

## Estudio del uso de la emoción en las *Novelas ejemplares* desde una perspectiva interdisciplinar

Débora Rodrigo-Ruiz  
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

[drodrigo18@alumno.uned.es](mailto:drodrigo18@alumno.uned.es)

<https://dx.doi.org/10.12795/futhark.2021.i16.10>

Fecha de recepción: 30.11.2021

Fecha de aceptación: 11.12.2021

**Resumen:** Los textos literarios están repletos de emociones, una de las estrategias mayormente utilizadas por los escritores para atraer a la lectura de la obra literaria. En función de estas emociones, el lector se sentirá motivado a continuar o abandonar el texto. Sin embargo, es muy poco lo que sabemos sobre el uso que los escritores realizan de las emociones. El objetivo de este trabajo es proponer un modelo interdisciplinar para el análisis del uso de las emociones en la obra literaria. Este modelo está construido a partir de las teorías de la emoción y el análisis del texto literario, teniendo en cuenta las corrientes de pensamiento de la época en que fue escrito el texto y la forma en que se entendía la emoción. Se utilizan para el estudio los textos de las *Novelas ejemplares* de Cervantes como punto de partida del análisis. Los resultados muestran el extenso uso que el autor hace de las emociones en su obra y suponen un inicio para el estudio de este aspecto olvidado por la crítica literaria.

**Palabras clave:** estudio interdisciplinar, análisis literario, emoción, *Novelas ejemplares*, Cervantes.

### Study of Emotion's Use in the Exemplary Novels from an Interdisciplinary Perspective

**Abstract:** Literary texts are full of emotions, one of the strategies most used by writers to attract the reader to literary work. Based on these emotions, the reader will be motivated to continue or abandon the reading. However, we know very little about writers' use of emotions. This work aims to propose an interdisciplinary model for the analysis of emotions in literary work. This model is built from the theory of emotions and literary texts analysis, considering the approaches from the

time in which the text was written and how emotion was understood. The current study uses the texts of the Cervantes' Exemplary Novels as a starting point. The results show Cervantes's extensive use of emotions in his work and represent a beginning for the study of this aspect forgotten by literary criticism.

**Keywords:** interdisciplinary study, literary analysis, emotion, *Exemplary Novels*, Cervantes.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Concepción de las emociones en la época cervantina. 3. Modelo para el análisis literario de las emociones. 4. Resultados y discusión. 4.1. Emociones más frecuentes. 4.2. Intensidad de las emociones. 4.3. Vía de información más utilizada. 4.4. Informante de la emoción. 4.5. Experimentador de la emoción. 4.6. Trayectoria emocional en las novelas. 5. Conclusiones.

## 1. Introducción

Las emociones tienen un papel fundamental en la literatura. Parece evidente que las obras literarias están repletas de emociones que el escritor instala en sus personajes y en los acontecimientos narrados para ser transmitidas al lector, a pesar de que el análisis literario no haya profundizado en ellas hasta recientemente (Hutchinson, 2001). Más aún, tal y como afirma Bermúdez Antúnez (2010), las emociones juegan un papel fundamental en la literatura, puesto que es la principal causante de que se permanezca en su lectura o esta sea abandonada. Según este autor, para continuar leyendo, el texto debe proporcionar a quien se sumerge en él, estímulos cognitivos, y uno de los más eficaces es precisamente el de las emociones. La respuesta de continuar o no en la lectura es voluntaria, depende exclusivamente del lector y, además, tiene diferentes niveles. De acuerdo con las exposiciones de Bermúdez Antúnez (2010), un sujeto puede internarse en la lectura, adentrándose en ella y haciendo a un lado su propio entorno, o puede permanecer distante a los acontecimientos narrados como un simple espectador de lo que el escritor describe. Esto supone una gran diferencia con respecto a las experiencias vitales, en las que no tenemos el control que el lector sí tiene en la experiencia literaria, lo que hace que la experimentación de emociones literarias difiera de la experimentación emocional de la vida real.

Por esta misma razón, está en el deseo del escritor captar la atención del lector y engancharle en la lectura de la obra, para lo que introduce en ella una serie de emociones. Según Bisquerra Alzina (2009), al contrario de lo que ocurre en textos científicos de carácter psicológico, donde abunda la presencia de emociones negativas, en la literatura las emociones más utilizadas serían las emociones positivas o placenteras, con un claro predominio de las emociones de amor y humor. Un estudio realizado en una gran muestra literaria (Eysenck 1990) concluyó

que tres cuartas partes de las referencias a emociones en la literatura contenían emociones positivas. Bisquerra Alzina (2009) justifica esta predilección afirmando que los literatos se centran en emociones positivas puesto que son estas las que más interesan a las personas, potenciales lectores de sus obras.

No obstante, como se desprende del trabajo de Oatley (1995), quien analiza las emociones experimentadas por el lector frente al texto literario, parece ser que no todo está en las manos del autor, no es suficiente incluir en el texto una determinada emoción en forma de etiqueta para que el lector la perciba, o describir un personaje experimentando cierta emoción para que el lector sea también partícipe de ella. Es posible generar ciertas emociones en el lector, pero no parece tan fácil tener un control sobre la forma en la que el lector experimentará dichas emociones, puesto que dependen en buena parte del lector en sí. Aún así, según Bermúdez Antúnez (2010), existen varias estrategias ficcionales que los escritores utilizan para hacer vívidas las experiencias emocionales. Entre ellas encontramos el reporte directo de una emoción mediante su enunciación; presentar emociones a través de las conductas de los personajes; y, por último, la generación de emociones como consecuencia de creencias surgidas a través de la forma en que los personajes actúan.

Si bien es cierto que las emociones tienen un papel de gran importancia en la literatura, es muy poco lo que actualmente sabemos sobre la forma en que los escritores las usan. Hutchinson (2004) afirma que la teoría y crítica literaria se han mantenido al margen de este aspecto fundamental para entender las experiencias del lector en el momento de enfrentarse al texto. El mismo autor (Hutchinson, 2005) propone los trabajos de Cervantes como un punto de partida para el inicio del estudio del uso de la emoción en el texto literario. Otros autores, como González (2015), afirman que el rol de las emociones en las obras de Cervantes es aún de mayor relevancia que en otros autores del Siglo de Oro. Su importancia es, sin duda alguna, incuestionable y supone un antes y un después en la historia de la novela española. Son muchos los aspectos que hacen de esta una forma de hacer novela única, entre los que encontramos el papel que la psicología tiene en ella. Leahey afirma de *El Quijote* que es “la primera creación literaria en la que la conciencia, el carácter y la personalidad del protagonista se exploran de manera artística” (2005: 101). De acuerdo con González (2015), Cervantes, junto con Shakespeare, muestra en sus obras un interés por las emociones mayor que el que manifiestan otros autores contemporáneos o, incluso, inmediatamente posteriores.

