

Los recursos visuales de la burla en Cervantes. Hacia una representación moderna de la imagen¹

The Visual Resources of the *Burla* in Cervantes. Towards a Modern Representation of the Image

Emmanuel Marigno

Université de Saint-Etienne

FRANCIA

emmanuel.marigno@univ-st-etienne.fr

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 7.2, 2019, pp. 85-96]

Recibido: 01-07-2019 / Aceptado: 09-09-2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2019.07.02.08>

Resumen. Se estudian aquí los recursos de la burla en Cervantes a partir de un corpus narrativo (*Novelas ejemplares* y *Quijote* principalmente). Tras una contextualización teórica, se analizan distintos recursos de la burla visual tal y como la practica Cervantes en sus textos narrativos, se pone luego de realce su originalidad y, por último, se propone la idea de una meta-textualidad discursiva según la cual Cervantes le expone al lector una nueva definición de la imagen, de su capacidad de abstracción, de sus modalidades de percepción y representación, lejos de la concepción neoplatónica de las artes.

Palabras clave. Burla; Cervantes; imagen.

Abstract. The resources of the *burla* in Cervantes are studied here from a narrative corpus (*Novelas ejemplares* and *Quijote*). After a theoretical contextualization, different resources of the visual *burla* are analyzed as practices Cervantes in his narrative texts; after, it is put emphasizing its originality; finally, there is the idea of

1. Este trabajo forma parte de las actividades del Proyecto FFI2017-82532-P, *Identidades y alteridades. La burla como diversión y arma social en la literatura y cultura del Siglo de Oro*, del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España (MICIIN/AEI/FEDER, UE).

a discursive meta-textuality in Cervantes where the author exposes to the reader a new definition of the image, its capacity for abstraction, its modalities of perception and representation, far from the neoplatic conception of the arts.

Keywords. *Burla*; Cervantes; Image.

0. PRINCIPIO

La cuestión de la burla en la literatura española aurisecular, a pesar de haber sido escudriñada desde distintas guías teóricas y temáticas², sigue presentando una serie de aspectos todavía por analizar, entre estos, los recursos visuales de la burla en Cervantes.

Numerosos y reconocidos estudios lingüísticos³, paremiológicos⁴ y de semiótica textual⁵ estudiaron ya a la cuestión de lo visual en Cervantes; queda ahora por ahondar y / o repasar este aspecto desde recientes teorías de la recepción⁶, por ejemplo.

Se estudiarán precisamente los recursos visuales de la burla cervantina en su vertiente cómica, heredada de la *beffa boccaciana*, pero también la seria, y esto, tanto en el ámbito textual como metatextual. Al propósito, y según Monique Joly

la literatura de entretenimiento que, en Italia, arranca de Boccaccio se apoya masivamente en el cultivo de la *beffa*, el auge de la literatura española de los siglos áureos no se pudo desvincular, en su vertiente cómica, de un uso masivo y con frecuencia virtuosa de la burla; [...] tanto los burladores como la burla pueden estar vistos, según el caso, como aprobación o de un modo crítico⁷.

Trataré primero el contexto teórico de la burla a partir de relevantes referencias literarias, vendrá luego la cuestión de la percepción y recepción desde los recursos visuales de la burla cervantina y, por último, acabaré con la hipótesis de una meta-burla cervantina relacionada con una visión de las artes visuales en general.

1. CONTEXTO GENERAL DE LA BURLA EN EL XVII: LOS CRITERIOS COMUNES

El marco teórico de la burla lo definen, entre otros, tratadistas como Alonso de Andrade y su manual de urbanidad *Idea del perfecto prelado. Vida del Cardenal don*

2. Por ejemplo, Etienvre, 2016.

3. Spitzer, 1948.

4. Entre las más destacadas y/o recientes: Olmos Canalda, 1940; Alonso, 1948; Joly, 1971; Rosenblat, 1971; Molho, 1976; Bañeza Román, 1989; Colombi, 1989; Calero, 2000; De Miguel, 2000; Sevilla Muñoz y Cantera Ortiz de Urbina, 2002; Privat, 2013.

