Fiore donde se presenta con toda su coherencia integrada en una genial escatología de la historia, la más importante que haya conocido el cristianismo después de san Agustín. Joaquín de Fiore divide la historia del mundo en tres grandes épocas, inspiradas y dominadas sucesivamente por una persona de la Trinidad: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. La visión del abad calabrés, cada una de dichas épocas revela,

dialéctica, en *La fuerza de la sangre*, se refiere a la situación artística y a lo que su moraleja significa, realidad esperada por el espíritu cristiano y cervantino, aunque de difícil aceptación y explicación para los mortales. Ese estado, en el nivel humano, es la universal alegría generada por la fusión de opuestos irreconciliables²¹ (lascivia-virtud, culpabilidad-inocencia, irresponsabilidad-responsabilidad, odio-amor, encubrimiento-verdad, discordia-perdón, imposición-libertad), simbiosis ejemplificada por el matrimonio del violador y la violada, recalándose, al final, máximamente el triunfo de lo positivo o bueno sobre lo negativo o malo y cuya concreción continuará llevándose a cabo, y por eso, tal vez, Cervantes formaliza una estructura incompleta.

La adquisición de esa realidad de contento y júbilo universal se debe al perdón y a la absolución de los errores y frivolidades humanas, encarnándose

en la historia, una nueva dimensión de la divinidad y, por ese hecho, permite un perfeccionamiento progresivo de la humanidad, que en la última fase –inspirada por el Espíritu Santo– desemboca en la libertad espiritual absoluta” (p. 133). También véase para la exposición de esta idea en mi estudio: Eleodoro J. Febres, “*Novelas ejemplares: Composiciones triádicas*”, *La Torre*, Año X, Núm. 37 (1996), p. 21. Es ilustrador el estudio por Delno C. West y Sandra Zinidars-Swartz sobre *Joachim of Fiore: A Study in Spiritual Perception and History*, Bloomington: Indiana University Press, 1983. Y a mi parecer, Cervantes, autodidacta y muy versado en cuestiones histórico-religiosas, cuando estuvo en Italia pudo haberse enterado de los escritos de Joaquín de Fiore, ya que como dice Marjorie Reeves: “yet his books (Fiore’s books) are really his monument. Cherished, as they must have been, by his first groups of disciples, they were widely discriminated in the second half of the thirteen and in the fourteen centuries. The key manuscripts are found in Rome (no nos olvidemos que a los 22 años Cervantes sirve como camarero al futuro Cardenal Acquaviva, en Italia, donde pudo haber escuchado de Fiore), Florence, Padua, Pavia, Reggio, Bamberg, Dresden, Paris and Oxford. Legends of prophetic powers, prophecies attributed to him, versions of his “*figurae*” and pseudo-Joachimist works, all spread his reputation and his ideas, even if in a debased form. It was the power of his idea of history and specially of his vision of the third age (or status) yet to come which –though often through a filter of distortion– made him a continuing force in the aspirations of succeeding centuries. When his three main works –and some of the pseudo-writings as well– were published in the sixteen century, the printing press disseminated his influence even more widely. In the seventeenth century these works were still read ... (Marjorie Reeves, *Joachim of Fiore and the Prophetic Future*, London: SPCK, 1976, Preface)

²¹ Es interesante lo que dice Edward H. Friedman de lo antitético en *La fuerza de la sangre*: “Anthesis (the Baroque chiaroscuro) is a central figure of *La fuerza de la sangre*. Darkness and light, dishonor and honor, ther aristocratic and the humble, cruelty and compassion, social isolation and integration, separation and union: the negative factors move toward positive ends” (“Cervantes’s *La fuerza de la sangre* and the rhetoric of power”, op. cit. p. 141. Yo añadiría, *La fuerza de la sangre* está tejida de un mundo antitético o lo dual antitético en interacción.

todo ello en la virtud, el sufrimiento, la comprensión y la caridad, sin lo cual es imposible una verdadera reconciliación. De todas las novelas ejemplares, en *La fuerza de la sangre*, siendo paradójicamente la obra artística más corta de todas ellas, es precisamente donde las fuerzas sociales, temporales, seculares y las espirituales, permanentes y religiosas adquieren mayor significancia arquetípica, simbólica, mítica y metafórica. En otro sentido, al que podría llamarse alegórico o espiritual, que nos lleva a imaginar en los misterios de Dios revelados en el mundo natural y el orden divino de la historia, se estaría simbolizando lo que alegoría (“la semejanza de una cosa pequeña a una más grande”) significaba para Joaquín de Fiore. Y tal vez por eso Cervantes, entre otros posibles sentidos, coloca *La fuerza de la sangre*, siendo la transcripción artística más corta, en el centro de sus doce “ejemplos” como de sus once obras artísticas. Y como otra peculiaridad de este cuento céntrico, como dice David Gitlitz, “of the twelve *Exemplary novels*, this is the only one whose title does not directly name the protagonist (*Las dos doncellas*, *El celoso extremeño*, *La gitanilla*) or refer to a key event (*El casamiento engañoso* and *El coloquio de los perros*). The title of this novel not only lends itself to symbolic interpretation, it invites it”²².

Los lobos raptan a Leocadia y Rodolfo tiene sexo con ella (la viola) en una noche de verano, en cuya violación se engendra a Luisico (palabra con la que termina la obra), generando, congénitamente, en el nivel temporal, social, legal y humano; una de las fuerzas conciliatorias temática y estructuralmente. Luisico funciona como fuerza mediadora entre las dos familias, ya que su abuelo paterno ve en su rostro sangrando en el suelo debido al atropello por un caballo de carrera el rostro de su hijo Rodolfo. Luisico, que lleva el mismo nombre de su abuelo materno (Luis), genera asimismo el amor entre sus padres (¿simbólicamente el Espíritu Santo?). La madre finge, desde la concepción de su hijo hasta entrar éste al séptimo año, ser la prima de su hijo y sus abuelos maternos sus tíos, y su padre se va a Italia también hasta el séptimo año, número proverbial²³, después del tercer día del estupro (otro número proverbial) y apartándose “con tan poca memoria de lo que con Leocadia le había sucedido como si nunca hubiera pasado” (p. 1058).

²² David M. Gitlitz, “Symmetry and Lust in Cervantes’ *La fuerza de la sangre*”, op. cit., p. 118.

²³ Según Mircea Eliade “los siete pisos representaban los siete cielos planetarios (como en Borcippa) o los siete colores del mundo (como en Ur)”, *El mito del eterno retorno*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1972 (por autorización de Emecé Editores, S.A.).

El accidente de Luisico, que hace que derrame mucha sangre la cabeza de éste, ocurre precisamente en el centro de la sección central de las tres partes estructurales de la obra y en el centro de *La fuerza de la sangre* (también tiene lugar en el centro de los doce cuentos). El derramamiento de sangre en el centro de los doce cuentos parece evocar simbólicamente la creencia de que la sangre de Cristo se derramó en el Gólgota, centro u ombligo del mundo y cima de la montaña cósmica (ver apéndices B y C para apreciar la posible configuración de estas ideas). Según la creencia cristiana en el Gólgota es donde Adán había sido creado y enterrado y en donde, consiguientemente, la sangre de Cristo cae encima del cráneo de Adán, inhumado al pie mismo de la cruz²⁴. Tal como Adán y la humanidad entera son redimidos por la sangre de Cristo, así la sangre de Luisico, desde la misma cama en la que fue concebido, sirve para reconciliar y unir a todos sus familiares y para hacer regresar o exhumar a su padre Rodolfo de Italia. Este, que no recordaba lo que había hecho, como enterrado en el olvido en cuanto a la familia inmediata de Leocadia, ni siquiera estaba enterado que tenía un hijo, técnica con la que Cervantes depura la culpabilidad de Rodolfo²⁵.

Igualmente Luisico está presente, como por necesidad funcional, no sólo en la reunión final de sus padres, sino también en las tres secciones

²⁴ Ver *El mito del eterno retorno* por Mircea Eliade, sobre todo el capítulo sobre "El simbolismo del centro", op. cit., pp. 21-25. En este capítulo se lee: "Para los cristianos, el Gólgota se hallaba en el centro del mundo, pues era la cima de la montaña cósmica y a un mismo tiempo el lugar donde Adán fue creado y enterrado. Y así la sangre del Salvador cae encima del cráneo de Adán, inhumanado al pie mismo de la cruz, y lo rescata" (p. 22). Y en la página 24 se lee: "El paraíso en que Adán fue creado a partir del limo se halla, naturalmente, en el centro del cosmos. El paraíso era el <ombligo de la tierra>, según una tradición siria, se hallaba <en una montaña más alta que todas las demás>. Según el libro sirio *La caverna de los tesoros*, Adán fue creado en el centro de la tierra, en un lugar mismo donde había de levantarse más tarde la cruz de Jesús. Las mismas tradiciones han sido conservadas por el judaísmo. El apocalipsis judaico y la midrash precisan que Adán fue hecho en Jerusalén. Como Adán fue inhumanado en el mismo lugar en que fue creado, es decir, en el centro del mundo, en el Gólgota, la sangre del Salvador... lo rescatará también".

²⁵ Conviene indicar que en una conversación que tuve con el Dr. Julio Horacio Reynoso, abogado y juez en la Argentina, dialogamos sobre el caso de Rodolfo en *La fuerza de la sangre* y me dijo dos cosas: (1) que cuando un acto deshonesto se va de la memoria o cae en olvido, como en el caso de Rodolfo, legalmente la culpabilidad disminuye; y (2) que el violador queda exonerado de la pena, si el violador se casa con la violada. En mi opinión, los críticos tienen que tener en cuenta ambos puntos en el análisis de *La fuerza de la sangre*, para poder apreciar la grandeza artística de la genialidad creadora de Cervantes.

estructurales de la obra: en la primera parte Luisico es concebido; en la segunda nace, crece y lo atropella un caballo ocasionando el derrame de sangre de la cabeza; y en la tercera, después de recuperarse del accidente o, si se quiere, después de resucitar, acompaña de la mano a su madre para que ésta se encuentre con su esposo y así para que todos puedan sentarse a la cena, la cena nupcial. De hecho, la obra termina aludiendo a la permisión del Cielo y a la "fuerza de la sangre", sangre que redime el pasado y el futuro en un presente feliz representado todo ello por la unión de los abuelos de Luisico y la numerosa descendencia que dejaron y que ahora viven, fusionándose así las dos fuerzas sobre las que está montada esta novela central: lo sobrenatural y providencial con lo seglar y humano, de lo que forma parte la libre elección de la persona en los quehaceres humanos.

Se cree, pues, que la sangre de Luisico, la fuerza de la sangre ínsita en su rostro, porque en él se veía el rostro de su padre, sirve para la realización del perdón, de la reconciliación, y el enlace de las dos familias y de sus padres como para el descubrimiento de la verdad mediante la destrucción (¿la muerte?) del encubrimiento y la disimulación impuestos por lo social en relación a la deshonra social. El verter de la sangre de un inocente, como en el caso de Cristo, sirve para redimir y, si no por lo menos, para elevar a culpables y no culpables a un estado de perdón y piedad, a un plano espiritual "sin daño del alma ni del cuerpo" (p. 920) y de contento provechoso, situación a la que Cervantes se refiere en su Prólogo Al Lector: "no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso... así de todas juntas como de cada una de por sí" (p. 920). Ese estado de salvación o nuevo estado en *La fuerza de la sangre* viene a consumarse mediante el matrimonio sacramentalizado y por decisión libre, situación de la que se alimentan y fortalecen y adquieren ejemplaridad los otros cuentos ejemplares. En este centro artístico, de la deshonra pasa a la honra por el matrimonio del violador y la violada, una realidad, en mi opinión, muy verosímil y racional, aunque para algunos lectores, como Ruth El Saffar, "it is almost impossible to understand how a girl could fall in love and marry the same man who had rape her seven years earlier"²⁶. El Saffar, por otro lado, recomienda que "neither the plot nor the characters are to be evaluated by realistic or naturalistic standards"²⁷. No hay

²⁶ Ruth El Saffar, *Novel to Romance: A Study of Cervantes's <Novelas ejemplares>*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974, p. 128.

