



---

“Sola una de vuestras hermosas manos”:  
Desmembramiento petrarquista  
y disección anatómica en  
la venta (*Don Quijote*, I, 43)

---

ENRIQUE FERNÁNDEZ



uando Maritornes y la hija del ventero cuelgan a Don Quijote por la muñeca de un agujero en el muro de la venta, éste siente “tanto dolor, que creyó o que la muñeca le cortaban o que el brazo se le arrancaba” (I, 43; 511).<sup>1</sup> Esta escena le merece a Nabokov el mismo juicio que el resto de *Don Quijote*: “This is an excellent scene from the artistic point of view but its cruelty is appalling” (147–48).

Nabokov considera la crueldad como un desagradable atributo secundario, como un defecto a pesar del cual la escena es excelente. Mi opinión es que la crueldad es el ingrediente fundamental de esta escena, que es excelente desde el punto de vista artístico precisamente por su crueldad. Ésta es una crueldad en su sentido

---

<sup>1</sup> Las referencias son por parte, capítulo y página al primer volumen de la edición de Rico.

más primario, en su sentido etimológico de carne viva y sangrante, de desmembramiento.<sup>2</sup>

En un período en que la nueva ciencia anatómica estaba redefiniendo la relación entre el cuerpo y sus partes, la imagen del desmembramiento causaba una reacción de ansiedad y risa nerviosa (Hillman y Mazzio xviii).<sup>3</sup> Cervantes aprovecha y potencia este doble efecto del desmembramiento recurriendo al método tan cervantino de contrastar las fantasiosas convenciones de un género literario con la cruda realidad.<sup>4</sup> En concreto, Cervantes contrasta el desmembramiento textual de la amada de tradición petrarquista con la crudeza de la disección anatómica de cadáveres en la época. El resultado es cómico y horrendo simultáneamente, la imagen de un galante Don Quijote convertido en un cadáver colgado y listo para su disección.

La descripción del cuerpo de la amada como un conglomerado de partes es uno de los aspectos del petrarquismo que más influye en la poesía europea.<sup>5</sup> En sus *Rime sparse*, Petrarca nunca nos presenta el cuerpo de Laura como un todo, sino sometido a una operación de desmembramiento textual. Los ojos, la boca, los cabellos, el cuello y las manos de Laura están diseminados por el texto.<sup>6</sup> Hasta el mismo Don Quijote utiliza esta fragmentación al describir a Dulcinea en su plática con el caminante Vivaldo: “[Q]ue sus cabellos son oro, su frente campos eliseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil

---

<sup>2</sup> El étimo del latín *crudelis* y *cruur* es la raíz indoeuropea *kreu*, que significa la carne desollada cubierta de sangre (Pokorny 1: 621).

<sup>3</sup> Este potencial cómico del desmembramiento no es exclusivo de la época. Bakhtin en su análisis del cuerpo grotesco muestra el carácter cómico que el desmembramiento tiene desde antiguo. La sátira, género que Frye denomina “anatomía,” actúa también desde antiguo mediante un desmembramiento del discurso (308–14).

<sup>4</sup> La misma práctica de mostrar lo fantasioso de un género literario al contrastarlo con la realidad es la base sobre la que se construye todo el *Quijote*, cuyo principal objetivo es, al fin y al cabo, burlarse de los libros de caballerías (Eisenberg, *Interpretación* 86).

<sup>5</sup> Una introducción al petrarquismo en España son las monografías de Fucilla y de Navarrete.

<sup>6</sup> Para la fragmentación del cuerpo de Laura, véanse Vickers y DalMolin.

sus manos” (I, 13; 141–42).<sup>7</sup>

A pesar de que en su creación en verso Cervantes—como todos los poetas de su época—presenta claras influencias petrarquistas, en ocasiones se burla de los aspectos ridículos del petrarquismo (Fucilla 181).<sup>8</sup> Así, en el episodio de Dulcinea encantada, la descripción que Sancho da de Dulcinea y que Don Quijote no deja de recriminarle es una clara parodia del petrarquismo: “Bastaros debiera, bellacos, haber mudado las perlas de los ojos de mi señora en agallas alcornoqueñas, y sus cabellos de oro purísimo en cerdas de cola de buey bermejo, y, finalmente, todas sus faciones de buenas en malas, sin que le tocárades en el olor, que por él siquiera sacáramos lo que estaba encubierto debajo de aquella fea corteza; aunque, para decir verdad, nunca yo vi su fealdad, sino su hermosura, a la cual subía de punto y quilates un lunar que tenía sobre el labio derecho a manera de bigote, con siete o ocho cabellos rubios como hebras de oro y largos de más de un palmo” (II, 10; 709–10).

También en este episodio de la venta que estamos analizando se parodian los excesos del petrarquismo. Maritornes le suplica a Don Quijote que introduzca por el agujero “sola una de vuestras hermosas manos” (I, 43; 507). Estas palabras proceden del soneto de Petrarca que comienza “O bella man” (345), cuyos ecos resuenan en numerosas composiciones de la literatura renacentista y posterior. Góngora, Gutierre de Cetina o Argensola, entre otros muchos, lo imitan al cantar las bellas o hermosas manos de sus amadas.<sup>9</sup>

Esta burlesca petición de Maritornes de “una de vuestras hermosas manos” da comienzo a una escena llena de discursos y acciones que evocan la tradición petrarquista de desmembramiento. Don Quijote reconoce el tono petrarquista en las palabras de

---

<sup>7</sup> Compárese esta descripción con el soneto 90 de Petrarca “Erano i capei d’oro a l’aura sparsi” (193). Sobre esta descripción de Don Quijote, véase Rabin.

