

La furia de don Quijote y los gestos de la violencia entre retórica y teoría artística

VICTORIA PINEDA*

Resumen

Este artículo pretende ilustrar un punto de vista poco usual en los estudios sobre el “realismo” cervantino, que es el que considera los gestos como parte fundamental de esa escritura realista. El trabajo sostiene que no se trata de gestos “naturales”, sino codificados dentro del sistema cultural de la época. Para mostrarlo, se examina el lenguaje gestual de los personajes de *Don Quijote* como manifestación de los movimientos del ánimo y se atiende concretamente a los gestos de la violencia. La investigación integra conceptos provenientes de la teoría retórica (*evidentia*, *affectio*) combinándolos con los de las principales teorías artísticas del período (y en concreto el tratado sobre pintura de Giovanni Paolo Lomazzo). Se aspira asimismo a formular un modelo metodológico de investigación comparatista que pone frente a frente dos lenguajes teóricos: el retórico y el pictórico, con los que se examinan aspectos de la obra de Cervantes –más conocidos o menos conocidos: la violencia, los gestos– desde esa óptica novedosa.

Palabras clave: *Don Quijote*; realismo; retórica; teoría artística; *evidentia*; *affectio*; Giovanni Paolo Lomazzo; gestos; representación literaria de la violencia.

Title: Don Quixote’s Anger and the Gestures of Violence between Rhetoric and Artistic Theory

Abstract

This article aims to illustrate an unusual point of view in the scholarship on Cervantes’s “realism”, i.e. the language of gestures as a fundamental piece of the author’s writing. The essay states that these are not “natural” gestures, but rather gestures that are codified within the cultural system of the time. The language of gestures in *Don Quixote* –especially the gestures of violence– is examined as a manifestation of the characters’ emotions.

* Universidad de Extremadura. mvpineda@unex.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8649-7227>

The analysis combines concepts from rhetoric (*evidentia*, *affectio*) and concepts from the theory of painting (specifically, from the treatise by Giovanni Paolo Lomazzo). My essay proposes as well a methodological model of comparative research which puts face to face two theoretical languages: the rhetorical and the pictorial, which help us examine certain aspects of Cervantes's work –well-known: violence, or less well-known: gestures– from that uncommon perspective.

Keywords: *Don Quixote*; Realism; Rhetoric; Artistic Theory; *Evidentia*; *Affectio*; Giovanni Paolo Lomazzo; Gestures; Literary Representation of Violence.

Cómo citar este artículo / Citation

Pineda, Victoria. 2022. «La furia de don Quijote y los gestos de la violencia entre retórica y teoría artística». *Anales Cervantinos* 54: 203-229. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2022.007>

La historia, la poesía y la pintura simbolizan
entre sí, y se parecen tanto que, cuando
escribes historia, pintas, y cuando pintas,
compones.

–Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*

Rappresentando tutte queste passioni e
affetti ne le istorie che dipingiamo, co' suoi
convenienti e proprii moti, veniamo a
causare quella tanta varietà, che così diletta
e piace allettando e trahendo a se con dolce
forza gli animi nostri

–Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*

En el capítulo que abre ese libro admirable que es *Mimesis*, Auerbach observa que el “realismo” de la *Odisea* está depositado en «la descripción de los útiles, de los ademanes y de los gestos», y pone como ejemplo la escena del canto XIX en que la anciana ama de llaves reconoce a Ulises por la cicatriz que este tenía en un muslo. «Incluso en el dramático instante del reconocimiento –escribe Auerbach–, Homero no olvida decir al lector que es con la mano derecha con la que Ulises coge a la anciana por el cuello, a fin de impedirle hablar, mientras con la otra la atrae hacia sí». El lenguaje de «los ademanes y los gestos» –sigue la explicación– está estrechamente vinculado a las emociones de los personajes: «las descripciones de hombres y cosas,

quietos o en movimiento dentro de un espacio perceptible, uniformemente destacados, son claras, lúcidas, y no menos claros y perfectamente expresados, aun en los momentos de emoción, aparecen sentimientos e ideas» (2017, 9). La minuciosidad de las descripciones homéricas de gestos y emociones se plasma en un lenguaje en el que hasta los epítetos son atribuibles a ese «deseo de modelación sensible de los fenómenos» (2017, 11).

Partiendo del estímulo de los análisis de Auerbach, me propongo aportar una tesela al gran mosaico de los estudios acerca del realismo cervantino con el objetivo de seguir indagando en esa «desusada sensación de realidad cotidiana», como ha definido algún crítico el insuperable “efecto de lo real” que nos causan las páginas de Cervantes¹. Atenderé al lenguaje gestual de los personajes de *Don Quijote* como manifestación de los movimientos del ánimo y me detendré más concretamente en los gestos de la violencia. El marco general es la investigación sobre las representaciones literarias del lenguaje gestual, que, según han dicho los especialistas, nos ofrece la oportunidad de asomarnos a un «subsistema de comunicación dentro de un sistema más amplio que llamamos “cultura”»². Simultáneamente, este trabajo aspira a formular un modelo metodológico de investigación comparatista que anima a examinar aspectos –más conocidos o menos conocidos: la violencia, los gestos– de la obra de Cervantes desde una óptica poco usual, que es la que proporciona la tratadística artística sumada a la tratadística retórica. Este trabajo no pretende, pues, establecer fenómenos de influencia o imitación ni *rappports de fait*, por decirlo con los comparatistas de “la hora francesa” antes del cambio de paradigma en los estudios de Literatura Comparada. El objetivo es, más bien, como digo, el de llamar la atención sobre, por un lado, el peso de los gestos como depositarios del realismo cervantino y, por otro, las posibilidades interpretativas que se nos abren al vincular el lenguaje de la teoría retórica con el lenguaje de la teoría de las artes visuales, pues ambas se ocupan de codificar el sistema gestual como manifestación de los estados de ánimo. Con este enfoque ampliamos nuestra comprensión del *Quijote* al situarlo en el horizonte cultural de su época al lado de otras manifestaciones artísticas.

Justificaré primero la fuerza del componente visual en *Don Quijote*, a continuación recordaré las teorías retóricas y artísticas que subyacen a la interpretación que quiero proponer y finalmente analizaré la obra a la luz de dichas teorías. Como advertencia metodológica preliminar diré que para este trabajo he prescindido de las varias clasificaciones o tipologías de gestos representados, como la de Engel para el teatro o las de Wittkower y Gombrich

1. García López (2001), prólogo a su edición de las *Novelas ejemplares*, p. lxxxiii.

2. No es la finalidad de este artículo insistir en la influencia que las teorías retóricas pudieron ejercer sobre Cervantes, punto que ya ha sido bien establecido por Riley (1999) y otros. En cuanto a las teorías pictóricas, no se puede demostrar que Cervantes las conociera, pero tampoco lo contrario, pero no es eso lo que se busca con esta investigación: lo interesante aquí, repito, no es tanto determinar una relación factual, sino examinar los dos lenguajes conjuntamente en tanto depositarios de la codificación de los gestos y contrastarlos con el texto del *Quijote*.

para la pintura³. Tampoco me detendré a examinar los testimonios de los “diccionarios de gestos” que nos dejó el Renacimiento, como el de Giovanni Bonifacio (*L'arte de' cenni*, 1616) y el de John Bulwer (*Chirologia, or the natural language of the hand*, 1644) o, dos siglos después, el de Andrea de Jorio (*La mimica degli antichi*, 1832). En tercer lugar, tampoco voy a atender a los varios tratados de fisiognómica de la época, entre ellos el de Giovanni Della Porta (*De humana physiognomonia*, 1586), el de Esteban Pujasol (*El sol solo y para todos sol*, 1637) o el muy influyente de Le Brun (*Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, 1698). Únicamente abordaré los gestos que quiero estudiar sin adscribirlos a más categorías que las que me interesan para mostrar su papel retórico y narrativo.

DON QUIJOTE, LIBRO VIOLENTO

El *Quijote* es un libro violento, es bien sabido. Sin salir de las primeras páginas de la novela el lector asiste a escenas en las que el protagonista derriba a un arriero con un «gran golpe» de lanza; a otro le abre la cabeza «en cuatro»; recibe una lluvia de piedras; arremete contra un mercader que va de camino; es incapaz de impedir que un labrador azote inmisericordemente a su criado; y sufre «una tempestad de palos» que le propina un mozo de mulas⁴. Todo ello en apenas dos capítulos. Como sabemos, las aventuras que siguen están extraídas del mismo filón. Son escenas de una violencia que, por el contexto en que se insertan, la desproporción en el *decorum*, el tono en que se narran y las febles consecuencias que ocasionan, podríamos calificar como “guiñolesca”. Don Quijote, Sancho y otros personajes –pero sobre todo don Quijote y Sancho– sufren e infligen pescozones, palizas, vapuleos, apaleamientos, «cuchilladas y reveses» (*DQ*, p. 96), un manteo y toda suerte de formas de una violencia, guiñolesca sí, pero por ello muy explícita en la mayoría de los casos. No hay que extrañarse: el propio narrador nos avisa muy al principio de que la pérdida de juicio de don Quijote se manifiesta en sus fantasías de «pendencias, batallas, desafíos [y] heridas» (*DQ*, p. 42).

Los continuos lances en que una y otra vez se ven envueltos caballero y escudero difícilmente pueden ser calificados de «patéticos» en el sentido que propone Aristóteles en la *Poética*, ya que no despiertan temor ni compasión, ni contribuyen a la catarsis ni al desarrollo de la tragedia, puesto que no estamos ante tal género. Pero sí participan del *pathos* aristotélico en cuanto presentan «en escena [...] heridas y demás cosas semejantes»⁵. La crítica se

3. Mencionaré solo que Engel (1785-1786) distingue entre gestos «significativos» y «sintácticos»; Wittkower (1957), entre «descriptivos», «simbólicos», «retóricos» y «automáticos», y Gombrich (2000), entre «sintomáticos» y «convencionalizados» o «simbólicos».

4. Citaré por la edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico. Las escenas mencionadas aparecen respectivamente en las páginas 62, 63, 63, 75, 68-71 y 75-76.

5. «El lance patético es una acción destructora o dolorosa, por ejemplo, las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes» (trad. García Yebra, p. 166).

ha hecho cargo de la «extraordinaria» violencia de la novela, de sus tipos («física y verbal»), de los ejes que la desencadenan («el amor, la aventura [y] la relación» entre ambos protagonistas) o de su diferente calidad en las dos partes de la obra (más «física» en 1605, más «espiritual» en 1615)⁶. La violencia en *Don Quijote* es –digamos como resumen– un tema importante y bien analizado.