²⁷ Ruth El Saffar, *ibíd.* p. 128.

que olvidarse que, para Cervantes, cada persona tiene la capacidad para el mal como para el bien²⁸, temas brillantemente configurados en esta joya artística cervantina y que es la única obra en la que nace un hijo como resultado de un acto sexual (violación) estando la madre inconsciente y que todo esto ocurre en el centro de los doce “ejemplos”.

El otro elemento de importancia estructural y simbólica en *La fuerza de la sangre* y en la estructura de los doce cuentos es el crucifijo. Estos dos elementos son mencionados por Leocadia, aunque sólo por inferencia en cuanto al hijo, pero muy explícitamente en relación al crucifijo, en la tercera parte²⁹ estructural de la novela, recapitulando su sentido argumental: “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, asimismo me hallé en los brazos de entonces pero honrada. 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 la echastes menos y si es el mismo que tiene mi señora” (p. 1064). La palabra cruz o crucifijo aparece más de cinco veces en la novela, aunque adquiere sentido funcional sólo en cinco situaciones diferentes y sirve, en las palabras del padre de Leocadia, de testigo en la noche de la violación y de juez en la realización de su justicia.

La primera situación en que el crucifijo tiene sentido funcional es cuando Leocadia lo toma en el cuarto de su violación: “en un escritorio... vio un crucifijo pequeño, todo de plata, el cual tomó y se le puso en la manga de la ropa, no por devoción ni por hurto, sino llevada de un discreto designio suyo” (p. 1057). La segunda situación en que el narrador nombra el crucifijo

²⁸ R.P. Calcraft llega a una conclusión similar en “Structural, Symbol and Meaning in Cervantes's *La fuerza de la sangre*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 58: 3 (1981), p. 203: “Luisico was saved from death by the spontaneous action of an old man moved to pity by an accident to a child, which suggests that in addition to his obvious capacity for evil, man has also the capacity for compassion and for love”.

²⁹ Robert V. Piluso, “*La fuerza de la sangre*: un análisis estructural”, *Hispania*, vol. XLVII, Nº 3 (1964), p. 488, afirma: La novela “se divide en dos partes... La primera es negativa; la segunda positiva”. Joaquín Casaldueño, *Sentido y formas de la <Novelas ejemplares>*, op. cit., p. 37, dice: cada una de las *Novelas ejemplares*, “exceptuando *Rinconete y Cortadillo*, *El celoso*, *El casamiento engañoso*, se presenta dividida muy claramente en cuatro partes”. David M. Gitlitz afirma: “each of the three sections of the novel is divided into three scenes, and those of the first and third sections are related to both setting and plot...” (“Symmetry and Lust in Cervantes' *La fuerza de la sangre*, *Studies in Honor of Everett W. Hesse*, op. cit. p. 114).

es cuando Leocadia retorna a su casa después de haber sido robada su honra y les muestra a sus padres “el crucifijo que había traído, ante cuya imagen se renovaron las lágrimas, se hicieron deprecaciones, se pidieron venganzas y desearon numerosos castigos” (p. 1057), ante lo cual el padre de Leocadia le dice: lo que has de hacer, hija, es guardarla (la imagen del crucifijo) y encomendarte a ella, que pues ella fue testigo de tu desgracia, permitirá que haya juez que vuelva por tu justicia” (p. 1058), simbólicamente estableciéndose así una segunda venida de Cristo. El crucifijo adquiere sentido funcional por tercera vez al retomar Rodolfo a su casa después de haber abandonado a Leocadia en “la plaza que llaman Ayuntamiento junto a la iglesia mayor” (p. 1057): “Rodolfo, entre tanto, echando menos la imagen del crucifijo, imaginó quien podía haberla llevado; pero no se le dio nada, y como rico, no hizo cuenta de ello, ni sus padres se la pidieron cuando de allí a tres días, que él se partió a Italia” (p. 1058), evidenciando lo poco responsable que uno puede ser, especialmente la persona que no tiene en cuenta al otro, siendo imagen suya, en cuanto a sus actos.

La cuarta vez que se hace referencia a la imagen del crucifijo es cuando Leocadia le cuenta a doña Estefanía, mujer muy calculadora y con nombre idéntico a doña Estefanía de *El casamiento engañoso*³⁰, la desgracia de su deshonra ocasionada por su hijo Rodolfo, sacándola —la imagen de la cruz— de su pecho y diciendo: “Tú, Señor, que fuiste testigo de la fuerza que se me hizo, sé juez de la enmienda que se me debe hacer” (p. 1060). El final de este discurso, que tiene más de oración que de discurso, apelando a un entendimiento espiritual de los hechos, el narrador lo utiliza para describir el segundo desmayo que Leocadia sufre en la obra: “abrazada con el crucifijo, cayó desmayada en los brazos de Estefanía” (p. 1060). La quinta vez que Leocadia usa la imagen del crucifijo es para hacerle recordar a Rodolfo de la noche de

³⁰ Adriana Slaniceanu en “The Calculating Wornam in Cervantes’ *La fuerza de la sangre*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 64 (1987), pp. 101-110, analiza las peculiaridades de la mujer calculadora en *La fuerza de la sangre* y se refiere a otras mujeres calculadoras en muchas obras de Cervantes: “It is easier, to be sure, to point to more examples of calculating women who attempt to manipulate men and place them in a compromising position. La Carducha of *La gitanilla*, the dueña Marialonso of *El celoso extremeño*, and the two mozas de mezon of *La ilustre fregona* readily come to mind. Doña Estefanía, the protagonist of *El casamiento engañoso*, is an excellent example of the scheming woman who weaves an intricate web of deceits in order to marry the ensign Campuzano. Certainly, the shadowy figure, the ‘dama de todo rumbo y manejo’ of *El licenciado Vidriera*, who tries to drive Tomás Rodaja mad with desire by giving him a poisoned quince, qualifies as a manipulative woman”.

su violación, aunque ahora ella ya no tiene el crucifijo en su poder, sino que está en las manos de doña Estefanía, madre de Rodolfo, significando que el crucifijo está fuera del marco personal y temporal de Leocadia, pues ya no lo tiene, ejemplificando un nuevo estado con sus frutos correspondientes. Numérica y alegóricamente podría pensarse en las cinco divisiones temporales del mundo que Fiore observa, aunque para él o ya que para él la quinta división no se podría llamar temporal, porque va a ocurrir en el cielo, fuera de la historia para Fiore³¹, o fuera de la afligida, dolorosa o circunstancial historia personal de Leocadia (creación de Cervantes). Y lo interesante es que la cuarta función testimonial del crucifijo ocurra precisamente en el momento que se descubre la verdad de los hechos y al pasar de la segunda a la tercera sección estructural de la obra. Y no hay que olvidar que la palabra <cristiano> se usa varias veces después del accidente Luisico, mientras que en lo que precede o la primera parte estructural no se la menciona, literaturizándose así la existencia del Antiguo Testamento o periodo del pecado y del Nuevo Testamento o época de redención y cristianización.

Nótese que de las cinco situaciones³² en que el crucifijo tiene una función testimonial, la segunda y la tercera están como superpuestas (técnica usada, según Sandra Lee Zimdars-Swartz, por Fiore para dividir la historia de

³¹ Sandra Lee Zimdars-Swartz afirma que Fiore observa que "there are five temporal divisions of the world: (1) before the law, (2) under the law, (3) under the letter of the Gospel, (4) under the spiritual understanding, and (5) in the full vision of God. He notes that the last, in the full vision of God, is improperly called a time, since it will occur in heaven, that is, outside of history. These five times relate to one of five possible relationships involving the divine Persons: the relation of the Father to Son, the relation of the Son to the Father, the relation of the Father and Son to the Holy Spirit, the relation of the Son and Holy Spirit to the Father, and the relation of all three to creatures" ("The Trinity and History: An Introduction to Twelfth-Century Theology of History", op. cit. p.6).

³² Ver el simbolismo del número cinco en G.A. Gaskell, *Dictionary of all Scriptures and Myths*, New York: The Julian Press, Inc. A division of Crown Publishers, Inc. p. 280: "This number appears in the Scriptures most often in two relations, namely, the planes of manifestation and the senses. Five elements, five worlds, five intercalary days, and five gathas are symbols of five planes. Five brethren of Dives, five Karap brothers, five foolish virgins, five companies of dead men, five barley loaves, five-pronged fork, are symbols of the five senses". Tive is symbolic of iniperfection, or incomplection generally" (J. Gamier, *Worship of the Dead*, p. 220), y, debido a dicho simbolismo, tal vez, al principio de *La fuerza de la sangre*, los dos escuadrones están compuestos de cinco personas cada uno, y en la quinta situación, que aparece el crucifijo, ya no lo tiene Leocadia, sino la madre de Rodolfo, ya que Leocadia ahora tiene la seguridad de plenitud debido a su matrimonio y ya no le hace falta el crucifijo como testigo.

la humanidad en tres períodos que él los llama edades)³³: (la segunda vez) mientras Leocadia les cuenta la historia de su desgracia a sus padres y les muestra la imagen del crucifijo; (la tercera vez) Rodolfo, una vez que retorna a su casa, se da cuenta que la imagen del crucifijo había desaparecido, y ni siquiera la echa de menos. Tal vez Cervantes muestre la despreocupación y el desinterés en Rodolfo por la imagen del crucifijo, entre otras posibilidades, para ser coherente con el estado de irresponsabilidad de Rodolfo y/o para indicar la superficialidad religiosa de los aristócratas. Por otra parte, como dice R.P. Calcraft, "on one level, the crucifix is the supreme symbol by which Leocadia may affirm the truth of the tale she tells"³⁴.

En otro nivel, el crucifijo, sobre todo en esta parte central de la obra, representa alguna fuerza superior a la que Leocadia debe encomendarse y que "permitirá que haya juez que vuelva por [su] justicia" (p. 1058). El crucifijo, pues, parece actuar en dos planos inseparables: el sobrenatural y divino y el humano y seglar. Por lo sobrenatural, los doce cuentos quedan transformados (¿elevados?) y atraídos a su centro (¿a un estado de purificación?) y, tal vez, por eso el nombre de la abuela de Luisico por parte del padre lleve el mismo que el personaje femenino principal (Estefanía) de la undécima obra artística: *El casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros*. Como consecuencia de la interactividad de estos dos planos, se percibe que la reacción del padre de Leocadia en cuanto a la violación va contra lo que usualmente se esperaba

Biblioteca de Letras

³³ Sandra Lee Zimbarz Swartz, en "The Trinity and History: An Introduction to Twelfth-Century Theology of History", op. cit. pp. 5-6, afirma que Joaquín de Fiore "also divides history into three overlapping periods which he calls sates (status)... The flowering of each state and order is designated in those persons who fully embody the ideals of that order. Thus the first state, Adam to Christ, flowers in Abraham, who, as the father of the Jewish people, characterizes the order of laity. The second state, Uzziak, king of Judah to Joachim's time, flowers in Christ, who, as the Word, characterizes the task of proclamation of the Order of Clerics. The third state, having a double beginning in Ezekiel and St. Benedict and extending to the end of the world, flowers in the tweritieth generation after St. Benedict which was Joachim's own time. Joachim envisioned for this time a renewal of monastic ideals, at least partially begun by the Cistercian Order. The first state, characterized by the Order of the Laity, bears the image of the Father (Rodolfo en *La fuerza de la sangre*); the second state, characterized by the Order of Clerics, bears image of the Son (Luisico en *La fuerza de la sangre*); the third state, characterized by the Order of Monks, bears the image of the Holy Spirit" (Rodolfo, Luisico, Leocadia, y todos los presentes en la cena nupcial de *La fuerza de la sangre*). Desde luego, estos paralelos no pueden ser articulados literalmente, sino alegórica y simbólicamente.