<sup>8</sup> “Parodia” y “parodiar” hay que entenderlos en el sentido que los entendía Cervantes en la época, como una forma de imitación burlesca que, sin embargo, muestra respeto por un original cuya fama y valía reconoce (Eisenberg, *Interpretación* 75).

<sup>9</sup> Para un estudio de esta rima y su influencia en la literatura europea, véase Mirollo.

Maritornes y se presta a participar en este juego erótico-desmembrativo. No sólo accede a meter la mano por el agujero sino que también él utilizará tópicos del petrarquismo al describirles a las dos muchachas la mano que están contemplando. Para ello, adapta la fórmula tradicionalmente aplicada a las blancas manos femeninas en la poesía petrarquista y describe su propia mano como mano virginal “a quien no ha tocado otra de mujer alguna” (I, 43; 508).

Con estas acciones y palabras Don Quijote está realizando una cómica feminización de su propio cuerpo. Además, la descripción que Don Quijote hace de su mano recurre a calificativos que, aunque no sean feminizantes de por sí, lo son en el contexto en que se profieren. Don Quijote comienza así la descripción su mano dentro del agujero: “Tomad, señora, esa mano, o, por mejor decir, ese verdugo de los malhechores del mundo” (I, 43; 508). Esta descripción conforme a modelos de fuerza y valor guerrero tan aparentemente masculinos adquiere, sin embargo, un tono feminizante en el contexto petrarquista en que se encuentra. Es típico del petrarquismo describir la mano femenina como mano guerrera vencedora, cruel y sanguinaria (Mirollo 34). Así hace Argensola al describir las manos de su amada Ana, “manos que a tantos han vencido” (Rivers 201).

Esta descripción en términos bélicos de la mano femenina se debe a que el poeta no la ve como un objeto pasivo, sino como el agente causante de su enamoramiento. La mano tiene en la época una fuerza erótica que hoy nos resulta difícil de comprender. Como sinécdote, la mano representaba todos los encantos ocultos de la amada. La visión de la blanca mano femenina que se movía desenfadada en las fiestas era lo que causaba el enamoramiento del poeta.<sup>10</sup> Cuando Don Quijote accede a meter la mano en el agujero, le advierte a la hija del ventero “[n]o os la doy para que la beséis, sino para que miréis” (I, 43; 508). Cómicamente, Don Quijote es consciente de la fuerza de enamoramiento de su “hermosa mano,” cuya mera visión va a agravar la pasión amoro-

---

<sup>10</sup> Este poder de lo contemplado hay que entenderlo dentro del debate de la época de si la visión procede del ojo o del objeto (Siegel 76). Para un resumen de las teorías de la visión en la época, véase Lindberg.

sa de la hija del ventero.

Pero la descripción que de su mano hace Don Quijote es petrarquista no sólo en el contenido, sino también en la forma. Aunque la descripción es en prosa, Don Quijote utiliza un recurso formal característico de la poesía laudatoria del cuerpo femenino: la repetición anafórica. Cuando el enamorado poeta describe una parte del cuerpo de su amada, intenta decir algo diferente y original. Ante la imposibilidad de describir la parte del cuerpo de su amada de una manera definitiva, el poeta tiene que acudir a retrocesos y avances, a acumulaciones descriptivas que llevan a callejones sin salida que le obligan a volver a empezar. Esta forma de describir se caracteriza por una estructura de descripción inicial negativa “no x, sino y.” Estas dubitaciones se manifiestan a nivel formal en la abundancia de anáforas, en un volver a comenzar una y otra vez la frase con la parte del cuerpo que se está intentando alabar. Este discurso anafórico es el mismo que Don Quijote utiliza al describir su mano: “Tomad, señora, esa mano, o, por mejor decir, ese verdugo de los malhechores del mundo; tomad esa mano” (I, 43; 508).<sup>11</sup>

Los continuos retrocesos y la anáfora son especialmente frecuentes en el blasón poético, un subgénero que lleva hasta sus últimas consecuencias la fragmentación petrarquista (Tomarken 148). El blasón poético se origina de la combinación de dos géneros altamente sinecdóquicos que tienen en común el utilizar partes del cuerpo humano: la poesía petrarquista y la heráldica.<sup>12</sup> El blasón se diferencia de la poesía petrarquista en que pierde de vista el total del cuerpo femenino que está describiendo al concentrarse en las minucias de la parte. “Beau tetin” de Clément Marot (1530), que se considera el comienzo del género, es una típica muestra de esta técnica de fragmentación en que la parte desplaza al todo. Los excesos en que caen los autores de blasones dan lugar a la aparición del contrablasón, un género burlesco en

---

<sup>11</sup> Clemencín en su edición comenta que este estilo es una parodia del estilo lleno de repeticiones, antítesis y encadenados retruécanos de Feliciano de Silva (3: 285).

<sup>12</sup> Otro género contemporáneo que abusa de las partes del cuerpo con valor simbólico y sinecdóquico es el emblema. Véase en el catálogo de emblemas de Henkel la abundancia de partes del cuerpo en el índice por temas.

el que se denigran las partes menos nobles del cuerpo. Aunque en España no existe una tradición del blasón *per se*, los poemas de Quevedo a partes del cuerpo pertenecen claramente a este tipo de poesía en que el desmembramiento retórico ha sido llevado hasta sus límites. Estos excesos desmembrativos del blasón poético hacen también que se le llame con el significativo nombre de “blasón anatómico.”<sup>13</sup>

