

La abrumadora conciencia de lo real: tres reescrituras dramáticas áureas de *La fuerza de la sangre**

The overwhelming awareness of reality: three dramatic rewritings of the Spanish Golden Age theater of *The Force of Blood*

Pablo Martín González

Universidad de Salamanca/IEMYRhd

pablmarting@usal.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4861-5894>

RESUMEN: *La fuerza de la sangre* de Miguel de Cervantes contó con tres reescrituras dramáticas a lo largo del siglo XVII: la homónima de Guillén de Castro (1625), *El agravio satisfecho* (1629) de Alonso de Castillo Solórzano, y *No hay cosa como callar* (1662) de Pedro Calderón de la Barca. Este trabajo propone un análisis estructural de la novela cervantina que nos permita determinar sus elementos constructivos y su relación con diversas configuraciones genológicas. En segundo lugar, revisaremos las modificaciones estructurales que las tres reescrituras operan sobre el esquema narrativo de Cervantes.

Palabras clave: Cervantes, Calderón, Novelas ejemplares, teatro de los Siglos de Oro.

ABSTRACT: Miguel de Cervantes' *The Force of Blood* had three dramatic rewritings throughout the XVII Century: Guillén de Castro's homonym piece (1625), Alonso de Castillo Solórzano's *El agravio satisfecho* (1629), and Pedro Calderón de la Barca's *No hay cosa como callar* (1662). This paper offers an structural analysis of the Cervantes's exemplary novel that would allow us to establish its constructive elements and its relation to several generic types. Secondly, we will study the structural modifications that these three comedies operate on Cervantes' narrative pattern.

Keywords: Cervantes, Calderón, Exemplary novels, Spanish Golden Age drama.

* Esta publicación es resultado del Proyecto de I+D+i *Teoría de la lectura y hermenéutica literaria en la Ilustración europea: la praxis lectorial, interpretativa y crítica* (PID2021-12435NB-I00), financiado por MCIN/ AEI/10.13039/501100011033 y los fondos FEDER, Una manera de hacer Europa.

CONSIDERACIONES PREVIAS

Aún está pendiente la tarea de elaborar una historia crítica de las reescrituras de las *Novelas ejemplares*. Acaso eclipsado por la ubicuidad del *Quijote*, no es este, ni mucho menos, un aspecto de la recepción de la obra del alcaláino del que sus comentadores se hayan ocupado con prolijidad¹. Esto no deja de ser extraño dada la cantidad (y variedad) de testimonios con los que contamos, y que van de las obras teatrales derivadas a las segundas partes apócrifas; de las adaptaciones a otros idiomas a las prolongaciones; y, en fin, de las imitaciones serias a los pastiches. Testimonios suficientes, en definitiva, como para pergeñar una reconstrucción fiable de las lecturas de que han sido objeto las *Ejemplares* a lo largo de su dilatada vida editorial, “así de todas juntas como de cada una de por sí” (Cervantes, 1982: 64).

Entre las muchas obras derivadas de los relatos cervantinos que salieron a la luz a lo largo del siglo XVII, uno de los casos más interesantes (y menos estudiados) es el de *La fuerza de la sangre*, que cuenta con tres reescrituras dramáticas a lo largo de la centuria: la homónima de Guillén de Castro (1625), *El agravio satisfecho*, de Alonso de Castillo Solórzano (1629), y *No hay cosa como callar*, de Pedro Calderón de la Barca (1662). Tres comedias que, a nuestro juicio, resultan especialmente interesantes no tanto por sus méritos literarios (con la honrosa excepción calderoniana) como por las relaciones intertextuales que establecen las unas con las otras y, en última instancia, con el original cervantino.

A día de hoy, tan solo los trabajos de Vaiopoulos (2003, 2010a y 2010b) y Escudero Baztán (2013) se han aproximado a los procesos de reescritura de cada una de estas tres obras. No obstante, consideramos que conviene matizar algunos aspectos en torno a la importancia que en los tres textos alberga el original cervantino, si no como fuente principal, al menos sí como modelo parcial². Nuestra

¹ No contamos con un estudio de conjunto, pero sí con aproximaciones a algunas de las novelas por separado. Entre ellas, cabe destacar el estudio de Vaiopoulos (2010b) y el catálogo de obras de teatro derivadas de las *Ejemplares* que ofrece Jurado Santos (2005). No obstante, ambos trabajos están consagrados tan solo a las reescrituras dramáticas de las *Ejemplares*. Por otro lado, también contamos con análisis comparados que se ocupan de revisar las transposiciones, traducciones, adaptaciones o imitaciones de tal o cual novela cervantina, como los de Vaiopoulos (2008 y 2009), sobre dos obras teatrales derivadas de *La ilustre fregona* y *La señora Cornelia*, el de Madroñal (2011) acerca de la continuación en prosa del *Coloquio de los perros*, los de Escudero Baztán (2015 y 2018) que se ocupa de dos adaptaciones teatrales de *El celoso extremeño* y *Rinconete y Cortadillo*, y el de Berneiser (2018) sobre dos traducciones libres al francés del *Coloquio* y *La fuerza de la sangre*, por citar solo unas pocas referencias. Aunque parece evidente que este tema está empezando a despertar cierto interés entre los estudiosos, a día de hoy carecemos de un estudio sistematizado y unitario del conjunto de reescrituras y obras derivadas de las *Ejemplares*.

² Nos referimos, en especial, a las conclusiones de Baztán (2013), en las que aduce que la comedia de Solórzano tendría como hipotexto real la reescritura anterior de Guillén de Castro, en función, entre otras cosas del nombre del personaje principal, el estudiante Guillén. Mucho más razonable nos parece Vaiopoulos (2010^a), que relativiza esta coincidencia onomástica (y, por

propuesta no está dirigida, por tanto, a refutar sus conclusiones (que, en cualquier caso, se nos antojan de todo punto razonables), sino a matizarlas a través de 1) un análisis de la novela de Cervantes en clave estructural que nos permita identificar sus componentes fundamentales, y 2) un estudio de las relaciones intertextuales que las tres comedias establecen con el texto de Cervantes, con especial interés por la modificación de las funciones y atributos de los personajes principales y la amplificación o reducción de la acción dramática por medio de la inserción o supresión de incidentes en el esquema original cervantino.

ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE *LA FUERZA DE LA SANGRE*

El marbete de novela controvertida que ostenta *La fuerza de la sangre* no le debe tanto a su espinosa temática como a cuestiones puramente narratológicas. En este sentido, la crítica parece haber alcanzado una suerte de consenso con una lectura bimembre de la novela³. El relato constaría, entonces, de una sección A (raptó y violación de Leocadia por parte de Rodolfo y regreso de la joven a casa, donde refiere a sus padres el daño infligido a su cuerpo y, más significativamente, a su honra), que tradicionalmente se ha considerado realista, y en la que Cervantes habría empleado técnicas narrativas afines a las de la novela moderna; y de una sección B (accidente de Luisico, encuentro de Leocadia y doña Estefanía, y reconciliación entre la víctima y su agresor) organizada de acuerdo a formas más tradicionales como el romance, que dirigen el conflicto a un desenlace gobernado

extenso, la influencia de Guillén de Castro sobre Solórzano) calificándola de “juego intertextual para recordar al primer adaptador de *La fuerza de la sangre*” (2010a: 108). Aún más dispares serán sus conclusiones en torno a *No hay cosa como callar*. Vaiopoulos repone sobre la comedia calderoniana: “podría parecer posible establecer una relación intertextual entre las dos obras, pero sus divergencias son tan evidentes como para desechar la hipótesis de una transposición completa o parcial, o bien de una derivación. Y no sólo porque desaparece el tema de la fuerza de la sangre, es decir el presentimiento de consanguinidad [...], sino porque es aparente el respecto de la secuencia básica de la acción” (2010a: 230). A lo que Baztán aduce un aspecto que Vaiopoulos parece haber pasado por alto: la influencia de Castillo Solórzano en la versión de Calderón (2013: 168). En cualquier caso, y a pesar de las diferencias, es evidente que, tanto Vaiopoulos como Baztán, relativizan la importancia del texto cervantino en las reescrituras de Solórzano y, sobre todo, en la de Calderón.

³ Así consta en los principales estudios sobre la novela. Véase el análisis estructural de Piluso (1964), en el que secciona la novela en dos mitades divididas por el accidente de Luisico. Asimismo, Ruth el Saffar (1974) considerará que la primera parte de la novela está más próxima a la novela y la segunda al romance, una tesis que más recientemente han defendido Davis Vinel (1994), Aylward (1999) y Parker Aronson (1996), tres autores que coinciden en identificar esta duplicidad de estilos con un doble discurso cervantino no exento de ironía. Una excepción a la regla sería el trabajo de Selig (1973), en el que se propone dividir la novela en tres partes: “the abduction and rape of Leocadia, the fall and recovery of Luis, and the regaining of honor with the marriage of Leocadia to Rodolfo” (1973: 121), aunque, no obstante, considera el accidente de Luisico como un “transitional passage” (1973: 122).

por la noción de *justicia poética*. Si bien la crítica no ha dejado de insistir en que la novela, pese a sus contrastes, cuenta con un diseño simétrico, lo cierto es que, según esta lectura mayoritaria, *La fuerza de la sangre* estaría escindida en dos mitades articuladas sobre dos modos de fabular diametralmente opuestos⁴.