³⁴ R.P. Calcraft, "Structure, Symbol and Meaning in Cervantes's *La fuerza de la sangre*", op. cit p. 202.

en ese tiempo: la muerte de Leocadia en manos de su progenitor. Esa reacción tan humana y cristiana (comprensión y perdón) cae dentro de los móviles de la narración y el padre le recalca a Leocadia que no ha ofendido ni a él ni a Dios: "pues tú ni en dicho, ni en pensamiento, ni en hecho le has ofendido (a Dios), tente por honrada, que yo por tal te tendré, sin que jamás te mire sino como verdadero padre tuyo" (p. 1058). Teniendo en cuenta este modo de pensar lo sobrenatural y religioso quedan unidos con lo humano y seglar, anticipándonos con ello que la obra tendrá un fin feliz, "la alegría universal de todos los que en él se hallaron" (p. 1064)³⁵, siendo, sobre todo, el crucifijo el juez de la justicia. Por el plano sobrenatural del crucifijo y la sangre, puestos ambos elementos en el centro de los doce cuentos, cada cuento y todos en conjunto gozan de un todo artístico en el que se podría mostrar un 'sabroso y honesto fruto' (p. 920) e igualmente alcanzar ejemplaridad: un goce artístico e intelectual como el que el licenciado Peralta enuncia al terminar la lectura del duodécimo "ejemplo": "—Señor alférez, no volvamos más a esa disputa (si hablaron los perros o no). Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta. Vámonos al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento. —Vamos— dijo el alférez. Y con esto se fueron" (p. 1205). Tal vez por esto cada cuento y todos en conjunto terminen positivamente y Cervantes, en cada obra, siempre optimistamente deja literaturizado en sus dos partes primeras una serie de tribulaciones y en la tercera claramente configura lo positivo, la bendición y el júbilo como también el descubrimiento de la verdad, el arrepentimiento y el rechazo de lo malo, aunque cada creación artística goza estructuralmente de una realidad incompleta o, si se quiere, trascendente.

II. SIMBOLISMO NUMEROLÓGICO Y METAFORIZACIÓN APOCALÍPTICO-BÍBLICA

Hay demasiada precisión numerológica para pensar que es sólo casualidad y que hay que descartar un posible deseo intencional vertido por su

³⁵ Cervantes por medio del matrimonio de Rodolfo y Leocadia eleva esta novela a un nivel trascendente al dejar que otro sea el encargado de redactar los efectos de ese matrimonio que tiene lugar en el centro de la constelación novelística como en la cima cósmica: "el cual hecho (el desposorio) déjese a otra pluma y a otro ingenio más delicado que el mío el contar la alegría universal de todos los que en él se hallaron" (p. 1064). Ver los apéndices A, B y C para apreciar las ideas de la cima cósmica y del "punto infinito", indicado en *El Rufián dichoso*, p. 241, o metaforizado por esta novela concéntrica en profundidad.

autor en esta obra por medio de los números: el uno (un accidente de un niño, un matrimonio, un crucifijo, un desmayo de Rodolfo, etc.), el dos (2 familias, etc.), el tres (3 desmayos de Leocadia, etc.), el cuatro (4 abuelos, etc.), el cinco (5 personas en cada escuadrón, etc.), el seis (4 abuelos y dos padres en relación a Luisico = 6, recordándonos numerológicamente que *La fuerza de la sangre* es el sexto cuento en relación a los 12 cuentos, etc.), el doce (12 días que le toma el retorno de Rodolfo de Italia a España, etc., poniéndonos en relación numerológica a las 12 “maravillas ejemplares”) y, sobre todo, el siete (al entrar al séptimo año Luisico tiene el accidente, a Rodolfo le toma 7 días de Barcelona para llegar a Toledo, escenario de la *La fuerza de la sangre*, etc.). Hay que recordar que en el Apocalipsis se encuentran en abundancia estos números, además del número siete, y se habla de un secreto (Apocalipsis 1: 20: este es el secreto del las siete estrellas que has visto en mi mano derecha, y de los siete candelabros de oro”), pensamiento que recuerda lo que Cervantes indica en su prólogo a sus *Novelas ejemplares* y dirigidas al Conde de Lemos: “algún misterio tienen escondido que las levanta” (p. 920). Hay que tener presente también que en los siete mensajes a las siete iglesias de Asia se ruega variación de actitud a la gente, cambio que se cumple en los personajes principales de *La fuerza de la sangre*, especialmente en Rodolfo.

Los estudiosos cervantistas no han explicado todavía, que yo sepa, la interacción numerológica y su simbolismo en relación al contenido de cada obra artística y/o “ejemplo” ni a los doce “ejemplos” o cuentos conjuntamente. No hay que descartar la importancia de los números de los escritos sagrados y profanos de la Edad Media, de la arquitectura de las catedrales y del ritual de la misa ni tampoco la teoría numerológica pitagoreana, que fija la relación de los números entre ellos y, por consecuencia, a los lugares de los agregados astrológicos en el Orden Cósmico. Tampoco debemos ignorar el uso del simbolismo de los números de la filosofía de Dante ni la visión del simbolismo de san Agustín ni de Joaquín de Fiore ni de otros teólogos para interpretar y explicar los secretos de la dirección de la historia de la humanidad de un Dios trinitario como posibles influjos en la disposición hecha por Cervantes de sus *Novelas ejemplares* al redactarlas y publicarlas.

El simbolismo del seis y del siete es clave para entender la metaforización que Cervantes está creando con la disposición de las *Novelas ejemplares*. El siete es el número de “Perfección” o de “Dispensación Plena”. Está hecho del número de la divinidad (el 3 se refiere a la Trinidad de Dios –Padre, hijo,

Espíritu Santo— y a la Trinidad del hombre —cuerpo, alma y espíritu—, y del número seglar o del mundo (el 4 se relaciona con las cuatro estaciones del año —verano, otoño, invierno, primavera—, con los cuatro puntos cardinales —norte, este, sur, oeste—, con los cuatro elementos del planeta terráqueo —tierra, aire, fuego, agua—)³⁶. El siete se relaciona con el séptimo día de la “Semana Creativa” y se refiere al día del descanso milenario. Es, entre otras cosas, como dice Larkin³⁷ el “Libro de los Siete porque es el Libro de la Consumación de todas las Siete Dispensaciones del Plan de Dios y del Propósito de todas las Edades, y es portero en el Nuevo Cielo y en la Nueva Tierra, y en la Nueva Ciudad” (¿la Nueva Jerusalén?). (La traducción es mía).

El seis, por otro lado, es el número del hombre. El hombre fue hecho en el Sexto día. Se le asigna seis días de trabajo. Por seis años tenía que sembrar la tierra y el séptimo era de descanso. Es interesante notar, entre otras cosas, que en el Apocalipsis se lea: “aquí está la sabiduría. El que tenga inteligencia calcule el número de la Bestia, porque es número del hombre. Su número es 666” (4,13: 18). Y este es el día (el seis), como dice Larkin, “cuando los hombres buscan la <Deificación del hombre>, y sus poderes, y destronar al <Hijo del Hombre>, y ellos llegarán a la consumación de sus

³⁶ Ver Clarence Larkin, *Dispensational Truth or God's Plan and Purpose in the Ages*, 10th edition, Philadelphia, Pa., Marion College Library, 1918, p. 171, para el simbolismo del tres y del cuatro.

³⁷ Ver *Dispensational Truth or God's Plan and Purpose in the Ages* por Clarence Larkin, 10th Edition, op. cit. En este libro se lee entre otras cosas: “The Sabbad was the Seventh day. Enoch was the Seventh from Adam. There were Seven days of grace after Noah entered into the Ark. Jacob served Seven years for Rachel. There were Seven years of plenty, and Seven years of famine in Egipt... Jacob had Seven sons. When his friends came to visit him they sat Seven days and seven nights in silence, and afterward they were required to offer a Burnt Offering of Seven bullocks and Seven rams. ... Seven men of honest report were chosen to administer the alms of the Church. But it is not until we come to the Book of Revelation that we see the significance of the number Seven. ... It is the Book of Sevens because it is the Book of the Consummation of all the Seven Dispensations of God's Plan and Purpose of the Ages, and ushers in the New Heaven and the New Earth, and the New City” (p. 172). Y en *Medieval Number Symbolism: Its Sources, Meaning, and Influence on thought and Expression*, New York: Morningside Heights, Columbia University Press, 1938, p. 15 leemos: From a hint given in the <Brahmanas>, it seems likely that these 7 stars provided the pattern for the 7 gods who precede the flood, and the 7 wise ones saved after this flood who wrote down the secrets of divination, magic, and wisdom, for the 7 Hathors of Egypt and the 7 seers of Vedic ritual or the 7 sages of Greece, whose names are variously given but whose number remains constant. Seven becomes thus a number of wisdom and godliness”.

deseos cuando ellos, por razones comerciales, (Apocalipsis, 4, 13: 15-17) adorarán a la Bestia. Este es el día del hombre, y su símbolo es el Seis, que no ha llegado al Siete” (la traducción es mía)³⁸. Es decir, *La fuerza de la sangre* es la transcripción artística donde numerológicamente se juntan el seis y el siete: es el sexto ejemplo contando desde *La gitánilla* y es el séptimo cuento computando desde el *Coloquio de los perros* (ver apéndices B y C). Es aquí donde lo seglar y lo religioso, lo terrenal y lo celestial, lo negativo y lo positivo se unen, llegando lo último imponerse a lo primero, sugiriendo, al final, la creación metafórica de un nuevo estado (¿la Nueva Jerusalén?) mediante el matrimonio sacramentalizado del violador y la violada. Es el centro y es el comienzo como también el final en relación a las otras once maravillas laberínticas (ver apéndice, C) donde está puesto el Crucifijo con función simbólica testimonial, de redención y de justicia.

Interesa enfatizar que la cuarta³⁹ situación en que se menciona el crucifijo (número significativo de un sistema y orden cuaternario en el universo y en el alma con relaciones reciprocas conectantes y el que multiplicado por tres $-4 \times 3 = 12-$ da doce) ocurre en la parte central de la división ternaria de la novela y sirve no sólo para dar sentido de profundidad a esta obra, sino también a los doce cuentos en conjunto. Esta cuarta situación del crucifijo coincide precisamente con el segundo desmayo de los tres desmayos de

Biblioteca de Letras

³⁸ Ver Clarence Larkin, *Dispensational Truth or God's Plan and Purpose in the Ages*, op. cit. p. 172 en cuanto a una explicación más completa del simbolismo del número seis.

³⁹ Ver el simbolismo del número cuatro tanto en La Biblia como en G.A. Gaskell, *Dictionary of all Scriptures and Myths*, New York: The Julian Press, Inc. A division of Crown Publishers, Inc., pp. 291-292. Por ejemplo, Gaskell indica: Tour is symbolic of the world, and nature, and of man by nature” (J. Gamier, *The Worship of the Dead*, p. 220); “For Gospels: Significant of four points of view in beholding truths of the soul's evolution from the lower nature”; “Four beings at the cardinal points: A symbol of the four vehicles of the soul, namely, the buddhic, the higher mental, the astral, and the physical”; “Four season, or world periods: These four periods signify correspondences between the microcosm and the macrocosm; spring, summer, autumn and winter, within which seasons, which relate to the buddhic, mental, astral, and physical planes, human evolution is accomplished;” cuatro ángeles o cuatro ángulos de la tierra: “Después de esto vi cuatro ángeles que estaban en pie sobre los cuatro ángulos de la tierra, y retenían los cuatro vientos de ella” (Apocalipsis, 7, 1); el altar cuadrado de los holocaustos descrito en Exodo, 27, 1, y la nueva Jerusalén descrita en Apocalipsis, 21, 16: “Harás un altar de madera ... cuadrado... A cada uno de sus cuatro ángulos pondrás un cuerno... Harás para él una rejilla de bronce en forma de malla, y a los cuatro ángulos de la rejilla pondrás cuatro anillos de bronce” (Exodos); y la ciudad estaba asentada sobre una base cuadrangular” (Apocalipsis).