Hay un ángulo de estudio, sin embargo, desde el que tal vez sería posible aportar algunas interpretaciones poco exploradas que tienen que ver con el proverbial realismo de la obra. Me refiero al vínculo entre la violencia representada textualmente y la expresión visual de ese mismo tema o, mejor, entre las artes que gobiernan la palabra y las que gobiernan la imagen artística. El examen de los aspectos “visuales” de *Don Quijote* (no me refiero ahora a los productos *derivados* de la obra, que dejo fuera de mi análisis) ha llegado a valiosas conclusiones. Primeramente se ha demostrado que varios de los episodios de la obra revelan firmes nexos con la tradición emblemática (Álvarez 1988)⁷. En segundo lugar, se ha juzgado que la novela exhibe una fuerte consciencia teatral, que la crítica más reciente prefiere considerar como «pre-cinematográfica»⁸. Otros especialistas han sugerido que en el texto de Cervantes afloran técnicas que hacen que estemos ante verdaderas «imágenes de palabras» («word pictures») con recursos de enmarcamiento y de colorido (Chaffe 1981, 49, 53). En cuarto lugar, se ha estudiado cómo esas técnicas –que han sido consideradas como «pictóricas» (Percas de Ponseti 1988, 138)– brindan plasticidad y viveza al relato (Riley 1988). Y finalmente, en quinto lugar, esa “plasticidad” o “viveza” ha sido explicada, desde otra perspectiva, como producto de los recursos retóricos de la *evidentia* (López Grigera 1983),

6. Las tres primeras citas corresponden a Torres y Estela-Guillemont (2008, 719-720); la que se refiere a la diferencia del tratamiento de la violencia en las dos partes del *Quijote* procede de Morón Arroyo (2005, 330). Quint (2003, xi, 135), por su parte, sostiene que don Quijote «gives up most of the aggression and anarchic violence that marked his attempt to revive feudal chivalry in Part One, and adopts a new moderation, peaceability, and Christianity» y «the gentler Don Quijote of Part Two is much less the instigator of violence than he was in Part One». Ver también Torres (2002, especialmente 151-168).

7. Véanse también los trabajos anteriores de Arco (1950) y Hatzfeld (1952), así como los de Cammarata y Damiani (1986), Brito Díaz (1997) y De Armas (1998). Recientemente Bolens (2016, 203) ha propuesto un «análisis kinésico» de los gestos del *Quijote*. Para la tradición emblemática en las *Novelas ejemplares*, véase Arellano (2013). Para una actualización de estas cuestiones, centrada en las *Novelas ejemplares*, véase D’Onofrio (2019). Consultese asimismo el dossier coordinado por Bernat Vistarini y Cull (2016).

8. Las ilustraciones del *Quijote* y otros materiales visuales inspirados en la obra han sido magníficamente estudiados por varios investigadores, entre los que destacaré solamente los del equipo dirigido por José Manuel Lucía Megías; véase su Banco de Imágenes del Quijote: <www.qbi2005.com>. Sobre la consciencia teatral de Cervantes, véase Percas de Ponseti (1975). El concepto de “pre-cine” aplicado al *Quijote* es de Domínguez, Saussy y Villanueva (2015, 120). Con todo, no puede perderse de vista el hecho de que la violencia se presenta en la obra filtrada a través de la voz del narrador, que nos invita a interpretarla con humor, mientras que en las versiones cinematográficas, al desaparecer esa voz, desaparece también la invitación, y lo que en la novela resulta gracioso en la película puede resultar patético (agradezco al revisor anónimo del artículo esta matización).

es decir, esa capacidad de “poner delante de los ojos” de quien lee o escucha aquello que se quiere describir.

Es en este punto donde deseo reanudar el hilo para situar la figuración de los actos violentos narrados en *Don Quijote* en una encrucijada donde vienen a encontrarse, por una parte, la teoría retórica y, por otra, la teoría artística. Y el elemento que se halla en esa intersección, es decir, el elemento que tienen en común la preceptiva retórica y la pictórica, es, como voy a intentar explicar seguidamente, la representación de los gestos.

“PONER DELANTE DE LOS OJOS”: GESTOS Y *EVIDENTIA* RETÓRICA

Empiezo por la vía retórica. El tratadista clásico que estudia con mayor detenimiento las técnicas de la *evidentia* es Quintiliano, que les da una importancia especial:

Pongamos primero entre las virtudes del adorno la *enargeia*, la que más es evidencia o, como quieren otros, representación viva de la cosa, que claridad, por cuanto esta se deja ver y la otra muestra la cosa. Es grande virtud el proponer la cosa con unos colores tan vivos como si la estuviéramos viendo. Porque para lograr su efecto la oración, no basta que lo que decimos llegue a los oídos del juez contando la cosa simplemente, sino que debemos pintársela muy al vivo⁹.

La *evidentia* es la figura principal de las descripciones, las cuales pueden concretarse en personas, cosas, tiempos, lugares y muchos otros, incluyendo las acciones¹⁰. No es necesario proporcionar el pormenor de *todos* los detalles del objeto o la acción que se quiere describir, advierte Quintiliano, pero sí es un requisito que se refieran sus partes principales y que no se usen términos genéricos, sino que se especifique «cada cosa de por sí», porque «de los accidentes resulta la claridad» (1799, II, 54). Esto se consigue «cuando se

9. «Itaque *enargeian*, cuius in praeceptis narrationis feci mentionem, quia plus est evidentia vel, aut alii dicunt, repraesentatio quam perspicuitas, et illud patet, hoc se quodam modo ostendit, inter ornamenta ponamus. Magna virtus res de quibus loquimur clare atque, ut cerni videantur enuntiare. Non enim satis efficit neque, ut debet, plene dominatur oratio, si usque ad aures valet atque ea sibi iudex, de quibus cognoscit, narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendi» (*Institutio Oratoria* 8.3.61-62). La traducción que cito es la de Rodríguez y Sandier (Quintiliano 1799, II, 52), en la que he sustituido la forma verbal «evidencia» por «muestra».

10. La amplitud de la lista del ejercicio retórico de la descripción y sobre todo su coincidencia con los elementos propios del ejercicio de la “narración”, invitan a considerar una relación especial entre ambos *progymnasmata* –*écfrasis* y *narratio*–, como sostiene convincentemente Webb (2016). Entre los autores de *progymnasmata*, Libanio ofrece como ejemplo una batalla terrestre y otra naval para el ejercicio de *écfrasis*, mientras que Aftonio propone la batalla nocturna descrita en Tucídides 7.43-44 como un ejemplo de «*écfrasis mixta*», es decir, de tiempo –la noche– y de lugar –el mar–; y Hermógenes hace lo mismo con el sitio nocturno de Platea de Tucídides 3.22 (Webb 2016, 61-62). Prisciano incluye entre lo que puede ser descrito los combates terrestres y las batallas navales (Lausberg 1967, II, 226).

cuenta un suceso no sencillamente, sino que se demuestra cómo sucedió, y no todo, sino por partes» (1799, II, 107).

Es interesante que todos los pasajes oratorios y poéticos que Quintiliano elige para ilustrar su explicación de la *evidentia* describen las actitudes corporales de distintos personajes. El primero de los ejemplos procede de un momento del libro V de la *Eneida* en que –llamativamente– se narra una lucha, la de Dares contra Entelo. Lo cito por la traducción de Hernández de Velasco:

No bien hubo acabado, cuando arroja
una doblada ropa de los hombros
haciendo muestra de sus grandes miembros,
fornidos huesos y nerviosos brazos,
y así, con su persona corpulenta,
en medio se presenta de la arena.
Manda traer en esto el padre Eneas
sendos pares de cestos de igual tomo,
y enlaza las robustas manos de ambos
con las armas iguales y de un peso.
Al punto cada cual se enhiesta y se alza
sobre los dedos de los pies nervosos,
y sin temor por los sublimes aires
lanza ambos brazos contra su enemigo.
Ambos atrás gran pieza retiraron
las muy altas cabezas de los golpes,
traban en fin las manos con las manos,
y a la batalla a veces se provocan
(ff. 104v-105r)¹¹.

Me parece revelador que el tratadista latino que más atención prestó a la *evidentia* se haya fijado de forma especial en los gestos descritos con palabras.

Conviene también recordar que la *evidentia* se encuadra dentro de las figuras «acomodadas para aumentar los afectos», y que gracias a ella podemos fingir que «nos enojamos, que nos alegramos, que tememos, que nos admiramos, que sentimos, que nos indignamos, que deseamos, y otras cosas semejantes a estas» (Quintiliano 1799, II, 104). Las retóricas y poéticas renacentistas, en su adaptación de los preceptos clásicos, recogieron este punto, y así, Torquato Tasso (1587) escribió que «en las partes patéticas» es necesario usar de la *evidentia* y presentar

11. «Haec fatus duplicem ex umeris reiecit amictum / et magnos membrorum artus, magna ossa lacertosque / exiit atque ingens media consistit harena. / Tum satus Anchisa caestus pater extulit aequos / et paribus palmas amborum innexuit armis. / Constitit in digitos extemplo arrectus uterque / brachia-que ad superas interritus extulit auras. / Abduxere retro longe capita ardua ab ictu / immiscentque manus manibus pugnamque lacesunt, / ille pedum melior motu fretusque iuventas» (*Eneida*, 5.421-430). En los fragmentos que inserta después Quintiliano se recuerdan el discurso de Cicerón contra Verres, en que aparece un «pretor del pueblo romano en chinelas, con su capa de púrpura y túnica talar, recostado en la playa sobre una mujercilla», y en otro pasaje, un convite en que al hablante le «parecía estar viendo a unos que entraban, a otros que salían. A unos, que no podían tenerse, por lo mucho que habían bebido; a otros, que de resultas del vino del día anterior bostezaban» (1799, II, 53).

a los personajes haciendo los gestos que les son propios¹². Tasso hace hincapié tanto en la incuestionable correspondencia entre los gestos y los estados de ánimo como en la función del poeta de mover los afectos. Otros tratadistas de la época se manifestaron de forma semejante. Así, Giraldi Cinzio (1554) —él también un autor que con toda seguridad conocía Cervantes, según ha demostrado Riley (1999)— declaraba que la aspiración del poeta debe ser la de «dar vida» a su historia, «moviendo los afectos y poniendo las acciones en presencia de quien lee, de igual manera que si en verdad los vieses con sus ojos»¹³. Y el propio Cervantes subrayaba la importancia de la moción de afectos para el escritor cuando en el prólogo al *Quijote* le daba estos consejos a su «bien entendido» amigo: «Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla» (*DQ*, pp. 11 y 19).

EL ESTUDIO DE LAS EMOCIONES EN LA ANTIGÜEDAD

Dentro del marco en el que nos estamos moviendo es inevitable recordar un testimonio que ayuda a reforzar la dimensión retórica de nuestro objeto de estudio. Se trata del pasaje del *De inventione* (I.24) en el que Cicerón habla sobre la *confirmatio*, es decir, la parte de un discurso en que el orador debe proporcionar pruebas argumentales. Cuando sea necesario aportar pruebas referidas a una persona, estas se sacarán de una lista de las que Cicerón llama las «circunstancias» o los «atributos» de la persona («personis adtributa»), y que son once: nombre, naturaleza, crianza, fortuna, hábito, afecciones, estudios, consejos, hechos, casos y oraciones¹⁴. Un buen orador sabrá sacar de estos “depósitos” de la *inventio* los motivos que más le interese resaltar. En su adaptación literaria, los once atributos sirven para trazar el bosquejo de los personajes. Luisa López Grigera ha puesto de relieve, por ejemplo, cómo en el comienzo de *La gitanilla* están presentes varios de los atributos de persona ciceronianos (1995, 31). Pues bien, el que nos interesa es el sexto atributo, la *affectio*, que Cicerón define así: «Afección es una repentina mudanza del alma o del cuerpo por alguna causa, como la alegría, la codicia, el miedo, la molestia, la enfermedad, la flaqueza y otras de este género»¹⁵.