5. Paz Gago, 1995.

6. Por ejemplo: Changeux, 1983; Combe, 1985; Dufays, 1994; Jouve, 1993; Metz, 1993; Pavel, 1988; Herman, Jahn, Ryan, 2005.

7. Joly, 1989, p. 67.

Baltasar Moscoso y Sandoval (1668), Pedro Galindo en *Parte segunda del directorio de Penitentes* (1680) o Francisco Carrasco en *Manual de escrupulosos, y de los confesores que los gobiernan* (1687), por citar solo unos ejemplos del siglo xvii⁸.

En un contexto menos teórico y más literario, ilustran también la dimensión ética de la burla *El vizcaíno fingido*, en que la réplica de Solórzano a Quiñones precisa «que no son burlas las que redundan en desprecio ajeno»⁹, encarnando así un tipo de burla sin perjuicio para con el burlado. Al revés, en *Guzmán de Alfarache*, la *Pícara Justina* o el *Buscón*, las burlas suelen ser pesadas —o sea anti-cortesanas— y perjudicables al burlado. En Cervantes en general, y el *Quijote* en particular, se concentran ambas prácticas burlescas —con o sin perjuicio—, lo cual genera una dialéctica a partir de la que Cervantes desarrolla lo que pienso ser, un propósito metatextual.

La legitimidad de la burla, con todo, no solo está en la forma y contenido, sino que también la define el propio burlado; de hecho, un burlado digno presupone una burla cortesana, pero en el caso de un burlado indigno se autoriza una burla perjudicial, recordando al propósito Solórzano acerca de Cristina en *El vizcaíno fingido*¹⁰ que «cuando las mujeres son como éstas, es gusto el burlarlas»¹¹.

En todo caso, se precisa en el *Quijote* que el incumplimiento de los preceptos cortesanos y morales en la burla es causa de una inversión a costa del burlador, como si la propia burla abarcase sus propios límites haciendo que «las burlas se vuelven en veras y los burladores se vuelven burlados»¹² en palabras del mayordomo. Por su parte, precisa la voz de Cide Hamete acerca de este traslado de lo cómico a lo serio, o sea, de la burla a la sátira, «que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos»¹³, confirmando el propósito Jean Canavaggio desde el ejemplo de Sancho, cuyas

explicaciones [...] no son las de un bufón. [...]. Sancho, de este modo, se sale del camino por donde la duquesa quería llevarle, al pedirle chocarrerías que no son de su costal y ponerle en cara la máscara, del todo impropio, del bufón de corte. [...]. Por pasar por alto esta evidencia, es la duquesa quien, contra toda espera, ha venido a hacer de Sancho el creador de un mundo al revés, ideado, en realidad, por ella, y cuya validez el escudero se niega a admitir¹⁴.

Don Quijote y Sancho sufren por separado burlas de distinta naturaleza —por veces también las comparten— pero, el fracaso de todas —o casi— en el segundo *Quijote* confirma la idea de este «mundo al revés» en el que desemboca la burla pesada. Vemos, pues, cómo Cervantes, desde distintos puntos de vista extra e

8. En lo que se refiere a crítica contemporánea, ver los estudios de Arellano, 2006 y Roncero, 2006.

9. Cervantes, *Entremeses*, p. 99.

10. Cervantes, *Entremeses*, p. 99.

11. Es obvio que conviene interpretar aquí *mujer* ya no en primer sentido —lo cual implicaría un discurso misógino insensato en este caso— sino como ejemplo humano de manera más general.

12. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, 59, p. 889.

13. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, 70, p. 1041.