En el presente trabajo se realiza una lectura de la narrativa breve de Cervantes, las *Novelas ejemplares*, desde un análisis de las emociones que encontramos en la novela. Para ello, se presenta una propuesta interdisciplinar con una metodología basada en la teoría de la emoción, a través de la que se analizarán

los textos literarios considerando los elementos propios del contexto en el que fueron escritos.

Se propone asimismo un modelo para el análisis de las emociones en la obra literaria que bien podría ser utilizado en una gran diversidad de obras. De este modo, esperamos contribuir a un mayor conocimiento sobre la función que las emociones ejercen en la literatura y cómo el escritor las incorpora en su obra. Nos centraremos en las emociones transmitidas a través de la obra, independiente de las emociones generadas en el lector, puesto que, de acuerdo con los trabajos de Oatley (1995: 57), la experiencia emocional del lector depende, además de las emociones transmitidas en la obra, de una serie de aspectos subjetivos relacionados con las experiencias propias y con la reflexión personal del lector. No obstante, entendemos que la presencia de emociones en la obra literaria tiene también una repercusión emocional en el lector y es la encargada, como ya se ha mencionado anteriormente, de que se continúe la lectura.

## 2. Concepción de las emociones en la época cervantina

Como afirma González (2015), la exploración de modelos de emoción cognitivos y corporales se convirtió en algo de gran interés en los inicios de la Modernidad. Parece evidente que Cervantes era conocedor de dichos modelos al ver la forma en que representa la emoción en sus obras. De entre todas las diferentes formas en que podríamos aproximarnos a la emoción en el estudio de la literatura cervantina, para González (2015) es evidente que la más adecuada es, sin duda alguna, el enfoque cognitivo, por cuanto las emociones son en Cervantes principalmente la expresión de la mente y una forma que nos acerca a sus razones. No se puede separar emoción y pensamiento, de la misma forma que, en la época, sería impensable separar cuerpo y mente.

Rosenwein (2010) introduce un concepto al que denomina *comunidad emocional*, con el que estudia mentalidades históricas y su forma de expresarse a través de los tiempos. En la misma línea, Lynch (2017) habla de *comunidades sociales* refiriéndose a sistemas de sentimientos a través de los que los individuos de una determinada comunidad expresan emociones sobre aquello que valoran. Incidimos aquí en la importancia de la necesidad de entender las emociones en el contexto de la época y la sociedad en la que fueron escritas.

Aunque no hemos encontrado un acuerdo sobre los cambios de la percepción emocional que pudieran producirse desde el final de la Edad Media hasta inicios de la Modernidad, parece que sí podemos hallar ciertos puntos que arrojan luz sobre esta cuestión. Mientras unos consideran que produjo un control progresivo sobre la descarga de las emociones propias, otros ven muy clara la

influencia continuada del modelo de los humores que arrancó con Hipócrates y fue posteriormente completada por Galeno (Broomhall, 2008). La teoría humoral combina facetas de emocionalidad y racionalidad. En ella, las emociones, a través de su expresión o control, conformarán la identidad de la persona. Lo que parece claro, según Broomhall (2008), es que para las personas del medievo e inicios de la etapa moderna, el carácter y el rango emocional de una persona estaba en buena parte determinado por su constitución humoral.

A pesar de la discusión referente al tema, es evidente que la psicología tal y como la entendemos hoy en día no existía en los inicios de la Modernidad. Como nos recuerdan Garrido y Davidson (2017), las teorías de los humores de Hipócrates y Galeno (e.g. Huarte de San Juan, 1996) estaban vigentes hasta que el estudio metódico y los avances de la ciencia las catalogaran como superstición. Fueron descubrimientos científicos durante los siglos XVII y XVIII los que hicieron que esta teoría no pudiera mantenerse más, pero fue muy sólida y arraigada durante mucho tiempo.

A partir de lo expuesto hasta el momento, a continuación se plantean algunos conceptos y teorías que es necesario conocer antes de adentrarse en el estudio de las emociones en la narrativa de Cervantes. En primer lugar, si nos referimos a la palabra *emoción* tal y como la entendemos en nuestros días, hemos de ser conscientes de que, en la época cervantina, este término no se utiliza de la misma forma en que nosotros la empleamos (de la Pascua Sánchez, 2014). Etimológicamente, la palabra emoción tiene sus orígenes en el latín, compuesto por el verbo *moveo* (mover) y la preposición *e-/ex-* (que indica punto de partida). Su significado etimológico es 'retirar o hacer mover'. Simons (2017) señala su significado en la época Moderna muy relacionado con el movimiento, pero con fuertes connotaciones de movimiento disruptivo como una cualidad desordenada, extrema y física. A esto, White (2017) añade que la palabra *emoción* era muy utilizada para referirse a la agitación política o la conmoción social. Este vocablo, al igual que otros muy similares también utilizados en los inicios de la Modernidad, tiene una fuerte relación con el cuerpo físico. Entre estos otros términos con fuertes vínculos con las emociones encontramos las pasiones, humores, afectos, apetitos, sensaciones o sensibilidades.

Es importante realizar aquí una clara distinción entre las palabras *afecto* y *afectos*. Siguiendo con las definiciones ofrecidas por Trigg (2017), mientras que el afecto hace referencia a la actividad mental y emocional, los afectos o sentimientos afectivos están más relacionados con la existencia y tienen manifestaciones corporales, cerebrales o endocrinas. Los afectos suelen ser entendidos más frecuentemente en ámbitos más sociales que la emoción. Podríamos decir que en el concepto de afecto otras personas son necesarias, puesto que debe darse un afectar y ser afectado por otros. Para entender la diferencia entre afecto y

emoción, Massumi (1995) hace referencia a la falta de cualificación del afecto, que no puede reconocerse como algo que posee el individuo.