12. «Necessaria è [...] l'energia [*i.e. enargeia*], la quale si con parole pone innanzi agli occhi la cosa, che pare altrui non di udirla, ma di vederla [...] Nasce questa virtù da una accurata diligenza di descrivere la cosa minutamente [...] [e] quando, introdotto alcuno a parlare, gli si fa fare quei gesti che sono suoi propri [...] È necessaria questa diligente narratione nelle parti patetiche, però che è principalissimo instrumento di mover l'affetto» (Tasso 1587, f. 29r).

13. «... movendo gli affetti, et ponendo le attioni et i costumi nel cospetto di chi legge, non altrimenti che se in effetto lor vedessero con gli occhi» (1554, 186). A menos que se indique otra cosa, las traducciones de textos en lenguas diferentes al español son mías.

14. Utilizo la traducción proporcionada por López Grigera (1995, 21).

15. «Affectio est animi aut corporis ex tempore aliqua de causa commutatio, ut laetitia, cupiditas, metus, molestia, morbus, debilitas et alia quae in eodem genere reperiuntur». Traducción en Fray Luis de Granada (1778, 80).

La asociación entre *affectio* del ánimo y movimiento del cuerpo era conocida desde mucho antes. Trata de ella Aristóteles en el primer capítulo del *De anima*, y algunas «teorías fisiognómicas y de expresión se encuentran ya en [...] *Caracteres* de Teofrasto o en autores como Plinio o Séneca» (Albero Muñoz 2008, 234)¹⁶. A este último le debemos la descripción de una de las emociones que están en la base de la violencia que queremos estudiar. Séneca escribió el tratado *De ira*, en el contexto de la filosofía estoica, con el objetivo de ofrecer una guía sobre cómo prevenir y dominar la cólera. La sección que nos interesa aparece muy al principio del diálogo, cuando uno de los interlocutores explica esta afección como cercana a la locura:

... así como la locura tiene sus señales ciertas, frente triste, andar precipitado, manos convulsas, tez cambiante, respiración anhelosa y entrecortada, así también presenta estas señales el hombre iracundo. Inflámanse sus ojos y centellean; intenso color rojo cubre su semblante, hierve la sangre en las cavidades de su corazón, tiémbanle los labios, aprieta los dientes, el cabello se levanta y eriza, su respiración es corta y ruidosa, sus coyunturas crujen y se retuercen, gime y ruge; su palabra es torpe y entrecortada, chocan frecuentemente sus manos, sus pies golpean el suelo, agítase todo su cuerpo, y cada gesto es una amenaza: así se nos presente aquel a quien hincha y descompone la ira¹⁷.

La obra de Séneca se coloca en una cadena cuyo eslabón previo es el tratado *De la cólera* de Filodemo y cuyo eslabón siguiente es el *De cohibenda ira* de Plutarco, enmarcados todos ellos en la tradición estoica de escritos sobre el alma y las emociones (Tsouna 2011).

Anterior todavía, y desde el punto de vista de la ira como afección anímica, y no tanto corporal, es la teoría de las pasiones según queda recogida en los capítulos 2 al 11 del II libro de la *Retórica* de Aristóteles, una sección que ha sido considerada como un auténtico tratado de psicología (Dorati, en Aristóteles 1996, 281). En ella Aristóteles examina la ira, la compasión, el temor «y otras de naturaleza semejante y sus contrarias» (1378a 20). La explicación

16. «Del mismo modo parece que las afecciones del alma se dan con el cuerpo: valor, dulzura, miedo, compasión, osadía, así como la alegría, el amor y el odio. El cuerpo, desde luego, resulta afectado conjuntamente en todos estos casos» (Aristóteles 1988, *De anima*, 403a 16-18). Para la historia de esta tradición, debe consultarse Díaz Marroquín (2008).

17. «... ut furentium certa indicia sunt audax et minax vultus, tristis frons, torva facies, citatus gradus, inquietae manus, color versus, crebra et vehementius acta suspiria, ita irascentium eadem signa sunt: flagrant ac micant oculi, multus ore toto rubor exaestuante ab imis praecordiis sanguine, labra quatiuntur, dentes comprimuntur, horrent ac surriguntur capilli, spiritus coactus ac stridens, articulorum se ipsos torquentium sonus, gemitus mugitusque et parum explanatis vocibus sermo praeruptus et complosae saepius manus et pulsata humus pedibus et totum concitum corpus magnasque irae minas agens, foeda visu et horrenda facies depravantium se atque intumescantium» (*De ira*, I.3-4, trad. Navarro y Calvo 1884). Véase, como introducción a la disciplina fisiognómica, desde el punto de vista histórico, Caro Baroja (1988) y, más recientemente, los trabajos recogidos por Pontremoli (2003). Sobre las teorías fisiognómicas en la España de la época que nos ocupa, es ahora imprescindible Gernert (2018), que, si bien dedica una sección (III.5) al *Quijote*, no aborda el tema de la violencia ni de los efectos de las emociones en el cuerpo del protagonista.

de la ira, la primera y la más completa del conjunto, empieza con esta definición: «La ira es un apetito penoso de venganza por causa de un desprecio manifestado contra uno mismo o contra los que nos son próximos, sin que hubiera razón para tal desprecio» (1378a 30). Se trata de una pasión por reacción, es decir, que viene provocada por otra acción o emoción anterior. Una persona se encolerizará «si es que alguno le lleva la contraria o alguien no colabora con él o uno cualquiera lo perturba en alguna forma» (1379a 15), y esto ocurre sobre todo cuando hay una predisposición. Este es «el motivo de que los que están enfermos, los que son pobres, “los que padecen guerra”, los que están enamorados, los sedientos y, en general, los que desean algo ardientemente y no satisfacen su pasión sean iracundos» (1379a 15). Estos igualmente «se encolerizan contra los que se ríen, burlan y mofan de ellos (puesto que los ultrajan), así como contra los que les infieren ofensas de tal naturaleza que son signos de ultraje». También, «contra los que hablan mal y muestran desdén hacia las cosas por las que ellos se interesan especialmente» (1379a 30)¹⁸. Son palabras que trazan un retrato bastante preciso de la psicología de don Quijote, así que convendrá tener en cuenta estos detalles a la hora de analizar los actos violentos de nuestro personaje.

Sería inútil intentar siquiera resumir la influencia que la tratadística clásica de las pasiones proyectó sobre el pensamiento medieval y renacentista¹⁹. Baste recordar muy concisamente, y espigando unos pocos nombres, que santo Tomás le dedica a la ira tres *quaestiones* de la *Suma teológica* (I IIae, *quaestiones* 46, 47, 48) con profusas citas de la *Retórica* de Aristóteles; que Alonso de Cartagena tradujo el *Libro de Séneca contra la ira e saña* en el contexto del llamado «humanismo vernáculo» castellano (Lawrance 1986); que Juan Luis Vives incluyó un capítulo «De ira et offensione» –igualmente con citas de Aristóteles y con descripción de los efectos corporales de la ira– en el tercer libro de su *De anima et vita*, consagrado a los afectos («De affectionibus»); y que varios autores desde finales del siglo XVI y a lo largo de todo el XVII compusieron tratados sobre los afectos, sus causas, sus acciones, sus caracteres y la manera de moverlos²⁰. Esto en cuanto a la tradición retórica y filosófica.

18. Aristóteles trata de la ira no solo en la *Retórica* (II.2.1378a-1380a), sino también en la *Ética a Nicómaco* (II.4.1105b.21-23). Sobre el tema sigue siendo válido el importante artículo de Aubenque (1957), al que pueden añadirse varias contribuciones posteriores: véanse simplemente los trabajos de Rapp (2005), Centrene (2015), Dow (2015) y Viano (2015); para la época que nos ocupa son asimismo esclarecedoras las contribuciones recogidas por Enenkel y Traninger (2015).

19. Véase, solo, a modo de ejemplo, el libro de Boquet y Nagy (2015) sobre las emociones en la Edad Media, y los estudios recogidos por Campe y Weber (2014) para una visión más panorámica. Sobre las emociones en el *roman* medieval francés, véase el monográfico coordinado por Antonelli, Fuksas y Paradisi (2016), y sobre las emociones en textos historiográficos medievales, consúltese el monográfico dirigido por Fournès (2017).

20. Campe (2014, 48) recuerda los más importantes: Melchior Junius, *Animorum conciliandorum et movendorum ratio* (1596); Lelio Pellegrini, *De noscendis et emendandis animi affectibus* (1598); Nicolas Coëffeteau, *Tableau des passions humaines, de leurs causes et de leurs effets* (1620); Hendrik Gutberleth, *Pathologia, hoc est doctrina de humanis affectibus* (1615); Agostino Mascardi, *Romanae*

EL LENGUAJE DE LOS GESTOS SEGÚN LA TEORÍA ARTÍSTICA

En lo que respecta, por su parte, a las teorías artísticas, resulta casi superfluo recordar que el lenguaje de los gestos es tema prioritario en ellas. La asociación entre estado anímico y manifestación corporal se había conceptualizado ya en la Antigüedad, como dije hace un momento, y la encontramos en escritos de vario tipo a lo largo de los siglos. Uno de los primeros teóricos del arte, Leon Battista Alberti, había subrayado la importancia que para la pintura tiene la correlación entre las emociones y su exteriorización, pues es a través de los gestos como conocemos el carácter, las pasiones y las acciones de las personas retratadas: «Luego moverá la historia el ánimo cuando los hombres allí pintados ofrecen su propio movimiento de ánimo [...]. Lloramos con quien llora y reímos con quien ríe y nos dolemos con quien se duele. Pero estos movimientos del ánimo se conocen por los movimientos del cuerpo»²¹. Nótese que Alberti no deja escapar la ocasión para referirse a la moción de afectos que, como para el poeta, es también oficio primordial del pintor.

Y en otra obra relativamente temprana, el *Trattato della pittura* de Leonardo da Vinci (1947, compilado póstumamente a partir de varios escritos suyos), leemos que lo importante no es la perfección en el dibujo de los miembros, sino que lo que se debe buscar es que el movimiento esté bien representado y sea el adecuado a los «accidentes mentales»²². Leonardo hace hincapié en el efecto que esos accidentes tienen sobre el rostro y las manos:

Los accidentes mentales mueven el rostro del hombre de formas diversas, entre las cuales alguno ríe, alguno llora, otro se alegra, otro se entristece, alguno muestra ira, otro piedad, alguno se maravilla, otros se asustan, otros se muestran disparatados, otros pensativos y especulativos. Y estos tales accidentes deben acompañar las manos con el rostro, y así también la persona²³.

dissertationes de affectibus, sive perturbationes animi, earumque characteribus (1639); Valentin Thilo, *Pathologia oratoria, seu affectum movendorum ratio* (1647).