14. Canavaggio, 2016, § 24, I. 5-7.

intradiegéticos, interroga los procedimientos y preceptos de la burla, pero eso sí, siempre de manera singular y distinta de sus coetáneos lo cual, en palabras de Monique Joly, «confirma cuan poco convencional es en todo momento el uso cervantino de la burla»¹⁵. ¿En qué radica entonces la singularidad de la burla cervantina? ¿Qué papel desempeña la cuestión de la locura? Y ¿según qué mecanismos se relacionan burla y locura con los recursos visuales que dan a ver los presuntos delirios quijotescos?

2. PERCEPCIÓN Y RECEPCIÓN: LOS ARTEFACTOS VISUALES DE LA BURLA CERVANTINA

Cabe hacer hincapié en la omnipresencia de todo un léxico vinculado con cuestiones de percepción. En efecto, abundan en el *Quijote* verbos de ceguera y ocultación, todos vinculados con lo que parece ser el núcleo de la burla visual cervantina, o sea, «los ojos»: «se han de cubrir los ojos»¹⁶, «pidió a la Dolorida que le cubriese muy bien los ojos» / «aparté tanto cuanto el pañuelizo que me tapaba los ojos»¹⁷, etc.

La presencia de términos como «entender», «demostrar», etc. junto a esta preponderancia de lo visual relaciona la percepción sensible con la recepción inteligible. La semiótica visual en Cervantes cumple en realidad una meta didáctica, que pretende hacer visible lo inteligible mediante un lenguaje gestual principalmente. En este contexto se ubica el arte visual de la burla cervantina, particularmente orientado hacia una defensa del burlado ofendido o, mejor dicho, hacia una condena de la burla pesada que desprecia a la persona burlada. Afirma Cervantes esta idea en el Prólogo a las *Novelas ejemplares*, precisando que las verdades «dichas por señas suelen ser entendidas»¹⁸, fórmula que halla eco en *El coloquio de los perros* donde añade Cipión en su réplica a Berganza que «otros hay que es menester vestirlos de palabras y con demostraciones del rostro y de las manos y con mudar la voz, se

15. Joly, 1989, p. 70.

16. «Y el salvaje prosiguió diciendo:

—Y ocupe las ancas el escudero, si es que lo tiene, y fíese del valeroso Malambruno, que, si no fuere de su espada, de ninguna otra ni de otra malicia será ofendido; y no hay más que torcer esta clavija que sobre el cuello trae puesta, que él los llevará por los aires adonde los atiende Malambruno; pero porque la alteza y sublimidad del camino no les cause váguidos, se han de cubrir los ojos hasta que el caballo relinche, que será señal de haber dado fin a su viaje» (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, 41, pp. 827-828).

17. «Y sacando un pañuelo de la faldriquera, pidió a la Dolorida que le cubriese muy bien los ojos; y habiéndoselos cubierto, se volvió a descubrir y dijo:

—Si mal no me acuerdo, yo he leído en Virgilio aquello del Paladión de Troya, que fue un caballo de madera que los griegos presentaron a la diosa Palas, el cual iba preñado de caballeros armados, que después fueron la total ruina de Troya; y, así, será bien ver primero lo que Clavileño trae en su estómago. [...] mas yo, que tengo no sé qué briznas de curioso y de desear saber lo que se me estorba y impide, bonitamente y sin que nadie lo viese, por junto a las narices aparté tanto cuanto el pañizuelo que me tapaba los ojos y por allí miré hacia la tierra, y parecióme que toda ella no era mayor que un grano de mostaza, y los hombres que andaban sobre ella, poco mayores que avellanas: porque se vea cuán altos debíamos de ir entonces» (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, 41, p. 835).

18. Cervantes, *Novelas ejemplares*, «Prólogo al lector», t. 2, p. 51.

hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos»¹⁹. También en el quijotesco capítulo de *El curioso impertinente* se afirma que «cuando estos no entiendan la palabra, como en efecto no lo entienden, hásles de mostrar con las manos»²⁰.