Podríamos afirmar que en los inicios de la Modernidad, el término equivalente a sentimiento era el de *pasiones*, aunque no podemos entender las pasiones de la misma forma que entendemos la emoción hoy en día. De acuerdo con lo expuesto por Hultquist (2017), las pasiones eran entendidas dentro de una extensa gama de ideas que abarcaba un amplio abanico, donde podríamos encontrar lo político, lo corpóreo, lo espiritual, lo intelectual, lo artístico o lo emocional. Muchos autores conectan la idea de las pasiones con el concepto de la pasividad, por cuanto las pasiones serían aquello que nos ocurre y está fuera de nuestro control. Hultquist (2017) menciona junto al de las pasiones el término *apetitos*, como aquellas emociones crudas y no reguladas. Descartes (2016) identificó seis pasiones: sorpresa, amor, odio, deseo, alegría y tristeza, y más de treinta resultantes de las combinaciones de estas, entre las que encontraríamos ira, lástima, asco, curiosidad o arrepentimiento. Algunas de estas pasiones serían reconocidas hoy en día como emociones, pero otras no. Hultquist (2017) explica cómo el objetivo principal de las pasiones era controlarlas para el beneficio de uno mismo y de la sociedad. La razón estaba vista como la mejor medida de corrección de las pasiones, pero en realidad estas eran también necesarias para la actividad intelectual y el bienestar personal. Otras formas de regular las pasiones eran la lectura, la escritura, la escucha de música, el cambio de dieta, la oración o los remedios médicos. Una ausencia de pasiones estaría relacionada con la melancolía y la pérdida de la razón. Era necesario guardar un equilibrio entre las pasiones, favoreciéndose las positivas, como la calma, la alegría o la simpatía, y disminuyendo las negativas, tales como la envidia o la venganza. Otras pasiones, como la curiosidad o el amor, eran consideradas neutras, y dependían de otros factores, como el clima, el género, el balance humoral o las inclinaciones individuales.

Además de todos estos antiguos conceptos cuyo uso se ha perdido con los años, debemos tener en cuenta aquellos términos que hoy en día utilizamos para denotar ciertas emociones pero que en la época cervantina tenían un significado diferente. De este modo, White (2017) nos presenta algunos términos que hemos de tener en cuenta. En primer lugar menciona el término *felicidad*. La felicidad era en aquel entonces más bien un estado de bienestar muy ligado a la mentalidad de suerte o a la ausencia de circunstancias fuera de control que determinaban la vida en aquella época. Algo similar ocurre con el término *tristeza*, que no se entendía como opuesto de felicidad, sino más bien como término más próximo al concepto de seriedad. Pero además, la tristeza podía hacer referencia a un estado enfermizo y peligroso que podría llevar al suicidio. Se trataba de un estado más profundo y preocupante que el concepto de tristeza tal y como lo vemos hoy en día. En una sociedad como la de entonces, donde la privacidad no tenía el sentido que tiene

hoy en día, el deseo de la persona por estar sola y evitar la compañía habría sido un claro signo de alarma. De forma similar, los términos *sorprendido*, *atónito*, *confundido* o *impresionado* no tenían en aquella época la acepción de emoción de tipo cognitivo que tienen hoy en día. En la Modernidad estos términos estaban vinculados con profunda confusión o depravación de los sentidos. Podríamos continuar con la lista de términos mencionando el *entusiasmo*, que se relacionaba con la posesión divina; o la *lástima*, más relacionada con la piedad o compasión por la humanidad; o la *vergüenza*, con vinculación religiosa.

A pesar de que el *amor* es una de las principales emociones en las que pensamos hoy en día, especialmente cuando hablamos de literatura, lo cierto es que al inicio de la Modernidad el amor no era considerado como una emoción, sino como un sistema de pensamiento filosófico (Kambaskovic, 2017). El concepto de amor desarrollado por Platón tenía una gran influencia todavía en la Europa premoderna. Platón dividía el amor en buen amor y mal amor, el primero era una fuerza divina, el segundo una enfermedad o consecuencia diabólica. Ambas nacen del deseo, pero se diferencian por la cualidad de dicho deseo (orientación, intensidad, objeto y resultado) y por la capacidad o incapacidad de cambiarlo a través de su propio esfuerzo.

Mención aparte requiere el término de *melancolía*. En el inicio de la Modernidad, la tristeza y el desánimo estaban considerados como parte intrínseca de la existencia. De acuerdo con la teoría de los cuatro humores, la melancolía estaba originada por una descompensación de los fluidos corporales, que provocaban trastornos no solo en el cuerpo, sino también en el alma y la mente. Aunque los cuatro fluidos corporales no eran malos o buenos en sí, el fluido asociado a la melancolía y el miedo era el más peligroso. Es interesante indicar, como señala Sullivan (2017), que análisis médicos correspondientes con mayor frecuencia a pacientes diagnosticados con melancolía correspondían a pacientes con niveles más altos en la sociedad del momento.

Como el lector habrá podido observar a lo largo de la presente exposición, el cuerpo tenía en la época que nos concierne una gran relevancia cuando hablamos de emociones. Las emociones eran entendidas como parte integral del sistema fisiológico de flujos y fluidos, como nos recuerda Harvey (2017), un sistema que conectaba el cuerpo del individuo con el ambiente que le rodeaba. Además, en los inicios de la Modernidad, hablar de emociones era hablar de percepción sensorial (Roodenburg, 2017). En la época se reconocían los cinco sentidos que conocemos hoy en día; vista, gusto, olfato, oído y tacto, además del sentido común, que los englobaba a todos.

La creencia de la época era que por el cuerpo, como explica Harvey (2017), circulaban tres tipos de materia espiritual: los espíritus naturales, procedentes del

hígado; los espíritus vitales, que provenían del corazón; y los espíritus animales, cuyo origen estaba en el cerebro. En el caso de las emociones, estas estaban vinculadas concretamente a los espíritus vitales del corazón. El corazón respondía a la emoción y afectaba al resto del cuerpo mediante cambios en la salud del mismo. No será hasta finales del siglo XIX que el cerebro suplantarán al corazón en materia emocional. Hasta entonces, se creía que las experiencias emocionales fuertes podrían causar daños graves en el corazón, y es así de hecho como se explicarían las muertes producidas por fallos cardíacos.

Las emociones tenían una presencia física en el cuerpo según la concepción de la emoción en la época. De este modo, las emociones viajarían por el cuerpo ocasionando todo tipo de reacciones físicas, tales como lágrimas, hinchazones, dolores o decoloración de la piel. Más aún, algunas afecciones físicas y enfermedades estaban asociadas de forma directa a emociones como duelo, miedo y sorpresa (Harvey, 2017). Lo corpóreo y lo emocional era entendido y experimentado de forma inseparable.

Creemos conveniente mencionar también la presencia del dolor físico en las vida de los habitantes de la Europa de inicios de la Modernidad. En esta época, como señala Moscoso (2017), el dolor físico y el sufrimiento espiritual eran frecuentes. Con los limitados avances en medicina del momento, los remedios para paliar el dolor físico consistían básicamente en la ingesta de sustancias que adormecieran la consciencia y aminoraran de este modo la sensación de percepción del dolor. La reducción del dolor no era una realidad aún, por lo que la gente convivía con él. Ante cualquier enfermedad, tanto dolor como miedo acompañaban al enfermo en cualquier esperanza por recuperarse.

Recogemos a continuación algunas aportaciones presentadas por Rosenwein (2006) en su intento de describir el pensamiento católico de la época con respecto a la emoción. De acuerdo con las aportaciones de la autora, los llamados *siete pecados capitales* representan una buena parte de lo que hoy entendemos por emoción. Encuadrados en ellos encontramos los *malos pensamientos* y *vicios*, a saber: vanagloria, envidia, ira, tristeza, avaricia, glotonería y lujuria. Todos ellos además tendrían sus raíces en la soberbia.