La división de la novela cervantina que proponen los estudiosos resulta difícilmente cuestionable y no albergamos la intención de refutarla. Sin embargo, creemos que, más allá de estos dos grandes hemisferios narrativos, *La fuerza de la sangre* es descomponible en una serie de motivos, elementos, secuencias y atributos de orden primario y secundario cuyo análisis revela una construcción más compleja de lo que la lectura bimembre del texto nos deja entrever⁵. Así pues, proponemos un estudio de las particularidades estructurales de la novela cervantina que atienda a categorías de menor rango que aquellas de las que suele ocuparse la crítica, a fin de 1) determinar las partes constitutivas del relato, 2) identificar las influencias que se entrecruzan en la novela y 3) estimar el grado de experimentación que Cervantes implementa sobre ciertas categorías particulares (motivos, estructuras, etc.) por medio de la dialéctica entre elementos variables e invariables y de su adscripción o no a ciertos valores constantes de determinadas tradiciones narrativas.

Nuestro primer cometido será, por tanto, reducir *La fuerza de la sangre* a sus principios estructurales básicos. En este sentido, podríamos esbozar un primer esquema de acuerdo con dos de las funciones esenciales que Vladimir Propp identificó en el cuento popular, a saber: las de *fechoría* y *carencia*⁶. No obstante, antes de señalar las partes constitutivas del texto, conviene aclarar que, pese a

⁴ Así lo expresa Gitlitz: “*La fuerza de la sangre*, at first glance one of the simples *Exemplary Novels*, typifies the Golden Age preoccupation with geometry and with artfully decorated architectural forms. Its plot relates two events accompanied by emotional crises—a rape and a reconciliation—separated by a hiatus of seven years in which Luisico, who is engendered as a result of the rape, grows up. It is remarkable how regularly Cervantes distributes the stuff of his novel—*anecdotes, characters, descriptions, themes, and symbols—*with almost perfect symmetry” (1981: 114). Asimismo, para profundizar en la simetría estructural de la novela, véanse los trabajos de Calcraft (1981), Murillo (1988), Lokos (1990) y Aylward (1999).

⁵ Con respecto a los elementos de orden primario y secundario, remitimos a Tinianov (1970: 111-132), que estudia las relaciones jerárquicas que se establecen entre las funciones de un texto a través de la interacción entre los elementos subordinantes (los factores constructivos) y los subordinados (correspondencia con elementos de distintas configuraciones genéricas).

⁶ Nunca está de más recordar que, tras efectuar una comparación de las partes constitutivas de diversos cuentos maravillosos, Propp descubrió ciertos «valores constantes y valores variables» (1977: 32) en todos ellos. Esto le llevó a colegir que, de un cuento a otro, “Lo que cambia son los nombres (y al mismo tiempo los atributos) de los personajes; lo que no cambia son sus acciones, o sus funciones. Se puede sacar la conclusión de que el cuento atribuye a menudo las mismas acciones a personajes diferentes. Esto es lo que nos permite estudiar los cuentos a partir de las funciones de los personajes” (1977: 32). Dos de estas funciones serán la fechoría que Propp identifica con un episodio genérico —“El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios” (1977: 42)—; y la carencia o, lo que es lo mismo, “algo le falta a uno de los miembros de la familia; uno de los miembros de la familia tiene ganas de poseer algo” (1977: 46).

tomar como referencia algunas de las funciones que aduce Propp en su disección del cuento maravilloso, consideramos, como el grueso de la crítica, que la ficción breve cervantina está más próxima a la novela corta que al cuento literario, aun cuando los límites entre estas dos modalidades siguen siendo difíciles de determinar en un plano estrictamente teórico⁷.

En efecto, las dos características fundamentales que suelen aducirse para delimitar el cuento como género literario (a saber: su brevedad y su coherencia a fin de mantener al lector “at the writer’s control” [Poe, 1965: 136]) resultan ligeramente insatisfactorias cuando se convocan para definir las *Ejemplares*. No tanto a cuenta de su brevedad, pues, en efecto, la extensión media de las novelas cervantinas era de unos ocho pliegos, y, de hecho, *La fuerza* es la segunda novela más concisa del volumen por detrás de *El casamiento engañoso*; sino por la muy abstracta cuestión de la coherencia o “true unity” (Poe, 1965: 136)⁸. Esta última observación, que se aleja de nuestro cometido principal, puede, no obstante, verse corroborada revisando la prosa cervantina a un nivel superficial, y comparando el vocabulario extensivo de las *Ejemplares* y la prolijidad de detalles de las tramas cervantinas; con la economía léxica y la concentración diegética del cuento.

En definitiva, y volviendo al asunto principal, nuestra decisión de tomar como punto de partida la terminología que Propp le aplicó al estudio del cuento, no está dirigida a discutir *La fuerza de la sangre* en términos genológicos. Tan solo supone el primer paso para estudiar el relato cervantino en cuanto combinación (heterogénea) de elementos propios de otros modos ficcionales⁹. Así las cosas,

⁷ Efectivamente, aún no parece haberse fijado de manera satisfactoria el alcance del género de la novela corta. Cabe remitir, no obstante, a los estudios de García Berrio (1973), Bonheim (1986) y Mann (1989). Para una perspectiva más general, en la que se tomen como modelo varios textos sin atender a las cuestiones de cronología, conviene acudir a Gronjnowski (1993) y Godenne (1995). Por último, con respecto al estatuto de la novela corta durante el Renacimiento y el Barroco, remitimos a los estudios clásicos de Pabst (1972), Rodríguez (1979 y 1986) y Laspéras (1987 y 1999).

⁸ Lo que no han conseguido los teóricos lo han conseguido los poetas. En este sentido, vale la pena citar la celeberrima definición del cuento que nos legaba Poe: “The ordinary novel is objectionable, from its length, for reasons already stated in substance. As it cannot be read at one sitting, it deprives itself, of course, of the immense force derivable from totality. Worldly interests intervening during the pauses of perusal, modify, annul, or counteract, in a greater or less degree, the impressions of the book. But simple cessation in Reading would, of itself, be sufficient to destroy the true unity. In the brief tale, however, the author is enabled to carry out the fulness of his intention, be it what it may. During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer’s control. There are no external or extrinsic influences resulting from weariness or interruption” (1965: 135-136).

⁹ En este sentido, cabe recordar la reflexión de Pabst (1972) en torno a la problemática filiación genológica de las *Ejemplares*: “El término cervantino de “novelas” no corresponde ni al italiano de “novelle” ni a esa abstracción conceptual, delimitada por los más divergentes intentos de definición, que es la palabra “novelle”, novela corta, creación de los dogmáticos modernos, y especialmente alemanes. Quien se ocupe de las *Novelas ejemplares* verá en seguida que de nada le sirven las explicaciones terminológicas de los diccionarios y de los glosarios especializados. Estas doce historias no corresponden a ninguna definición formal general, y mucho menos si se trata de definiciones

podemos aducir un primer esquema, muy sencillo, de la novela de Cervantes con base en la función que desempeña cada uno de los personajes:

- A. El *agresor* (Rodolfo) daña a uno de los miembros de la familia (Leonora, la *heroína*), función que Propp designa como *fechoría*. En el relato cervantino la *fechoría* adopta la forma del rapto y la violación.
 - a. La agresión trae consigo la *carencia*: El acto brutal que Rodolfo perpetra sobre el cuerpo de Leocadia implica la pérdida de la honra dentro de los esquemas sociales de la época y, por consiguiente, la necesidad de reestablecerla.
 - b. Leocadia roba el crucifijo de plata del escritorio de Rodolfo.
- B. Tras una pronunciada elipsis de siete años, Luisico, el hijo que Leocadia dio a luz tras la agresión de Rodolfo, sufre un accidente. El accidente de Luisico no es sino la motivación que determina la actuación del caballero padre de Rodolfo.
 - a. Encuentro de Leocadia y doña Estefanía, madre de Rodolfo, que cumple las funciones del *donante*, el agente benefactor que posibilitará el matrimonio entre ambos.
 - b. *Reconocimiento* de Leocadia por medio del crucifijo de plata.
 - c. La *fechoría inicial es reparada y la carencia colmada* a través del matrimonio entre el agresor y su víctima.

Como se puede ver, suscribimos la división tradicional de la novela en dos mitades, que, a su vez, hemos desglosado según las acciones que efectúan los personajes en cada una de ellas¹⁰. Solo cuatro personajes participan activamente en la narración: Leonora, Rodolfo y los padres de éste (particularmente la madre, doña Estefanía). Ni los camaradas de Rodolfo ni los padres de Leocadia tienen asignada una función específica más que la de conformar, los primeros, el indeterminado colectivo de los cómplices de la fechoría, y, los segundos, la esfera familiar de la víctima. Algo parecido ocurre con Luisico, un personaje virtualmente nulo, cuyo accidente sirve de elemento estructural que permite que la narración progrese, pues posibilita el encuentro de la familia de la víctima con la del agresor.

Por otro lado, parece evidente que la originalidad estructural del texto radica estrictamente en su primera mitad, y, más concretamente, en sus primeros párrafos, en los que Cervantes plantea una relación de antinomia con respecto a las estructuras narrativas estereotipadas de otras modalidades (particularmente las del romance sentimental y las de la comedia), de las que se distingue negando la relación de causalidad

formuladas con simplificaciones forzosas, como es el caso corriente, y que poco o nada nos ayudan al enjuiciamiento estético o a la comprensión de las obras de arte. Tampoco es posible hablar de “las novelas cortas cervantinas”, sino tan solo de las novelas que escribió Cervantes, de esas y no de otras” (214-215).

¹⁰ Véanse, en especial, las propuestas de Piluso (1964), Murillo (1988) y Aylward (1999).

entre una serie de funciones preliminares y la eventual fechoría. En efecto, Cervantes elide la parte preparatoria del relato y da comienzo a *La fuerza de la sangre* con un acto de violencia que, puesto que no se yuxtapone a una unidad narrativa anterior ni deviene en consecuencia concreta de una acción previa, cabe calificar de arbitrario.