Dicho de otra forma, lo corpóreo funciona en Cervantes como un *medium* físico que encarna conceptos metafísicos, siendo la quinesia corpórea una sintaxis visual que articula unos signos físicos que acaban siendo un sistema semiótico, recordando el «long graphisme maigre comme une lettre» de Foucault²¹.

Entendemos, pues, que la semiótica retórica en Cervantes sigue una lógica dramática, un dinamismo físico a la vez que metafísico, especie de dialéctica conceptista en la que dialogan distintas teorías filosóficas sobre las artes. Distintos indicios materializan esta lógica dramática precisamente en el *Quijote*, subrayando Bénédicte Torres que

Las vestimentas corrientes en la época de Cervantes pueden hacer de máscaras cuando despiertan la imaginación del héroe [...]. Don Quijote impone a la realidad su interpretación caballeresca que nace de una imagen corporal [...].

Pero en numerosos episodios bien se trata de verdaderos disfraces que contribuyen a la teatralidad de las obras. [...] Son cuatro las representaciones que se nos ofrecen, dos en cada parte²².

Por cierto, Cervantes siempre dispone en la novela todos los componentes relativos al teatro: tiempo, espacio, personajes, vestuario y decorado como por ejemplo en el episodio de Clavileño, en que

Llegó en esto la noche, y con ella el punto determinado en que el famoso caballo Clavileño viniese, cuya tardanza fatigaba ya a don Quijote, pareciéndole que pues Malambruno se detenía en enviarle, o que él no era el caballero para quien estaba guardada aquella aventura o que Malambruno no osaba venir con él a singular batalla. Pero veis aquí cuando a deshora entraron por el jardín cuatro salvajes, vestidos todos de verde yedra, que sobre sus hombros traían un gran caballo de madera. Pusiéronle de pies en el suelo y uno de los salvajes dijo:

—Suba sobre esta máquina el que tuviere ánimo para ello.

—Aquí —dijo Sancho— yo no subo, porque ni tengo ánimo ni soy caballero²³.

Y así era ello, que unos *grandes fuelles le estaban haciendo aire*: tan bien trazada estaba la tal aventura por el duque y la duquesa y su mayordomo, que no le faltó requisito que la dejase de hacer perfecta.

[...].

En esto, con unas *estopas ligeras de encenderse y apagarse*, desde lejos, pendientes de una caña, *les calentaban los rostros* [...] y queriendo dar remate a la estraña y bien fabricada aventura, por la cola de Clavileño le pegaron fuego con

19. Cervantes, *Novelas ejemplares*, t. 2, p. 304.

20. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 33, p. 333.

21. Foucault, 1966, p. 60.

22. Torres, 2002, pp. 255-256.

23. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, 41, pp. 827-828.

unas estopas, y al punto, por estar el caballo lleno de cohetes tronadores, voló por los aires con estraño ruido y dio con don Quijote y con Sancho Panza en el suelo medio chamuscados²⁴.

Más que teatral, la presencia semiótica en Cervantes es total, completando el ámbito dramático con demás artes plásticas como la pintura o la escultura:

Y, así, sin más altercar, subió sobre Clavileño y le tentó la clavija, que fácilmente se rodeaba; y como no tenía estribos y le colgaban las piernas, *no parecía sino figura de tapiz flamenco, pintada o tejida*, en algún romano triunfo. De mal talante y poco a poco llegó a subir Sancho, y acomodándose lo mejor que pudo en las ancas, las halló algo duras y nonada blandas, y pidió al duque que si fuese posible le acomodasen de algún cojín o de alguna almohada, aunque fuese del estrado de su señora la duquesa o del lecho de algún paje, porque las ancas de *aquel caballo más parecían de mármol que de leño*²⁵.