Los pensamientos, que aquí podríamos equiparar a las emociones, surgirían en primer lugar ocasionados por la intervención del diablo, en la mente humana. A partir de este momento es el individuo quien puede ejercer el poder sobre ellos, de lo contrario, en caso de que se les permita quedarse en la mente, se convertirían en un deleite para la carne. Un paso más y estos pensamientos convertidos en deleite se transformarán en hábito, habiendo sido consentidos por el espíritu. Pese a la aparente sencillez del proceso, es en realidad complejo y resulta difícil ejercer dominio sobre él. Independientemente de las buenas



intenciones y disposición del individuo, este esfuerzo inicial es revertido por el diablo, quien juega un papel activo a través de la inclusión de las emociones haciendo muy complicada la detención del proceso.

Lo contrario al vicio, nos recuerda Rosenwein (2006), era la *virtud*. La virtud consistía básicamente en la impasividad. La no alteración a pesar de las emociones. Alterarse ante las emociones es significado de sucumbir a la tentación. Puede entenderse aquí, por tanto, que las emociones nos llevan al fracaso. Es fácil vislumbrar en medio de esta perspectiva el papel negativo que se otorgaba a las emociones en la existencia humana.

Si bien es cierto que no se veía a las emociones como buenas, tampoco es correcto afirmar que se considerasen como enteramente malas. Así, por ejemplo, las lágrimas y la miseria de penitencia pueden perfectamente significar arrepentimiento, una acción deseable en el ser humano. Del mismo modo, la tristeza sería la responsable de limpiar al individuo de pecado con lamentaciones de arrepentimiento. O la emoción de miedo podría ser considerada como la respuesta adecuada ante el tumulto de pensamientos indeseables.

En definitiva, podemos afirmar que las emociones en el pensamiento católico de la época, a pesar de no ser buenas en sí, y de ser además una herramienta utilizada por el diablo, podían ser potencialmente buenas sólo en el caso de que fueran dirigidas de la forma adecuada. Sólo aquellas emociones al servicio de Dios y la doctrina católica eran entendidas como emociones buenas. El resto de las emociones estaban destinadas únicamente a la perdición del ser humano.

### 3. Modelo para el análisis literario de las emociones

Se propone en este trabajo un modelo para el análisis de las emociones basado en las teorías de las emociones y en ciertos aspectos de estas anteriormente expuestos. Se incluyeron asimismo en el análisis la concepción de la terminología y la comprensión de las emociones que se tenía en el momento, siguiendo las aportaciones realizadas desde la filosofía, sociología y la teoría literaria que han estudiado estos aspectos. De este modo, pretendemos analizar las emociones utilizadas en una obra literaria y el modo en que el escritor las presenta y hace uso de ellas.

Han sido múltiples las corrientes que se han acercado a la teoría de la emoción desde diferentes perspectivas, entre las que podríamos destacar la tradición psicofisiológica, los modelos conductuales, las teorías cognitivas o el construccionismo social, entre otros. No entraremos en estas líneas en detalles sobre cada uno de ellos, pero queremos recoger de forma muy sucinta algunas de las principales aportaciones procedentes de estas teorías que resultan de relevancia

para la comprensión del funcionamiento de la emoción en el marco de nuestro estudio.

Para comprender una emoción es importante entender el proceso que sigue toda experimentación emocional. La emoción estaría precedida de un estímulo que entendemos como el elemento que la ocasiona y da lugar a una serie de reacciones tanto fisiológicas como cognitivas o comportamentales. Según Weiner (2010), la reacción emocional puede explicarse con el esquema atribución-emoción-reacción. En función de una determinada atribución de causalidad, se ocasionaría la emoción, que iría seguida a continuación por una reacción emocional.

Siguiendo las aportaciones de Bisquerra Alzina (2009), las emociones son respuestas a estímulos que conllevan una reacción subjetiva en la que se identifican tres componentes: el neurofisiológico, el comportamental y el cognitivo. Aunque tradicionalmente se han identificado seis emociones básicas definidas por Ekman (1972): ira, asco, miedo, alegría, tristeza y sorpresa, existen muchas más que atienden a combinaciones de estas emociones básicas. A pesar de que no existe una lista completa y una clasificación generalmente aceptada de las emociones, son varias las aproximaciones que se han realizado. En primer lugar, podemos dividir las emociones en positivas, en las que el individuo evalúa el estímulo favorablemente; negativas, la evaluación que hace el sujeto del estímulo es desfavorable; y ambiguas, la evaluación no puede ser caracterizada como favorable ni desfavorable. Además de esto, es posible agrupar las diferentes emociones en familias. En este trabajo utilizaremos una clasificación basada en los trabajos de Bisquerra Alzina (2006; 2009) agrupando todas las emociones en once familias emocionales tal y como se muestra en la Tabla I.

---

#### **EMOCIONES NEGATIVAS**

---

Miedo  
Ira  
Tristeza  
Asco  
Ansiedad  
Vergüenza

---

#### **EMOCIONES POSITIVAS**

---

Alegría  
Amor  
Felicidad  
Esperanza

---

#### **EMOCIONES AMBIGUAS**

---

Sorpresa

---

Tabla 1. Clasificación de emociones en once familias (elaborado a partir de Bisquerra Alzina 2006; 2009).

Asimismo, es preciso hacer diferencia en la intensidad de la experiencia emocional. Dentro de cada una de las diferentes familias propuestas, pueden agruparse diferentes emociones con distintos niveles de intensidad. Ya Plutchik (1980) estableció una rueda en la que se observan los cambios de intensidad que se producen entre emociones de una misma familia. De acuerdo con este planteamiento y partiendo de las familias presentadas anteriormente, se estableció para cada una de las emociones identificadas su nivel de intensidad dentro de la familia de emoción a la que pertenezca. Se realizó dicha jerarquización emocional otorgando una escala de intensidad de 1 (menor intensidad) a 5 (mayor intensidad). La Tabla 2 muestra algunas de las emociones detectadas y el grado de intensidad correspondiente de acuerdo con las diferentes familias de emoción.