Leocadia en el que ésta cayó “abrazada con el crucifijo” (p. 1060) en el mismo cuarto en que había sido deshonrada. Si tenemos en cuenta la disposición establecida por el autor de estos doce cuentos, y si contamos inversamente o sea desde el último –el *Coloquio que pasó entre Cipión y Berganza* –, *La fuerza de la sangre*, como quedó dicho, vendría a ser el séptimo cuento, que significa indivisibilidad, perfección y consumación, y que sigue al seis, que ejemplifica el final de un proceso. Es el número usado con más frecuencia en las Sagradas Escrituras y, sobre todo, en el Apocalipsis. Cronológicamente aplicado, el siete indica el principio y el final de un ciclo (alfa y omega)⁴⁰. Es el número mediante el cual se puede confesar la unidad de la Trinidad⁴¹. Los dos Testamentos –el Antiguo Testamento como el Nuevo Testamento– se pueden dividir en siete momentos⁴². El siete, como piensa Fiore, sirve para explicar cada uno de los tres estados superpuestos (como ocurre en *La fuerza de la Sangre*) por los que la historia de la humanidad tiene que realizarse⁴³. Y, para Fiore, la división de la historia en siete edades representa la unidad

⁴⁰ Ver el simbolismo del número siete en G.A. Gaskell, *Dictionary of all Scriptures and Myths*, op. cit., pp. 679-680: “Seven, number: –This is a perfect number and signifies completion or consumation. It follows six, which stands for completeness of process. Applied chronologically, seven indicates the beginning and the ending of a cycle,– “alpha and omega”; “Seventh hour of the night of the Tuat: –This symbolises the first period of evolution, after the close of the six periods of involution. The cycle of life is taken as made up of twelve periods–, six for the process of involution of all the qualities into matter, and six for their evolution from matter. The intermediate state between involution and evolution is a state of pralaya or quiescence, sometimes called a “day of rest”; this is not counted in the twelve divisions of the Tuat or the Zodiac, because it is a negative state. The first point of the sign of Libra indicates the perfect or balanced condition of things from which evolution starts”.

⁴¹ Sandra Lee Zimdars-Swartz, en su estudio “The Trinity and History: An Introduction to Twelfth-Century Theology of History”, afirma que Joaquín de Fiore “notes that one may confess the unity of the Trinity in seven phrases: the Father is God, the Son is God, the Holy Spirit is God, the Father and Son are God, the Father and Spirit are God, the Son and Spirit are God, the Father, Son and Spirit together are God”, op. cit. p. 6.

⁴² Sandra Lee Zimdars-Swartz, “The Trinity and History: An Introduction to Twelfth-Century Theology of History”, op. cit. p. 6, afirma: “The two Testaments may each be divided into seven times”.

⁴³ Sandra Lee Zimdars-Swartz afirma que Joaquín de Fiore “also divides history into three overlapping periods which he calls states (status). ... and the three states may each be divided into seven times. But the Abbot of Fiore asserts that it is appropriate to have one division of seven which gathers together all the other sevens into a unity”, op. cit. pp. 5-6.

de la Trinidad⁴⁴ y que el siete está relacionado a los siete sellos del Antiguo Testamento y a los siete sellos que se abren en el Nuevo Testamento. Por otra parte, para Fiore, es apropiado tener una sola división de siete que junte a todos los otros siete en una sola unidad, realidad que Cervantes parece estar evocando, o sea el simbolismo del siete, con la disposición de sus *Novelas ejemplares* haciendo que *La fuerza de la sangre* funcione como el séptimo cuento dando así, organizacional y numerológicamente, unidad a sus doce fantásticos y laberínticos cuentos⁴⁵.

Conviene continuar descodificando el significado numerológico vertido en *La fuerza de la sangre*. En ella tenemos dos noches: la de la violación y la de la cena nupcial, una que apunta, para usar las palabras de Casaldueiro⁴⁶,

⁴⁴ Ver lo que dice Sandra Lee Zimdars-Swartz lo que representa la división de la historia de la humanidad para Fiore en "The Trinity and History: An Introduction to Twelfth-Century Theology of History", op. cit. p. 6: "The division of history into seven ages, Adam to Noah, Noah to Abraham, Abraham to David, David to the transmigration to Babylon, the transmigration of Babylon to Christ, Christ to Joachim's time, Joachim's time to the end of the world, represents the unity of the Trinity".

⁴⁵ Ver el artículo de M. Reeves titulado "The Seven Seals in the Writings of Joachim of Fiore -With a Special Reference to the Tract *De Septem Sigillis*", *Recherches de Théologie Ancienne et Médiévale*, 21 (1954), pp. 211-247, especialmente la página 214 donde se lee que "people were interested in his system of concords between the Old and New Testaments before they realised the revolutionary force of his doctrine of the three status of mankind. A Study of Joachim's writing suggests that this was the right order, that the abbot himself was at first much occupied with the conception of the two great parallel streams of history symbolised by the two Testaments, while later the Trinitarian view of history, -always present in his thought-, came to the fore. Perhaps the germ of his pattern of twos came to him from the Scriptural symbol of 'a Book written within (técnica utilizada por Cervantes como en los dos últimos "ejemplos" de sus *Novelas ejemplares*) and on the backside, sealed with Seven Seals (Apoc. 5, 1). This stirred his imagination most powerfully; it appears at the very beginning of the *Liber Concordie*, in association with the passages quoted above, and remains constantly in his thought. From it derives his conception of the double sweep of history: the seven periods or seals of the Old Dispensation, each marked off by its appropriate bellum or persecutio, and the seven parallel periods or apertiones of the New Dispensation, with their corresponding persecutions. This gives Joachim the basic scheme of history upon which all others, including the division into three status, were built up". Leer las cuatro notas anteriores para captar, según la explicación de Fiore, el significado numerológico del siete y su función unitaria en cuanto a la historia de la humanidad y así poder apreciar la función unitaria de *La fuerza de la sangre*.

⁴⁶ Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma de "Las novelas ejemplares"* op. cit., p. 152: La noche del paraíso y el pecado ... Calma después de un antes, haciendo prever un tormento después".

hacia la noche del paraíso y el pecado (el pasado), la otra hacia el futuro o sea la noche nupcial, situación de paz y de fusión de contrarios, y tal vez hacia fuera del marco de la novela, hacia el otro lado de la historia humana en la tierra, por lo incompleto de la novela en su estructura. Estas dos noches encuadran, sobre todo, bajo el tiempo diurnal, la vida de Luisico hasta que entra a los siete años de edad. El narrador, al principio de la obra, nos habla de dos escuadrones compuestos por cinco personas cada uno y se refiere a dos familias (¿la divina y la humana o no divina?), que al final se unen debido a la existencia de Luisico. Al empezar la novela, el narrador crea una atmósfera de placidez, tranquilidad y bienestar de los padres de Leocadia y casi simultáneamente nos enfrentamos al caos, al comportamiento de desorden de Rodolfo, al pecado, a la confusión y al lamento desgarrado de Leocadia. Por otra parte, al final de la obra, Cervantes configura un estado de armonía, de purificación trascendente y de "alegría universal" (p. 1064) en la que sobresalen la belleza de Leocadia y el amor, evocando la filosofía del amor neoplatónico⁴⁷. Por este amor y la belleza todo se convierte en una experiencia casi mística o en un estado cuasi místico (¿la Nueva Jersusalén?), llegando a crear de tal forma una mística historia novelada, muy parecido, por lo menos numerológicamente, al misticismo de la historia que Fiore manifiesta en su explicación del desarrollo de la historia de la humanidad⁴⁸.

Leocadia sufre tres desmayos que ayudan a determinar la división trimembre estructural. El primer desmayo sirve para mantener la inocencia (¿virginidad?) de Leocadia en la violación ocasionada por Rodolfo y la inmaculada concepción de Luisico y sin pecado por parte de Leocadia. Por el segundo desmayo Leocadia se enfrenta con lo social, desmayo que ocurre en el mismo cuarto donde había perdido su honor y había sido deshonrada.

⁴⁷ Dina de Rentüs afirma que "it can be proven that Cervantes writes *La fuerza de la sangre* ... to show in an exemplary way how the principles of neoplatonism can be used. The two most exemplary uses of neoplatonic principles are offered by Leocadia in her speech on the function of sight and hearing, and by Rodolfo in his speech about beauty" ("*Cervantes's La fuerza de la sangre* and the force of negation", *Cervantes's <Exemplary Novels> and the adventure of writing*, edited by Michael Nerlich and Nicholas Spadaccini, Minneapolis, Minnesota: The Prisma Institute: Hispanic Issues, 1989, p. 166).

⁴⁸ Ver lo que dice Sandra Lee Ziminars-Swartz sobre el misticismo de la historia manifestado en los escritos de Fiore en "The Trinity and History: An Introduction to Twelfth-Century Theology of History", op. cit., p. 6: "The two Testaments, the three states, the seven ages all reveal the trinitarian nature of God. Such a coordination of schemata manifests Joachim's historical mysticism, his ability to perceive the multi-dimensionality of historical meaning".

El silencio de su maternidad y el encubrimiento debido al código del honor o fuerzas sociales se rompen y todo sirve, después de aclararse la identidad verdadera de Luisico, para mostrar la bondad de la madre de Rodolfo, quien derrama muchas lágrimas junto con las de Leocadia. En este desmayo la imagen del crucifijo pasa a manos de la madre de Rodolfo, simbolizando terrenal o literalmente el retorno legítimo de Leocadia al mundo de lo social. Por el tercer desmayo, Leocadia pasa a ser esposa de Rodolfo, desmayo que simboliza resurrección y cambio de estado y de actitud o transformación: las criadas y criados... dieron voces y la publicaron por muerta” (p. 1063) y la madre de Rodolfo se la entrega por verdadera esposa (¿en un estado nuevo o el estado de la Nueva Jerusalén para Cervantes?).

Nótese también que Rodolfo se desmaya una vez en la tercera parte estructural de la novela, desmayo que coincide, “casi en un punto”, con el tercer desmayo de Leocadia: ‘Llegó el cura presto, por ver si por algunas señales daba indicios de arrepentirse de sus pecados para absolverla de ellos; y donde pensó hallar un desmayo halló dos, porque ya estaba Rodolfo puesto el rostro sobre el pecho de Leocadia” (p. 1063), simbolizando con este desmayo (¿la muerte?) el renacimiento de Rodolfo⁴⁹. Vuelto éste en sí, después de recibir a Leocadia desmayada de los brazos de la madre de Rodolfo, le devuelve el sentido a su esposa mediante un beso: ‘Juntando su boca con la de ella, estaba como esperando que se le saliese el alma para darle acogida a la suya” (p. 1063). Mediante este beso se eleva lo natural a lo sobrenatural donde se juntan las almas, indicando que el dos –Rodolfo y Leocadia– es símbolo de unión, símbolo de Cristo que es Dios y hombre al mismo tiempo y, consiguientemente, evocando la unión de Dios y el hombre, lo divino y lo humano⁵⁰. Este enlace, entonces, adquiere plenitud en el matrimonio sacramentalizado de Leocadia y Rodolfo. Metafóricamente hablando, se podría decir que A no sólo es B, sino que B es en lugar de A, dejando la impresión de la creación de una realidad totalmente nueva: (¿la Nueva Jerusalén?).

⁴⁹ Los críticos no están de acuerdo si Rodolfo ha sufrido un cambio o no antes de su matrimonio con Leocadia, su víctima. Ver nota 64 de este estudio para leer la discrepancia de algunos críticos si hubo cambio en Rodolfo o no.

⁵⁰ Ver el significado del número dos en G.A. Gaskell, *Dictionary of all Scriptures and Myths*, op. cit., p. 773: “Two, number: -A symbol of the duality of manifestation, the One becoming Two, -Spirit and Matter. Also of the relative, the opposites, higher and lower, good and evil”; “two is symbolic of union, of Christ who was both God and man, and therefore of the union of God and man”, (J. Garnier, *Worship of the Dead*, p. 220).