Cabe, al propósito, añadir que el número de componentes visuales burlescos funciona como un indicio del grado y tipo de burla: en efecto, cuantos más artefactos visuales mayor grado de perjuicio y pesadez. Precisa al propósito Joly que «don Antonio se conforma por completo con [...] exhibir a su huésped», mientras que «las burlas ducales, con uso de tramoyas, disfraces, máscaras y efectos sonoros, [...] separa a los burladores que pueden cometer infracciones con respecto al código de las burlas cortesanas [...]»²⁶. Cuantos más efectos visuales pues, mayor voluntad de burla, una burla cervantina que sigue una triple lógica: contenido, función y discurso.

3. PROPÓSITO META-BURLESCO: CERVANTES Y LAS ARTES VISUALES

Los recursos visuales de la burla cervantina brotan de la *descriptio*. Si recordamos la teoría de Jouve²⁷, el texto es percibido según un modo inmaterial y abstracto —al contrario de la imagen que se recibe de manera más material y concreta—. De hecho, el proceso lectivo presupone una etapa de «iconización ficcional» en palabras de Combe²⁸, a través de la cual el receptor implica su propio ámbito emocional e intelectual en la comprensión de la ficción, como ha sido demostrado por Marie-Laure Ryan²⁹. Estamos pues describiendo un movimiento de recepción que va del lector —o sea la realidad— hacia la ficción —o sea el texto—, proyección del *Lector in fabula*³⁰ que hace posible el paso de la percepción —espontánea e inconsciente según Changeux³¹— a la recepción —racional y consciente—.

24. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, 41, pp. 833-834.

25. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, 41, p. 831.

26. Joly, 1989, p. 69.

27. Jouve, 1998.

28. Combe, 1985.

29. Herman, Jahn, Ryan, 2005.

30. Eco, 1985.

31. Changeux, 1983.

Los recursos descriptivos inducen pues determinado tipo de percepción/recepción en el lector, sobre todo, cuando son de naturaleza caricaturesca y / o grotesca. La *descriptio* cervantina, en efecto, de-construye aquí la realidad mediante el prisma de la retórica literaria, borrando determinados colores, líneas y masas de modo a conseguir rasgos minimalistas deformados y exagerados que, por veces, dejan pensar en una intención iconoclasta.

Parece así que, mediante la burla y la caricatura, Cervantes intenta derribar tópicos socioculturales en la mente del receptor. Amén de la burla a la falsa religión con el renegado del «Relato del Cautivo» que besa su crucifijo; Sancho que le hace un brindis al cielo junto con el morisco Ricote y los peregrinos alemanes (II, 54); o las innumerables cruces que hace el escudero en repetidos episodios (por ejemplo, I, 8; I, 34; II, 14; II, 34; II, 62, etc.).

Señala María José Rodilla³² un tipo de burla, mediante Sancho en concreto, en dirección del tópico de la melancolía, gracias a un escudero «de pechos sobre su asno, con la mano en la mejilla, en guisa de hombre pensativo además»³³ o también cuando «poniéndose el índice de la mano derecha sobre las cejas y las narices, estuvo como pensativo un pequeño espacio»³⁴. Paradigma burlesco iconoclasta que volvemos a encontrar por otra parte en *El coloquio de los perros*, con el poeta y amo de Berganza que «de cuando en cuando se daba palmadas en la frente y se mordía las uñas, estando mirando el cielo, y otras veces se ponía tan imaginativo, que no movía pie ni mano, ni aun las pestañas; tal era su embelesamiento»³⁵.

La burla cervantina, orientada a lo físico —con la melancolía— o lo metafísico —con la religión— parece querer abrir nuevos espacios de representación. El caso es que Cervantes suma a esta estrategia visual la cuestión de la locura, con el episodio de la burla a lo irracional en la Sierra Morena, los episodios de los duques, o el señalado grupo barcelonés. A propósito, escribe Monique Joly que «es importante el lugar que la burla ocupa en la presentación de las aventuras de don Quijote y que, para el lector moderno, es desconcertante —y, a veces, incluso repelente— y la forma en que este tema aparece tratado en relación con el de la locura»³⁶. La locura llama pues la atención, interpela al lector.