21. «Poi moverà l'istoria l'animo quando gli uomini ivi dipinti molto porgeranno suo proprio movimento d'animo [...] piagniamo con chi piange, e ridiamo con chi ride, e doglianc con chi si duole. Ma questi movimenti d'animo si conoscono dai movimenti del corpo» (*De pictura*, 2.41, ed. Greyson 1980, II, 93).

22. «Adunque, pittore, componi grossamente le membra delle tue figure, e attendi prima ai movimenti appropriati agli accidenti mentali degli animali compositori dell'istoria che alla bellezza e bontà delle loro membra» (párrafo 185). El movimiento es central para Leonardo, como indican sus conocidas reflexiones sobre la perfección que él encontraba en el «movimiento» de las nubes o las manchas en la pared, aunque careciesen de miembros: «lo ho già veduto ne' nuvoli e muri macchie che m'hanno desto a belle invenzioni di varie cose, le quali macchie, ancorachè integralmente fossero in sè private di perfezione di qualunque membro, non mancavano di perfezione ne' loro movimenti o altre azioni» (párrafo 185).

23. «Gli accidenti mentali muovono il volto dell'uomo in diversi modi, de' quali alcuno ride, alcuno piange, altri si rallegra, altri s'attrista, alcuno mostra ira, altri pietà, alcuno si maraviglia, altri si spaventano, altri si dimostrano balordi, altri cogitativi e speculanti. E questi tali accidenti debbono accompagnare le mani col volto, e così la persona» (párrafo 282). A lo largo del tratado se repite esta misma idea: «Farai le figure in tale atto, il quale sia sufficiente a dimostrare quello che la figura ha

Los cambios que producen los distintos estados anímicos se traducen, naturalmente, en fisonomías diversas a las que el pintor debe estar atento, pues, de no hacerlo, corre el riesgo de que su arte muestre cuerpos «dos veces muertos» (párrafo 281)²⁴. El movimiento y los gestos son esenciales y es a través de ellos como se retrata el alma. «El buen pintor –sostiene Leonardo– debe pintar dos cosas principales, el hombre y el concepto de su mente. El primero es fácil, el segundo, difícil, porque se ha de figurar con gestos y movimientos de los miembros»²⁵.

A pesar de estas declaraciones genéricas, Leonardo no ofrece explicaciones particulares de cada uno de los «accidentes» que menciona, con las solas excepciones de unos breves comentarios acerca de los gestos de la ira (párrafo 377) y la desesperación (párrafo 378)²⁶. Otros tratadistas, sin embargo, fueron mucho más generosos y escribieron páginas abundantes sobre el tema. Uno de ellos merece una mención especial.

Herederio de Alberti y también de otros autores (Durero, Serlio, Vasari) fue Giovanni Paolo Lomazzo, que a su vez sirvió de inspiración para tratadistas posteriores, como Vicente Carducho, el amigo de Lope y de Góngora²⁷. Para lo que nos concierne aquí, el interés de su *Trattato dell'arte della pittura* (1584) reside en el libro II, que despliega todo un catálogo de gestos acomodados a los diferentes afectos anímicos.

Lomazzo fue también pintor y su obra más sobresaliente es el ciclo de frescos que ejecutó para la capilla Foppa en la iglesia de San Marcos de Milán. En las figuras de aquellos frescos Lomazzo quiso representar una serie de gestos y afectos, como cuando, por ejemplo, pintó a san Pedro y san Pablo con los brazos abiertos en señal de temor. Lo sabemos porque fue él mismo quien así lo explicó en su *Trattato* (p. 373)²⁸. En esas mismas páginas leemos también que en la *Última Cena* que Leonardo da Vinci pintó para el refectorio de Santa Maria delle Grazie en Milán los gestos de cada personaje encarnan sus respectivos *affetti*: «la admiración, el miedo, el

nell'animo; altrimenti la tua arte non sarà laudabile» (párrafo 290); «Quella figura non sarà laudabile s'essa, il piú che sarà possibile, non esprimerà coll'atto la passione dell'animo suo» (párrafo 364).

24. «... morta perché essa è finta, e morta un'altra volta quando essa non dimostra moto né di mente né di corpo» (párrafo 293). El párrafo 372 explica por extenso esta imagen de la doble muerte.

25. «Il buon pittore ha da dipingere due cose principali, cioè l'uomo ed il concetto della mente sua. Il primo è facile, il secondo difficile, perché si ha a figurare con gesti e movimenti delle membra».

26. «Alla figura irata farai tenere uno per i capelli col capo storto a terra, e con uno de' ginocchi sul costato, e col braccio destro levare il pugno in alto; questo abbia i capelli elevati, le ciglia basse e strette, ed i denti stretti e i due estremi daccanto della bocca arcati, il collo grosso, e dinanzi, per il chinarsi al nemico, sia pieno di grinze» (párrafo 377).

27. Sobre las fuentes del *Trattato* y, en general, la vida y obra de Lomazzo, véase Ciardi (2005).

28. El título de este segundo libro es: «Del sito, positione, decoro, moto, furia, e gratia delle figure» (p. 105). Sobre la representación del sufrimiento en la pintura de la época, puede verse el conjunto de estudios recogidos por Graham y Kilroy-Ewbank (2018) y la monografía de Puppi (1991). Más centrado en el ámbito hispánico, véase el volumen coordinado por Tausiet Carlés y Amelang (2009). Véase una imagen de la capilla aquí: <https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:IMG_8384_-_Milano_-_San_Marco_-_Cappella_Foppa_-_Foto_Giovanni_Dall%27Orto_14-Apr-2007.jpg>. Fecha de consulta: 7 de septiembre de 2022.

sufrimiento, la sospecha, el amor» y, por supuesto, «la traición»²⁹. Lomazzo sostiene que es en el dominio de los gestos, esto es, en saber representarlos de acuerdo a la emoción que quieren expresar, donde la pintura mejor se equipara a la poesía (*Trattato*, p. 108).

ESCENAS DE VIOLENCIA EN *DON QUIJOTE*

Sobre la base de todos los presupuestos que acabamos de examinar, podemos ahora volver a nuestro análisis de la violencia en *Don Quijote*. En todos los –numerosísimos– pasajes violentos de la obra (véase simplemente el inventario recogido en Poyatos 1999) brilla la *evidentia*, con su uso de detalles particulares y sensoriales. En ellos el lector asiste a secuencias completas, es decir, a las «partes» de las acciones tal como recomendaba Quintiliano. Durante la aventura de los rebaños, por ejemplo, los pastores responden al ataque de don Quijote a sus ovejas con «piedras como el puño», y vemos cómo una «peladilla del arroyo» le dio en un costado al hidalgo y «le sepultó dos costillas en el cuerpo», mientras que «otra almendra [...] dióle en la mano y en el alcuza tan de lleno, que se la hizo pedazos, llevándole de camino tres o cuatro dientes y muelas de la boca y machucándole malamente dos dedos de la mano» (*DQ*, p. 212).

Por lo general, en las escenas violentas de *Don Quijote* el lector asiste a toda la secuencia de movimientos que pide, por ejemplo, una lucha cuerpo a cuerpo, es decir, a sus «partes», dicho con Quintiliano. Recordaré solo el caso de la aventura del vizcaíno del capítulo 9 del *Quijote* de 1605, aunque el método de la descripción detallada “por partes” se repite en otras muchas escenas. Vemos en primer lugar las actitudes corporales de los personajes cuando se preparan para la acometida: «Puestas y levantadas en alto las cortadoras espadas de los dos valerosos y enojados combatientes, no parecía sino que estaban amenazando al cielo, a la tierra y al abismo: tal era el denuedo y continente que tenían» (I, 9; 121)³⁰; sus gestos cuando emprenden el combate: «Y el primero que fue a descargar el golpe fue el colérico vizcaíno; el cual fue dado con tanta fuerza y tanta furia, que, a no volvérselo la espada en el camino, aquel solo golpe fuera bastante para dar fin a su rigurosa contienda» (I, 9; 121); sus movimientos cuando están en plena pelea: «mas la buena suerte [...] torció la espada de su contrario, de modo que, aunque le acertó en el hombro izquierdo, no le hizo otro daño que desarmarle todo aquel lado, llevándole de camino gran parte de la celada, con la mitad de la oreja, que

29. «... l’ammirazione, lo spavento, la doglia, il sospetto, l’amore [...] il tradimento» (*Trattato*, p. 111). Véase imagen: <https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:The_Last_Supper_-_Leonardo_Da_Vinci_-_High_Resolution_32x16.jpg>. Fecha de consulta: 7 de septiembre de 2022.

30. Según Quintiliano, los símiles son figuras muy apropiadas para conseguir la *evidentia* (1799, II, 59).

todo ello con espantosa ruina vino al suelo (I, 9; 121)»; y el estado en que quedan cuando la lucha termina: «dejándole muy maltrecho» (I, 9; 121)³¹.

Este episodio no acaba ahí, sino que la derrota momentánea espolea a don Quijote, y ello da lugar a una segunda secuencia, descrita de nuevo en todo su proceso con una, si cabe, más intensa *evidentia* y con un final más feliz para nuestro protagonista:

¡Válame Dios, y quién será aquel que buenamente pueda contar ahora la rabia que entró en el corazón de nuestro manchego, viéndose parar de aquella manera! No se diga más sino que fue de manera que se alzó de nuevo en los estribos y, apretando más la espada en las dos manos, con tal furia descargó sobre el vizcaíno, acertándole de lleno sobre la almohada y sobre la cabeza, que, sin ser parte tan buena defensa, como si cayera sobre él una montaña, comenzó a echar sangre por las narices y por la boca y por los oídos, y a dar muestras de caer de la mula abajo, de donde cayera, sin duda, si no se abrazara con el cuello; pero, con todo eso, sacó los pies de los estribos y luego soltó los brazos, y la mula, espantada del terrible golpe, dio a correr por el campo, y a pocos corcovos dio con su dueño en tierra (I, 9; 121-122).