<b>Familia emoción</b>	<b>Nivel 1</b>	<b>Nivel 2</b>	<b>Nivel 3</b>	<b>Nivel 4</b>	<b>Nivel 5</b>
Miedo	susto, desconfianza	desasosiego	temor	horror, terror	pánico
Ira	antipatía, desprecio	rencor, indignación, agitación	enojo, celos	cólera	furia
Tristeza	autocompasión, resignación	decepción, dolor	pesimismo, pena	aflicción	abatimiento
Asco	disgusto	rechazo	aversión	desprecio	repugnancia
Ansiedad	inseguridad	nerviosismo, inquietud	preocupación	estrés, consternación	desesperación, angustia
Vergüenza	rubor, sonrojo, vergüenza ajena	timidez	verecundia	bochorno	culpabilidad
Alegría	gratificación, ánimo	humor, satisfacción	contento, placer	deleite, regocijo	entusiasmo
Amor	compasión, cordialidad, gratitud,	afinidad, simpatía, confianza	afecto, reconocimiento	cariño, respeto	adoración, veneración

	interés				
Felicidad	calma, tranquilidad, despreocupación	seguridad	bienestar	paz interior	gozo
Esperanza	expectativa	deseo	anticipación	impaciencia	anhelo
Sorpresa	curiosidad, extrañeza	asombro, confusión	sobresalto	admiración	perplejidad

Tabla 2. Intensidad de la emoción en función de la familia emocional a la que pertenecen (elaboración propia, basado en Bisquerra Alzina, 2006; 2009).

Durante la lectura se identificaron todas aquellas palabras que se refirieran a un estado emocional de forma directa. Pero también se analizaron aquellas partes del texto en las que se comunicaban emociones de forma indirecta. Para su identificación se propusieron cinco formas en las que el escritor puede informar acerca de una emoción: a) Expresión directa: en ella, el autor manifiesta directamente una emoción, normalmente enunciándola directamente, aunque también describiendo el estado emocional de forma directa. Un ejemplo de ello lo encontramos en la afirmación realizada por el narrador en la novela de *Rinconete y Cortadillo*: “respondió el sacristán con algún tanto de demasiada cólera” (Cervantes, 2015, p. 224) que en este caso se correspondería con un nivel alto de la familia de la ira. b) Expresión indirecta: en ella, el informante de la emoción expresa sus emociones, pero lo hace de una forma indirecta, no aludiendo directamente a cómo se siente, sino a las consecuencias de sus emociones, siendo aún posible determinar con claridad su estado emocional. Encontramos un ejemplo de este recurso en *El coloquio de los perros* en una expresión del amo de Berganza que espeta: “¡Vive el Señor, que es la mejor octava que he hecho en todos los días de mi vida!” (Cervantes, 2015, p. 636) que codificamos como satisfacción, dentro de la familia de la alegría. c) Descripción: el escritor, a través de una descripción habitualmente en palabras del narrador, describe una emoción o utiliza adjetivos en sus descripciones que transmiten ciertas emociones. Puesto que una misma descripción podría generar o no emociones en diferentes lectores, debido a aspectos subjetivos, se incluirán únicamente descripciones que evoquen emociones de forma clara, la mayoría de las cuales serán etopeyas. d) Reacción emocional: a través del texto, los personajes o el narrador de la obra informan de una reacción emocional que evidencia la experimentación de una determinada emoción. Así por ejemplo, encontramos repetidamente la presencia de lágrimas en un personaje podrían estar comunicando tristeza, o una sonrisa, con la que el escritor comunica alegría. e) Atribución causal: en ocasiones, el informante de la emoción, bien sea el

narrador o los personajes, expresa no la emoción o lo que esta causa, sino el antecedente de dicha emoción, lo que ha ocurrido previamente y los ha llevado a experimentar dicha emoción. Consideramos únicamente aquellos estímulos de atribución causal que propicien la experimentación de una determinada emoción, que, aunque no sea informada directamente, sea evidente. Un ejemplo de éstas podría ser la afirmación tomada de *Rinconete y Cortadillo* del soldado con la que expresa su estado de alegría contribuyendo a aumentar las esperanzas de Rincón de conseguir un buen pago por sus servicios: “La estrena no será mala, porque estoy de ganancia y soy enamorado, y tengo de hacer hoy banquete a unas amigas de mi señora” (Cervantes, 2015, p. 222).

Además de esto, se tomó nota del informante, es decir qué personaje(s) o narrador, en su caso, es el que comunica la emoción a través de cualquiera de las vías presentadas con anterioridad, y se atendió asimismo al experimentador o experimentadores de la emoción identificada.

Para la recogida de información, se realizó, en primer lugar, una lectura analítica de la obra identificando todas las emociones comunicadas. Se utilizaron como corpus las *Novelas ejemplares* en su edición de Montero Reguera (Cervantes, 2015). Al identificarse y codificarse todas las emociones se recogieron en una base de datos donde se procedió a un análisis pormenorizado de las mismas. Dichos análisis se realizaron de forma tanto cuantitativa como cualitativa, realizándose una análisis estadístico descriptivo univariado así como un análisis cualitativo más en profundidad de los diferentes usos de la emoción encontrados cuyos resultados se exponen a continuación.

#### 4. Resultados y discusión

Después de realizar la lectura de las doce novelas analizando las emociones según el modelo propuesto, se encontraron un total de 3.646 referencias a emociones según los datos que aparecen en la Tabla 3. Durante la realización de los análisis se detectaron y recolectaron aquellos términos empleados por el escritor para comunicar emociones en el texto independientemente de su naturaleza. Se identificaron un total de 349 términos diferentes. Se tuvieron en cuenta palabras con la misma raíz como un único término a efectos de contabilización. Es importante mencionar que algunos de los términos empleados por Cervantes podían referirse a emociones diferentes, o incluso a distintas familias emocionales, en función del contexto, por lo que este tipo de análisis requiere un trabajo cognitivo que permita tomar decisiones de acuerdo con el contexto de la lectura. De este modo, por ejemplo, el término *admirar* puede denotar la admiración propia del enamoramiento en cuyo caso estaríamos ante una emoción de la familia del amor, o podría referirse a la admiración debida a la sorpresa o, incluso, la ansiedad.

<b>Novela</b>	<b>Número de referencias</b>
<i>La gitanilla</i>	455
<i>El amante liberal</i>	350
<i>Rinconete y Cortadillo</i>	299
<i>La española inglesa</i>	303
<i>El licenciado Vidriera</i>	216
<i>La fuerza de la sangre</i>	162
<i>El celoso extremeño</i>	314
<i>La ilustre fregona</i>	422
<i>Las dos doncellas</i>	385
<i>La señora Cornelia</i>	307
<i>El casamiento engañoso</i>	110
<i>El coloquio de los perros</i>	323

Tabla 3. Total de referencias a una emoción encontradas en cada una de las Novelas ejemplares.

#### 4.1. Emociones más frecuentes

Entre las emociones presentes con más frecuencia en las novelas destacan las emociones de la familia del amor, con un 22% de referencias sobre el total, seguidas de las emociones de alegría, que suponen un 17% del total, las emociones de la familia de la tristeza, encontradas en el 12% de las referencias, y las emociones de ira y ansiedad, ambas con un 10% de referencias (figura 1).