La coincidencia entre anatomía y poesía es característica de la época. Aunque el desmembramiento poético del cuerpo femenino se remonta a Petrarca, e incluso a la poesía cortesana anterior, su auge coincide con el de la disección anatómica de cadáveres en la segunda mitad del XVI y principios del XVII. Ambas prácticas, la literaria y la médica, son parte de lo que Sawday, en su libro *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, llama “la cultura de la disección.” Durante la Edad Media la disección de cadáveres no se había apenas practicado por considerarse innecesaria para el aprendizaje de la medicina, ya que los libros de Galeno contenían todo lo que se necesitaba saber. Sin embargo, a partir del siglo XV, desde la Universidad de Padua se va extendiendo por toda Europa la práctica de diseccionar cadáveres para la enseñanza de la medicina. A partir de la década de 1530 se produce una eclosión de los libros y grabados anatómicos, que no sólo son adquiridos por médicos, barberos y cirujanos, sino también por el público culto en general, que está fascinado por esta nueva *terra incognita* interior.<sup>14</sup> El año 1543 es un hito en este interés por las ilustraciones anatómicas. En este año se publica con enorme éxito el *De humani corporis fabrica* de Vesalio, seguido a los pocos meses por un epitome. La gran novedad de este libro es que contiene numerosos dibujos de las

---

<sup>13</sup> Para una historia del blasón, véanse Saunders y Yandell.

<sup>14</sup> El padre de Cervantes era cirujano y sabemos al menos de dos libros de medicina que le embargaron en Valladolid: *Libro o práctica en cirugía*, de Juan de Vigo, y el *Libro de las cuatro enfermedades cortesanas* de Luis Lobera de Ávila (Rodríguez Marín 213). No sería descabellado suponer que en algún momento hubiera poseído hojas volanderas con imágenes anatómicas, como los famosos grabados de Adán y Eva mostrando sus entrañas, que eran material de uso profesional para cirujanos y barberos. Sobre la popularidad de estas hojas volanderas con grabados anatómicos, véanse Crummer y Carlino.

muchas disecciones que Vesalio había realizado. El libro gozó de una popularidad sin precedentes para un libro médico. Se hicieron más de 25 ediciones legales en los 250 años siguientes, y los plagios de sus láminas son numerosísimos.<sup>15</sup>

En España el interés por la disección estaba muy extendido, ya que muchos de los profesores de las universidades españolas se habían formado en la Universidad de Padua (García Ballester, *Historia* 1: 90). Andreas Vesalio mismo ejerció en España como médico personal de Carlos V y Felipe II, a quienes dedicó la *Fabrica* y el epitome.<sup>16</sup> No es de extrañar que hubiera también un gran interés por los libros anatómicos. Entre 1475 y 1599, además de numerosas hojas volanderas, se publicaron en España 541 libros médicos, la mayoría con ilustraciones anatómicas, como la *Historia de la composición del cuerpo [sic] humano* (1556) del palentino Juan Valverde, que reproduce en parte los grabados de Vesalio (Granjel 54–55).<sup>17</sup>

Otra manifestación de este interés generalizado por la disección en la época son los llamados teatros anatómicos. Eran auditorios asociados a las universidades para la instrucción de estudiantes de medicina, que podían contemplar allí las disecciones realizadas por sus profesores. Dado el interés general por el tema, se obligaba a los catedráticos de anatomía a realizar varias disecciones públicas al año. En Salamanca se abrió un teatro anatómico

---

<sup>15</sup> Un detallado análisis de la evolución de la ilustración anatómica lo ofrece Herrlinger.

<sup>16</sup> Para la conexión de Vesalio con España, véanse los capítulos 9 y 10 de O'Malley (187–268). En contra de lo que a veces se ha dicho, la Iglesia y la Inquisición nunca se opusieron a las disecciones, sino que, muy al contrario, llegaron a publicar edictos aprobándolas. Así hizo el Papa Sixto IV, quien había practicado disecciones durante sus estudios en la Universidad de Bolonia. En 1523 Clemente VII expresamente aprobó el uso de la disección para el estudio de la anatomía (Kevorkian 41). En España, en 1550 Carlos V consultó la licitud de la práctica de las disecciones con la Universidad de Salamanca, que dio su aprobación (Prieto Carrasco 30).

<sup>17</sup> Un aspecto poco estudiado de la medicina en la España de la época es la abundancia de médicos moriscos. Sin embargo, los musulmanes no practicaron la disección tanto por un tabú religioso como por haber sido precisamente ellos quienes conservaron traducidos los textos galénicos, cuya influencia fue el mayor freno al desarrollo de la nueva ciencia anatómica experimental. Véase García Ballester, *Moriscos*.

en 1552, al que todo el público podía acudir varias veces al año a presenciar disecciones. En ocasiones, los teatros anatómicos cobraban entrada y sentaban al público en diferentes gradas según su categoría social. El ambiente lúdico de las sesiones anatómicas estaba asegurado por celebrarse con frecuencia durante el carnaval. El mes de febrero era el más adecuado para evitar la putrefacción de los cadáveres ya que la lección anatómica podía extenderse durante días. El espectáculo producía una mezcla de horror, curiosidad e hilaridad entre los asistentes, quienes algunas veces tenían que ser amonestados por su comportamiento, e incluso ser sancionados con multas por robar partes del cuerpo diseccionado para burlas macabras.<sup>18</sup>

Ésta y otras anécdotas similares muestran que los asistentes al teatro anatómico y los lectores de los libros ilustrados de anatomía no tenían un interés puramente científico. Los animaba un deseo erótico por el cadáver anatomizado similar al de los poetas por los cuerpos de las amadas que desmembraban en sus composiciones (*Sawday 43 et seq.*). La misma conexión entre desmembramiento y deseo erótico se expresa en el mito de Orfeo desmembrado por las Bacantes, cuyos avances había rechazado. En “El celoso extremeño,” Cervantes presenta una imagen de deseo y desmembramiento similar cuando Loaysa—a quien por su habilidad musical se le compara con Orfeo—entra finalmente a la casa. Las mujeres lo sientan en un estrado y se ponen a su alrededor:

Y tomando la buena Marialonso una vela, comenzó a mirar de arriba a abajo al bueno del músico, y una decía: “¡Ay, qué copete que tiene tan lindo y tan rizado!” Otra: “¡Ay, qué blancura de dientes! ¡Mal año para piñones mondados que más blancos ni más lindos sean!” Otra: “¡Ay, qué ojos tan grandes y tan rasgados! Y por el siglo de mi madre que son verdes, que no parecen sino que son de esmeraldas!” Ésta alababa la boca, aquélla los pies, y todas juntas hicieron dél una menuda anatomía y pepitoria. (2: 125)

---

<sup>18</sup> El mejor estudio de los teatros anatómicos es el de Ferrari.