De hecho, el adjetivo “atrevido” con el que Cervantes describe a Rodolfo en su primera aparición parece ser la motivación principal del verbo y, por tanto, de las acciones que acomete el personaje (coger en brazos a Leocadia, huir con ella y, finalmente, violarla)¹¹. Aunque este último punto no deja de plantear problemas, puesto que, si bien el texto se caracteriza por una aproximación a-psicológica a sus personajes (con algunas excepciones durante la primera mitad), Cervantes matiza el atributo con unas consideraciones en las que pueden intuirse vagos vestigios psicológicos e, incluso, sociológicos. Rodolfo es *atrevido* a causa de “la riqueza, la sangre ilustre, la inclinación torcida, la libertad demasiada y las compañías libres” (1982: 147). Y su deseo hacia Leocadia nace de que “la mucha hermosura del rostro que había visto [...] comenzó de tal manera a imprimírsele en la memoria, que le llevó tras sí la voluntad y despertó en él un deseo de gozarla a pesar de todos los inconvenientes que sucederle pudiesen” (1982: 148). No obstante, es el atributo el que, en último término, determina la función del personaje. El adjetivo “atrevido” revela todo lo que hemos de saber de Rodolfo y provee la motivación del acto que éste está a punto de cometer, lo que, en un plano puramente diegético, contribuye a que la fechoría resulte verosímil.

Así las cosas, no hay duda de que, si la fechoría es la función “que da al cuento su movimiento” (Propp, 1977: 42), el inicio de *La fuerza de la sangre* es notorio por su extremo dinamismo. Cervantes nos confronta con una representación realista y azarosa del mundo que rompe con los esquemas de secuenciación propios del romance, en los que unos acontecimientos suceden a otros en una clara reproducción del binomio causa-consecuencia¹². El acto arbitrario de violencia que abre la novela parece negar el orden teocrático que regía los modelos narrativos

¹¹ Recuérdense las observaciones de Todorov, quien, refiriéndose a las relaciones entre atributo (adjetivo) y verbo, reponía: “los atributos proporcionan las motivaciones de las acciones (“X está furioso X mata a su mujer”: la proximidad semántica de los dos predicados es evidente). El *Decamerón*, que se relaciona en la mayoría de los casos con una literatura apsicológica, conoce, sin embargo esta proximidad; pero la neutraliza por la reducción excesiva de la distancia. El atributo y el verbo no se distinguen, pues, más que por su aspecto: iterativo/no iterativo” (1973: 81).

¹² En efecto, Pérez Abellán nos recuerda que el romance se desarrolla a través de “unos esquemas constructivos recursivos y propios” (2012: 51). El romance arquetípico “descansa sobre una estructura lineal, profundamente secuencial y lógica gracias a la concatenación de episodios con interrelación causal y consecutiva. Cada nuevo episodio o unidad de sentido completo y acabado puede ser consecuencia del anterior, concitando a su vez las razones y motivos que incoarán el siguiente. [...] Es frecuente que el romance tradicional parta de unos inicios armoniosos e ideales que pronto habrán de verse quebrantados. El tiempo se subordina por tanto a la configuración de la trama, pues el romance prescinde de anacronías al echar a andar, y determina quién es el personaje principal, sin reconstrucciones biográficas del mismo” (2012: 51-52).

tradicionales y proponer, en su lugar, una visión caótica del mundo. Sin embargo, y pese a la sorprendente celeridad de la secuencia de apertura, el relato cervantino discurrirá, a partir de ese momento, por otros cauces.

Tras la ejecución de la fechoría los personajes parecen reproducir esquemas de funcionamiento predeterminados y fácilmente identificables con los de diversas formas ficcionales. Es entonces cuando la carencia incide en el relato como resultado de la fechoría perpetrada por Rodolfo. La principal consecuencia de la agresión sexual que sufre Leocadia será la modificación de su situación social, algo que viene determinado por su estatuto de mujer deshonrada (de hecho, Rodolfo recibe el apelativo de “salteador y robador de su honra” [Cervantes, 1982: 155]). Así pues, a partir de ese momento, Leocadia anhelará la posibilidad de un cambio en su estatuto, esto es, de la “enmienda” o del “remedio que mejor convenga” para restituir la honra perdida. Este “remedio” no será otro que el matrimonio con su agresor.

No es de extrañar, entonces, que la crítica haya identificado los formulismos internos de la segunda mitad de la novela con los códigos estructurales del romance y de la novela sentimental¹³. Una observación bien fundada si uno atiende, por ejemplo, al esquema de secuenciación de los incidentes (por ejemplo, la *anagnórisis* como desencadenante de un final feliz) o a la nulidad psicológico-emocional con que Cervantes desdibuja al personaje de Leocadia a partir del accidente de Luisico.

Sin embargo, creemos poder aducir otro modelo determinante en el proceso de estructuración de la segunda mitad de la novela. En efecto, Cervantes parece reproducir una secuenciación harto frecuente en la comedia áurea y, en especial, en el teatro del primer Lope: la de la pérdida y restitución de la honra. Sobre las tablas, la fechoría puede revestir la forma del rapto y la violación, pero también, entre otras muchas, la del agravio, el duelo, el destierro, la falta de correspondencia amorosa o el incumplimiento de la promesa de matrimonio¹⁴.

A partir del instante en que Leocadia recupera la conciencia en la cámara de su agresor, Cervantes se sirve de los elementos recurrentes que integran el código consolidado y topificado del tema de la honra: la insistencia en proteger la buena fama del individuo, la importancia de guardar las apariencias y el recato (particularmente en el caso de la mujer), y la venganza o purificación tras el ataque de lo que, por regla general, se encarga el marido de la dama o, en caso de no estar casada, el padre, que asume el papel de guardián de la honra. Estos planteamientos son introducidos en la novela a través del estilo directo en los

¹³ Para profundizar en la relación de *La fuerza de la sangre* con el romance se recomienda acudir a los estudios ya citados de El Saffar (1974) y Davis Viniel (1994). Para una perspectiva más general de la influencia del romance en la prosa cervantina remitimos a Moner (1986) y Riley (1992).

¹⁴ Para profundizar en el código teatral de la honra remitimos a Cañas Murillo (1995) y Arellano (1998 y 2015), que abordan el tema de la honra en el primer Lope de Vega, y, para una perspectiva más general de este tema en el teatro áureo, a Lauer (2014 y 2017). Por otro lado, para estudiar la importancia de los conceptos de honor y honra en la sociedad española de la época recomendamos acudir al ya clásico estudio de Maravall (1978).

extensos parlamentos de Leonora tras la agresión o en el diálogo que la joven mantiene con su padre, a quien relata todo lo sucedido.

En lo que respecta a la conclusión, si bien los agravios a la honra suelen desencadenar una venganza de sangre, no es extraño encontrar comedias en las que la palabra de matrimonio “evita e impide la deshonra” (Cañas Murillo, 1995: 44). Podemos citar ejemplos tan tempranos como *La comedia llamada Rosabella* (1550), de Martín de Santander, en la cual el caballero Jasminio se desposa con la joven Rosabella y escapa con ella de la casa de su padre Libeo. No obstante, al término de la tercera jornada, la honra familiar queda restituida con el matrimonio entre el caballero y la dama.

Asimismo, es posible remitir a fuentes más cercanas en el tiempo a la publicación de las *Ejemplares* en las que se reproduce este mismo esquema, como *La infanta desesperada* (1588-1595), *El enemigo engañado* (1598), *Laura perseguida* (1594) o *El mármol de Felisardo* (1594-1598), cuatro comedias lopescas en las que el matrimonio se presenta como solución a los conflictos de honra de una mujer agraviada por diversos motivos¹⁵.

No obstante, aunque en términos estructurales la novela de Cervantes plantea ciertas similitudes con la comedia áurea, resulta difícil determinar el grado de contaminación teatral que presenta *La fuerza de la sangre* si circunscribimos nuestro estudio a algunos episodios y recursos concretos. Así, por ejemplo, los monólogos que pronuncia la Leocadia cervantina parecen estar más próximos a las *orationes* y los *planti* del género hagiográfico que a los soliloquios del teatro del Siglo de Oro, pues su función no es la de hacer progresar la narración sino la de poner de relieve una relativa profundidad psicológica en el personaje¹⁶. Una profundidad psicológica estereotipada, si se quiere, pues, más allá de las funciones que asume el personaje, la Leonora cervantina se presenta como un reflejo del *puer/senex*, cuya prudencia y discreción desdichan con mucho de su corta edad.

Por último, cabe señalar que la conclusión de la novela cervantina responde (como el grueso de las comedias del Siglo de Oro y la gran mayoría de romances y novelas sentimentales), a las leyes de la justicia poética, pues, aunque la fechoría de Rodolfo no recibe castigo, la carencia de Leonora queda, por fin, colmada en un desenlace con reminiscencias del tema de la virtud recompensada. En efecto, a partir del accidente de Luisico y, sobre todo a partir del espejismo que el padre de Rodolfo cree ver en el rostro ensangrentado del muchacho, la novela pasa a regirse por una serie de correspondencias y simetrías tan relevantes en el plano diegético, como en

¹⁵ Con respecto a la fecha de composición de las comedias de Lope seguimos a Morley y Bruerton (1968). *La infanta desesperada* habría sido compuesta cuando Lope pasó a ser secretario del duque de Alba, entre 1591 y 1595; *Laura perseguida* estaría fechada en Alba de Tormes el 12 de octubre de 1594, y *El mármol de Felisardo* la fechan hipotéticamente como escrita entre 1594?-1598?. Con respecto a *El enemigo engañado*, la fecha sería indeterminada, pero, presumiblemente, anterior a 1598.