Son escenas como estas las que han llevado a considerar la narrativa cervantina como esa especie de forma «pre-cinematográfica» que mencioné antes. Los matices visuales sobresalen efectivamente a lo largo de toda la obra. A este respecto es elocuente el comentario del narrador que leemos a continuación de la cita que acabo de recordar: «Estábaselo con mucho sosiego mirando don Quijote, y como lo vio caer» (*DQ*, p. 122). Don Quijote pasa casi imperceptiblemente de protagonista a observador, colocándose así del lado donde estamos nosotros, los lectores, que hemos asistido a este pasaje como espectadores de una escena contemplada más que leída. La fuerza de la *evidentia* y de las amplificaciones retóricas y también la presencia de los verbos «mirar» y «ver» apuntan a un espacio visual. Esta impresión se refuerza si tenemos en cuenta que el capítulo había empezado con el hallazgo del manuscrito de Cide Hamete y la écfrasis con que el narrador describe el primer papel que aparece en el cartapacio:

Estaba [...] pintada muy al natural la batalla de don Quijote con el vizcaíno, puestos en la mesma postura que la historia cuenta, levantadas las espadas, el uno cubierto de su rodela, el otro de la almohada, y la mula del vizcaíno tan al vivo, que estaba mostrando ser de alquiler a tiro de balлиста. Tenía a los pies escrito el vizcaíno un título que decía «Don Sancho de Azpeitia», que, sin duda, debía de ser su nombre, y a los pies de Rocinante, estaba otro que decía «Don Quijote». Estaba Rocinante maravillosamen-

31. Para un correlato visual de las actitudes de esta secuencia, puede consultarse, entre otras posibilidades, cualquier tratado de esgrima de la época; citaré solo los de Gregor Erhart (ca. 1468-1540; <https://wiktenauer.com/wiki/Gregor_Erhart>) y Paulus Hector Mair (1517-1579; <https://wiktenauer.com/wiki/Paulus_Hector_Mair>), conservado este último en cinco manuscritos. Fecha de consulta: 7 de septiembre de 2022.

te pintado, tan largo y tendido, tan atenuado y flaco, con tanto espinazo, tan hético confirmado, que mostraba bien al descubierto con cuánta advertencia y propiedad se le había puesto el nombre de «Rocinante». Junto a él estaba Sancho Panza, que tenía del cabestro a su asno, a los pies del cual estaba otro rétulo que decía «Sancho Zancas», y debía de ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas (I, 9; 119-120).

Lo que quiero proponer, en suma, es que si *Don Quijote* se abre hacia lo visual, tal como han investigado los expertos, lo hace hacia las artes figurativas tanto como hacia el teatro o la emblemática. El Cervantes que se preocupa por dar detalle de lo que comen los personajes, por especificar las prendas que visten y las armas que empuñan, por indicar cómo caminan y por explicar qué gestos hacen, puede que también sea el Cervantes dramaturgo, pero sin duda es, por una parte, un Cervantes con pleno dominio de las técnicas prescritas por Cicerón, Quintiliano, Gibaldi Cinzio o Scaligero y plasmadas en los poemas de Tasso, Ariosto o Boiardo, y, por otra, un autor que compone su obra en un contexto cultural, estético, ideológico e incluso político que se manifiesta por igual en las artes literarias y en las artes pictóricas y escultóricas³².

LOS GESTOS DE LA CÓLERA

Me concentraré en la plasmación de los gestos como parte importantísima del componente visual y “realista” de la obra. Vuelvo para ello a Lomazzo, quien en las primeras páginas del libro II explica cómo, para asociar unos gestos a un personaje, hay que determinar primero su personalidad, su «humor». Lo dice también Carducho en términos parecidos³³. Si atendemos, por no ir más lejos, a los fragmentos que recordé antes, encontramos algunos términos reveladores. En un momento el narrador nos hablaba de la «rabia» («quién será aquel que buenamente pueda contar ahora la rabia que entró en el corazón de nuestro manchego») y de la «furia» («con tal furia descargó sobre el vizcaíno») de don Quijote. En el mismo episodio el vizcaíno era calificado de «colérico» («el primero que fue a descargar el golpe fue el colérico vizcaíno»). Y ambos por igual se describían como «enojados» («las cortadoras espadas de los dos valerosos y enojados combatientes»).

Sin querer terciar en el análisis de si don Quijote es un personaje de naturaleza colérica o melancólica, pues rasgos de ambos ha encontrado la

32. Aunque no es el objetivo de este trabajo, sería posible aducir el ejemplo de numerosas obras artísticas (esculturas, capiteles, cuadros, dibujos, acuarelas...) que presentan semejanzas notables con las escenas del *Quijote* que se analizan aquí.

33. Véase también Lomazzo, pp. 115-118. Y Vicente Carducho (1633): «Para pintar los afectos, hábitos y movimientos de tal suerte [se hará] que den [el pintor y el poeta] indicios del predominio que las primeras calidades de la composición del cuerpo tienen y cómo disponen los accidentes exteriores dél y le inclinan a aquellas pasiones con quien tienen más alusión y conformidad» (1633, f. 139r).

crítica en él³⁴, y, aunque más tarde volveré a este asunto, subrayaré ahora algo bien obvio, que es que cuando se dispone a entrar en batalla, su comportamiento es el propio del colérico, y que para lo que aquí nos interesa puede definirse como tal. Así nos lo muestran sus hechos, así lo describe el narrador en varias ocasiones y así se refieren a él otros personajes que lo conocen bien. Estas son algunas de esas escenas: don Quijote arremete contra los mercaderes con gran «furia y enojo» (I, 4; 75); el ama y la sobrina no quieren «replicarle más» porque ven «que se le encendía la cólera» (I, 7; 99); don Quijote ve desde detrás de las tapias de la venta el manteamiento de Sancho y «se riera» –nos dice el narrador– «si la cólera le dejara» (I, 17; 201); los encamisados no le hacen caso y él, «encolerizado, sin esperar más, enristrando su lanzón arremetió a uno de los enlutados» (I, 19; 220); Dorotea conoce el «menguado humor» del hidalgo y, cuando lo ve «tan enojado», intenta sosegarlo, a lo que este contesta que reprimirá «la justa cólera que ya en [su] pecho se había levantado» (I, 30; 379); don Quijote confiesa no haber entendido el juego de la ficción del retablo de maese Pedro y declara que por eso se le «alteró la cólera» (II, 36; 931); etc.

La cólera –bien sea como rasgo de carácter o como afecto pasajero debido a una circunstancia concreta– deja signos visibles en la cara y el cuerpo. Uno de esos rasgos es la mirada. Leemos en el capítulo 46 de la primera parte: «¡Oh, váleme Dios y cuán grande que fue el enojo que recibió don Quijote oyendo las descompuestas palabras de su escudero! Digo que fue tanto, que con voz atropellada y tartamuda lengua, lanzando vivo fuego por los ojos, dijo: –¡Oh, bellaco, villano, mal mirado [...]!» (p. 584). Y en el 31 de la segunda parte: «Hijo de puta –dijo la dueña, ya toda encendida en cólera– [...] Y esto lo dijo en voz tan alta, que lo oyó la duquesa; y volviendo y viendo a la dueña tan alborotada y tan encarnizados los ojos, le preguntó con quién las había» (p. 963). Y, de manera cercana: «Volvióse don Quijote a Sancho, y encendido el rostro y colérico, le dijo» (II, 58; 1206)³⁵.

Veamos ahora qué observa Lomazzo acerca de la cólera. El capítulo 11 del libro II de su *Trattato* está dedicado a exponer los gestos característicos «de la audacia, robustez, ferocidad, horror, furia, ira, crueldad, ímpetu, rabia, aspereza, terribilidad, obstinación, indignación, impiedad, injuria, odio, soberbia, vanidad y osadía»³⁶. Son afectos cercanos entre sí y con algunos rasgos comunes, aunque en cada uno de ellos se observan características distintivas. Sobre la ira leemos (con palabras que recuerdan tanto a Séneca):

34. Citaré solo los trabajos de Halka (1981), Soufas (1990), Egido (1994), García Gibert (1997) y de la Higuera Espín (2013); Rabaté (2020) y Gómez Madrid (2021) vinculan la melancolía a la violencia.

35. Compárese, entre otros, con el estudio para la cabeza de soldado (estudio para la Batalla de Anghiari) de Leonardo da Vinci, hoy en el Museo de Arte de Budapest: <<https://www.mfab.hu/artworks/study-of-two-warriors-heads-for-the-battle-of-anghiari/>>. Fecha de consulta: 7 de septiembre de 2022.

36. «... dell'audacia, robustezza, ferocità, horrore, furia, ira, crudeltà, impeto, rabbia, asperezza, terribilità, ostinatione, sdegno, impietà, ingiuria, odio, superbia, vanità e ardire» (*Trattato*, p. 134).

La ira [...] hace que los movimientos sean rabiosos, coléricos y violentos, como aparece en aquellos a los que se les hincha la cara, los ojos se les encienden y arden como brasas, y los movimientos de todos los miembros, por el ímpetu y violencia de la cólera, se hacen vigorosísimos y mucho más intensos³⁷.

Llamaré la atención muy rápidamente sobre el hecho de que no solo los síntomas de la ira de don Quijote y otros personajes son similares a la descripción de Lomazzo, sino que también las causas que los hacen enojar se encuadran con facilidad en las que enumera Aristóteles en el libro II de la *Retórica*, que recordé antes. Como estamos viendo, los accesos de ira de nuestro caballero vienen determinados casi siempre por provocaciones externas, sea un atropello que presencia, sean unas palabras que oye, sea sobre todo un desprecio que siente. El narrador no deja de informarnos de cuáles son las insolencias o las burlas que se le infligen y que hacen que se encolecice. Así, por ejemplo, en la escena de la venta, don Quijote, «que vio que ninguno de los cuatro caminantes hacía caso dél, ni le respondían a su demanda, moría y rabiaba de despecho y saña» (I, 43; 561). O en el pasaje en que un cabrero se burla de don Quijote y pone en duda su cordura, este «arrebató un pan que junto a sí tenía y dio con él al cabrero en todo el rostro, con tanta furia, que le remachó las narices» (I, 52; 639). Lo mismo puede decirse de otros personajes, como hemos tenido ocasión de ver y veremos todavía.

Un caso peculiar es la ira ocasionada por el enamoramiento no correspondido (recordemos que Aristóteles incluía a «los que están enamorados» entre los proclives a la cólera). En la novela hay varios testimonios. Por boca de Cardenio oímos su reacción ante el casamiento de su amada Luscinda con Fernando: «el fuego se acrecentó, de manera, que todo ardía de rabia y celos», dice de sí mismo (I, 22; 342). De forma casi especular, Dorotea confiesa sus sentimientos al enterarse de dicha unión: «Llegó esta triste nueva a mis oídos, y, en lugar de helárseme el corazón en oílla, fue tanta la cólera y rabia que se encendió en él, que faltó poco para no salirme por las calles dando voces» (I, 22; 360). Y el Lotario de *El curioso impertinente* se retrata «impaciente y ciego de la celosa rabia que las entrañas le roía» (I, 34; 442) e «instigado por la furiosa rabia de los celos» (I, 34; 444). Falta de respeto o de reconocimiento, deseos insatisfechos, sufrimientos provocados por un contratiempo, burlas, insolencias, desprecios... El *Quijote* encierra todo un repertorio de tipos de la ira aristotélica.

Pero además de presentarse como un personaje irascible, don Quijote da muestras de estar aquejado de otros afectos aledaños, como la arrogancia.

37. «L'ira [...] fa i moti stizzosi, colerici e violenti, si come appare in quelli a cui si gonfia la faccia, gl'occhi s'accendono e avampano come bragia, e i moti di tutte le membra, per l'impeto e violenza della colera, si fanno gagliardissimi e molto più risentiti» (*Trattato*, p. 136). Puede verse una representación visual de la ira en la *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, de Charles Le Brun (1698): <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_Le_Brun_La_Col%C3%A8re.jpg>. Fecha de consulta: 7 de septiembre de 2022.