Esta conexión entre disección y erotismo se muestra también en el lenguaje de deseo que Vesalio utiliza al describir sus furtivas salidas nocturnas a la búsqueda de cuerpos de ajusticiados para sus disecciones. Vesalio presenta la secreta cita nocturna con el objeto de su deseo—el cuerpo muerto—con un lenguaje procedente del amor cortés (Sawday 197). Igualmente, este erotismo de la disección se muestra en los libros de anatomía de la época. El libro *De dissectione partium corporis humani* (1545) del anatomista francés Charles Estienne contiene numerosos grabados anatómicos de atractivos jóvenes de ambos sexos aún vivos—una convención de los libros anatómicos de la época—y en posiciones claramente eróticas. Estos modelos se muestran con las piernas abiertas, enseñando sus órganos genitales, o recostados lánguidamente en sugestivos dormitorios o idílicos paisajes, como invitando al lector a poseerlos, a pesar de las horrendas mutilaciones de sus cuerpos.<sup>19</sup>

Pero el erotismo de la disección no se limita al cuerpo ajeno, sino que se dirige también al cuerpo propio. De las ilustraciones de los libros de anatomía de la época, las más inquietantes son las imágenes de cuerpos que, cuchillo en mano, se diseccionan a sí mismos. Una de las imágenes más famosas de este tipo está en el citado libro del español Valverde, que contiene un grabado de un hombre que se ha desollado a sí mismo. En una mano empuña todavía el cuchillo con que se ha depellejado, y en la otra sostiene la piel arrancada.<sup>20</sup> Otras ilustraciones contienen disecciones del cuerpo propio en sus capas más profundas. Así, muestran cuerpos que se levantan los tejidos externos para mirarse adentro. En estas imágenes, el deseo de alcanzar el interior aparece asociado con el dolor inevitable que esto supone (Sawday 6 *et seq.*). Don Quijote realiza una operación de disección semejante al describir su mano dentro del agujero. Sus palabras muestran esta misma combinación de disección y erotismo dirigidos hacia el cuerpo propio. Las consecuencias serán, inevitablemente, dolorosas.

Don Quijote retóricamente levanta la piel y los tejidos de su

---

<sup>19</sup> Para un estudio de este libro, véase Talvacchia.

<sup>20</sup> Para un estudio de Valverde y su obra, con especial atención a sus ilustraciones, véase Riera.

mano dentro del agujero para mostrarles a las dos muchachas “la contestura de sus nervios, la trabazón de sus músculos, la anchura y espaciosidad de sus venas” (I, 43; 508). Este lenguaje es similar al de los libros anatómicos de la época. En la *Historia de la composición del cuerpo [sic] humano*, Valverde dedica extensos capítulos a los movimientos de la mano mediante músculos y tendones. Por ejemplo, en el capítulo XVIII del libro segundo, “De la carne que se halla en la parte de dentro de la mano,” Valverde escribe:

Este cuerpo no es del todo carnososo...antes blanquea, como seso o gordura nerviosa, y está lleno de muchos cabos de nervios, y de unas venas, que le hazen parecer entre carne y gordura endurecida, y sirve como estrado o cama a estos niervos [sic], y mediante los niervos toda la parte de dentro de la mano tiene excelente sentido. Sirve también por consiguiente a que las cuerdas que pliegan los dedos no se magullen cuando damos alguna palmada recio. Sirve más allende desto de hazer los dedos yguales, hinchiendo los vazios de los huessos, la cual cosa ayuda mucho a que mejor palpemos con la mano. (46<sup>r</sup>)

Aunque hoy nos resulte extraño, la mano es uno de los órganos que más curiosidad despertaban en la época y a cuya disección los tratados de anatomía dedicaban más texto e imágenes. Parte de esta fascinación anatómica por la mano se debía a la paradoja de que la mano diseccionaba a la mano, que era a la vez el órgano diseccionador y el diseccionado. Vesalio señala que, etimológicamente, la palabra “cirugía” significa “labor de la mano” (Hecksher 73, 140–41 nota 79). Pero el principal motivo por el que la mano fascinaba a los anatomistas es que es el único órgano exclusivamente humano. Ya desde la Antigüedad se resalta la especificidad humana de la mano, el “instrumento de instrumentos” que la llama Aristóteles en su *De partibus animalium* (4.10). Su ductilidad permite al ser humano adaptarse a todos los medios, distinguiéndolo así de los animales. Aristóteles llega a afirmar en *De anima* (2.9) que la mano hace al hombre, y no al contrario. Uno de los libros de anatomía más influyentes de

la Antigüedad, *De usu partium* de Galeno, significativamente comienza con un extenso análisis de la mano. Tanta es la importancia de la mano en la anatomía renacentista, que muchos anatomistas se hacen retratar diseccionando una mano. Éste es el caso de Vesalio en el famoso frontispicio de su *Fabrica*, o del retrato de Rembrandt *Lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*, en que este anatomista aparece comenzando la disección de un cadáver por la mano.<sup>21</sup>