¹⁶ Sobre la vinculación de las *Novelas ejemplares* y, en especial, de *La fuerza de la sangre* con la literatura hagiográfica véanse los trabajos de Gómez Moreno (2004 y 2005) y Amorós Tenorio (2007).

el simbólico (el crucifijo de plata, por ejemplo, es un elemento ambivalente, pues cumple una clara función narrativa y, al mismo tiempo, tiene un innegable valor sinecdótico, en cuanto parte aislada en la que está representado el todo).

Así las cosas, y frente a una primera mitad dislocada del orden consecutivo y teocrático por el que se regían las formas ficcionales más tradicionales, el resto de la novela cervantina descansará sobre una estructura lineal, secuencial y lógica con la que el lector de la época estaba más familiarizado. Sin embargo, a pesar del extravagante ejercicio de sutura con el que Cervantes traba ambas partes y reconcilia ambos estilos, la novela reviste cierta coherencia debido, en gran medida, a su superestructura simbólica. Nos referimos a una cierta unidad temática a pesar (o, quizá, a causa) de la disparidad de la acción. No pretendemos ofrecer una interpretación de la novela; sin embargo, creemos que lo que posibilita una lectura unitaria del conjunto es la recurrencia de ciertos objetos (el crucifijo de plata), de ciertas acciones y/o padecimientos (los dos desmayos que sufre Leocadia en brazos de Rodolfo) y también de ciertas estrategias retóricas (especialmente las figuras de oposición en torno a las dicotomías honra/deshonra, luz/tinieblas, visión/ceguera) cuya recursividad plantea un vínculo entre las dos mitades del relato, lo que crea una ilusión de simetría. Quizá Cervantes se sirva de estos recursos para sugerir una armonía subyacente a las irregularidades del relato; sea como sea, la conclusión más lógica que cabe aducir es que estas dualidades parecen poner de relieve la intención cervantina de establecer en su novela una correspondencia analógica con lo real.

Dejando de lado las cuestiones hermenéuticas, siempre problemáticas, y de las que, por otro lado, ya se ha ocupado con prolijidad la crítica cervantina, creemos poder afirmar que *La fuerza de la sangre* se nos presenta fundamentalmente como una *mélange* de estilos, estructuras e influencias. No consideramos, por tanto, que quepa calificar este experimento de “fracaso” (Avalle-Arce, 1982: 25). Allí donde se ha denunciado una cierta disparidad formal o diegética, también hay, sin embargo, una profunda cohesión temática. En este sentido, antes hablábamos de la novela como la historia de una virtud recompensada, pero también es la crónica de un escritor que asume la laboriosa tarea de gobernar un mundo inhóspito por medio de la ficción. Para lograr este fin, a Cervantes le bastó con escribir la segunda mitad de su novela en una lengua muerta, o, en otras palabras, le bastó con reutilizar, como creemos haber demostrado, una organización estructural topificada y unos personajes suficientemente conocidos en la narrativa y en el teatro de la época. Volveremos sobre este punto más adelante.

SOBRE LAS TRES REESCRITURAS DRAMÁTICAS ÁUREAS DE *LA FUERZA DE LA SANGRE*

No albergamos la intención de transponer la morfología del cuento de Propp al teatro español del Siglo de Oro. Y esto no se debe a que juzguemos por inviable

o infructuosa tal empresa (que no parece serlo, al menos a tenor de los estudios que se han servido de esta metodología¹⁷), sino a que, habiendo revisado el esquema narrativo cervantino, creemos que un análisis estructural de cada una de las comedias resultaría contraproducente, máxime cuando las tres respetan los puntos básicos del relato original. Por ello, proponemos una revisión de las tres reescrituras de *La fuerza de la sangre* con especial énfasis en tres puntos fundamentales: 1) la modificación de las funciones y atributos de los personajes principales, 2) la amplificación o reducción de la acción dramática por medio de la inserción o supresión de incidentes del esquema original cervantino y 3) el modo en que estas variaciones afectan al sentido último de la comedia, esto es, a su tema.

Cabe señalar, asimismo, que los pocos trabajos consagrados al estudio de las reescrituras dramáticas áureas de *La fuerza de la sangre* aducen conclusiones muy dispares, particularmente en lo que concierne a la taxonomía de las comedias de Solórzano y de Calderón¹⁸. En este sentido, nuestro estudio se aleja ligeramente de las propuestas anteriores al dar primacía a la relación intertextual de cada una de las comedias con la novela ejemplar. Esto no quiere decir, no obstante, que juzguemos que el hipotexto real de todas y cada una de ellas sea el relato de Cervantes. Por el contrario, somos conscientes de que los procesos de reescritura de cada una de las comedias plantean una problemática particular, y, al menos en dos de ellas, parece evidente la presencia de más de un modelo.

Así las cosas, la primera reescritura será también la que plantee menos problemas taxonómicos por su “cercanía cronológica” (Escudero Baztán, 2013: 158) con el texto de Cervantes. Publicada en 1625 en la *Segunda parte de comedias*, aunque posiblemente redactada entre 1613 y 1614, *La fuerza de la sangre* de Guillén de Castro es, en líneas generales, la reescritura que sigue con mayor fidelidad el esquema narrativo cervantino (de hecho, también será la única que recupere el título original de la novela)¹⁹. Al igual que en su modelo, la acción principal se circunscribe a las funciones que desempeñan cuatro personajes, a saber: Crisanto, el agresor; Lidora, la heroína y víctima de la fechoría; y el duplo que conforman Onorio y Lavinia, como agentes benefactores. Sin embargo, Castro duplicará parcialmente el esquema cervantino al introducir un segundo agresor

¹⁷ Acaso los ejemplos más evidentes sean los trabajos de Weber de Kurlat (1976, 1977 y 1988), quien transpone el método de Propp al estudio de la comedia áurea española.

¹⁸ En efecto, mientras que Vaiopoulos considera (aunque con ciertas reservas y teniendo en cuenta las influencias externas) que el hipotexto de las comedias de Solórzano y Calderón es la novela cervantina (2010a: 44-49 y 221-230), Escudero Baztán defenderá, atendiendo a ciertos detalles compositivos y, sobre todo, a la fecha de publicación de las comedias, que *El agravio satisfecho* es una reescritura de la comedia de Castro, y que *No hay cosa como callar* es, a su vez, reescritura de la comedia de Solórzano (2013: 162-166).

¹⁹ Aunque Guillén de Castro es hoy en día un autor poco estudiado, conviene acudir al estudio de García Lorenzo (1976) para un panorama general de la obra del comediógrafo. Con respecto a la datación de la comedia, véase Bruerton (1944: 97).

(Rodolfo, cómplice de Crisanto) y una segunda víctima (Isbella, prima de Lidora), y al hacer que ambas fechorías acontezcan de manera simultánea y bajo idénticas circunstancias, lo que da lugar a sendas situaciones de carencia y a un mismo anhelo por reestablecer la honra perdida.

Castro completa la densificación del esquema original operando un cambio en los atributos de su heroína: la Lidora de Castro está prometida, por lo que la fechoría tiene como consecuencia un cambio más radical en el estatuto de la joven (quien pasa a convertirse en un personaje inoperante para el estatuto de mujer casada), y, además, posibilita el desarrollo de una tercera acción paralela entre don Diego, su otrora prometido, y Lavinia.

Como se puede ver, la reescritura de Castro es, al igual que el grueso de comedias de la época, un drama de acción y no de caracterización. No debe extrañarnos, entonces, que el esquema narrativo cervantino quede enmarcado por una macroestructura típica de la llamada *comedia de enredo*²⁰. En este sentido, las adiciones más significativas las encontramos en las primeras y últimas escenas de la comedia.

En efecto, Castro mitigará la sensación de dinamismo que conseguía Cervantes al inicio de su novela al insertar tres escenas preparatorias antes del rapto de Lidora. Las dos primeras le servirán para emplazar los vértices de un primer triángulo amoroso: una dama celosa (Lavinia), su desdeñoso amado (don Diego) y la muy casta prometida de este último (Lidora). De esta manera, Castro parece desinteresarse por el *pathos* particularizado de la Leonora cervantina (aunque no llega a deshacerse completamente de él); y, en su lugar, desplaza el foco de atención al potencial que albergan las relaciones entre unos personajes y otros para 1) definirlos dramáticamente y 2) generar incidentes en torno a una intriga sobre el tema nuclear del amor y los celos.

En este sentido, cabe detenerse en el personaje de Lavinia, cuya función hemos identificado anteriormente con la del donante por afinidad con el modelo narrativo del que parte Castro, pero que, sin duda, cabe emparentar con un personaje-tipo del teatro áureo, a saber: el de la “dama enamorada, ingeniosa y tracista” (Zugasti, 1998: 121), que arregla la intriga a fin de alcanzar su objetivo. Lavinia, a pesar de que en la segunda y tercera jornadas parece asumir la funcionalidad propia del agente benefactor reemplazando a la doña Estefanía cervantina, no dejará por ello de ejercer su “inquebrantable deseo de autodeterminación” (Torres Nebrera,

²⁰ Estructura que Zugasti define como dominada “por acciones trepidantes, donde una catara de sucesos o contratiempos dominan a unos personajes muy estereotipados, con apenas una leve penetración psicológica: nobles galanes y bellas damas, todos enamorados en grado máximo y sometidos a los imperativos del honor; padres guardianes celosos de la honra de sus hijas; graciosos y criados cortados por el mismo patrón, exponentes de la comicidad más rústica o vulgar”, y cuyo tema principal es “el amor y sus problemas” (110). Asimismo, urge revisar los trabajos de Serralta (1988), Arellano (1996) y Alonso de Santos (1997), en los que se profundiza en las particularidades estructurales y temáticas de este tipo de comedias.