Burla y locura inducen aquí una lógica binaria. En efecto, Cervantes juega irónicamente con los tópicos de la *gesticulatio*, que Le Goff arraiga en la tradición medieval del *caput-venter-membra*³⁷ y que Cervantes burla en distintos episodios como por ejemplo cuando don Quijote se imagina que «se le ablandan los cascos»³⁸. Y ¿qué pensar también de la ambigua burla a determinadas referencias de la Antigüedad?:

32. Rodilla, 2011, p. 366; también Bénédicte Torres, 2002, trata de este tema de la burla relacionado con la gestualidad, en particular, los aspectos faciales.

33. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 18, p. 167.

34. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, 45, p. 862.

35. Cervantes, *Novelas ejemplares*, t. 2, p. 351.

36. Joly, 1989, p. 68. Ver también Márquez Villanueva, 1985-1986.

37. Le Goff y Truong, 2005, p. 130.

38. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, 17, p. 653.

Otro libro tengo también, a quien he de llamar *Metamorfóseos, o Ovidio español*, de invención nueva y rara, porque en él, imitando a Ovidio a lo burlesco, pinto quién fue la Giralda de Sevilla y el Ángel de la Madalena, quién el Caño de Vecin guerra de Córdoba, quiénes los Toros de Guisando, la Sierra Morena, las fuentes de Leganitos y Lavapiés en Madrid, no olvidándome de la del Piojo, de la del Caño Dorado y de la Priora; y esto, con sus alegorías, metáforas y translaciones, de modo que alegran, suspenden y enseñan a un mismo punto. Otro libro tengo, que le llamo *Suplemento a Virgilio Polidoro, que trata de la invención de las cosas*, que es de grande erudición y estudio, a causa que las cosas que se dejó de decir Polidoro de gran sustancia las averiguo yo y las declaro por gentil estilo. Olvídosele a Virgilio de declararnos *quién fue el primero que tuvo catarro en el mundo*, y el primero que tomó las unciones para curarse del morbo gálico, y yo lo declaro al pie de la letra, y lo autorizo con más de veinte y cinco autores, porque vea vuesa merced si he trabajado bien y si ha de ser útil el tal libro a todo el mundo³⁹.

El hecho de que don Quijote encarne una forma de arcaísmo medieval y que Cervantes provoque una forma de burla benevolente, puede interpretarse como una voluntad de renovar los recursos de la burla en el Barroco; de la misma manera, el proceso del burlador burlado en el caso de las mofas carnalescas de los duques, denota una forma de rechazo de la burla popular y vulgar a expensas del burlado. En suma, Cervantes se aleja, mediante una doble estrategia, de los recursos visuales tópicos medievales —véase la autoflagelación de Sancho en el desencantamiento de Dulcinea (II, 35)— y los procedimientos burlescos populares del XVII —como por ejemplo el episodio gatuno, II, 46), para renovar la estrategia visual de la burla aurisecular.

La burla en Cervantes, sean las *Novelas ejemplares*, los *Entremeses* o el *Quijote*, por ejemplo, funciona como lugar y materia de innovación y/o reflexión literaria, e incluso, filosófica.

Valdría la pena reconsiderar un componente fundamental de la burla cervantina, no siempre analizado en claves literarias: la mujer. Acerca del episodio de la habitación, relacionado con Altisidora y la dueña Rodríguez (II, 48), escribe Bénédicte Torres que «El papel de la mujer es esencial en las burlas inventadas por los duques que ponen a prueba dolorosamente al caballero enamorado de Dulcinea. Las numerosas indicaciones kinésicas [...] permiten descubrir a un héroe víctima de una tensión entre su ideal y sus impulsos íntimos»⁴⁰. Si bien se puede compartir la implicación del personaje femenino en la burla, solo puede ser desde una perspectiva escenográfica y filosófica, es decir, la estratagema dramática de los duques pone de realce el empeño de don Quijote para con su ideal amoroso. Esta dialéctica entre idea y realidad es la que genera un conflicto burlesco —desde perspectivas dramáticas— y filosófico desde consideraciones neoplatónicas. No compartiré, pues, las conclusiones de Torres, para quien «la puerta, metáfora del órgano sexual femenino [...]», sería «la expresión de unos deseos inconscientes»⁴¹. Esta guía freudiana no puede servir aquí, por ser distintos el autor, quien elige su material literario desde el

39. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, 22, p. 697.