La mano también fascina a los anatomistas por ser el órgano que mejor representa el resto del ser humano.<sup>22</sup> En esta misma conexión entre la mano y la totalidad de la persona se basa la quiromancia—adivinación del destino por la palma de la mano—, una práctica tan en boga en la época que en el siglo XVII se llegó a enseñar en las universidades con el consentimiento tácito de la Iglesia. Se publicaron tratados de quiromancia que fueron ampliamente leídos, como el *De humana physiognomonía* (1586) de Giambattista della Porta. La mano, junto con la boca, tiene la capacidad de comunicar algo superior a ella. Los manuales de retórica y las instrucciones a los actores en los textos teatrales contienen consejos de cómo expresarse con los gestos de la mano. Las manos de Cristo y los santos expresan complejos significados en pinturas y estatuas. La heráldica y los emblemas utilizan también este valor de sinécdoque de la mano que, al sujetar objetos de todo tipo, da lugar a significados alegóricos que sólo los iniciados pueden interpretar.<sup>23</sup> En su tratado de quiromancia, Della Porta conecta

---

<sup>21</sup> En realidad, la mano era uno de los últimos órganos en ser diseccionados. El orden de la disección en la época comenzaba casi siempre por el estómago y la cavidad torácica, que se descomponían rápidamente ante la falta de medios de conservación. Piernas y brazos, menos sujetos a la putrefacción, eran dejados para el final de la sesión. La abundancia de retratos de anatomistas diseccionando manos como el primer o único paso de una disección es una convención consecuencia de la fascinación por este miembro.

<sup>22</sup> En las obras de Shakespeare la mano es el órgano simbólico por excelencia, órgano que habla por el individuo, como ocurre en *Titus Andronicus* (Neill). Sobre el rico valor simbólico de la mano en la época, véanse Rowe y Casanova.

<sup>23</sup> Curiosamente, en este mismo episodio del *Quijote* hay varias referencias a la heráldica de la mano y a su uso en la representación teatral. Cuando, al final del episodio, unos viajeros se acercan a la venta, Don Quijote les dice que no

la mano y el resto del cuerpo al afirmar que la posesión de una mano grande indica una fuerza grande en todo el cuerpo (Sorell 27-34; Hecksher 150 nota 121). El mismo Cervantes se muestra muy consciente del poder de la mano para representar al resto de la persona. En la famosa descripción que hace de sí mismo en el prólogo a las *Novelas ejemplares*—y también en el prólogo a la segunda parte del *Quijote*—, alude a su mano inútil como símbolo fehaciente de su valerosa participación en la batalla de Lepanto.<sup>24</sup> En este episodio, Don Quijote está realizando una conexión semejante entre la mano y el resto de su cuerpo cuando, tras describir los músculos, nervios y venas de su mano, advierte a las dos jóvenes: “de donde sacaréis qué tal debe de ser la fuerza del brazo que tal mano tiene” (I, 43; 508).

Sin embargo, Maritornes cuestionará la validez de esta conexión sinecdótica que Don Quijote acaba de establecer entre su mano y el resto de su cuerpo: “Ahora lo veremos—dijo Maritornes. Y haciendo una lazada corrediza al cabestro, se la echó a la muñeca y, bajándose del agujero, ató lo que quedaba al cerrojo de la puerta del pajar, muy fuertemente” (I, 43; 508). Don Quijote queda entonces de pie sobre la silla de su caballo, dolorosamente estirado y temiendo quedar colgando en el aire si Rocinante se mueve.<sup>25</sup> Don Quijote que, segundos antes, había conectado retóricamente su mano con el resto de su cuerpo, trata ahora inútilmente de deshacer esa conexión. Para ello, le advierte a la hija del ventero: “[N]o la tratéis tan mal [mi mano], pues ella no

---

llamen tan de mañana a las puertas del castillo. Cuando éstos le corrigen que es venta, y no castillo, Don Quijote les replica:

Castillo es—replicó don Quijote—y aun de los mejores de toda esta provincia, y gente tiene dentro que ha tenido cetro en la mano y corona en la cabeza.

Mejor fuera al revés—dijo el caminante—: el cetro en la cabeza y la corona en la mano. Y será, si a mano viene, que debe de estar dentro alguna compañía de representantes, de los cuales es tener a menudo esas coronas y cetros que decís. (I, 43; 510)

<sup>24</sup> Un interesante estudio del uso metafórico que Cervantes hace de su estropeada mano izquierda lo ofrece Hampton (290-93).

<sup>25</sup> Esta escena parodia sucesos galantes de los libros de caballerías, como el episodio del Caballero Metabólico en el *Cirongilio de Tracia*, y se remonta a una famosa anécdota atribuida a Virgilio (Eisenberg, *Romances* 140-41).

tiene la culpa del mal que mi voluntad os hace, ni es bien que en tan poca parte venguéis el todo de vuestro enojo” (I, 43; 508).

Esta acción de Maritornes de atar la mano de Don Quijote da un doloroso giro realista a la vaga conexión retórica que éste había establecido entre la mano y el resto de su cuerpo. Maritornes actualiza los elementos disectivo-anatómicos implícitos en el discurso petrarquista que Don Quijote estaba utilizando. Don Quijote se da cuenta de este doloroso giro justo en el momento en el que Maritornes está procediendo a atarle la muñeca con el cabestro del Rucio: “Más parece que vuestra merced me ralla que no que me regala la mano” (I, 43; 508). Don Quijote, que retóricamente había diseccionado su mano para mostrarles a las muchachas sus venas y músculos, se encuentra ahora con que, del otro lado del muro, las dos muchachas han empezado una operación disectiva real.