Curiosamente, dentro de la concepción piramidal, *La fuerza de la sangre* que representa el uno, "which is the initial number of the Monad, the center of all things"⁵¹, representaría la cima y el centro de la montaña cósmica cristiana o Gólgota (ver Apéndice C), el centro (¿planeta terráqueo?) de la seglar concepción astronómica cósmica⁵². Desde luego, por *La fuerza de la sangre*, centro de las doce "maravillas" o mundo artístico cervantino que venimos analizando (ver Apéndice B), se metaforiza el centro cósmico, sea el planeta terráqueo o el solar, ya que desde el principio de la novela se hace referencia al sol y al calor solar (el rapto y violación de Leocadia tiene lugar en "una noche de las calurosas del verano"), aunque la acción ocurre bajo la luz de la noche, y toda la segunda parte estructural, centro de los once círculos concéntricos, tiene lugar a la luz del sol.

En este cuento central de la colección se hace referencia a los años que Luisico tenía al sufrir el atropello por el caballo —llegó el niño a la edad de los siete años" (p. 1059)—, accidente que tiene lugar, como quedó dicho, en la segunda parte estructural de *La fuerza de la sangre*, simbolizando con ello que esta novela es el primer periodo de evolución. Por la disposición artística de las *Novelas ejemplares* establecida por Cervantes se cree que se da la

⁵¹ Ver el simbolismo del número uno en G.A. Gaskell, *Dictionary of All Scriptures and Myths*, op. cit. p. 541: "Numbers become symbols because the internal universe is on a definite and coordinated plan in which quantitative relations are repeated correspondentially through different states and planes. Number is common to all the planes and thus unites them. ONE is the initial number of the Monad, the centre of all things". "Monad, The One:- A symbol of the Spiritual Centre of all being. The One from which the illusory many radiate. The One Life which differentiates into the many lives, each a centre of qualities or forms" (Ibid., p. 507).

⁵² No es descabellado pensar que Cervantes, por la disposición de las *Novelas ejemplares* de las que *La fuerza de la sangre* es su centro, estaría evocando la concepción heliocéntrica de Copérnico (teoría del doble movimiento de los planetas sobre sí mismos y alrededor del sol) y la concepción tolemeica cósmica. Y no hay que olvidar que para Juan Vernet "in the introduction of Copernican theory into Spain, two periods can be sharply distinguished: the first (1543-1633) —o sea durante la vida de Cervantes— lasts until the definitive condemnation of Galileo by the Roman Inquisition, the second is from this date (1633) until the middle of the eighteenth century" (Juan Vernet, "The Reception of Copernicus' Heliocentric Theory", *Proceedings of a Symposium Organized by the Nicolas Copernicus Committee of the International Union of the History and Philosophy of Science*, Tarun, Poland 1973, edited by Jerzy Dobrzycky, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht-Holland/Boston-U.S.A., p. 272). Aquí hago constar mi agradecimiento al Dr. Steve Shore, profesor de física, por facilitarme el artículo donde Juan Vernet habla sobre Copérnico en España.

novelización de dos procesos inversos compuestos de seis periodos: uno, *La fuerza de la sangre* es la sexta transposición artística, para el proceso de involución, empezando a computar por los dos últimos cuentos o “ejemplos” como una novela (aunque *La fuerza de la sangre* vendría a ser el séptimo cuento si contamos desde el *Coloquio que pasó entre Cipión y Berganza*); y dos, *La fuerza de la sangre* es el sexto cuento, para el proceso de evolución, empezando a contar por *La gitanilla*, pórtico de las *Novelas ejemplares*. Para percibir más claramente esta idea de un proceso dual inverso basado en la disposición original de las *Novelas ejemplares* dentro de 7 y 12 círculos concéntricos, véase los apéndices A y B, y, el Apéndice C, para notar la configuración piramidal⁵³.

Es curioso. El narrador afirma que “Rodolfo, con golosina de gozar tan hermosa mujer como su padre le significaba ..., en doce días llegó [de Italia] a Barcelona, y de allí, por la posta, en otros siete se puso en Toledo, y entró en casa de su padre, tan galán y tan bizarro, que los extremos de la gala y de la bizarría estaban en él todos juntos” (p. 1061), sugiriendo una posible encadenación numerológica. Es decir, el siete es la fecha o día en que Rodolfo llega a Toledo —centro religioso de la España medieval— donde tiene lugar toda la acción del cuento céntrico —*La fuerza de la sangre*— y está enlazado con el duodécimo cuento —*Coloquio que pasó entre Cipión y Berganza*—, que viene a ser el contorno de su centro. Por medio de la disposición original lineal de los doce ejemplos y el truco artístico de once novelas, se sugiere que Cervantes está metaforizando la concepción seglar cósmica tolomeica de los once círculos concéntricos⁵⁴, y tal vez la heliocéntrica de Copérnico, repre-

⁵³ Récuerdese además que, de los siete cuentos ejemplares que terminan en matrimonio (tres a cada lado), *La fuerza de la sangre* es la cuarta novela, número central desde esta perspectiva: (1) *La gitanilla*, (2) *El amante liberal*, (3) *La española inglesa*, (4) *LA FUERZA DE LA SANGRE* (las letras mayúsculas son mías), (5) *La ilustre fregona*, (6) *Las dos doncellas*, (7) *La señora Cornelia*.

⁵⁴ Francisco Garrote Pérez en “Algunas cuestiones cervantinas: una vía clarificadora de su pensamiento,” *Anales Cervantinos*, t. XX (1982) pp. 59-92, indica el interés que existía en el Siglo de oro por penetrar, guiados por la razón, en los misterios del universo y descubrir la causa de todo y aluden a “la estructura geocéntrica de Tolomeo, concebida como una esfera compleja y compuesta de once anillos concéntricos, [y] Cervantes es hijo de su tiempo y responde admirablemente a la concepción cosmológica de su momento” (p. 81). Y Cervantes en su *Quijote* demuestra que estaba enterado de las ideas de Ptolomeo tanto en el *Quijote* de 1605 como en el de 1615. En el *Quijote* de 1605 c. XLVII leemos: “¿Qué ingenio, si no es del todo bárbaro e inculto, podrá contentarse leyendo que una gran torre llena de caballeros va por la mar adelante, como nave con próspero viento, y hoy anochece

sentando *La fuerza de la sangre* el centro –la tierra y/o el sol– y la numerología judaica bíblica religiosa del doce en mutua interacción: este número (los doce patriarcas, doce tribus de Israel, doce piedras preciosas en la vestimenta del más alto sacerdote simbolizando las doce tribus de Israel en el Antiguo Testamento –y es curioso que el mismo Cervantes se refiera por boca de Berganza a “los doce hijos de Jacob” (p. 1199) en el *Coloquio de los perros*–, y los doce discípulos de Cristo, la doce puertas de La Nueva Jerusalén, los doce años de Jesús cuando fue encontrado en el Templo por José y María en el Nuevo Testamento) y otros números, usados con función artística en relación a las *Novelas ejemplares* en conjunto que aquí se viene explicando, están tipificados por toda la *Biblia* y especialmente en el Apocalipsis.

Me parece que no es totalmente descabellado pensar que con la disposición de los doce cuentos o “ejemplos” y las once novelas, además de las otras ideas mencionadas en este estudio, y lo que el centro –*La fuerza de la sangre*– contiene y simboliza, Cervantes esté evocando, por lo menos numerológica y alegóricamente, la posible configuración de “la Nueva Jerusalén” del Apocalipsis. Esta Nueva Jerusalén es un estado nuevo, una tierra nueva construida en la cima de la montaña –*La fuerza de la sangre*– rodeada de otras montañas o puesta sobre otras montañas –los otros once cuentos– como se puede apreciar en el Apéndice C. *La fuerza de la sangre* es, desde un punto de vista, la Nueva Jerusalén metaforizada, simbolismo que adquiere su plenitud al final de *La fuerza de la sangre* donde Dios está con todos, donde todo es alegría y armonía, donde Leocadia se presenta “ataviada como una esposa que se engalana para su esposo” (Apocalipsis 5: 21, 2). Es la Nueva Jerusalén que tiene “un muro grande y alto y doce puertas, y sobre las doce puertas doce ángeles y nombres escritos (doce títulos de las *Novelas*

en Lombardía, y mañana amanezca en tierras del Preste Juan de las Indias, o en otras que ni las descubrió Tolomeo ni las vio Marco Polo” (en la nota 20 de dicho capítulo en la p. 565 de la edición *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Luis Andrés Murillo, Madrid: Editorial Castalia, 1978, se hace una aclaración de “descubrió”: “<descubrió> es un despropósito, tratándose de Ptolomeo, por lo cual puede suponerse errata por describió”. En el *Quijote* de 1615 c. XXIX, p. 264 se lee: “Mucho –replicó don Quijote: porque de treientos sesenta grados que contiene el globo, del agua y de la tierra, según el cómputo de Ptolomeo, que fue el mayor cosmógrafo que se sabe, la mitad la habremos caminado, llegando a la línea que he dicho” (la línea equinocial -Ecuador). Ptolomeo era “astrónomo, matemático y geógrafo egipcio, del siglo II de la era cristiana”, según la nota 7 de la p. 264 del volumen II del *Quijote* de la edición de Luis Andrés Murillo.

ejemplares), que son (metafóricamente en el sentido numerológico) los nombres de las doce tribus de los hijos de Israel” (Apocalipsis 5: 21, 12). Es la Nueva Jerusalén en donde uno de los doce ángeles para Rodolfo es Leocadia: “¡Váleme Dios! ¡Qué es esto que veo! ¿Es, por ventura, algún ángel humano el que estoy mirando?” (p. 1063). A este mismo ángel, todos los presentes, cuando entra acompañada de Luisico para la cena en la tercera parte estructural de la novela, le hacen “reverencia, como si fuera alguna cosa del Cielo que allí milagrosamente se había aparecido” (p. 1063) y muchas personas se reúnen en esa noche de la cena. La presencia de este ángel nos recuerda al ángel del Apocalipsis que su autor Juan dijo que estaba de pie en el sol (5, 19:17) gritando a todas las aves que vinieran a la gran cena de Dios, ¿la cena nupcial de Leocadia y Rodolfo?, realidad que Cervantes, tal vez, se inspiró en el Apocalipsis.

La Nueva Jerusalén, a la que nos estamos refiriendo, es en donde uno ve que “vino uno de los siete ángeles que tenían las siete copas, llenas de las siete últimas plagas”, (Apocalipsis 5: 21, 9) y en donde Cervantes nos invita y dice: “ven y te mostraré la novia, la esposa del Cordero” (Apocalipsis 5: 21, 9). Cervantes nos ruega ahora creer que Rodolfo, en la noche del matrimonio, ya no es “el lobo” o, por lo menos, ya no pertenece al grupo de los “lobos” del principio de *La fuerza de la sangre*. Rodolfo ya no es el caprichoso e irresponsable de la noche de la violación, ahora se ha convertido en “Cordero”, pues las fuerzas sociales influentes en sus acciones destructoras e irresponsables adquieren una nueva dirección: ahora es dueño de sus actos y decide libremente, libertad que Leocadia le había pedido a Rodolfo la noche de su violación. Rodolfo ahora parece ser dueño de sí mismo y parece que “la discreción”⁵⁵ domina en su modo de ser no sólo cuando responde al retrato de la mujer fea que le muestra su madre, sino también al darse cuenta que tiene delante la encarnación de lo que cree ser importante para un matrimonio

⁵⁵ La “discreción” de Rodolfo se puede notar también, cuando éste le pide pruebas a Leocadia en cuanto al rapto y a la noche del estupro, mostrándole ésta el crucifijo que había sacado del dormitorio de aquél. R.P. Calcraft dice: “The years in Italy have wrought such changes in him that we seem now to be in the presence of a man who understands the complexities of serious human relationships, honours his parents and the customs of his society, and above all has achieved an apparently complete understanding of his own nature. Aware of his privileges and responsibilities, the request that he makes for a marriage partner with whom he may be happy is perfectly reasonable one, and it is no surprise that his mother is delighted with his response”, (“Cervantes’s *La fuerza de la sangre*, *Bulletin of Hispanic Studies*, 58: 3, 1981, p. 200).

deseable y duradero: la coexistencia de la virtud y la belleza física depositada en Leocadia, quien, desde una perspectiva, para usar las palabras de Fiore, es cooperante en la salvación de Rodolfo.