Leemos en I, 4; 73: «Y, así, con gentil continente y denuedo, se afirmó bien en los estribos, apretó la lanza, llegó la adarga al pecho [...] y con ademán arrogante dijo». Entiendo que arrogancia se asocia, en el sistema de Lomazzo, con la «audacia»: «La audacia hace que los movimientos sean temerarios, presuntuosos, arrogantes y pertinaces, como no hacer caso a los demás y querer que todos le teman a uno, despreciándolos con gestos terribles, amenazantes e insolentes»³⁸; y el «gentil continente», con la «robustezza»: «La robustez hace que los actos sean robustos, duros y rígidos, como mirar con fiereza y apoyar fuerte las piernas y siempre llevar la vista bien compuesta»³⁹.

Son continuos en la novela los gestos de don Quijote que denotan alguna de las variadas formas de las afecciones que podríamos considerar dentro del grupo de las “violentas”. Mencionaré otro más de los muchos pasajes que podríamos invocar. Cuando, en presencia de Dorotea, ante las poco elegantes y «descompuestas» palabras de Sancho (p. 584), don Quijote montó en cólera y, tras lanzar una sarta de insultos a su escudero,

enarcó las cejas, hinchó los carrillos, miró a todas partes y dio con el pie derecho una gran patada en el suelo, señales todas de la ira que encerraba en sus entrañas. A cuyas palabras y furibundos ademanes quedó Sancho tan encogido y medroso, que se holgara que en aquel instante se abriera debajo de sus pies la tierra y le tragara (I, 46; 585).

He querido recordar esta escena porque es en parte emblemática de la tan nombrada y estudiada contraposición o complementariedad entre don Quijote y Sancho que creyeron ver ya los románticos alemanes (Ortas Durand 2006, 151; y, desde otra perspectiva, Vilanova 1988). Poco tengo que añadir a lo dicho por los expertos, si no es enmarcar esta contraposición en un método general aconsejado por Lomazzo, que no es otro que el de hacer resaltar un afecto presentándolo al lado de su contrario: «Adviértase siempre en las historias que hay que hacer resplandecer una pasión con la comparación de su contraria, porque tendrá más fuerza»⁴⁰. Esta complementariedad también se exterioriza, pero en sentido opuesto, en la escena en que es Sancho quien se deja llevar por la cólera y don Quijote quien pone paz:

Levantose Sancho y, con la rabia que tenía de verse aporreado tan sin merecerlo, acudió a tomar la venganza del cabrero diciéndole que él tenía la culpa de no haberles avisado que a aquel hombre le tomaba a tiempos la locura, que si esto supieran hubieran estado sobre aviso para poderse guardar. Respondió el cabrero que ya lo había dicho y que si él no lo

38. «L'audacia fa i moti temerarii, prosuntuosi, arroganti e pertinaci, come non curarsi d'altrui, e voler farsi temere da tutti, sprezzando ciascuno con gesti terribili, minaccievoli, et insolenti» (*Trattato*, pp. 134-135).

39. «La robustezza fa gl'atti gagliardi, duri, e rigidi, come guardar fieramente e posar forte su le gambe, e sempre portar la vista ben composta» (*Trattato*, p. 135).

40. «Bisogna sempre nelle istorie avertire di far risplendere una passione co'l paragone della sua contraria, perciò ch'averà più forza» (*Trattato*, pp. 138-139).

había oído, que no era suya la culpa. Replicó Sancho Panza y tornó a replicar el cabrero, y fue el fin de las réplicas asirse de las barbas y darse tales puñadas, que si don Quijote no los pusiera en paz se hicieran pedazos (I, 24; 295).

LOS GESTOS DE LA FURIA

Encontramos en la novela, además, otras emociones –y actitudes corporales– afines a las que acabamos de ver, cercanas más a la locura que a la ira. He aquí algunos casos: «Las maldiciones que las dos, ama y sobrina, echaron al bachiller no tuvieron cuenta: mesaron sus cabellos, arañaron sus rostros, y al modo de las endechaderas que se usaban lamentaban la partida como si fuera la muerte de su señor» (II, 7; 747); «Miren [...] cómo [Melisendra] se lamenta y se arranca de pesar sus hermosos cabellos» (II, 26; 925); «... a voces prosiguió [el padre de Zoraida] en sus maldiciones y lamentos [...]. No podimos oír sus palabras, [pero] vimos sus obras, que eran arrancarse las barbas, mesarse los cabellos y arrastrarse por el suelo» (I, 41; 532, nótese cómo los gestos se presentan igual de elocuentes que las palabras). Y ahora leamos cómo explica Lomazzo la «furia»:

La furia hace que los actos sean necios y fuera de sí, como los de aquellos que se envuelven en movimientos ofensivos, sin consideración alguna, haciéndose vehementes en todos los afectos, con la boca abierta y torcida, que parece que chillan, gruñen, gritan y se lamentan, desgarrándose los miembros y los vestidos y haciendo otras ansias⁴¹.

Aunque estos personajes no son propiamente “furiosos”, es decir, ‘locos’, su comportamiento raya en un afecto que, además, forma parte para Lomazzo de la misma “familia” que la ira, el ímpetu o la rabia.

41. «La furia fa gl’atti stolti e fuor di se, si come di quelli che si avvolgono ne i moti offensivi, senza riguardo alcuno, rendendosi vehementi in tutti gl’affetti, con bocca aperta e storta, che par che stridano, ringhino, urlino e si lamentino, stracciandosi le membra e i panni e facendo altre smanie» (*Trattato*, pp. 135-136). Véase el personaje que se mesa los cabellos mientras abre desmesuradamente la boca que aparece detrás de Cupido en la famosa *Alegoría con Venus y Cupido* (hacia 1545) de Bronzino, hoy en la National Gallery de Londres: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bronzino-an-allegory-with-venus-and-cupid>>, o el dibujo de Miguel Ángel *La furia* (1510) de los Uffizi, posiblemente inspirada en la cabeza de Leonardo para la batalla de Anghiari citada más arriba. Compárese con la versión de Carducho: «Los movimientos de la ira y la furia, intrépidos, sin orden y fuera de sí, la boca abierta y torcida, que rasga miembros o vestidos o cabellos de cabeza o barba con las manos, o aprieta los dientes, mira fijo y muy abiertos los ojos y la boca cerrada, sacando la quijada de abajo más afuera que la alta, y tal vez echado en el suelo dando puñadas en la tierra con grandes voces, tiembla, echa espuma por la boca y fuego de los ojos» (f. 142v). Una representación del pecado de la ira, en la que un personaje se desgarró los vestidos, es la que contemplamos en los frescos de Giotto de la capilla Scrovegni de Padua: <[https://it.wikipedia.org/wiki/Ira_\(Giotto\)#/media/File:Ira_giotto.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Ira_(Giotto)#/media/File:Ira_giotto.jpg)>. Véase también la «Ira» en la *Mesa de los pecados capitales*, de El Bosco, en el Museo del Prado: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mesa-de-los-pecados-capitales/3fc0a84e-d77d-4217-b960-8a34b8873b70>>. Fecha de consulta: 7 de septiembre de 2022.

Lomazzo especifica otros dos tipos de locura, además de la «furia»: la «pazzia» y la «epilepsia» (que en otro momento se identifica con la afección propia de los «lunatici»). Los gestos de la «pazzia» comprenden, entre otros, «saltar fuera de propósito de tal manera que mueven a risa a los amigos, torcimiento de cuerpos, actos de manos, torsiones de brazos, de cabeza y de toda la cintura [...] y otros movimientos extraños de boca y de ojos», etc.⁴². Para el lector estas líneas recuerdan aquella escena en que don Quijote decide retirarse a hacer penitencia y se determina a ser loco. Como confirmación, Sancho le pide que le demuestre «siquiera una» locura que poder contarle a Dulcinea. Don Quijote accede y,

desnudándose con toda priesa los calzones, quedó en carnes y pañales, y luego sin más ni más dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante y se dio por contento y satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco (I, 25; 315-316).

Efectivamente, síntomas como los que describe Lomazzo son reconocidos por los personajes –y es de suponer que también por los lectores– cervantinos como inequívocos de alguno de los tipos de insania. Otro ejemplo es el de Cardenio, calificado explícitamente como «desdichado loco» (I, 23; 284) en vista de los gestos con que ha aparecido en escena: «iba saltando un hombre de risco en risco y de mata en mata con estraña ligereza. Figurósele [a don Quijote] que iba desnudo, la barba negra y espesa, los cabellos muchos y rabultados, los pies descalzos y las piernas sin cosa alguna» (I, 23; 277), imagen que se completa en el relato del cabrero:

... por lo que hacía de abrir los ojos, estar fijo mirando al suelo sin mover pestaña gran rato, y otras veces cerrarlo, apretando los labios y enarcando las cejas, fácilmente conocimos que algún accidente de locura le había sobrevenido. Mas él nos dio a entender presto ser verdad lo que pensábamos, porque se levantó con gran furia del suelo, donde se había echado, y arremetió con el primero que halló junto a sí, con tal denuedo y rabia, que si no se le quitáramos le matara a puñadas y a bocados [...]. Él, sin decir más palabra, se partió de nosotros y se emboscó corriendo por entre estos jarales y malezas [...]. Por esto conjeturamos que la locura le venía a tiempos (I, 23; 283).

No son pocas las ocasiones en que el narrador menciona expresamente la reacción que las “locuras” provocan en quienes las presencian, que a veces es, tal como indica Lomazzo, la risa. Lo vemos en esta escena: «¿Quién no había de reír de los circunstantes, viendo la locura del amo y la simplicidad

42. «... salti fuor di proposito che muovono a riso le brigate, storcimenti di corpo, atti di mani, volgimenti di braccia, di testa e di tutta la vita [...] e altri strani movimenti di bocca e di occhi», etc. (*Trattato*, p. 168).

del criado?» (I, 30; 384, donde de nuevo una pasión contrasta con otra); y en otros puntos de la novela⁴³.

El relato de las diferentes reacciones que las palabras o los hechos de los protagonistas suscitan en los que asisten a ellos es característica del narrador cervantino. Tomás Albaladejo ha acuñado el término «poliacroasis» para designar esta recepción múltiple, esta «audición e interpretación plurales del discurso retórico» (Albaladejo 2009, 1). Al ocuparse de la representación literaria del fenómeno, Albaladejo (2009, 7-9) ha hecho notar cómo el discurso de don Quijote de la Edad Dorada ante los cabreros (I, 9) y el de las armas y las letras en la venta (I, 37-38) provocan dispares «respuesta[s] interpretativa[s] de los oyentes» (2009, 9), respuestas que son registradas puntualmente por el narrador.