Pero será al amanecer cuando lo que comenzó como un jugueteo erótico-literario de desmembramiento alcance el punto álgido en este giro realista de la disección anatómica. Don Quijote ha pasado la noche de pie sobre Rocinante, pues “aunque él quisiera sentarse y ponerse en la silla, no podía sino estar en pie o arrancarse la mano” (I, 43; 509). Al amanecer, un caballo de unos viajeros que llegan a la venta se aproxima a oler a Rocinante, que reacciona devolviendo el saludo. Entonces, Don Quijote pierde pie y queda dolorosamente colgado de la muñeca, “cosa que le causó tanto dolor, que creyó o que la muñeca le cortaban o que el brazo se le arrancaba” (I, 43; 511). Esta posición es la misma en la que los grabados de Vesalio y otros libros de anatomía de la época representan los cuerpos anatomizados (figura 1). Era práctica frecuente diseccionar los cuerpos no tumbados sobre una mesa, sino en posición vertical (Singer 87). En esta posición, la gravedad ayudaba a apartar los músculos y tejidos exteriores, con lo que el anatomista podía acceder más fácilmente al interior del cuerpo. En el grabado que abre el tratado de Theodor Kerkring *Spicilegium anatomicum* (1670), aparece la ciencia anatómica representada como una mujer que disecciona un cadáver que cuelga de un cuerda atada a su muñeca (figura 2).<sup>26</sup> Don Quijote,

---

<sup>26</sup> La disección de un cuerpo colgado aparece en el libro ya citado del español

que ha su avente fantase sobre la de su mano—el paso de ción se grabados época—n a d o en un anatóni— para ser



empezado tura galan- se a n d o disección propia primer la disec- gún los de la ha termi- convertido espécimen co listo

Figura 1. Cadáver colgado mostrando la cavidad torácica y otros órganos. A la izquierda, colgado de un clavo en el muro, el diafragma. Tabla 7<sup>o</sup> del libro 2<sup>o</sup> de Juan de Valverde, *Historia de la composición del cuerpo humano* (Roma: A. Salamanca y A. Lafreri, 1556), que reproduce modificada una lámina de Vesalio, *Fabrica humani corporis* (1543).

Valverde, quien reproduce el grabado séptimo de los músculos del hombre de la *Fabrica* de Vesalio: un cuerpo a medio diseccionar colgado por el maxilar superior (figura 1).



Figura 2. Frontispicio del libro de Theodor Kerckring *Spicilegium anatomicum* (1670), en el que la ciencia anatómica aparece como la figura de una mujer que procede a diseccionar un cadáver colgado de la mano.

disecionado en su totalidad.

El placer erótico ha sido suplantado por el dolor que caracteriza la disección, por más que se realizase en un cadáver insensible. Tortura y disección estaban íntimamente conectadas, pues la disección era vista como parte del ceremonial del castigo. Foucault ha establecido claramente la conexión entre ciencia y poder, que hacen del cuerpo del delincuente el lugar del que extraen la verdad en forma de confesión pública de la culpa mediante la tortura y la ejecución. La disección del cadáver es el paso siguiente de esta ceremonia del poder sobre el cuerpo (*47 et seq.*). De hecho, los cuerpos que se usaban para las anatomías procedían casi siempre de las ejecuciones. Es más, ante las quejas de los médicos por la perenne escasez de cadáveres y la dificultad de preservarlos, era frecuente que las autoridades los complaciesen haciendo

coincidir las fechas de las ejecuciones con las de las sesiones anatómicas. En ocasiones, incluso permitían a los médicos elegir un tipo de ejecución que no estropeará el futuro espécimen anatómico (Singer 75).<sup>27</sup> Vesalio mismo explica que durante su infancia se aficionó a observar los cuerpos de los ejecutados que se exponían en un patíbulo cercano a su casa (Le Breton 75). Existen documentos de la Universidad de Salamanca que confirman esta práctica en España. Por ejemplo, una disposición del Consejo Real firmada por Carlos V en 1552 comunica:

[A] vos el que es o fuere nuestro corregidor o juez de residencia de la ciudad de Salamanca...que los meses de noviembre y diciembre y enero y hebrero de cada año se pueda hacer anatomía de un cuerpo de los que se condenaren por delitos graves a pena de muerte o se ejecutare en ellos la dicha pena. (Beltrán de Heredia 5: 484)

---

<sup>27</sup> El prestigio que la ciencia anatómica adquiere hace más fácil para los anatomistas conseguir cadáveres legalmente. Paradójicamente, este mismo éxito de la anatomía hace que se necesiten cada vez más cuerpos, por lo que los anatomistas no pueden prescindir completamente de sus macabras excursiones al cementerio o al cadalso, como las que Vesalio emprendía en su juventud. Detallados estudios históricos de esta práctica—y en especial del *Anatomy Act* de 1820 en Inglaterra—son Richardson y Montgomery.



La conexión entre la posición en que Don Quijote está colgado y la tortura aparece claramente en el texto mismo al aludir al tormento de la garrucha:

[Don Quijote] quedó tan cerca del suelo, que con los extremos de las puntas de los pies besaba la tierra, que era en su perjuicio, porque como sentía lo poco que le faltaba para poner las plantas en la tierra, fatigábase y estirábase cuanto podía por alcanzar al suelo, bien así como los que están en el tormento de la garrucha, puestos a “toca, no toca” (I, 43; 511).

El dolorido cuerpo de Don Quijote colgado del agujero en el muro por la muñeca se convierte en el cuerpo torturado y anatómico, una imagen de dolor que proporciona un conocimiento a quienes lo observan. Esta conexión entre castigo, disección y conocimiento aparece en los libros de anatomía de la época en la forma del mito de Marsias, el sátiro que desafió a Apolo a un concurso de flauta y fue atado a un árbol y desollado vivo en castigo a su osadía. La segunda edición de la *Fabrica* de Vesalio (1555) contiene una reproducción del desollamiento de Marsias en la decoración de la letra inicial V. El libro de Estienne ya citado también contiene un grabado de Marsias atado a un árbol y desollado. La imagen de Valverde antes mencionada del hombre que con un cuchillo se ha arrancado la piel deriva igualmente de las representaciones de Marsias (Sawday 185–87).