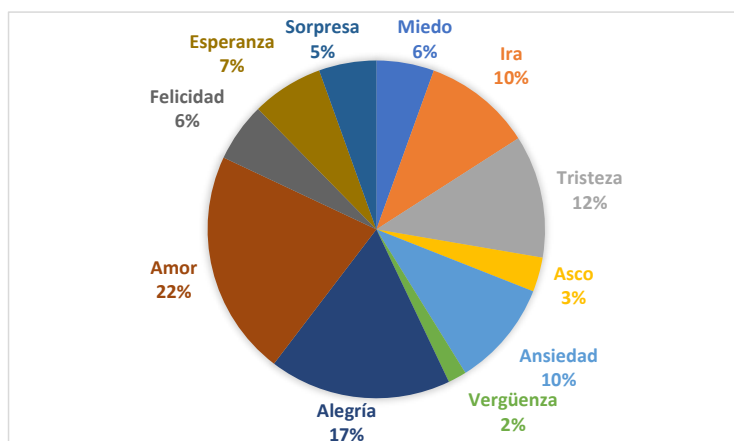


Figura 1. Frecuencia de las emociones presentes en las obras analizadas según familias de emoción.

En todas las novelas que han sido objeto del análisis, estas cinco familias de emociones se encuentran entre las familias de emociones con más presencia, como cabría esperar. Es notorio, además, que las emociones de la familia de amor aparecen en nuestros resultados en primer, segundo o tercer lugar de la lista de las más frecuentes para cada una de las novelas. Algo más de variación se encuentra en emociones como las de tristeza que aparecen entre las primeras posiciones en algunas novelas (e.g. *El casamiento engañoso*) o en posiciones algo más avanzadas en otras (e.g. en sexta posición en *El licenciado Vidriera* o *Rinconete y Cortadillo*); o las emociones de la familia de la ira, en primera posición en ciertas novelas (e.g. *El coloquio de los perros*) y en posiciones más avanzadas en otras (e.g. en sexta posición en *La ilustre fregona* o *Rinconete y Cortadillo*).

Según lo expuesto, resulta lógico que el tipo de emoción más frecuentemente de las que se han identificado haya sido el de las emociones positivas (Figura 2). Las emociones de tipo positivo son las que más aparecen en las novelas analizadas, suponiendo el 50% del total, seguidas de cerca por las emociones negativas, mientras que las emociones ambiguas (i. e. sorpresa) son poco frecuentes.

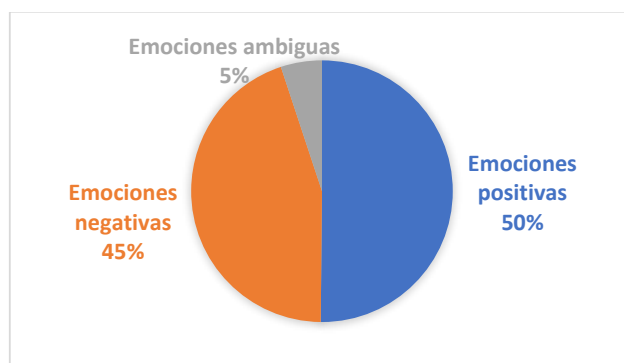


Figura 2. Frecuencia de las emociones presentes en las obras analizadas según familias de emoción.

Un análisis más pormenorizado del tipo de emoción más frecuente en cada una de las novelas nos muestra que en la mayoría de ellas las emociones positivas son las más utilizadas. Sin embargo, encontramos algunas excepciones, en las que las emociones negativas son más frecuentes, como ocurre en *El amante liberal* (51% negativas, 46% positivas), *La fuerza de la sangre* (49% negativas, 43% positivas), *Las dos doncellas* (50% negativas, 48% positivas) y *El coloquio de los perros* (55% negativas, 40% positivas). No obstante, hemos de resaltar que, en todas las novelas, la frecuencia de emociones positivas y negativas se encuentra muy próxima si comparamos los porcentajes de ambas, encontrándose las ambiguas de forma mucho menos frecuente.

#### 4.2. Intensidad de las emociones

No obstante, y a pesar de lo reportado, sorprenden los resultados obtenidos en la intensidad encontrada en las emociones de cada tipo. Como se observa en la Figura 3, las emociones negativas tienden a presentarse con una mayor intensidad que las emociones positivas, que son las menos intensas de todas. Si bien es cierto que las diferencias no son muy pronunciadas entre los tres tipos de emoción, sí podemos ver que las emociones positivas, aunque son las más utilizadas por el escritor, no son las más intensas en su presentación, sino que, por el contrario, son las de menor intensidad.



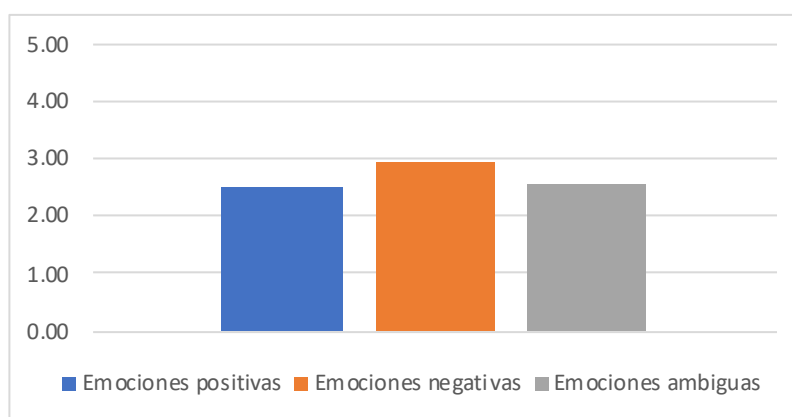


Figura 3. Intensidad de las emociones presentes en las obras analizadas según tipo de emoción.

Podemos detectar esta diferencia de intensidad en todas las novelas analizadas, excepto en *La gitanilla*, donde destacan por su intensidad las emociones positivas, quedando las negativas muy de cerca en segunda posición; y en las novelas *El licenciado Vidriera* y *Las dos doncellas*, donde las emociones de mayor intensidad son las ambiguas muy cerca de las negativas, estando las positivas a cierta distancia.

#### 4.3. Vía de información más utilizada

Pasamos a continuación a analizar la forma más empleada por el autor para la transmisión de emociones en el texto. Es notorio que la vía más usada por el escritor es la de la expresión directa, seguida por la expresión indirecta tal y como se ha ido observando en el análisis individual de las novelas y como queda también reflejado en la Figura 4.