Creo que sería posible adoptar en parte este instrumento de análisis y aplicarlo a las reacciones que desencadenan los gestos de los personajes, que no suelen ser sino otros gestos. A los ejemplos que acabo de evocar podrían añadirse otras tantas situaciones en las que nuestro caballero no sale tan bien parado de las manifestaciones de su locura. Así, cuando Ginés de Pasamonte advierte «que don Quijote no era muy cuerdo» y, «viéndose tratar de aquella manera, hizo del ojo a los compañeros, y, apartándose aparte, comenzaron a llover tantas piedras sobre don Quijote que no se daba manos a cubrirse con la rodela» (I, 12; 270). Poco después, cuando Cardenio se percata del «accidente» de la locura del hidalgo, y habiéndose oído «tratar de mentís y de bellaco, con otros denuestos semejantes, parecióle mal la burla, y alzó un guijarro que halló junto a sí y dio con él en los pechos tal golpe a don Quijote, que le hizo caer de espaldas» (I, 24; 294-295). La reacción de Sancho Panza no se hace esperar, pues «de tal modo vio parar a su señor, [que] arremetió al loco [Cardenio] con el puño cerrado, y el Roto [Cardenio] le recibió de tal suerte, que con una puñada dio con él a sus pies y luego se subió a él y le brumó las costillas muy a su sabor» (I, 24; 295). Mientras tanto, el cabrero, «que le quiso defender, corrió el mismo peligro» (I, 24; 295). La escena termina en que Cardenio, «después que los tuvo a todos rendidos y molidos, los dejó y se fue con gentil sosiego a emboscarse en la montaña» (I, 24; 295). Unos gestos provocan a otros y cada personaje responde a ellos como le dictan su condición y su estado de ánimo.

43. «... no poco se admiraron y rieron, por parecerles lo que a todos parecía; ser el más extraño género de locura que podía haber en pensamiento disparatado» (I, 37; 477); «En estas razones cayeron todos los que las oyeron que don Quijote debía de ser algún hombre loco, y tomaronse a reír muy de gana, cuya risa fue poner pólvora a la cólera de don Quijote» (I, 52; 642). Compárese, por ejemplo, con la representación de un loco que ríe en este cuadro (hacia 1500) atribuido a Jacob Cornelisz van Oostanen: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laughing_Fool.jpg>. La risa aparece en la pintura de la época asociada a personajes “bajos” y, en muchas ocasiones, “locos”, como muestran las obras exhibidas en la exposición *The Art of Laughter: Humour in the Golden Age* (Museo Frans Hals, noviembre 2017-marzo 2018), cuya descripción por parte de la pinacoteca reza: «Rarely have more humorous paintings been produced than in the Dutch Golden Age. Naughty children, stupid peasants, foolish dandies and befuddled drunks, quack doctors, pimps, procuresses, lazy maids and lusty ladies – they figure in large numbers in Golden Age masterpieces». Accesible en: <<https://www.franshalsmuseum.nl/en/event/the-art-of-laughter/>>. Fecha de consulta: 25 de julio de 2022.

También en este punto la teoría artística nos brinda indicaciones útiles. El testimonio en este caso viene del tratado de Leonardo da Vinci, quien sostiene que el pintor debe estar especialmente atento a los circunstancias, para que los gestos de todos expresen admiración, reverencia, dolor, sospecha, temor o alegría, según lo que exija el caso⁴⁴.

FINAL

No son los violentos los únicos movimientos y afectos en que la lectura de *Don Quijote* puede acompañarse provechosamente con la de la preceptiva artística. Acciones como arrodillarse, abrazar, besar, embelesarse, sonrojarse, rezar, reír, llorar –todo un laberinto de pasiones– son declaradas a través de gestos de cuya codificación son testigos infinitas imágenes y también los consejos consagrados en las preceptivas artísticas. Con respecto a la plasmación de la violencia, no debemos olvidar que el propio Cervantes había sufrido en carne propia la cárcel y la guerra, y el país y el continente eran testigos de luchas inacabables. Pero, sin caer en interpretaciones biografistas, y aun reconociendo que la representación plástica y literaria de hechos violentos durante la Edad Moderna quizá refleje –como hoy– las ansiedades de una época en que el atropello y la agresión son aceptados como componentes inevitables o incluso normales de la vida cotidiana, hay que tener presente que dicha representación está enraizada en una tradición anterior y obedece a unas coordenadas y a unos códigos establecidos que se remontan en última instancia al tratamiento que Aristóteles les da a las emociones en la *Retórica*⁴⁵. Las estatuas, los cuadros, las estampas, los pliegos de cordel, los emblemas, las iluminaciones de los manuscritos, las vidrieras de las catedrales, las xilografías de los libros... en cualquier rincón del espacio cultural altomoderno podían encontrarse figuras con las que alimentar la ficción y la narración de la afrenta y el exabrupto, mientras que estos a su vez, en su forma literaria, nutrían aquellas formas visuales⁴⁶.

La lectura de los gestos de la novela cervantina en el seno de dicho espacio cultural –los tratados pictóricos para la *inventio*, los tratados retóricos para la *elocutio*– nos confirma además que la única manera de no caer en interpre-

44. «... e soprattutto che i circostanti al caso per il quale è fatta la storia sieno intenti a esso caso con atti che mostrino ammirazione, riverenza, dolore, sospetto, paura o gaudio, secondo che richiede il caso per il quale è fatto il congiunto, o vero concorso delle tue figure» (párrafo 281). Ver también párrafo 325.

45. Albers (2010, 26-27) encuentra una línea directa entre las referencias a los gestos en el *Decamerón* y la manera en que los expresan novelistas posteriores, entre ellos Cervantes. Para un análisis del lenguaje del sufrimiento en la Baja Edad Media, véase Mazzon (2018), especialmente el capítulo 3. Otro autor cuyo tratamiento de los gestos ha llamado la atención de la crítica es Rabelais; véase simplemente Kushner (1986).

46. Para la importancia fundamental de las imágenes en la filosofía en época moderna, véase el documentado libro de Berger (2017).

taciones ingenuas o impresionistas acerca de la “plasticidad” de la prosa cervantina y en general acerca de las obras literarias del Antiguo Régimen es atender a los códigos de producción vigentes en la época⁴⁷.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Albaladejo, Tomás. 2009. «La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la retórica cultural». *Castilla. Estudios de Literatura* 0: 1-26.
- Albero Muñoz, María del Mar. 2008. «La investigación sobre fisiognomía y expresión de las pasiones. Objetivos y metodología». *Panta Rei* 3, 2.^a época: 233-247.
- Albers, Irene. 2010. «The Passions of the Body in Boccaccio’s *Decameron*». *MLN* 125: 26-53.
- Alberti, Leon Battista. 1980. *De pictura*, editado por Cecil Grayson. Roma y Bari: Laterza.
- Álvarez, Marisa C. 1988. «Emblematic Aspects of Cervantes’ Narrative Prose». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 8(1): 149-158.
- Antonelli, Roberto, Anatole Pierre Fuksas y Gioia Paradisi, eds. 2016. «Le emozioni nel romanzo medievale in versi». Monográfico de la revista *Critica del testo* 19(3).
- Arco, Ricardo del. 1950. «Las artes y los artistas en la obra cervantina». *Revista de Ideas Estéticas* 32: 365-388.
- Arellano, Ignacio. 2013. «Cultura visual y emblemática en las *Novelas ejemplares* de Cervantes». *Anales Cervantinos* 45: 93-108. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2013.004>
- Aristóteles. 1974. *Poética*, editado y traducido por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- Aristóteles. 1988. *Acerca del alma*, traducido por Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos.
- Aristóteles. 1990. *Retórica*, traducido por Quintín Racionero. Madrid: Gredos.
- Aristoteles. 1996. *Retorica*, introducción Franco Montanari, texto crítico, traducción y notas Marco Dorati. Milán: Mondadori.
- Aubenque, Pierre. 1957. «Sur la définition aristotélicienne de la colère». *Revue Philosophique de la France et de l’Étranger* 147: 300-317.
- Auerbach, Erich. 2017[1942]. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, traducido por Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica.
- Berger, Susanna. 2017. *The Art of Philosophy. Visual Thinking in Europe from the Late Renaissance to the Early Enlightenment*. Princeton y Oxford: Princeton University Press.
- Bernat Vistarini, Antonio y John T. Cull, eds. 2016. Dossier «Cervantes». En *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual* 8.
- Bolens, Guillemette. 2016. «Don Quijote, humor y gestos». *Anales Cervantinos* 48: 203-220. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2016.008>
- Bonifacio, Giovanni. 1616. *L’arte de’ cenni*. Vicenza: Francesco Grossi.
- Boquet, Damien y Piroska Nagy. 2015. *Sensible Moyen-Âge. Une histoire des émotions dans l’Occident médiéval*. París: Seuil.
- Bremmer, Jan y Herman Roodenburg, eds. 1991. *A Cultural History of Gesture: From Antiquity to the Present Day*. Cambridge, MA: Polity Press.

47. Véase el hermoso artículo de Sol Mora (2018) sobre los besos en el *Quijote*. Me permito también remitir a Pineda (2017), trabajo que analiza el lenguaje gestual de las *Novelas ejemplares* y registra la bibliografía pertinente. Para un rico análisis de los gestos en el *Libro del caballero Zifar*, véase Gómez Redondo (2015); y, partiendo del modelo de este último, con abundante y pertinente bibliografía, Luna Mariscal (2020) sobre el *Lisuarte de Grecia*.