1981: 246), que aquí se traduce como la consecución de su objetivo de casarse con don Diego. Esto hace de Lavinia el principal motor del enredo.

En la tercera escena preparatoria que Castro inserta antes del rapto de Lidora, nos familiariza con el personaje de Crisanto, quien sube a las tablas junto a sus cómplices y al criado Gonzalo. El impulso arbitrario que mueve al Rodolfo cervantino a raptar a Leonora queda aquí justificado por la condición de mujeriego y burlador de Crisanto. En efecto, en el diálogo que mantiene con sus camaradas nos informa de que se dispone a huir a Italia con el único propósito de eludir un matrimonio de conveniencia. Sin embargo, se ha visto obligado a posponer su viaje porque su primo don Diego contrae matrimonio a la mañana siguiente. Así pues, el objeto de esta escena no es otro que el de integrar a Crisanto en el enredo amoroso informándonos de sus lazos de parentesco con los principales agentes de la intriga y, sobre todo, ofrecer una motivación para la fechoría que está a punto de cometer (que, como en la novela ejemplar, está elidida).

No obstante, la comedia de Castro cuenta con una clara ventaja con respecto al texto cervantino. Ventaja que resulta especialmente evidente en las escenas posteriores a la agresión. Pues, si en la novela ejemplar precisábamos de la inevitable intervención del narrador para conocer (y reconocer unas páginas más adelante) los damascos, el lecho dorado y la porción de jardín que recorta la ventana del gabinete de Rodolfo; la comedia, sin embargo y como todo el teatro, cuenta con una dimensión mimética y convencional encarnada en los actores y en el decorado. En otras palabras, en la representación de *La fuerza de la sangre* un espectador puede ver lo que ve Lidora sin la intervención de una voz narrativa que dirija su mirada.

Esta última observación, que cabría calificar de lugar común, es, no obstante, necesaria. Pues, a pesar de todo, no podemos afirmar plenamente con Weber de Kurlat que la acción dramática “ocurre, no se relata” (1976: 103), pues en la comedia de Castro la fechoría *ocurre* y, después, *se relata*. En efecto, la intriga de *La fuerza de la sangre* se articula sobre una serie de retrospectivas que llevan a cabo los personajes de Lidora e Isbella a lo largo de toda la comedia; retrospectivas tanto más llamativas cuanto que en ellas refieren unos hechos que el espectador acaba de presenciar. Podemos contabilizar un total de cuatro retrospectivas: dos de ellas tienen un valor claramente estructural (la confesión de Leonora con Lavinia y la de Isbella con don Diego), pues sirven para trazar el enredo que se desarrollará y resolverá en la tercera jornada; una tiene un marcado carácter cómico, aunque también sirva para consolidar la intriga (la crónica de los hechos que pronuncian Leonora y Lavinia simultáneamente); y solo una de ellas tendrá un valor estrictamente dramático (la confesión que Lidora le hace a su padre al llegar a casa después de la agresión).

La relación de los hechos tiene, por consiguiente, un papel fundamental en la estructura dramática de la comedia de Castro. Al duplicar las fechorías, las víc-

timas y los agresores, y al insertar el relato de Cervantes dentro del esquema de la comedia de enredo, el silencio de la Leocadia cervantina (que solo rompe ante sus padres y ante su benefactora) se antoja aquí insostenible. Castro, por tanto, multiplica las confidencias y las emplaza estratégicamente a lo largo de la comedia aprovechando su potencial para generar incidentes que agilicen la progresión dramática y contribuyan a la configuración de una trama cada vez más intrincada.

De esta manera, no es de extrañar que Castro consagre la tercera jornada de su comedia al desarrollo y la resolución de la intriga amorosa, lo que da lugar a una serie de escenas completamente ajenas al esquema original de la novela de Cervantes.

Una de las modificaciones más significativas es el hecho de que el crucifijo de plata pierde parcialmente su valor estructural, y su reaparición en la última escena de la comedia resulta casi irrelevante. En la novela de Cervantes Leonora esgrimía el crucifijo ante los padres de su agresor como prueba irrefutable de la veracidad de su relato; sin embargo, en la reescritura de Castro este elemento tan solo sirve para confirmar quién fue víctima de Crisanto y quién lo fue de Rodolfo ante las similitudes entre los testimonios de Isbella y Lidora. Confirmar y no demostrar, pues, antes de que Lidora pueda dar la orden a un criado de que traiga el cofre con el Cristo, Guillén de Castro inserta una escena de reconocimiento entre Crisanto y su hijo Luisico, quien, de manera instintiva, resuelve el enredo abrazando a su verdadero padre.

Es evidente, entonces, que Castro ofrece una lectura literal de la novela de Cervantes (y, particularmente, de su título). Si el azaroso mundo del que partía el relato cervantino iba encontrando un orden a medida que la narrativa se adscribía a formas y estructuras cada vez más definidas y estereotipadas, la obra de Castro se articulará desde el principio siguiendo los dictados de la fortuna²¹.

La segunda reescritura dramática de la novela ejemplar cervantina, *El agravio satisfecho*, salió de las prensas valencianas de Miguel Soroya en el año 1629 como colofón al volumen misceláneo *Huerta de Valencia. Prosas y versos en las academias de ella*²². Era la primera vez que Alonso de Castillo Solórzano asumía la tarea de escribir una comedia y, pese al disenso de la crítica, parece evidente que el dramaturgo neófito tomó como modelo tanto el original cervantino como la transposición de Castro²³.

²¹ Recuérdese la maldición que Lavinia pronuncia en la primera escena de la primera jornada pronosticándole la infelicidad conyugal a don Diego y en la que se anticipa la agresión de Lidora: Quédate, no en paz por cierto, / antes con presta mudanza / veas morir tu esperanza / en la guerra que me has muerto. / Y antes que logres su amor, / de la que mi mal permite, / un tirano te la quite, / y te la goce un traidor (vv. 137-144).

²² Véase el estudio introductorio de Juliá Martínez (1944) a la *Huerta de Valencia*.

²³ Así lo apunta Vaiopoulos, que habla de la comedia de Solórzano como una “transposición parcial” (2010a: 123). También lo ha señalado Escudero Baztán, quien afirma que “lo que hace el dramaturgo es una reescritura de la comedia anterior a partir del uso de materiales externos,

Sea como sea, esta segunda reescritura plantea ciertas diferencias con respecto a sus dos hipotextos potenciales. En lo que respecta a su estructura, Solórzano pergeña un esquema mucho más simple que el de Castro, en el que toda la acción quedará concentrada en una única fechoría, y en el que se prescinde, al menos durante las dos primeras jornadas, de tramas secundarias.

Esto hace de *El agravio satisfecho* una comedia menos interesada en la acción que en la caracterización. No obstante, uno de los rasgos que distingue la obra de Solórzano de la novela ejemplar cervantina es que el sujeto de esa caracterización no será la víctima de la fechoría, sino el agresor (rebautizado aquí como don Juan). A este respecto, cabe atender a dos de las adiciones más significativas de Solórzano, a saber: las escenas con que se abren las dos primeras jornadas, cuyo objetivo no es otro que definir dramáticamente al personaje de don Juan en función de su relación con las mujeres.

Como en la transposición de Castro, el inicio abrupto de la novela está precedido por una escena preparatoria en la que Solórzano familiariza a los espectadores con don Juan sin que siquiera este haya salido a escena: unos caballeros maldicientes y murmuradores le conceden el atributo de “jugador” haciéndole, a la sazón, descendiente por línea directa del personaje-tipo del burlador:

Don Luis	Sentirá don Sebastián, si estos asaltos le dan los dados con su bullicio, de don Juan el ejercicio.
Carranza	Pierde a menudo don Juan; hunde, gasta, malbarata.
Don Luis	Falta en noble, no pequeña.
Carranza	Como con perdidos trata, hasta de su casa empeña colgaduras, joyas, plata; y no es esto lo peor, con ser de su hacienda mengua. (vv. 86-96)

Así pues, el burlador de Solórzano, vacío de contenido psicológico y moral, no se define tanto por sus acciones como por la relación que de sus acciones hacen los otros personajes. Y, no obstante, esta segunda reescritura atiende más al proceso de cambio de que es objeto don Juan que a la carencia de su víctima o al cúmulo de incidentes que puedan desembocar en un eventual enredo. El de Solórzano no es, entonces, un drama de acción, sino de caracterización por medio de la palabra y del discurso. Así, no es de extrañar que ninguna acción evidencie el cambio del que es objeto el personaje en la tercera jornada. En su lugar, serán sus parlamentos, sus diálogos con doña María los que dejen constancia de su pro-

justificados por unos parámetros contextuales particulares de escritura” (2013: 162), por lo que su hipotexto real no sería la novela ejemplar, sino la comedia de Castro.

gresión dramática. Progresión que cristaliza en el lenguaje altamente codificado del amor cortés. Así, es un cambio en la elocución, un vínculo intertextual, una —si se nos permite— “máscara lingüística” (Jameson, 1999: 44) la que determina, en último término, la evolución del personaje:

Favorecéisme, ¡oh prendas!, que perdidas
 un tiempo fuisteis y en mi mano os veo,
 renovando en mi pecho las heridas,
 ganadas para darle a Amor trofeo;
 mi dueño pierdo en ser restituidas,
 sí aumento la esperanza y el deseo,
 y valéis más perdidas que ganadas,
 ¡oh dulces prendas por mi mal halladas!
 En vos me libra agora la esperanza
 el bien mayor que mi aflicción pretende,
 sí la fortuna acepta esta libranza,
 que apenas favorece cuando ofende;
 pero si este favor mi dicha alcanza,
 y el amor a mi dueño el pecho enciende,
 desde hoy os llamaré, siendo estimadas,
 prendas perdidas, por mi bien halladas (vv. 2402-2417)

Aunque, como hemos visto, Castillo Solórzano respeta el esquema básico de la novela cervantina y las funciones esenciales de los personajes, en esta segunda reescritura no tendrá cabida el tema de la consanguinidad, lo que explica que el hijo al que da a luz doña María tras la agresión no aparezca en ningún momento en escena.