III. ESTRUCTURA EN PROFUNDIDAD, CIRCULARIDAD Y TRANSCENDENCIA

La configuración de profundización y ampliación novelizada en cada cuento mediante la concepción novelística tripartita, se podría aplicar también estructuralmente y, tal vez, temáticamente a los doce cuentos en conjunto. Cervantes no se preocupa en dicotomizar ni recalca lo divergente, sino que toma los elementos reales o existentes junto con los posibles y los fusiona con una visión artística, ejemplar, constructiva y positiva. Lo religioso y lo seglar no los concibe separadamente, sino en interacción permanente, configurando como resultado una tercera realidad ya pretérita, ya presente, ya futura: la fusión de lo espiritual, religioso, permanente y divino con lo material, social, temporal y humano. En cuanto a las *Novelas ejemplares*, *La fuerza de la sangre* es la que contiene la fusión más plena de lo seglar y social con lo espiritual y religioso, unión configurada más intensamente por el hecho de que esta novela es la más corta textualmente y la que tiene móviles arquetípicos, míticos y temas más universales: es, si empezamos por *La gitanilla*, el sexto cuento, que significa, siguiendo el simbolismo numerológico, plenitud de un período de actividad, como sexto día, sexta hora, sexta señal, sexto mes, sexta estación, sexto año. El seis también evoca la sexta hora para la Crucifixión de Jesús: un símbolo de acabamiento de la evolución del alma (Jesús) en los niveles bajos, anterior a la perfección final en el cruce (crucifixión) del conocimiento o consciencia⁵⁶.

⁵⁶ Ver para el significado simbólico del seis G.A. Gaskell, *Dictionary of all Scriptures and Myths*, op. cit., p. 695: "Six, Number: A symbol of accomplishment of growth or purpose; -the number which limits and serves to usher in the seventh, that of perfection. It signifies completion of a period of activity, -as six days, six hours, six signs, six months, six seasons, six years". El seis también evoca la sexta hora de la Crucifixión de Jesús: "A symbol of completion of the evolution of the soul (Jesus) on the lower planes, prior to final perfection at the crossing over (crucifixion) of the consciousness", "era el día de la preparación de la Pascua, alrededor de la hora seis. Dijo a los judíos: Ahí tenéis a vuestro rey. Pero ellos gritaron: ¡Quita, quita! ¡Crucifícale! Dijoles Pilato: ¿A vuestro rey voy a crucificar?... Entonces se lo entregó para que lo crucificasen" (San Juan XIX, 14-16).

El hecho de que Cervantes pone en la mesa de la República Española doce cuentos o “ejemplos”, que son artísticamente once novelas, no es casual. Ambas realidades tienen como centro *La fuerza de la sangre*, siendo, como ya se indicó, el círculo concéntrico de menos páginas o extensión textual. No es fortuito que sea el cuento más corto, ya que es el punto céntrico artístico. Por medio de este truco artístico dual numerológico y relacionando *La fuerza de la sangre* a sus dos extremos periféricos artísticos o novelísticos (*La gitanilla* y *El casamiento engañoso* –este cuento forma una novela con el *Coloquio que pasó entre Cipiión y Berganza*), Cervantes crea una realidad en profundidad máxima: el punto más lejano visto desde ambos extremos periféricos, y novelizando dispositiva y visualmente la representación empírica de un espejo concéntrico⁵⁷.

Por recursos diferentes, tanto los dos cuentos imbricados como cada cuento individual tienen una forma circular como también un núcleo central. En ese centro lo temático y lo estructural se profundiza, se complica, se amplía y la obra alcanza un grado mayor de tensión, admiración y sorpresa debido, en algunos casos⁵⁸, a la aminoración temporal y reducción espacial. Por otra parte, existen también, en esa parte central, pluralización de personajes, episodios, contrastes, acciones paralelas y motivos. En esta parte central lo temático llega también a un término límite y sirve, de igual modo, de

Biblioteca de Letras

⁵⁷ Ver el Apéndice A para apreciar la configuración empírica de un punto concéntrico lejano desde la periferie. Agradecemos la paciencia de Elaine Stevens y su función de interlocutora en relación al simbolismo numerológico bíblico.

⁵⁸ Examínese, por ejemplo, *Rinconete y Cortadillo* con la casa de Monipodio, reducida espacialmente, en donde se presenta un mundo de farsa y grotesco con un orden desordenado; *La fuerza de la sangre* en cuanto al centro tectónico de la parte central o la habitación en la que fue violada Leocadia en la primera parte del cuento, relacionando tanto la habitación como el cuento en su totalidad a los doce cuentos; *El celoso extremeño* con su casa-prisión donde Carrizales encarcela a Leonora; *La ilustre fregona* con su mesón sevillano o parte central donde la acción sólo dura 25 días, la primera tres años y medio, y la tercera muchos años; *Las dos doncellas* cuya parte central se lleva a cabo en Cataluña donde se resuelve el laberinto –creado antes de empezar la acción de la trama– en un nivel personal por el matrimonio; *La señora Cornelia* en cuya parte central se crea acciones paralelas y se introduce a una Cornelia falsa; *El casamiento engañoso* que tiene doble visión trimembre: la realidad pasada del alférez Campuzano en relación a su matrimonio, y la narración hecha por éste a su amigo el licenciado Peralta en casa de éste quien escucha también el cuento de la conversación de dos perros contado por el alférez; un cuento leído –*Coloquio que pasó entre Cipiión y Berganza*– que dura el tiempo de una siesta (¿una o dos horas?).

complementariedad y equilibrio con las otras dos partes exteriores. En otras palabras, cada uno de los cuentos tiene una estructura novelística trimembre⁵⁹, concepto que nos hace pensar en las ideas de Fiore en relación al triádico proceso histórico de la humanidad bajo la influencia de un Dios Trinitario. Intratextualmente hay una constante interacción de dependencia e independencia entre las partes. La primera parte, que a veces funciona de marco, se proyecta a su parte central y ésta a sus partes exteriores y la tercera parte a su marco. Al mismo tiempo se deja algo que contar, configurándose en cada cuento una forma incompleta y transcendente, característica que llega a su grado límite en los dos últimos cuentos imbricados: *El casamiento engañoso* y *Coloquio que pasó entre Cipiión y Berganza* o *Coloquio de los perros*, por lo que, los doce cuentos en conjunto adquieren de igual modo una estructura transcendente y en profundidad (ver Apéndices A y B para apreciar ambas ideas).

La estructura abierta, incompleta y transcendente de los dos últimos cuentos, se formaliza en varios niveles: (1) al alférez Campuzando, protagonista de *El casamiento engañoso*, le queda por transcribir la plática de Cipiión que oyó en la última noche de su estadía en el Hospital de la Resurrección; (2) al lector hipotético y al licenciado Peralta, amigo de Campuzano, nos falta leerla; (3) a Cipiión le resta contar su vida a Berganza y a los lectores múltiples; (4) a Cervantes le falta contar lo que Peralta y Capuzano hicieron después de irse al Espoñón para recrearse los ojos del cuerpo" (p. 1205); y (5) Berganza no ultima todo lo que quiere narrar: "¡Oh Cipiión, quien te pudiera contar lo que vi en ésta y en otras dos compañías de comediantes en que anduve! Mas por no ser posible reducirlo a narración suscita y breve, lo habré de dejar para otro día, si es que ha de haber otro día en que nos comuniquemos" (p. 120 l). Este 'otro día', claro está, como se sabe por la novela, nunca vendrá.

Lo incompleto, lo profundo y lo transcendente es mucho más amplio y complicado o se tiene la impresión que la estructura abierta es mucho mayor y enigmática en el duodécimo laberinto –*Coloquio que pasó entre Cipiión y*

⁵⁹ Ver G.A. Gaskell, *Dictionary of all Scriptures and Myths*, op. cit., pp. 756-757: "Three, Number: A symbol of completeness of process or state. The perfect number of higher plains". "Three is symbolic of individual completion and individual action; of the threefold aspect of God to man, as Father, Son, and Holy Spirit, and of man himself as body, soul, and spirit" –J. Garnier, *Worship of the Dead*, p. 220.

Berganza—, puesto que Cipión le invita a Berganza a venir al mismo sitio la noche siguiente, “si no <les> ha dejado este grande beneficio del habla” (p. 1204), a enterarse de su vida, pero Berganza sorprendentemente no acudirá a la invitación ni Cipión le contará su vida a aquél, ni el lector y ni el licenciado Peralta leerán el manuscrito, porque está sin transcribirlo. Es como decir que regresamos al punto de origen, a la no existencia (percíbase mejor este vacío, donde no hay nada, ningún cuento intitulado, en el círculo siete anterior o antes de *La gitanilla* en el Apéndice A). Y no hay que olvidar que el licenciado Peralta y el hipotético lector leen conjuntamente el *Coloquio de los perros* mientras el protagonista de *El casamiento engañoso*, el alférez Campuzano, y redactor de la doceava “maravilla”, está durmiendo. La lectura de su manuscrito se termina al mismo tiempo que el alférez Campuzano se despierta de su delirante sueño. Esto parece sugerir que todo lo que el licenciado Peralta y el hipotético lector leen es lo que le ocurre al alférez Campuzano mientras está inconsciente —durmiendo—, inconsciencia que sirve para relacionarse al laberinto moral” que le ocurrió a Leocadia en *La fuerza de la sangre*, laberinto céntrico de los doce cuentos, en tanto aquélla está inconsciente. Lo que Cervantes parece estar haciendo aquí es conectar el centro —metalaberinto moral, misterioso (¿místico?)— con su periferia o marco —el metalaberinto artístico—. Esto para el lector podría ser, conjuntamente, un recuerdo del centro de los doce “ejemplos” y una invitación al *axis mundi*, el centro donde el cielo (la virtud), la tierra (el hombre, lo humano), y el infierno (lo malo) se juntan; es decir, la realización del eterno retorno

«Jorge Puccinelli Converso»

El tema de la maldad también se profundiza y se amplía en el *Coloquio*, llegando a su máxima realidad en la historia de Cañizares, suceso céntrico del *Coloquio*, un cuento dentro de otro cuento. La maldad de Cañizares no sólo es percibida por los lectores múltiples —el licenciado Peralta y los lectores hipotéticos—, sino también por seres de otra especie —el perro Berganza como narrador y el perro Cipión como interlocutor—, y por la misma protagonista y autora de su propia historia: la hechicera Cañizares. Esta reconoce que sufre de una protervidad de voluntad y es consciente de ello. Es una perversidad de voluntad, porque se da cuenta de dos cosas: de la posibilidad de su salvación y de la necesidad de un esfuerzo para salvarse, a las cuales ella rechaza. Por eso ella le dice a Berganza: “Yo tengo una de estas almas que te he pintado: todo lo veo y todo lo entiendo, y como el deleite me tiene echados grillos a la voluntad, siempre he sido y seré mala” (p. 1195). En Campuzano, en cambio, se da el mal, pero no es este mal-deleite que ofusca la voluntad sino sólo el entendimiento: “Yo [Campuzano], que tenía entonces

el juicio no en la cabeza, sino en los calcañares, haciéndoseme el deleite..., que me tenía echados grillos al entendimiento, le dije..." a doña Estefanía que me casaría con ella" (p. 1167). Se configura así un proceso de profundización de la maldad en los humanos: desde el mal que oscurece el entendimiento hasta la protervidad que esclaviza la voluntad humana.