Como Marsias, Don Quijote es la víctima expiatoria a través de cuyo dolor podemos conocernos. La asociación entre el cuerpo diseccionado y Cristo es frecuente en la época. Por ejemplo, el cuadro de Rembrandt *La lección de anatomía del doctor Joan Deijman* (figura 3) representa el cadáver diseccionado en una pose inspirada en el *Cristo difunto* de Andrea Mantegna (Gross 240). Esta conexión entre los cuerpos diseccionados y la figura de Cristo está reforzada por la abundancia en la época de imágenes del Sagrado Corazón de Jesús, que se abre el pecho para que a través de su interior podamos acceder a nuestra salvación (Sawday 117). Esta identificación entre cuerpo anatómico y víctima expiatoria se muestra inequívocamente en algunos grabados de la



Figura 3. *Lección de anatomía del doctor Joan Deijman* de Rembrandt, que se inspira para el cuerpo diseccionado en el *Cristo difunto* de Andrea Mantegna.

época, como un grabado en los *Commentaria* del anatomista Berengario da Carpi, que para ilustrar los músculos presenta la imagen de un Cristo crucificado al que se le ha arrancado la piel. Curiosamente, Nabokov hace la misma conexión al final de su comentario de la escena en la venta: “Then some horsemen approach, Rocinante moves, and Don Quixote is left hanging, we may suggest *from the shadow of a cross*” (148, énfasis mío).

La cómica crueldad de esta escena refleja la ansiedad que la práctica disectiva causa en un período en el que está surgiendo el concepto moderno de “individuo.” La disección cuestiona la unidad del cuerpo, una de las bases de esta nueva individualidad. El individuo—*in-dividuus*, no divisible—se postula partiendo de un cuerpo singular y autónomo, un cuerpo como unidad ontológica. La práctica disectiva desmiente esta unidad y unicidad del cuerpo al revelarlo como un conglomerado divisible en

componentes genéricos de orden inferior.<sup>28</sup> Cervantes capta esta tensión al parodiar la fácil tradición petrarquista de desmembrar y volver a ensamblar el cuerpo de la amada. Para ello, utiliza el método tan cervantino de confrontar las artificiosas convenciones literarias del desmembramiento petrarquista con la cruda realidad de la disección anatómica en la época. El resultado es una escena simultáneamente cruel y cómica, una escena en la que el galante ofrecimiento de Don Quijote de “tomad, señora, esa mano” gradualmente da paso a una disección. Don Quijote termina convertido en un cadáver colgado listo para su disección, y el placer erótico del fantasioso desmembramiento petrarquista se transforma en el dolor realista y cruento de la nueva disección anatómica.

UNIVERSITY OF MANITOBA

#### OBRAS CITADAS

- Aristóteles. *De anima*. Ed. y trad. W. D. Ross. Oxford: Clarendon P, 1963.
- . *De partibus animalium*. Ed. y trad. D. M. Balme. Oxford: Clarendon P, 1972.
- Bakhtin, Mikhail. “The Grotesque Image of the Body.” *Rabelais and his World*. Tr. Helen Iswolsky. Cambridge, MA: M.I.T. P, 1968. 303–67.
- Beltrán de Heredia, Vicente. *Cartulario de la universidad de Salamanca*. 5 vols. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1972.
- Berengario da Carpi, I. *Commentaria cum amplissimis additionibus super anatomia Mundini*. Bolonia: Hieronymus de Benedictis, 1521.
- Carlino, Andrea. *Paper Bodies: A Catalogue of Anatomical Fugitive*

---

<sup>28</sup> Para esta contradicción entre la formación del individuo y su división, véase Hillman y Mazzio xv. Para el desarrollo del concepto de individuo y subjetividad, véase Smith.

- Sheets 1538–1687. London: Wellcome Institute for the History of Medicine, 1999.
- Casanova, Wilfredo. “La Araucana, epopeya de las manos.” *Bulletin Hispanique* 95 (1993): 99–117.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. 2 vols. Barcelona: Crítica, 1998.
- . *Novelas ejemplares*. Ed. Harry Sieber. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1987.
- Clemencín, Diego, ed. Miguel de Cervantes Saavedra. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 1833–39. Madrid: Castilla, 1966.
- Crummer, Leroy. “Early Anatomical Fugitive Sheets.” *Annals of Medical History* 5 (1923): 189–209.
- DalMolin, Eliane. “Petrouchka and the Fragmented Body of Laura: The Lyric of the Fragment.” *Cutting the Body: Representing Woman in Baudelaire’s Poetry, Truffaut’s Cinema, and Freud’s Psychoanalysis*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2000. 33–39.
- Della Porta, Giambattista. *De humana physiognomonia*. Nápoles: 1586.
- Eisenberg, Daniel. *La interpretación cervantina del Quijote*. Trad. Isabel Verdaguer. Madrid: Compañía Literaria, 1995.
- . *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1982.
- Estienne, Charles. *De dissectione partium corporis humani libri tres*. París: Simon de Colines, 1545.
- Ferrari, Giovanna. “Public Anatomy Lessons and the Carnival: The Anatomy Theatre of Bologna.” *Past and Present* 117 (1987): 50–106.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trad. Alan Sheridan. Harmondsworth: Penguin Books, 1977.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton UP, 1971.
- Fucilla, Joseph G. *Estudios sobre el petrarquismo en España*. Anejo 72 de la *Revista de Filología Española*. Madrid: CSIC, 1960.
- Galeno. *On the Usefulness of the Parts of the Body*. Tr. M. T. May. 2 vols. Ithaca: Cornell UP, 1968.
- García Ballester, Luis. *Los moriscos y la medicina: Un capítulo de la medicina y la ciencia marginada en la España del siglo XVI*. Barce-