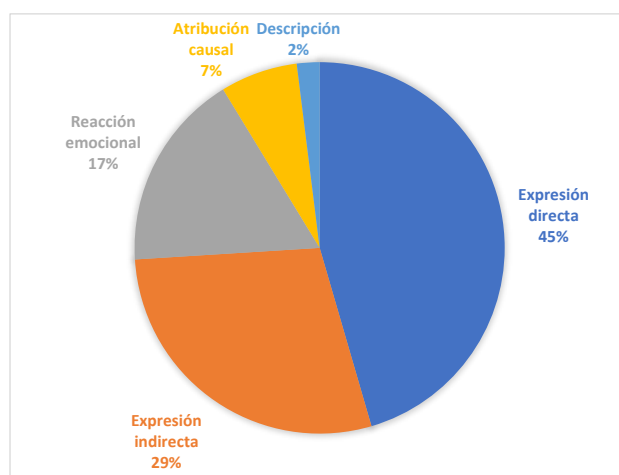


Figura 4. Frecuencia de la vía de información utilizada para transmitir emociones.

Las diferencias que se observan entre las novelas analizadas en cuanto al uso de distintas vías de información para reportar emociones son mínimas. En todas las novelas la expresión directa y la expresión indirecta de las emociones constituyen gran parte de la comunicación de éstas, tendiendo a ser la expresión directa la más utilizada. Es notorio que Cervantes no utilice con frecuencia la descripción para transmitir emociones en los personajes. En las novelas *La gitanilla*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* no se han encontrado en absoluto referencias a esta vía de información, lo cual no debería sorprendernos si tenemos en cuenta que éstas son las novelas con menor intervención del narrador como voz ajena a los personajes (no existe tal figura en *El coloquio de los perros* donde el propio Berganza estaría actuando como narrador). El uso de la descripción y etopeya para la transmisión de emociones suele ocurrir más frecuentemente desde la intervención del narrador omnisciente que de los propios personajes.

Queremos resaltar, no obstante, algunas de las descripciones que el escritor realiza en sus novelas, por su relevancia sobre cómo estas contribuyen a la formación de la idea mental que el lector tiene del personaje y el desarrollo de ciertas emociones hacia el mismo. Hemos seleccionado dos descripciones de la novela *Rinconete y Cortadillo* que consideramos de importancia ante lo que pretendemos exponer.

En primer lugar, al inicio de la novela, el escritor realiza una descripción para presentar a los dos personajes principales, que después conoceremos como Rinconete y Cortadillo. Sorprende que la descripción se refiera principalmente a la vestimenta de los dos muchachos. Se omiten características de su personalidad y se mencionan apenas unas pocas características físicas que no dan mayores detalles de

su apariencia. En su descripción se acentúan cualidades que contribuyen a dar lástima resaltando que se trata de dos muchachos “muy descosidos, rotos y maltratados” (Cervantes, 2015: 213). El estado de sus vestimentas y los aparejos que llevan consigo dan fe del deterioro y mal estado en el que se encuentran. Cervantes, sin embargo, sabe cómo introducir los elementos necesarios para que la descripción no cause en el lector rechazo, sino compasión. Para ello, afirma que los muchachos, son “ambos de buena gracia” (2015: 213), aunque “muy descosidos, rotos y maltratados” (2015: 213). De la misma manera, sus vestimentas, aunque viejas, parecen bien colocadas y cuidadas, y sus enseres personales, como los naipes de uno de ellos, gastados por el uso, habían sido recortados para prolongar su duración, y los llevaban bien envueltos y guardados.

Haremos también mención de la descripción de otro de los personajes principales de la misma obra: la de Monipodio. Su descripción incluye también un detalle de la vestimenta, aunque en este caso se omiten detalles específicos del estado de esta. Lo que sobresale en la descripción de este personaje son los rasgos físicos y características corporales. Cervantes hace aquí uso de una conocida teoría de la personalidad vigente en su época, la teoría de los cuatro humores de Huarte de San Juan (1996). A raíz de las descripciones que Cervantes ofrece de este personaje, podemos encontrar ciertas coincidencias con la forma en la que Huarte de San Juan (1996) describe al hombre de temperamento colérico, aquel que de los cuatro elementos que caracterizan a los cuatro tipos de temperamento se relaciona con el fuego. De este modo, Cervantes escribe de él, por ejemplo, que se trata de un hombre cuya apariencia denota la “edad de cuarenta y cinco a cuarenta y seis años” (2015: 231), “moreno de rostro” (2015: 231) o “barbinegro y muy espeso” (2015: 231), elementos físicos que Huarte de San Juan (1996) relaciona con los atributos calidez y sequedad que se atribuyen al temperamento colérico. Esta teoría desarrollada por Huarte de San Juan describiría al hombre colérico como un hombre de “ánimo, soberbia, liberalidad, desvergüenza,[...] y buena gracia y donaire” (1996: 270). Con anterioridad a esta descripción, el escritor había presentado a Monipodio a través de los comentarios de Ganchuelo, en los que resalta el respeto que este personaje muestra hacia él. En el momento en que el lector se encuentra por fin con el personaje, el lector confirma que este respeto está bien fundado debido a la personalidad enérgica y con tendencia a emociones de la familia de la ira. Sorprende que, a pesar del carácter fuerte de este personaje y sus reacciones de ira, la mayor parte de sus intervenciones son emociones positivas, relacionadas con la calma y la tranquilidad.

La teoría de los cuatro humores, a la que hemos hecho mención con anterioridad, está muy presente en otras de las novelas, como por ejemplo en *El licenciado Vidriera* tal y como afirma Segre (1990), cuando Tomás Rodaja “se secó y se puso, como suele decirse en los huesos, y mostraba tener turbados todos los

sentidos” (Cervantes, 2015: 321), y esta presencia se encuentra muy ligada a lo emocional, por lo que ha sido importante tenerla en cuenta durante el análisis emocional de las novelas.

#### 4.4. Informante de la emoción

Si atendemos a quien informa de las emociones, la figura de narrador omnisciente tiene, en general, un papel fundamental como informante, sin embargo, los protagonistas también cumplen una importante función reportando sus propias emociones y las de otros. Es importante tener en cuenta que en las novelas *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* la función de narrador está prácticamente delegada a uno de los personajes. Para los resultados mostrados en la figura 5, se ha reflejado en el papel de narrador de la obra *El coloquio de los perros* al personaje de Berganza, puesto que es en realidad el personaje que realiza la narración. Se observa también que en *El casamiento engañoso* el narrador es un informante mínimo, puesto que participa únicamente en el inicio de la obra, para después ser el alférez Campuzano quien narre los hechos. Si introdujésemos a Campuzano dentro del papel de narrador, como en efecto actúa, el porcentaje del narrador como informante de la emoción ascendería a 80% (figura 5).