El mal en la aventura de Campuzano es sólo individual y familiar, mientras que el puntualizado, descubierto y sufrido por los perros tiene una proyección social y organizacional que se extiende a dos realidades temporales: al pasado, pues son experiencias pretéritas que Berganza relata, y, al presente, en el que se lleva a cabo la historia de Berganza en relación a Cipión y a la multiplicidad de lectores en los venideros siglos. Cervantes, desde otra perspectiva, deja el futuro abierto, ya que la estructura del cuento de Berganza es incompleta o trascendente y no podemos ni podremos leer la historia de Cipión, puesto que el alférez Campuzano no la escribió o transcribió, aunque sí la escuchó en la segunda noche de su delirante sueño y Cipión la contó. El mal que Berganza, desde la perspectiva de un humano aparentando ser perro, cuenta a su hermano Cipión, durante una noche, se relaciona a lo que le había pasado siendo perro en un recorrido desde el Matadero de Sevilla hasta el Hospital de la Resurrección de Valladolid. Esta historia, de torcida inclinación de la voluntad humana, de rudeza en las costumbres y de falsedad por conveniencia en la que Dios, debido a la perversa manipulación de los humanos, llega a ser el héroe del mal, está estructurada como en dos filas de situaciones unidas por la misteriosa experiencia con la vieja hechicera Cañizares. Esta situación con Cañizares sirve de base a las dos columnas de los grupos sociales institucionalizados, evocando las dos filas de ventosas del pulpo. Y lo sorprendente es notar que la forma en que Berganza está contando y organiza su narración tiene el riesgo de parecer pulpo:

Quiero decir que la sigas [contando tu historia le dice Cipión] de golpe, sin que la hagas que parezca pulpo, según la vas añadiendo colas (p. 1182).

La historia de Cañizares es realmente la más increíble, misteriosa y aterradorante que cuenta Berganza, y, para hacerla de mayor indecifrabilidad e incredibilidad, está encuadrada por la situación del tambor, uno de los amos a quien Berganza había servido, y que forma parte de los soldados, quienes representan el poder militar, la fuerza bruta de los humanos: el poder que destruye el libre albedrío, don divino que sólo los humanos tienen el privi-

legio de gozarlo, recordándonos la libertad que Leocadia le pide a Rodolfo en *La fuerza de la sangre*, cuento céntrico de las *Novelas ejemplares*. En este punto céntrico del duodécimo “ejemplo” se cuenta el parto de la Montiel que al parir no fueron personas sino dos perritos y quien uno de éstos –Cipión– “no la [quiere] tener por madre” (p. 1197) por lo tonta, maliciosa y bellaca” que es (p. 1197). Y Berganza, al referirse a la historia que le pasó con la hechicera Cañizares, afirma: “no sólo no me maravillo de lo que hablo, pero espántome de lo que dejo de hablar” (p. 1177), sugiriendo que mucho queda en el tintero y que su historia es trascendente o incompleta, característica de cada uno de los doce “ejemplos.” Los críticos de el *Coloquio de los perros* difieren en su interpretación sobre el número de situaciones por las que pasa la vida de Berganza y de las cuales los dos perritos precisan y registran laberínticamente la maldad humana. Para Laín Entralgo⁶⁰, la narración de Baganza está encuadrada en once situaciones vitales, y, según O. Belic⁶¹, en nueve episodios, los cuales, según Alan Soons⁶², podrían tener una división dual: los que permanecen dentro de la sociedad jerarquizada o sea los que están arraigados de los llamados deberes sociales, como los jiferos, pastores, mercaderes, alguaciles y soldados; y los que viven fuera de la sociedad o los desarraigados de obligaciones sociales, como los gitanos, moriscos, cómicos tunantes, poetrastos famélicos y los cuatro enfermos del hospital de la Resurrección. Por otra parte, a estos cuatro desgraciados, que no se entendían al conversar, no se les podría imputar realmente de maldad, pero sí simbolizan el triste y detestable resultado al que lleva la enfermedad de la maldad humana llena de violencia contra lo divino y contra lo naturalmente bueno y humano.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

-
- ⁶⁰ Pedro Laín Entralgo, “*Coloquio de los perros*, soliloquio de Cervantes”, *Vestigios: Ensayos de crítica y amistad*, Madrid: E.P.E.S.A., 1948, pp. 47-66. Ver también por el mismo autor *Mis páginas preferidas*, Madrid: Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1958, p. 20.
- ⁶¹ Oldrich Belic, “La estructura de *El coloquio de los perros*,” *Análisis estructural de textos hispanos*, Madrid: Editorial prensa española, 1969, p. 67: “El coloquio contiene nueve episodios, encadenados como sigue: (1) el jifero; (2) el pastor; (3) el mercader de Sevilla; (4) el alguacil; (5) el atambor, (6) los gitanos; (7) el morisco; (8) el autor de comedias y (9) Mahudes”. Para nosotros la situaciones del mal en que Berganza y Cipión procesan y registran son once, simbolizando con ello un sumario (numerológicamente hablando) de las once novelas o creaciones artísticas que Cervantes nos invita a leer.
- ⁶² Alan Soons, “Los motivos de *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*”, *Ficción y comedia en el Siglo de Oro*, Madrid: Estudios de literatura española, 1967, pp. 33-35.

Teniendo en cuenta el escenario y el resultado de la perversidad de los humanos, el *Coloquio* tiene forma circular, ya que empieza en el hospital de la Resurrección, sitio donde termina la gente por la maldad de sus actos contra los humanos, y acaba en dicho Hospital con la conversación ininteligible entre el alquimista, un poeta, un matemático y un arbitrista. Esto significa que no sólo *El casamiento engañoso* ni el *Coloquio* tomados individualmente tienen forma circular, sino también estos dos cuentos conjuntamente. El lector comienza el duodécimo cuento cuando Campuzano ‘salía’ del hospital de la Resurrección y en el duodécimo los lectores –el licenciado Peralta como lector– personaje del *Coloquio* y todos los lectores venideros como lectores de los doce cuentos en conjunto –y el alférez Campuzano, como transcriptor y personaje del *Coloquio* y narrador-protagonista de *El casamiento engañoso*, presenciamos la salida de los personajes de ficción y del supuesto lector (tú y yo) para recrear no los ojos del entendimiento, sino los del cuerpo. Así, pues, Cervantes, al final del duodécimo cuento, configura la esperanza de una nueva vida y experiencia por la palabra del alférez: “VAMONOS”; o sea, se empieza en una salida y se termina con otra salida, aunque en diferente nivel de realidad.

IV. CONTRASTES E INTERACCIONES INTERTEXTUALES

Intertextualmente los doce cuentos contienen desde un innumerable número de perspectivas interacciones complementarias o a modo de contraste⁶³. Estas interacciones su autor las lleva a una realidad límite muchísimas veces, pero siempre buscando lo armónico en el nivel artístico y dejando lo temático o la ejemplaridad en la ambigüedad para el lector, como ocurre con el licenciado Peralta al leer el *Coloquio de los perros*. Dicho de otro modo, lo temático o la ejemplaridad queda en múltiples posibilidades de interpretación por el lector. No es casual, desde esta perspectiva, que los críticos lleguen a sendas apreciaciones estéticas de cada obra y de los doce cuentos conjuntamente. Es intrigante, como si se estuviera construyendo una fuerza arquetípica, que en *La fuerza de la sangre*, cuento céntrico de los doce cuentos, se exima y obscurezca la capacidad de la voluntad en cuanto a la

⁶³ Algunas de estas ideas están desarrolladas en mi libro *Superestructura de las “Novelas ejemplares” de Miguel de Cervantes Saavedra*, sobre todo en el capítulo 12 titulado “Conclusiones y Generalidades”, op. cit., pp. 275-316.

culpabilidad de las acciones en Leocadia. Por otra parte, en el centro del *Coloquio de los perros*, último cuento de los doce cuentos según la disposición lineal, la voluntad de Cañizares está obscurecida e inactiva por la protervidad para su posible salvación. Así, Cervantes está novelizando el pecado de Cañizares en el duodécimo cuento y el de Rodolfo en el centro de los doce cuentos, aunque con diferente perspectiva, como también, si aceptamos la función simbólica de Luisico y del crucifijo, la conexión entre el centro —*La fuerza de la sangre*— y su contorno —el *Coloquio de los perros*.

La perversión, en el último cuento, viene de Cañizares, de una mujer, por iniciativa propia, mientras que la maldad encadenada por la sensualidad, la lascivia y el egoísmo viene no de una mujer, sino de un hombre: de Rodolfo, en *La fuerza de la sangre*. En esta obra central Leocadia no sólo no peca, sino que no quiere pecar y se mantiene la virtud, mientras que en el último cuento, último círculo concéntrico, Cañizares no sólo peca, sino que quiere pecar y voluntariamente opta por permanecer en el pecado. La absoluta inocencia de Leocadia se convierte en absoluta culpabilidad en Cañizares. Esta inocencia, ausencia de culpabilidad y de pecado en Leocadia contrasta intratextualmente con la incambiable y natural naturaleza lasciva de Rodolfo⁶⁴

⁶⁴ David M. Gitlitz afirma en "Symmetry and Lust in Cervantes' *La fuerza de la sangre*", *Studies in Honor of Everett W. Hesse*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981, p. 121: "Rodolfo is always what Calderón would call a hipogrifo violento, and we would call a libidinous S.O.B., which is the same thing three centuries later. ... there is no indication that Rodolfo has changed, or will change, his nature." Ver también Stanislav Zimic, "Demonios y mártires en *La fuerza de la sangre* de Cervantes", *Acta Neophilologica*, 1990, especialmente p. 25: "en suma, de tanta inmoralidad e injusticia que al fin quedan sin rectificación alguna, ni siquiera por un sencillo reconocimiento del error y un arrepentimiento sincero que quizás restaurarían la esperanza en el amor y en una digna relación conyugal futura". A mi parecer, Cervantes en *La fuerza de la sangre* nos está invitando a distinguir entre la naturaleza de la persona y la capacidad en el obrar. Rodolfo es el mismo (tiene la misma naturaleza inclinada a la lascivia en cuanto a la belleza física), pero su actitud hacia la realización del bien ha sufrido un cambio. Los críticos que reconocen que Rodolfo ha sufrido un cambio son R.P. Calcraft y Adriana Slaniceanu. Esta dice: "Mut it appears that Rodolfo has gained a good measure of discretion, and the calculated risk of 'desenchanting' the bride pays off. Rodolfo perceives disharmony in the unfair exchange of ugliness for virtue, and eloquently rejects it; since the sacrament of marriage is an indissoluble tie which can not be undone except by death, its bonds must be of the same fabric" ("The calculating Woman in Cervantes' *La fuerza de la sangre*", *Bulletin of Hispanic Studies*, op. cit., p. 107). R.P. Calcraft afirma: "If the first portrait painted of Rodolfo was of a man completely uncontrolled in his desires, these words and the other careful arguments advanced here suggest a totally changed character. It is not by chance that Rodolfo speaks for the first time in the novella. The years in Italy have wrought such changes in him that

en relación a la belleza física de Leocadia, dos realidades extremas que al final se juntan en felicidad y alegría, evocando intertextualmente, mas en forma de contraste, la ausencia de fusión de dos extremos irreconciliables en un caso, y la existencia de fusión en el otro: la fusión de la belleza física y virtud en Leocadia y la ausencia de la virtud y belleza física en la hechicera Cañizares. Intratextualmente, desde luego, hay un sinnúmero de casos de coexistencia y simbiosis de extremos irreconciliables, como ocurre con la cordura y la locura del protagonista en la parte central de *El licenciado Vidriera*.

Hay también contraste intertextual, desde su centro a su periferia, en el nivel estructural. *El coloquio de los perros*, obra leída por un personaje –el licenciado Peralta– mientras su transcriptor –el alférez Campuzano– está durmiendo, tiene lugar a la luz de la noche. Este tiempo nocturnal viene encuadrado por la luz del día, elemento temporal por el que empieza *El casamiento engañoso* in medias res y que se desarrolla en el tiempo presente hasta momentos después de terminar de leer el cartapacio del *Coloquio* de una forma dialogada entre el licenciado Peralta y el alférez Campuzano y no la historia pretérita de éste. La concepción triádica de *La fuerza de la sangre* manifiesta que las dos partes externas, que ocurren en un tiempo nocturnal, tiene una parte central que ocurre a la luz del día, estructuralmente al revés en relación al doceavo cuento: *El coloquio de los perros*.