- lona: Labor, 1984.
- . *Historia social de la medicina en la España de los siglos XIII al XVI*. 2 vols. Madrid: Akal, 1976.
- Granjel, Luis. *Historia general de la medicina española II: La medicina española del Renacimiento*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1981.
- Gross, Charles G. "Rembrandt's *The Anatomy Lesson of Dr. Joan Deijman*." *Trends in Neurosciences* 21 (1998): 237–40.
- Hampton, Timothy. *Writing from History: The Rhetoric of Exemplarity in Renaissance Literature*. Ithaca: Cornell UP, 1990.
- Hecksher, William. *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolas Tulp: An Iconological Study*. Nueva York: New York UP, 1958.
- Henkel, Arthur, y Albrecht Schöne. *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1967.
- Herrlinger, Robert. *History of Medical Illustration: From Antiquity to AD 1600*. Nijkerk, Holland: Pitman, 1970.
- Hillman, David y Carla Mazzio. "Individual Parts." Introducción. *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. Nueva York: Routledge, 1997. xi–xxix.
- Kevorkian, Jack. *The Story of Dissection*. Nueva York: Philosophical Library, 1959.
- Kerckring, Theodor. *Spicilegium anatomicum*. Amsterdam, 1670.
- Le Breton, David. *La chair à vif: Usages médicaux et mondains du corps humain*. Paris: Métailié, 1993.
- Lindberg, David C. *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*. Chicago: U of Chicago P, 1976.
- Mantegna, Andrea. *Cristo difunto*. c. 1490. Pinacoteca di Brera, Milán.
- Mirollo, James V. "In Praise of *La bella man*: Aspects of Late Renaissance Lyricism." *Comparative Literature Studies* 9 (1972): 31–43.
- Montgomery, Horace. "Resurrection Times." *Georgia Review* 43 (1989): 531–44.
- Nabokov, Vladimir. *Lectures on Don Quixote*. Ed. Fredson Bowers. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.
- Navarrete, Ignacio. *Los huérfanos de Petrarca: Poesía y teoría en la España renacentista*. Trad. Antonio Cortijo Ocaña. Madrid:

- Gredos, 1997.
- Neill, Michael. "Amphitheatres in the Body: Playing with Hands on the Shakespearean Stage." *Shakespeare Survey* 48 (1995): 23–50.
- O'Malley, C. D. *Andreas Vesalius of Brussels, 1514–1564*. Berkeley: U California P, 1964.
- Petrarca, Francesco. *Petrarch's Lyric Poems: The Rime sparse and Other Lyrics*. Ed. y trad. Robert M. Durling. Cambridge, MA: Harvard UP, 1976.
- Pokorny, Julius. *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*. 2 vols. Berna: Francke, 1951.
- Prieto Carrasco, Casto. *Dos estudios sobre la enseñanza de la medicina en la universidad de Salamanca*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1986.
- Rabin, Lisa. "The Reluctant Companion of Empire: Petrarch and Dulcinea in *Don Quijote de la Mancha*." *Cervantes* 14.2 (1994): 81–91.
- Rembrandt, Harmenszoon van Rijn. *Lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*. 1632. Mauritshuis, La Haya.
- . *Lección de anatomía del doctor Joan Deijman*. 1656. Amsterdam Historical Museum, Amsterdam.
- Richardson, Ruth. *Death, Dissection and the Destitute*. London: Routledge and Kegan Paul, 1987.
- Riera, Juan. *Valverde y la anatomía del Renacimiento*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1981.
- Rivers, Elias L. *Poesía lírica del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra: 1994.
- Rodríguez Marín, Francisco. "Nuevos documentos cervantinos." 1914. *Estudios cervantinos*. Madrid: Atlas, 1947. 175–350.
- Rowe, Katherine A. "Dismembering and Forgetting in *Titus Andronicus*." *Shakespeare Quarterly* 45 (1994): 279–303.
- Saunders, Alison. *The Sixteenth-Century Blason Poétique*. Berna: Peter Lang, 1981.
- Sawday, Jonathan. *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. Londres: Routledge, 1995.
- Siegel, Rudolph E. *Galen's System of Physiology and Medicine: An Analysis of his Doctrines and Observations on Bloodflow, Respiration, Humors and Internal Diseases*. Basilea: S. Karger, 1968.

- Singer, Charles. *A Short History of Anatomy from the Greeks to Harvey*. 1925. Nueva York: Dover, 1957.
- Smith, Paul. *Discerning the Subject*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1988.
- Sorell, Walter. *The Story of the Human Hand*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1967.
- Talvacchia, Bette. "Mythology, Sexuality and Science in Charles Estienne's *Manual of Anatomy*." *Taking Positions: On the Erotic in Renaissance Culture*. Princeton: Princeton UP, 1999. 161-87.
- Tomarken, Annette y Edward. "The Rise and Fall of the Sixteenth-Century French Blason." *Symposium* 29 (1975): 139-63.
- Valverde de Hamusco, Juan de. *Historia de la composición del cuerpo [sic] humano*. Roma: A. Salamanca y A. Lafreri, 1556.
- Vesalius, A. *De humani corporis fabrica*. Basilea: J. Oporinus, 1543.
- . *De humani corporis fabrica. Epitome*. Basilea: J. Oporinus, 1543.
- Vickers, Nancy J. "Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme." *Critical Inquiry* 8 (1981): 265-79.
- Yandell, Cathy. "A la recherche du corps perdu: A Capstone of the Renaissance *Blasons Anatomiques*." *Romance Notes* 26 (1985): 135-42.