En paralelo al proceso de condensación de la acción dramática, Solórzano restringirá, asimismo, el alcance del tema de su comedia. Así las cosas, y habiéndose desasido de los lazos de sangre que le imponían sus dos modelos, Solórzano es libre para poner sobre las tablas la historia del progreso de un personaje moralmente cuestionable que, finalmente, se redime.

No hay duda de que, de las tres reescrituras dramáticas con que contó *La fuerza de la sangre* en el siglo XVII, la calderoniana *No hay cosa como callar* es la que más se aleja del texto cervantino. Originalmente publicada en la *Parte diez y siete de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de Europa* en 1662, la pieza de Calderón conserva los principios estructurales básicos de la novela de Cervantes, pero suprime o modifica los atributos y funciones de los personajes principales (en este caso no hay un equivalente a la figura cervantina del donante), y añade incidentes y episodios que alejan notablemente la acción dramática del esquema original cervantino²⁴.

²⁴ Hay un amplio debate en torno a las relaciones de reescritura e intertextualidad con diversas influencias. No faltan los estudiosos que han relacionado al protagonista calderoniano con el mítico don Juan, en este sentido, véanse los trabajos de Valbuena Briones (1973) y Sloane (1984). Unas observaciones que recientemente ha desestimado Sáez, quien habla del “complejo crisol de fuentes”

La primera divergencia significativa con respecto al texto de Cervantes radica en que, si bien Calderón articula su comedia en torno al mismo acto de violencia con que comenzaba la novela ejemplar, la agresión se presentará aquí como el resultado de una serie de acontecimientos fortuitos articulados según una lógica puramente causal. Así, la consecución de la fechoría (estratégicamente situada al fin de la primera jornada) no solo difiere del inicio abrupto con que Cervantes arrancaba su novela, sino también de las comedias de Castro y de Solórzano, quienes, aunque incluían escenas preparatorias antes de la violación, éstas servían fundamentalmente para justificar el acto que sus respectivos burladores estaban a punto de cometer.

Esta rápida concatenación de sucesos inesperados se organiza según un modelo causal y consecutivo que aleja el primer tercio de la obra de la manifiesta arbitrariedad estructural que gobernaba las páginas iniciales de la novela cervantina. Para encadenar esta serie de descuidos, coincidencias e imprevistos, Calderón se sirve reiteradamente de elementos de orden material: los papeles olvidados por Bazorque, el duplicado de la llave de la habitación de don Juan que este se lleva por error y la venera con el retrato de doña Marcela que Leonor roba del gabinete de don Juan, y que reemplazará, en mayor o menor medida, al crucifijo cervantino.

La segunda diferencia fundamental estriba en la supresión del núcleo familiar de la víctima (la Leonor calderoniana solo cuenta con su hermano don Diego), lo que hace que el personaje se muestre particularmente silencioso con respecto a los hechos acaecidos²⁵. En efecto, si las heroínas de Castro y de Solórzano se mostraban pródigas en sus respectivos parlamentos, la Leonor calderoniana, a falta de una figura paterna que actúe a modo de confidente y, sobre todo, de un agente benefactor en quien poder depositar su confianza, no ofrecerá más que recolecciones parciales de su desgracia. En la comedia de Calderón la fechoría no llega, por tanto, a comunicarse. El silencio de Leonor (profetizado por el título de la comedia) solo se rompe al término de la tercera jornada, cuando la joven se reencuentra con don Juan y le exige la reparación de su honra. Ante la posibilidad de ver perjudicado su honor si se da a conocer su conducta disoluta, don Juan pide con presteza la mano de Leonor. De esta manera, la joven queda

(2013:171) de Calderón. Sea como sea, la postura más habitual es la de quienes defienden la primacía de la novela cervantina en la comedia, como Arellano (1999), Close (2001) y Rull (2002). Por su parte, Vaiopoulos aduce ciertos puntos en común entre la novela y la comedia y, no obstante, señalará que “sus divergencias son tan evidentes” que nos permiten deshechar “la hipótesis de una transposición completa o parcial, o bien de una derivación” (2010a: 230). No obstante, la influencia cervantina sobre Calderón también ha sido cuestionada en los últimos años. Escudero Baztán (2013) defiende que el hipotexto real de la comedia calderoniana es *El agravio satisfecho*, de Castillo Solórzano, una postura más o menos anticipada por Antonucci (2003), quien, si bien no menciona a Solórzano, cuestiona la primacía de la novela cervantina en *No hay cosa como callar* insinuando, en su lugar, la influencia que sobre Calderón pudo ejercer la reescritura de Guillén de Castro.

²⁵ En torno al silencio calderoniano, véase el capítulo dedicado a *No hay cosa como callar* en el volumen de Déodat-Kessedjan (1999), así como los artículos de Iturralde (1983) y de Mata Induráin (2011).

definitivamente silenciada con la promesa de un matrimonio de conveniencia.

No cabe duda, entonces, de que el esquema calderoniano plantea diferencias sustanciales con respecto al de la novela, pero también se aleja notablemente de las otras dos reescrituras dramáticas. Aunque Escudero Baztán ha señalado ciertas concomitancias entre la comedia de Calderón y la de Solórzano, lo cierto es que resulta hartamente difícil concretar la presencia de *El agravio satisfecho* en esta tercera reescritura. La sustitución del crucifijo por la cadena con la venera parece ser el vínculo más sólido entre la comedia de Calderón y la de Solórzano, en la que el elemento estructural que confirmaba el testimonio de la víctima era, asimismo, una cadena de la que pendía un agnus. Y, en cualquier caso, Calderón seculariza este objeto y lo vacía de la carga simbólica que portaba en las dos reescrituras anteriores y en la novela de Cervantes, pues su única utilidad será la de avivar los celos de don Juan y la desconfianza de Marcela.

Con respecto a las similitudes que aduce Escudero Baztán, cabe señalar que Solórzano no prescinde, como Calderón, del embarazo de su protagonista, quien efectivamente da a luz tras la agresión de don Juan a un niño, de cuya manutención se hace cargo un villano. Asimismo, podría argüirse que Calderón sigue más de cerca el esquema cervantino (o, incluso, el de Castro) que el de Solórzano, quien prescinde del accidente de Luisico como elemento que permite reunir a la familia de la víctima con la del agresor. En la comedia calderoniana no hay un personaje equivalente al de Luisico, pues la acción está lo suficientemente comprimida (apenas transcurren dos días a lo largo de las tres jornadas) como para que Leonor pueda manifestar signos de embarazo. Sin embargo, el episodio que señala el punto medio focal y estructural de *No hay cosa como callar* es, como en la novela ejemplar, un accidente. En este caso, el coche que transporta a Marcela vuelta, lo que le sirve a Calderón para poner en contacto al núcleo de la víctima con el del agresor (Leonor reconoce a la mujer cuyo retrato porta la venera y don Diego, que acude presto a ayudar, cortejará a Marcela a partir de entonces).

En cuanto a la caracterización de don Juan, si bien es cierto que “se observa en Calderón una tendencia a extremar la caracterización poco ejemplar del protagonista” (Escudero Baztán 2013: 167), no creemos que este indicio sea suficiente como para probar que Calderón tiene el texto de Solórzano en mente. De hecho, podríamos afirmar, sin excesivos reparos, que la comedia de Solórzano describe el proceso de cambio de don Juan, que se inicia durante su campaña en Nápoles y culmina con su redención en la tercera jornada. Por el contrario, la caracterización negativa del don Juan calderoniano presenta, si se quiere, más similitudes con la novela cervantina, cuyo burlador, a la vuelta de Italia y tras haber tomado a Leonora por esposa, sigue gobernado por los mismos instintos primarios que le empujaron a raptarla²⁶.

²⁶ Las vinculaciones del don Juan calderoniano con el Rodolfo cervantino han sido apuntadas por Sáez, quien, desestimando la conexión de *No hay cosa como callar* con *El burlador de Sevilla*,

Esta reticencia calderoniana a redimir a su don Juan trae consigo un final deliberadamente insatisfactorio, en el que el agresor decide casarse con su víctima para salvaguardar su propio honor. A diferencia de las comedias de Castro y de Solórzano, que resolvían simultáneamente los conflictos de tres parejas diferentes a través de un matrimonio múltiple, esta tercera reescritura propone una conclusión premeditadamente desigual. El matrimonio entre Leonora y don Juan deja al margen a sus respectivos pretendientes, don Luis y doña Marcela; de hecho, la historia de amor de esta última con don Diego tampoco llega a resolverse. En resumidas cuentas, los personajes aceptan con resignación un desenlace que no agrada a nadie, y Calderón, en lugar de sublimar los sentimientos que don Juan profesa hacia Leonor, aduce el matrimonio como el único medio de solventar un conflicto de honra.