40. Torres, 2002, p. 105.

41. Torres, 2002, pp. 103-104.

ámbito real, y el personaje, quien reacciona desde la ficción y respecto a seres ficticios. El papel burlesco de la mujer en este caso, no puede ser sino carnavalesco y arraigado en la tradición de la figura de la dueña —por cierto celestinesca y satánica como lo precisa la misma Torres⁴²— y lo que emerge de este episodio, ya no desde una guía freudiana y sexual sino lacaniana y sociocultural, es el conflicto entre la representación idealista que tiene don Quijote de las relaciones sociales y la farsa a que le somete la dueña, farsa tan utópica y anti-mimética como la visión abstracta del protagonista burlado.

En todo caso, Cervantes ubica lo ficcional en una lógica hermenéutica y de igual valor que lo filosófico:

... sí es verdad —replicó don Quijote—, porque no fuera acertado que los atavíos de la comedia fueran finos, sino fingidos y aparentes, como lo es la misma comedia, con la cual quiero, Sancho, que estés bien, teniéndola en tu gracia, y por el mismo consiguiente a los que las representan y a los que las componen, porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se veen al vivo las acciones de la vida humana, y *ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que hemos de ser como la comedia y los comediantes [...]*⁴³.

4. FINAL

Concluiré, pues, sobre esta hipótesis según la cual Cervantes revela o suscita una ruptura epistemológica e histórica, en particular, mediante el *Quijote*. Pienso que Cervantes acaba definitivamente con la desconfianza neoplatónica en el poder de abstracción de la imagen, afirmando la función reflexiva que inducen las artes en el receptor, sean literatura, pintura, teatro, etc. Cervantes, de cierto modo, provoca o revela el paso a una concepción filosófica de la imagen, que deja de ser mimética respecto a la realidad, para volverse un complejo proceso antropológico que implica a la vez la percepción sensible, la recepción inteligible y la concepción socio-cultural.

La falsa locura quijotesca, y las burlas que genera, son la demostración de que el siglo xvii se traslada a una concepción moderna de lo visual, en que se definen las representaciones humanas de la realidad como especulares —véase la teoría de Mitchell⁴⁴— y corpóreas —véase el antropologismo de Belting⁴⁵— y ya no abstractas e ideales⁴⁶.

42. Torres, 2002, p. 103.

43. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, 12, p. 617.