- Brito Díaz, Carlos. 1997. «“Porque así lo pide la pintura”: la escritura peregrina en el lienzo del *Persiles*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 17(1): 145-164.
- Bulwer, John. 1644. *Chirologia: or the Naturall Language of the Hand. Composed of the Speaking Motions, and Discoursing Gestures therof. Whereunto is added Chironomia: or, the Art of Manuall Rhetoricke*. Londres: Thomas Harper for Henry Twyford.
- Burke, Peter. 1991. «The Language of Gesture in Early Modern Italy». En *A Cultural History of Gesture: From Antiquity to the Present Day*, editado por Jan Bremmer y Herman Roodenburg, 71-83. Cambridge, MA: Polity Press.
- Cammarata, Joan y Bruno Damiani. 1986. «Actio in Cervantes' *Galatea* and the Visual Arts». *Arcadia* 21(1): 78-83.
- Campe, Rüdiger. 2014. «Presenting the Affect. The Scene of *Pathos* in Aristotle's *Rhetoric* and Its Revision in Descartes's *Passions of the Soul*». *Rethinking Emotion: Interiority and Exteriority in Premodern, Modern, and Contemporary Thought*, editado por Rüdiger Campe y Julia Weber, 36-57. Berlín y Boston: De Gruyter.
- Campe, Rüdiger y Julia Weber, eds. 2014. *Rethinking Emotion. Interiority and Exteriority in Premodern, Modern, and Contemporary Thought*. Berlín y Boston: De Gruyter.
- Carducho, Vicente. 1633. *Diálogo de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Francisco Martínez.
- Caro Baroja, Julio. 1988. *Historia de la fisiognómica. El rostro y el carácter*. Madrid: Istmo.
- Centrone, Bruno, ed. 2015. *La Retorica di Aristotele e la dottrina delle passioni*. Pisa: Pisa University Press.
- Cervantes, Miguel de. 2004. *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico con Joaquín Forradellas. Barcelona: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles y Círculo de Lectores, 2 vols.
- Chaffe, Diane. 1981. «Pictures and portraits in literature: Cervantes as the painter of *Don Quijote*». *Anales Cervantinos* 19: 49-56.
- Ciardi, Roberto. 2005. «Lomazzo, Giovanni Paolo». En *Dizionario Biografico degli Italiani Treccani*, 65. Accesible en <[ANALES CERVANTINOS, VOL. LIV, pp. 203-229, 2022, ISSN: 0569-9878, e-ISSN: 1988-8325
<https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2022.007>](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-paolo-lomazzo_(Dizionario-Biografico)/>.</p>
<p>Cicerón. 2006. <i>De inventione. De optimo genere oratorum. Topica</i>, editado y traducido por H. M. Hubbell. Cambridge, MA, y Londres: Harvard University Press.</p>
<p>Da Vinci, Leonardo. 1947. <i>Trattato della pittura</i>, editado por Angelo Borzelli. Lanciano: Carabba Editore.</p>
<p>De Armas, Frederick A. 1998. <i>Cervantes, Raphael and the Classics</i>. Cambridge: Cambridge University Press.</p>
<p>De Jorio, Andrea. 1832. <i>La mimica degli antichi</i>. Nápoles: Stamperia e Cartiera del Fibreno.</p>
<p>Della Porta, Giovanni Battista. 1586. <i>De humana physiognomonia libri III</i>. Vico Equense: apud Josephum Cacchium.</p>
<p>Díaz Marroquín, Lucía. 2008. <i>La retórica de los afectos</i>. Kassel: Reichenberger.</p>
<p>Domínguez, César, Haun Saussy y Darío Villanueva. 2015. <i>Introducing Comparative Literature. New Trends and Applications</i>. Abingdon y Nueva York: Routledge.</p>
<p>D'Onofrio, Julia. 2019. <i>Cervantes frente a la cultura simbólica de su tiempo. El testimonio de las «Novelas ejemplares»</i>. Buenos Aires: Eudeba.</p>
<p>Dow, Jamie. 2015. <i>Passions and Persuasion in Aristotle's Rhetoric</i>. Oxford: Oxford University Press.</p>
<p>Egido, Aurora. 1994. «La memoria y el <i>Quijote</i>». En <i>Cervantes y las puertas del sueño</i>, 93-135. Barcelona: PPU.</p>
<p>Enenkel, Karl A. E. y Anita Traninger, eds. 2015. <i>Discourses of Anger in the Early Modern Period</i>. Leiden: Brill.</p>
</div>
<div data-bbox=)

- Engel, Johann Jacob. 1785-1786. *Ideen zu einer Mimik*. Berlín: Mylius.
- Fournès, Ghislaine, ed. 2017. *L'argument de l'affect dans l'historiographie médiévale*. Número monográfico de *e-Spania* 27.
- García Gibert, Javier. 1997. *Cervantes y la melancolía. Ensayos sobre el tono y la actitud cervantinos*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.
- García López, Jorge. 2001. «Introducción». En Cervantes, Miguel de, *Novelas Ejemplares*, editado por Jorge García López. Barcelona: Crítica.
- Gernert, Folke. 2018. *Lecturas del cuerpo. Fisiognomía y literatura en la España áurea*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Giraldi Cinzio, Giovambattista. 1554. *Discorso intorno al comporre dei romanzi*. Venecia: Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli.
- Gombrich, E.H. 2000. «Gesto ritualizado y expresión en el arte». En *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, traducido por Alfonso Gómez Gago y Remigio Gómez Díaz, 63-77. Madrid: Debate.
- Gómez Madrid, Benito. 2021. «La violencia virulenta y su relación con la depresión en Don Quijote». *Lemir* 25: 243-262.
- Gómez Redondo, Fernando. 2015. «Gestos y afectos en el *Libro del caballero Zifar*». En *Zifar y sus libros: 500 años*, editado por Karla Xiomara Luna Mariscal, Axayácatl Campos García Rojas y Aurelio González, 61-123. México: El Colegio de México.
- Graham, Heather y Lauren G. Kilroy-Ewbank, eds. 2018. *Visualizing Sensuous Suffering and Affective Pain in Early Modern Europe and the Spanish Americas*. Leiden: Brill.
- Granada, Luis de. 1778. *Los seis libros de la retórica eclesiástica o de la manera de predicar*, 5.ª ed. Barcelona: Juan Jolis y Bernardo Pla.
- Gregg, Melissa y Gregory J. Seigworth, eds. 2010. *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press.
- Halka, Chester S. 1981. «Don Quixote in the Light of Huarte's *Examen de Ingenios*: A Reexamination». *Anales Cervantinos* 19: 1-13.
- Hatzfeld, Helmut. 1952. «Artistic Parallels in Cervantes and Velázquez». En *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, vol. 3, 265-297. Madrid: CSIC.
- Higuera Espín, Javier de la. 2013. «El *Quijote* y la melancolía». *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura* 189(760): 1-11.
- Kushner, Eva. 1986. «Gesture in the Work of Rabelais». *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme* 10(1): 67-77.
- Lausberg, Heinrich. 1967. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, traducido por José Pérez Riesco. Madrid: Gredos, 3 vols.
- Lawrance, Jeremy N.H. 1986. «On Fifteenth-Century Spanish Vernacular Humanism». En *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate*, editado por Ian Michael y Richard A. Cardwell, 63-79. Oxford: Dolphin Book.
- Le Brun, Charles. 1698. *Conférence [...] sur l'expression générale et particulière*. Ámsterdam y París: J.L. De Lorme y E. Picart.
- Leys, Ruth. 2011. «The Turn to Affect: A Critique». *Critical Inquiry* 37: 434-472.
- Lomazzo, Giovanni Paolo. 1584. *Trattato dell'arte della pittura*. Milán: Paolo Gottardo Pontio.
- López Grigera, Luisa. 1983. «En torno a la descripción en prosa de los Siglos de Oro». En *Homenaje a José Manuel Blecua ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, 347-357. Madrid: Gredos.
- López Grigera, Luisa. 1995. *La retórica en la España del Siglo de Oro. Teoría y práctica*. 2.ª ed. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Luna Mariscal, Karla Xiomara. 2020. «Seres de contacto: la gestualidad en el *Lisuarte de Grecia*». *Nueva Revista de Filología Hispánica* LXVIII, 1: 175-213.

- Mazzon, Gabriella. 2018. *Pathos in Late-Medieval Religious Drama and Art. A Communicative Strategy*. Leiden y Boston: Brill y Rodopi.
- Morón Arroyo, Ciriaco. 2005. *Para entender el «Quijote»*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Ortas Durand, Esther. 2006. *Leer el camino. Cervantes y el «Quijote» en los viajeros extranjeros por España (1701-1846)*. Alcalá de Henares: Biblioteca de Estudios Cervantinos.
- Percas de Ponseti, Helena. 1975. *Cervantes y su concepto del arte*. Madrid: Gredos, 2 vols.
- Percas de Ponseti, Helena. 1988. «Cervantes the Painter of Thought». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 8 (número extraordinario 1): 135-148.
- Pineda, Victoria. 2017. «Gestualidad y retórica de las pasiones en las *Novelas ejemplares*: de Giraldis y Tasso a Cervantes». *Crítica del texto* 20(3): 161-183.
- Pontremoli, Alessandro, ed. 2003. *Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento. Atti del Convegno di studi (Torino, 28-29 novembre 2001)*. Florencia: Olschki.
- Poyatos, Fernando. 1999. «Inventario kinésico del *Quijote*: corpus completo y bases para su estudio». *Signa* 8: 281-326.
- Pujasol, Esteban. 1637. *El sol solo y para todos sol de la filosofía sagaz y anatomía de ingenios*. Barcelona: Pedro Lacavallería.
- Puppi, Lionello. 1991. *Torment in Art: Pain, Violence and Martyrdom*. Nueva York: Rizzoli.
- Quint, David. 2003. *Cervantes's Novel of Modern Times. A New Reading of Don Quijote*. Princeton y Oxford: Princeton University Press.
- Quintiliano. 1799. *Instituciones oratorias*, editado y traducido por Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier para las Escuelas Pías. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 2 vols.
- Rabaté, Philippe. 2020. «Violencia y cuerpo agotado en la *Segunda Parte de Don Quijote de la Mancha*». *Críticón* 138: 99-114.
- Rapp, Christof. 2005. «L'arte di suscitare le emozioni nella *Retorica* di Aristotele». *Acta Philosophica* 2(14): 313-326.
- Riley, Edward C. 1988. «*Don Quixote*: From Text to Icon». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 8 (número extraordinario 1): 103-115.
- Riley, Edward C. 1999. «Cervantes. Teoría literaria». En Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, editado por Francisco Rico, cxxix-cxli. 3.^a ed. Barcelona: Instituto Cervantes y Editorial Crítica.
- Séneca. 1884. *De la ira. Tratados filosóficos*, traducido por Francisco Navarro y Calvo. Madrid: Luis Navarro.
- Sol Mora, Pablo. 2018. ««Déjenme besar» (*Quijote* II, XVI): sobre algunos besos cervantinos». *Anales Cervantinos* 50: 211-226. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2018.009>
- Soufas, Teresa Scott. 1990. *Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age Literature*. Columbia: University of Missouri Press.
- Tasso, Torquato. 1587. *Discorsi [...] dell'arte poetica, et in particolare del poema heroico*. Venecia: [ex Unitorum Societate].
- Tausiet Carlés, María y James S. Amelang, eds. 2009. *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*. Madrid: Abada.
- Torres, Bénédicte. 2002. *Cuerpo y gesto en el «Quijote» de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Torres, Bénédicte y Michèle Estela-Guillemont. 2008. «Algunas consideraciones acerca de la violencia en el *Quijote*». En «*Tus obras los rincones de la tierra descubren*». *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, editado por Alexia Dotras Bravo, José Manuel Lucía Megías, Elisabet Magro García y José Montero Reguera, 719-746. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

- Tsoula, Voula. 2011. «Philodemus, Seneca and Plutarch on anger». En *Epicurus and the Epicurean Tradition*, editado por Jeffrey Fish y Kirk R. Sanders, 183-210. Cambridge: Cambridge University Press.
- Viano, Cristina. 2015. «Amicizia, ostilità e passioni di rivalità nella *Retorica* di Aristotele». En *La «Retórica» di Aristotele e la dottrina delle passioni*, editado por Bruno Centone, 121-142. Pisa: Pisa University Press.
- Vilanova, Antonio. 1988. «Erasmus, Sancho Panza y su amigo don Quijote». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 8 (número extraordinario 1): 43-92.
- Virgilio. 1586. *La Eneida [...] en esta última impresión reformada y limada [...]*, traducido por Gregorio Hernández de Velasco. Zaragoza: Lorenzo y Diego de Robles.
- Webb, Ruth. 2016. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Wehrs, Donald R. y Thomas Blake, eds. 2017. *The Palgrave Handbook of Affect Studies and Textual Criticism*. Londres: Palgrave MacMillan.
- Wittkower, Rudolf. 1957. «El Greco's Language of Gestures». *Art News* 56: 44-51.

Recibido: 10 de mayo de 2022

Aceptado: 1 de septiembre de 2022