Antes de concluir este apartado, señalemos a modo de apunte, la posible presencia de un segundo modelo cervantino en una de las subtramas de la comedia. En efecto, la pendencia en la que don Juan auxilia a don Diego nos remite a otra novela ejemplar, *La señora Cornelia*, en la que don Juan de Gamboa asiste de manera fortuita al duque de Ferrara en un combate callejero frente a seis hombres armados con espadas. El altercado está elidido, pero se menciona en reiteradas ocasiones por parte de don Diego y de don Juan, que no duda en vanagloriarse de sus hazañas:

Yendo tras ella,
 con deseo de saber
 su casa, al tomar la vuelta
 que hace la calle del Prado,
 vi trabada una pendencia.
 Eran tres hombres a uno,
 que con brío y con destreza
 de los tres se defendía,
 si para tres hay defensa.
 No dudo que le mataran,
 aunque tan valiente era
 si yo, cumpliendo animoso
 de mi obligación la deuda,
 no me pusiera a su lado.
 Viose socorrido apenas,
 cuando con mayor esfuerzo
 los embistió de manera,
 que dio con uno en el suelo (vv. 104-121)

afirma: “En las dos obras el final es ambiguo; si en Cervantes no parece que Rodolfo vaya a ser buen marido y padre, en Calderón el tinte es todavía más trágico, pues las circunstancias fuerzan a Leonor a relatar su desdicha, amenaza que don Juan interrumpe para darle la mano de esposo” (2013: 169). Asimismo, Gitlitz se ha mostrado muy gráfico en su descripción del Rodolfo de Cervantes: “But, of course, the wolf is still a wolf, [...] Rodolfo is always what Calderón would call an hipogrifo violento, and we would call a libidinous S. O. B., which is the same thing three centuries later” (1981: 121).

Calderón, como Cervantes en su novela ejemplar, inserta un lance fortuito que le permite vincular a dos personajes por medio de una deuda de honor. Y aunque el episodio no reviste una gran importancia para la trama (tan solo se invocará para templar el acero de don Diego al término de la tercera jornada), anticipa el clímax de la comedia y sirve para definir dramáticamente al personaje de don Juan como un caballero osado, jactancioso y presto a desenfundar la espada.

LA ABRUMADORA CONCIENCIA DE LO REAL: A MODO DE CONCLUSIÓN

El estudio comparado entre *La fuerza de sangre* y sus reescrituras dramáticas nos permite extraer dos conclusiones fundamentales: la primera, eminentemente concreta, en torno a las relaciones intertextuales que, por lo menos en un plano estructural, las comedias de Castro, Solórzano y Calderón establecen entre sí, así como en torno a la presencia efectiva de la novela de Cervantes en todas ellas; y la segunda, de alcance más general y con unas implicaciones algo más abstractas, sobre la novela ejemplar dentro del *opus* cervantino y sus vinculaciones con las estrategias de representación propias de la literatura española del siglo XVII.

Así las cosas, creemos poder afirmar que, aunque la cuestión taxonómica sigue sin resolverse ante la falta de indicios concluyentes que nos permitan determinar el hipotexto o hipotextos de cada una de las comedias, resulta evidente que tanto la reescritura de Solórzano como la de Calderón toman elementos estructurales de diversa procedencia.

Con respecto a la primera, aunque el esquema inicial de Solórzano parece emular el de la novela, la inclusión de dos tramas secundarias en la tercera jornada (a fin de que la comedia pueda concluir con un matrimonio múltiple) pone de relieve ciertas concomitancias con el texto de Castro. En cuanto a *No hay cosa como callar*, no hay duda de que se trata de la reescritura que plantea los mayores problemas. No nos encontramos en condiciones de negar las correspondencias entre la comedia de Solórzano y la de Calderón; no obstante, los puntos de contacto que aduce Escudero Baztán son muy cuestionables. En su lugar, creemos haber detectado un segundo modelo cervantino (*La señora Cornelia*) en la trama secundaria de la pieza de Calderón con el que la crítica no parece haber contado hasta ahora.

No hemos mencionado la comedia de Castro, pues, por evidentes cuestiones cronológicas, no hay duda de que se trata de la única “transposición completa” (Vaiopoulos, 2010a: 123) del original cervantino. Esto no quiere decir, sin embargo, que los otros textos no presenten similitudes sustanciales con la novela ejemplar. Los tres están contruidos según el esquema básico de la novela: una mujer violada se casa con su agresor para reestablecer la honra perdida; y los tres conservan las funciones principales de los personajes: el agresor que comete la

fechoría, la heroína en situación de carencia y el agente benefactor que posibilita la unión final.

Sin embargo, y pasamos a enunciar nuestra segunda conclusión, solo la novela de Cervantes es explícitamente autoconsciente de su propia literariedad. En efecto, el narrador cervantino abre una brecha en su mundo ficcional al intervenir en dos ocasiones: en primer lugar, cuando menciona al caballero atrevido que está a punto de asaltar a Leocadia, “que por ahora, por buenos respetos, encubriendo su nombre, le llamaremos con el de Rodolfo” (Cervantes, 1982: 154); y, en segundo lugar, en el último párrafo de la novela cuando, tras el desposorio, “quedó toda la casa en silencio, en el cual no quedará la verdad deste cuento, pues no lo consentirán los muchos hijos y la ilustre descendencia que en Toledo dejaron, y agora viven, estos dos venturosos desposados” (Cervantes, 1982: 171). Acaso amedrentado por la progenie toledana de Rodolfo, el narrador de *La fuerza de la sangre* se ve obligado a insistir en la feliz posteridad de que gozaron los recién casados. En otras palabras, la novela de Cervantes, a diferencia de sus reescrituras dramáticas, se presenta como si estuviese elaborada a partir de un hecho real; y, siguiendo el juego metaficcional cervantino, la función del autor habría sido tan solo la de novelizar la historia (o, más concretamente, una historia).

A nuestro juicio, esta insistencia sobre la historicidad del relato corre en paralelo al principal problema teórico que parece plantearnos la novela, que no es otro que el de la representación literaria de lo real. Como ya hemos señalado, el caótico universo ficcional de *La fuerza de la sangre* recupera el orden a medida que Cervantes integra en el relato elementos y estructuras cuya vinculación con diversas configuraciones genológicas resulta cada vez más evidente (romance, novela sentimental, comedia). Sin embargo, y frente al orden causal y consecutivo propio de estas modalidades ficcionales, el acto arbitrario de violencia que abre la novela debió de antojársele a Cervantes más afín a la azarosa casuística que parece regir lo real.

Así, una de las diferencias más significativas entre la novela y sus reescrituras estriba en que ninguna de las tres respeta el inicio abrupto cervantino: o bien amplifican la motivación del agresor para cometer la fechoría por medio de su identificación con el personaje-tipo del burlador (Castro y Solórzano), o bien presentan la agresión como la consecuencia lógica de una serie de acontecimientos fortuitos (Calderón).

Por el contrario, el marcado contraste entre el inicio y el desenlace del relato de Cervantes quizá implique, dentro del juego metatextual del que nos hace partícipes la novela, que “la poesía triunfa sobre la vida” (Avalle-Arce, 1982: 33). Sea como sea, más allá de tales consideraciones, en la *mélange* de estilos de *La fuerza de la sangre* creemos percibir la conciencia cervantina de que las estrategias de representación de su época no alcanzaban a dar cuenta de lo real. De ahí la necesidad de transgredirlas y la subsiguiente (y mucho más apremiante) obligación de volver con rapidez sobre sus pasos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso de Santos, José Luis (1997): “La comedia de enredo, el enredo de la comedia”, en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (coords.), *La comedia de enredo: Actas de las XX Jornadas de teatro clásico (1997)*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 17-22.
- Amorós Tenorio, Marta (2007): “Poéticas de la hagiografía y la novela breve: el *Flos sanctorum* de Pedro de la Vega y las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes”, *Verba hispánica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filología y Letras de la Universidad de Ljubljana*, 15, pp. 9-24.
- Antonucci, Fausta (2003): “Una nota sobre la fortuna de Guillén de Castro: secuencias de *La fuerza de la costumbre* en *La batalla de Pavía* de Cristóbal de Monroy y Silva”, *Rivista di filología e letteratura ispaniche*, 6, pp. 315-326.
- Arellano, Ignacio (1996): “El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega”, en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (coords.), *La comedia de enredo: Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 37-59.
- Arellano, Ignacio (1998): “Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope”, *Anuario Lope de Vega*, 5, pp. 7-31.
- Arellano, Ignacio (1999): “Cervantes en Calderón”, *Anales Cervantinos*, 35, pp. 9-35.
- Arellano, Ignacio (2015): “Éticas del honor (y del poder) en el teatro del Siglo de Oro”, *Boletín de la Real Academia Española*, 95, 311, pp. 17-35.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1982): Introducción a *Cervantes: Novelas ejemplares II*, Madrid, Castalia.
- Aylward, E.T. (1999): *The crucible concept: thematic and narrative patterns in Cervantes's Novelas ejemplares*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press.
- Berneiser, Tobias (2018): *Die Cervantes-Adaptationen des Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794): Eine Studie zum französisch-spanischen Literaturtransfer im späten 18. Jahrhundert*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Bonheim, Helmut (1986): *The narrative model. Techniques of the short story*, Cambridge, D. S. Brewer.
- Bruerton, Courtney (1944): “The Chronology of the Comedias of Guillén de Castro”, *Hispanic Review*, 12, pp. 89-151.
- Calcraft, R. P. (1981): “Structure, Symbol and Meaning in Cervantes' *La fuerza de la sangre*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 58, pp. 197-204.
- Calderón de la Barca, Pedro (1962): *No hay cosa como callar*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Cañas Murillo, Jesús (1995): *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Castillo Solórzano, Alonso de (1944): *Huerta de Valencia: prosas y versos en las academias de ella*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- Castro, Guillén de (1625): *Segunda parte de Comedias de don Guillén de Castro*, Valencia, Miguel Sorolla.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1982): *Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia.
- Close, Anthony J. (2001): “Novela y comedia de Cervantes a Calderón: el caso de *La dama duende*”, en Aurora Egido (coord.), *Lecciones calderonianas*, Zaragoza, Ibercaja, pp. 33-52.
- Davis Viniel, Catherine (1994): *Double Discourse in Cervantes's Novelas ejemplares*, tesis doctoral, University of South Carolina.
- Déodat-Kessedjan, Marie-Françoise (1999): *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Madrid, Vervuert.
- El Saffar, Ruth (1974): *Novel to Romance. A study of Cervantes's Novelas ejemplares*, Baltimore, Hopkins University Press.