44. Mitchell, 1986.

45. Belting, 2004.

46. Ver Marigno, 2019.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Dámaso, «Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, 1948, pp. 1-20.
- Andrade, Alonso de, *Idea del perfecto prelado. Vida del Cardenal don Baltasar Moscoso y Sandoval*, Madrid, por Joseph Fernández de Buendía, 1668.
- Arellano, Ignacio, «Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro», en *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 329-359.
- Bañeza Román, Celso, «Refranes de origen bíblico en Cervantes», *Anales cervantinos*, 27, 1989, pp. 45-77.
- Belting, Hans, *Pour une anthropologie des images*, traduit de l'allemand par Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2004 [2001].
- Calero, Francisco, *Refranes, sentencias y pensamientos recogidos en la inmortal obra de Cervantes «Don Quijote de la Mancha»*, Madrid, Guillermo Blázquez, 2000.
- Canavaggio, Jean, «Las bufonadas palaciegas de Sancho Panza», en *Cervantes: estudios en la víspera de su centenario*, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 237-258. Versión revisada y ampliada, con el mismo título, en *Criticón*, 127, 2016, pp. 129-141.
- Carrasco, Francisco, *Manual de escrupulosos, y de los confesores que los gobiernan*, Valladolid, por Felipe Francisco Márquez, 1687.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Editorial Juventud, 1983.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Entremeses*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Taurus, 1981.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1992-1994, 2 vols.
- Changeux, Jean-Pierre, *L'homme neuronal*, París, Fayard/Hachette, 1983.
- Colombi, María Cecilia, *Los refranes en el «Quijote»: texto y contexto*, Potomac/Maryland, Scripta Humanistica, 1989.
- Combe, Dominique, «Poésie, fiction, iconicité. Vers une phénoménologie des conduites de lecture», *Poétique*, 61, 1985, pp. 35-48.
- Dufays, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, París, Grasset, 1985 [1979].

- Étienvre, Jean-Pierre, *Apuntes y despuntes cervantinos*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá/ Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, 2016.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, París, Gallimard, 1966.
- Herman, David, Jahn, Manfred y Ryan, Marie-Laure, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, New York/Londres, Routledge, 2005.
- Joly, Monique, «Aspectos del refrán en Mateo Alemán y Cervantes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 20, 1971, pp. 95-106.
- Joly, Monique, «Cervantes y la burla», *Anthropos*, 98-99, 1989, pp. 67-69.
- Jouve, Vincent, *La lecture*, París, Hachette, 1993.
- Le Goff, Jacques, y Truong, Nicolas, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Barcelona, Paidós, 2005.
- Luis de Granada, *Guía de pecadores, en la cual se trata copiosamente de las grandes riquezas y hermosura de la virtud, y el camino que ha de llevar para alcanzarla*, Madrid, por Francisco del Canto, 1578.
- Marigno, Emmanuel, «La imagen en la escritura cervantina. Nuevos planteamientos», en *Cervantes y el Humanismo europeo*, ed. Christoph Strosetzki y Abraham Madroñal, Münster, De Gruyter, 2019, pp. 119-134.
- Márquez Villanueva, Francisco, «Literatura bufonesca o del loco», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34, 1985-1986, pp. 501-528.
- Metz, Christian, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgeois Editeur, 1993.
- Miguel, Armando de, *El espíritu de Sancho Panza (El carácter español a través de los refranes)*, Madrid, Espasa Calpe, 2000.
- Mitchell, W. J. Thomas, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- Molho, Maurice, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976.
- Olmos Canalda, Elías, *Los refranes del «Quijote»*, Valencia, J. Nacher, 1940.
- Pavel, Thomas, *Univers de la fiction*, París, Seuil, 1988.
- Paz Gago, José María, *Semiótica del «Quijote»: teoría y práctica de la ficción narrativa*, Ámsterdam, Rodopi, 1995.
- Privat, Maryse, «Le traitement des proverbes dans les traductions du *Quichotte*», *Bulletin hispanique*, 115.2, 2013, pp. 529-540.

- Rodilla, María José, «"Enamorarse por señas y embaular en la panza". Manifestaciones gestuales y metáforas corporales en la obra cervantina», en *Plumas, pinceles, acordes. Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI al XVIII)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2011, pp. 365-378.
- Roncero, Victoriano, «El humor y la risa en las preceptivas de los Siglos de Oro», en *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 287-328.
- Rosenblat, Ángel, *La lengua del «Quijote»*, Madrid, Gredos, 1971.
- Sevilla Muñoz, Julia, y Cantera Ortiz de Urbina, Jesús, *Pocas palabras bastan: vida e interculturalidad del refrán*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional, 2002.
- Spitzer, Leo, «Perspectivismo lingüístico en el Quijote», en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955 [1948], pp. 135-187.
- Torres, Bénédicte, *Cuerpo y gesto en «El Quijote» de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.