Los temas del egoísmo, la irresponsabilidad y la lascivia en término límite de Rodolfo, uno de los personajes principales en *La fuerza de la sangre*, se relacionan en varios grados con lo que otros personajes representan en otras obras: con el comportamiento de Marco Antonio en *Las dos doncellas*, con el del duque en *La señora Cornelia*, con el del alférez Campuzano en *El casamiento engañoso*, con el del padre de Costanza en *La ilustre fregona* cuya madre fue violada en su propia casa en un sitio apartado y estando ella cansada, rendida y turbada, evocando la violación de Leocadia en *La fuerza de la sangre*. Hay, entre otras cosas, una desbordada sensualidad, fría crueldad y monstruoso egoísmo en el padre de Costanza (*La ilustre fregona*) y Rodolfo (*La fuerza de la sangre*). También hay sensualidad y egoísmo en el duque de

we seem now to be in the presence of a man who understands the complexities of serious human relationships, honours his parents and the customs of his society” (“Structure, Symbol and Meaning in Cervantes’s *La fuerza de la sangre*, *Bulletin of Hispanic Studies*, op. cit., p. 200).

Ferrara (*La señora Cornelia*), Marco Antonio (*Las dos doncellas*) y el alférez Campuzano (*El casamiento engañoso*), y falsedades y engaños en todos ellos. El egoísmo de estos personajes se relaciona asimismo con el egoísmo de Carrizales de forma límite en *El celoso extremeño*. Toda esta sensualidad y egoísmo sirven para contrastar con el genuino amor de la belleza física y de la hermosura del alma conjuntamente por parte de Ricaredo en *La española inglesa*⁶⁵, con el amor de Andrés en *La gitanilla* que empieza basado en lo nobiliario y lo económico y termina con la sumisión de su voluntad a la de Preciosa y con el amor rechazado de Ricardo por parte de Leonisa en *El amante liberal*, pero que acaba en matrimonio por el amor desinteresado de aquél.

La disposición piramidal de las *Novelas ejemplares*, como aparece en el Apéndice C, ayuda a ver gráficamente posibles relaciones y contrastes intertextuales. De los doce cuentos sólo en dos (*El celoso extremeño* y *El licenciado Vidriera*), los más cercanos por ambos lados a *La fuerza de la sangre*, cima artística y centro de los doce ejemplos, el personaje masculino principal muere antes de terminar la obra. El tema de la libertad, en relación al tema del amor mal entendido y con significado múltiple en ambos cuentos, tiene un papel muy importante en ambos ejemplos. En *El licenciado Vidriera*, la mujer violenta la libertad del hombre dándole un membrillo emponzoñado para forzar su voluntad a amarla con resultados decepcionantes, mientras que en *El celoso extremeño* el hombre es quien procura violentar la libertad de la mujer apartándola de lo social o fuerzas vitales mediante la creación de un cenobio y encarcelándola en él a aquella. En ambos casos, los resultados son muy contrarios a lo que se esperaba. Debido a dicha similitud, ambos cuentos son los que están más cerca según la disposición piramidal. En *La española inglesa* y *La ilustre fregona* la distancia es más marcada y su relación está en que en ambos cuentos los obstáculos circunstanciales y fabricados por las personas son incapaces de destruir la virtud tanto en la supuesta fregona como en Ricaredo. Lo externo y pasajero es de menos importancia que la vida interior en ambas obras.

Debido a la disposición piramidal, por otra parte, se percibe que a mayor espacio textual, menos aspectos similares y las diferencias, agudizadas desde

⁶⁵ Ver sobre el amor de Ricaredo el artículo de Stanilav Zimic "El Amadis cervantino: *La española inglesa*", *Anales Cervantinos*, XXV-XXVI, 1987-88, pp. 469-483.

una perspectiva, sirven de contraste. Así en *Rinconete y Cortadillo* son los dos mozuelos que, por curiosidad, llegan a observar el mundo endemoniado (al revés) monipodiano, mientras que en *Las dos doncellas* son dos mujeres –disfrazadas de hombres y sobre las que el sentido novelístico descansa– las que buscan rectificación de los actos de Marco Antonio. *El amante liberal* y *La señora Cornelia*, aunque los dos cuentos empiezan in medias res, se diferencian temática y estructuralmente y también en cuanto a los escenarios y ambiente. En *La señora Cornelia*, el personaje femenino, según las costumbres de la época, ya es señora por la promesa matrimonial que recibe del hombre y está en cinta antes de empezar la acción de la novela.

En *El amante liberal*, el hombre tiene que conquistar las circunstancias para ganar el amor de la mujer: ésta le pide, al final ser su esposo. Curiosamente, dentro de ambas obras el distanciamiento se noveliza, desde diferentes perspectivas: en el caso de Ricardo el distanciamiento es, sobre todo, físico y máximo, pues es rechazado y hasta cree que su amada estaba muerta, mientras que en la señora Cornelia, quien estaba al punto de conseguir lo que quería –el matrimonio–, lo social, encarnado en los temas del honor y la honra, se encarga de distanciar y posponer la realización de su ideal (el matrimonio). Por consiguiente, parece estar novelizándose laberínticamente un juego maravilloso de enigmática interacción permanente entre la libre voluntad humana y la Providencia. El escenario en *El amante liberal* es extenso y variado –islas del Mediterráneo, costas y ciudades–, mientras que la acción en *La señora Cornelia* ocurre casi en su totalidad en Italia. L.A. Murillo clasifica a este cuento como “legendary structure” y a aquél como una variación (variation 2: Imperiled Courtship”) de “Romance structure”⁶⁶.

En conclusión, los doce⁶⁷ “laberintos” son doce “ejemplos” por medio de los que se nos plantea problemas pluridimensionales, intrincados, multifacéticos, por los que corren el bien y el mal⁶⁸, imponiéndose siempre

⁶⁶ Ver L.A. Murillo nota 4 sobre la clasificación de las *Novelas ejemplares*.

⁶⁷ Ver para el simbolismo del número doce G.A. Gaskell, *Dictionary of all Scriptures and Myths*, op. cit., p. 773. Recuérdese que el número doce es el producto multiplicado del número de la divinidad (3) y el número del mundo (4): $3 \times 4 = 12$.

También se nos advierte que en el tiempo de la “Regeneración” los 12 apóstoles se sentarán en los 12 tronos para juzgar a las 12 tribus de Israel (Mateo 19: 28).

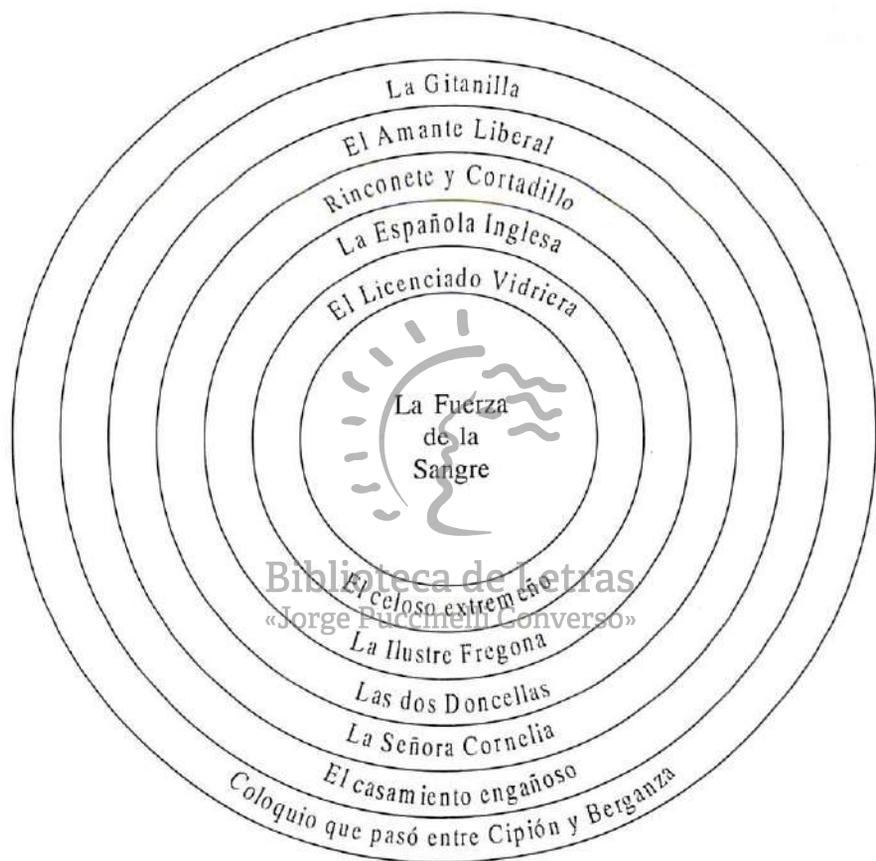
⁶⁸ Bruce W. Wardropper se esfuerza en explicar o descubrir en las *Novelas ejemplares* el “misterio” que “tienen escondido que las levanta” (p. 920), indicado por el mismo Cervantes

lo bueno sobre lo malo. Cervantes nunca se queda con lo unidimensional y lineal, sino que, al aceptar lo complejo, misterioso y "laberíntico" del mundo y de lo humano, se intereza en mostrar elementos coordinadores y equilibrantes manteniendo por medio de ello lo uno en lo vario y lo múltiple en lo individual. Por eso que cada uno de los doce cuentos es único, pero al mismo tiempo cada uno está enlazado de muchos modos a los otros. Cada "maravilla" ejemplar es, de alguna forma, símbolo de otro cuento, y cada cuento contiene al otro cuyo centro se relaciona a sus extremos tal como aquí queda explicado. Así, la función del *La fuerza de la sangre*, misterioso centro artístico, en cuanto a los otros laberintos, viene a ser el punto céntrico donde se lleva a cabo la fusión máxima de lo seglar y religioso, donde se fusiona lo inmaculado con lo humano (¿el pecado y la virtud?).

En las obras cervantinas, con una palabra o frase o por el modo organizacional (como con un punto, número, modo de ser u objeto) se simboliza realidades arquetípicas, como aquí queda explicado el significado de los números, de los desmayos, del crucifijo y de la posición de *La fuerza de la sangre* con relación a los otros cuentos. Este cuento céntrico —el sexto cuento o "ejemplo"— adquiere la plenitud y la perfección cuando y donde queda redimido Rodolfo del pecado y de las fuerzas sociales, recordándonos y evocando la redención del hombre en Gólgota, centro y cima del universo cósmico del mundo cristiano y centro de la seglar concepción astronómica del universo, centros metaforizados por la disposición artística de las *Novelas ejemplares*. Y para terminar, se podría continuar indicando un sinnúmero de interacciones y relaciones de autonomía y dependencia intra e intertextuales, simbolizando mundos míticos y arquetípicos, pero se deja, con permisión del Cielo, para otra oportunidad y a otros curiosos de más delicada pluma a encontrar dichas interacciones temáticas y estructurales en las *Novelas ejemplares*.

en su prólogo al lector. Ese "misterio" para Wardropper consiste en que las *Novelas ejemplares* ilustran la eutrapelia o la virtud de la moderación alegre, o bien advierten contra su inobservancia" ("La eutrapelia en la *Novelas ejemplares* de Cervantes", *Actas del séptimo congreso de la asociación internacional de hispanistas celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*, vol. 1, Roma, 1982, p. 158.

APÉNDICE A:
CONSTELACIÓN DE LAS NOVELAS EJEMPLARES



Biblioteca de Letras
«Jorge Pucchemi Converso»

APÉNDICE B:
CONSTELACIÓN DE LAS NOVELAS EJEMPLARES

Once círculos concéntricos = Once novelas (obras artísticas) cervantinas; doce cuentos o "ejemplos" cervantinos = producto multiplicado del número de la divinidad -3- y del número del mundo -4- ($3 \times 4 = 12$) en interacción con el número doceavo bíblico.