- Escudero Baztán, Juan Manuel (2013): “Reescrituras dramáticas áureas de *La fuerza de la sangre* de Cervantes”, *Anales cervantinos*, 45, pp. 155-174.
- Escudero Baztán, Juan Manuel (2015): “El celoso extremeño de Coello y las reescrituras dramáticas del Siglo de Oro”, *Criticón*, 124, pp. 53-64.
- Escudero Baztán, Juan Manuel (2018): “Sobre adaptaciones teatrales de novelas cervantinas. Un caso de comedia decimonónica: *Rinconete y Cortadillo* de Vicente Colorado”, *Anales cervantinos*, 50, pp. 195-209.
- García Berrio, Antonio (1973): *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Editorial Planeta.
- García Lorenzo, Luciano (1976): *El teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Planeta.
- Gitlitz, David M. (1981): “Symmetry and Lust in Cervantes’ *La fuerza de la sangre*”, en W. C. McCrary, J. A. Madrigal y J. E. Keller (eds.), *Studies in Honor of Everett W. Hesse*, Lincoln, Neb, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 113-122.
- Gómez Moreno, Ángel (2004): “La hagiografía, clave para la ficción literaria entre Medievo y Barroco (con no pocos apuntes cervantinos)”, *Edad de Oro*, 23, pp. 249-277.
- Gómez Moreno, Ángel (2005): “Cervantes y las leyendas de los santos”, en M.ª Ángeles Varela Olea y Juan Luis Hernández Mirón (eds.), *Las huellas del Quijote. La presencia cultural de Cervantes*, Madrid, Instituto de Humanidades Ángel Ayala, pp. 59-79.
- Grojnovski, Rofl (1971): *Lire la nouvelle*, Paris, Dumond.
- Godenne, René (1995): *La nouvelle*, Paris, Honoré Champion.
- Iturralde, Josefina (1983): “La mujer, el honor, el silencio en *No hay cosa como callar* de P. Calderón”, *Anuario de Letras Modernas*, 1, pp. 35-42.
- Jameson, Frederic (1999): *Teoría de la posmodernidad. La lógica cultural del capitalismo avanzado*, Madrid, Editorial Trotta.
- Juliá Martínez, Eduardo (1944): Introducción a *Alonso de Castillo Solórzano Huerta de Valencia: prosas y versos en las academias de ella*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, pp. 8-27.
- Jurado Santos, Agapita (2005): *Obras teatrales derivadas de las novelas cervantinas (siglo XVII): para una bibliografía*, Kassel, Edition Reichenberger.
- Laspéras, Jean-Michel (1987): *La nouvelle en Espagne au Siècle d’Or*, Montpellier, Castillet.
- Laspéras, Jean-Michel (1999): “La novela corta: hacia una definición”, en Jean Canavaggio (coord.), *La invención de la novela: seminario hispano-francés*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 307-317.
- Lauer, A. Robert (2014): “Honor/Honra Revisited”, en Hilaire Kallendorf (ed.), *A Companion to Early Modern Hispanic Theater*, Leiden, Brill, pp. 77-90.
- Lauer, A. Robert (2017): “Revaloración del concepto del honor en el teatro español del Siglo de Oro”, *Hipógrifo*, 5, pp. 293-304.
- Lokos, Ellen D. (1993): “Clausura y final de *La fuerza de la sangre*”, en José M.ª Casasayas (coord.), *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, pp. 509-518.
- Madroñal, Abraham (2011): “La segunda parte perdida del *Coloquio de los perros*, de Ginés Carrillo Cerón”, *Anales cervantinos*, 43, pp. 181-204.
- Mann, Susan Garland (1989): *The Short Story Cycle; a Genre Companion and Reference Guide*, New York, Greenwood Press.
- Maravall, José Antonio (1978): “La función del honor en la sociedad tradicional”, *Ideologies & Literature*, 2, pp. 9-27.
- Mata Induráin, Carlos (2011): “Llorar los ojos y callar los labios: la retórica del silencio en *No hay cosa como callar*”, *Anuario calderoniano*, 3, pp. 259-274.
- Morley, Sylvanus Griswold; Brueton, Courtney (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega: con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos.
- Murillo, Luis A. (1988): “Narrative Structures of the *Novelas ejemplares*. An Outline”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 8, pp. 231-250.

- Pabst, Walter (1972): *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos.
- Parker Aronson, Stacey L. (1996): “La textualización de Leocadia y su defensa en *La fuerza de la sangre*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 16, pp. 71-88.
- Pérez Avellán, María Encarnación (2012): *Romance vs. Novela. Recuperación y renovación de la materia caballeresca en la novela española del siglo XX. De Morsamor (1899) a Olvidado Rey Gudú*, tesis doctoral, Universidad de Murcia.
- Piluso, Robert V. (1964): “*La fuerza de la sangre*: un análisis estructural”, *Hispania*, 47, pp. 485-490.
- Poe, Edgar Allan (1965): “Hawthorne’s *Twice-Told Tales*” en Robert L. Hough (ed.), *Literary Criticism of Edgar Allan Poe*, Nebraska, University of Nebraska Press.
- Propp, Vladimir (1977): *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- Riley, E. C. (1992): *Cervantes’s Theory of the Novel*, Newark, Juan de la Cuesta.
- Rodríguez, Evangelina (1979): *Novela corta marginada del siglo XVII español*, Universidad de Valencia.
- Rodríguez, Evangelina (1986): “Introducción biográfica y crítica”; en *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid, Castalia, pp. 9-69.
- Rull, Enrique (2002): “Cervantes, Tirso y otras fuentes de *No hay cosa como callar de Calderón*”, en A. Villar Lecumberri (ed.), *Cervantes en Italia. X coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, pp. 381-386.
- Sáez, Adrián J. (2013): “Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*”, *Criticón*, 117, pp. 159-176.
- Serralta, Frédéric (1988): “El enredo y la comedia: deslinde preliminar”, *Criticón*, 42, pp. 125-137.
- Siege, Karl-Ludwig (1972): “Some Observations on *La fuerza de la sangre*”, *MNL*, 87, pp. 121-125.
- Sloane, Robert (1984): “Calderón’s *No hay cosa como callar*. Character, Symbol, and Comedic Context”, *Modern Language Notes*, 99, pp. 256-269.
- Todorov, Tzvetan (1973): *Gramática del Decamerón*, Madrid, Josefin Betancor.
- Torres Nebreira, Gregorio (1981): “El amante todo es trazas: los recursos del enredo en el teatro tirsista”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 4, pp. 245-264.
- Tinianov, Jurik (1970) “De la evolución literaria”, en Alberto Corazón (ed.), *Eikhenbaum, Tinianov, Chklovski, Formalismo y vanguardia: textos de los formalistas rusos*, Madrid, Serie B, pp. 111-132.
- Vaiopoulos, Katerina (2003): “*La fuerza de la sangre* en el teatro del Siglo de Oro”, *Theatralia: revista de poética del teatro*, 5, pp. 431-440.
- Vaiopoulos, Katerina (2008): “Las *Novelas ejemplares* de Cervantes en el teatro áureo: *La ilustre fregona* y la evolución del tercer galán”, en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, pp. 500-511.
- Vaiopoulos, Katerina (2009): “La versión teatral de *La señora Cornelia* de Cervantes”, *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, 12, pp. 105-125.
- Vaiopoulos, Katerina (2010a): *De la novela a la comedia: las Novelas ejemplares de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- Vaiopoulos, Katerina (2010b): “La tradición narrativa en el teatro español del Siglo de Oro. El caso de las *Novelas ejemplares* de Cervantes”, en Natalia Fernández Rodríguez (coord.), *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, Bellaterra (Barcelona), Grupo de Investigación Prólope/Universidad Autónoma, pp. 83-120.
- Valbuena Briones, Ángel (1973): “Don Juan, la ley burguesa y el cerco de Fuenterrabía”, en P. Calderón de la Barca, *Comedias de capa y espada*, Madrid, Espasa Calpe, 1973, pp. 71-92.
- Weber de Kurlat, Frida (1976): “Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro”, *Anuario de Letras*, 14, pp. 339-363.
- Weber de Kurlat, Frida (1977): “Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega”, en François López, Joseph Pérez (eds.), *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, II, pp. 867-871.

- Weber de Kurlat, Frida (1981): “Elementos tradicionales pre-lopescos en la comedia de Lope de Vega”, en Manuel Criado del Val (ed.) *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso sobre Lope de Vega*, Madrid, Patronato Arcipreste de Hita, pp. 37-60.
- Zugasti Zugasti, Miguel (1998): “De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina”, en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (coords.), *La comedia de enredo: Actas de las XX Jornadas de teatro clásico (1997)*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 109-144.

Fecha de recepción: 4 de junio de 2021

Fecha de aceptación: 9 de noviembre de 2021