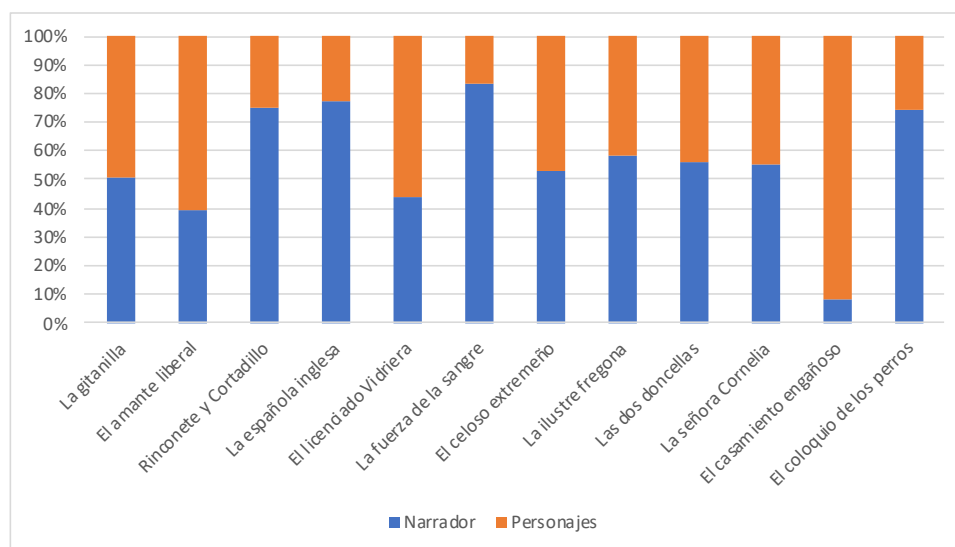


Figura 5. Informante de la emoción en porcentajes de narrador y personajes.

En la novela *El casamiento engañoso*, el narrador informa de tan sólo un 8% del total de emociones comunicadas, no obstante, el alférez Campuzano realiza

durante la mayor parte de la obra la función de narrador, relatando los acontecimientos sucedidos en su vida. Se ha encontrado que el 72% de las emociones reportadas en esta novela se transmiten por medio de este personaje. Algo similar ocurre en *El coloquio de los perros*, donde la figura del narrador desaparece, en una conversación mantenida entre los perros Berganza y Cipión. La mayor parte del texto de esta obra lo conforman las intervenciones de Berganza; si analizamos la cantidad de emociones transmitidas por medio de este personaje, nos encontraremos que se trata del 74% del total.

Con todo esto, podemos afirmar que, en la mayoría de las novelas analizadas, la mayor parte de las emociones son transmitidas por un único informante, bien sea el narrador o uno de los protagonistas, exceptuando la novela *El amante liberal*, donde además del narrador (39%) tenemos a Ricardo (40%) como un informante de gran relevancia. No obstante, también debemos tener en cuenta que en aquellas novelas con predominio de un único informante, la participación de éste a lo largo de la obra es también mucho mayor. Por lo general, parece observarse que cuanto más interviene una figura en la novela, tanto más importante será su función como informante de la emoción.

#### 4.5. Experimentador de la emoción

Si observamos en la figura 6 los resultados con respecto a quién experimenta las emociones que se transmiten en las novelas, podemos comprobar que la mayor parte de las emociones informadas son experimentadas por los personajes principales o protagonistas de las novelas. Aunque no siempre ocurre así, como por ejemplo en el caso de *Rinconete y Cortadillo*, donde la variedad de personajes sobre los que se comunica la emoción es mucho mayor, y los protagonistas no experimentan tan alto porcentaje de emociones como en otras de las novelas analizadas. Nuevamente podemos afirmar que a medida que un personaje aparece más en una novela, su porcentaje de experimentación de emociones aumenta también. De modo que todos los personajes de la novela participan en la experiencia emocional, aunque, como cabría de esperar, son los protagonistas los que más emociones experimentan precisamente porque su presencia en la obra es también mayor.

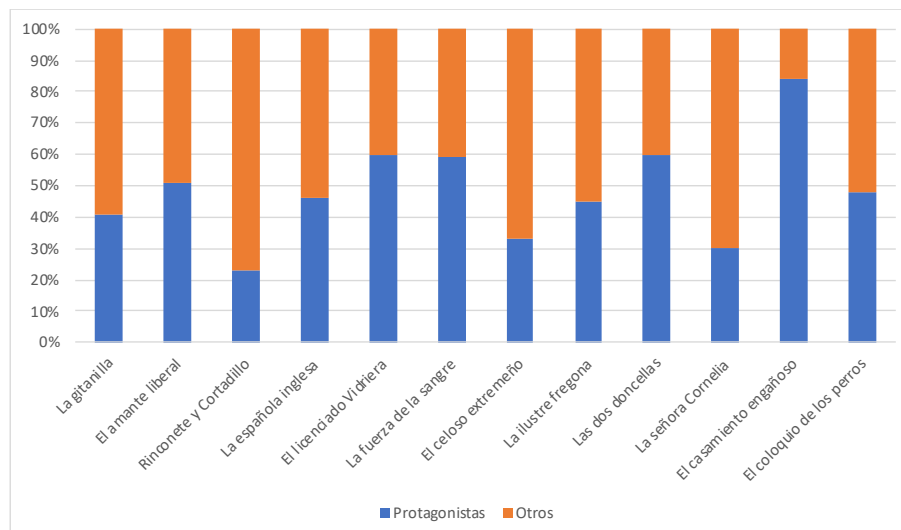


Figura 6. Experimentador de la emoción en porcentajes de protagonistas y otros.

#### 4.6. Trayectoria emocional de las novelas

Por último, se analizó para cada una de las obras también la presencia de emociones y su densidad e intensidad a lo largo del texto en cada una de las novelas a través de histogramas (figura 7). Pueden observarse los histogramas de cada una de las obras analizadas que representan la frecuencia de emociones positivas (en valores positivos) y negativas (en valores negativos) y su intensidad a lo largo de la obra.

Parece evidente que, en las diferentes novelas analizadas, la presencia de emociones comunicadas se encuentra a lo largo de prácticamente toda la obra. Tanto emociones positivas como emociones negativas están presentes desde el principio hasta el final de la obra con cambios constantes de intensidad.

Podemos notar que en ciertas obras, como *Rinconete y Cortadillo*, se observa que la mayor intensidad emocional se produce en la parte central de la obra, siendo el inicio y el final menos intensos. Asimismo, en otras novelas tales como *El licenciado Vidriera* y *El casamiento engañoso*, se distinguen ciertas zonas con predominio de emociones positivas o negativas, no obstante, no parece que esto pueda ser tomado como un patrón que se repite en todas las obras. Se ha observado que momentos de mayor intensidad emocional en la lectura, como por ejemplo el final en ciertas novelas o en cambios bruscos de la trama, se tiende a observar un mayor cúmulo de uso de emociones por parte del escritor.

Lo que sí podemos considerar como una característica bastante notoria en las novelas analizadas son los cambios emocionales a lo largo de la obra. El escritor va introduciendo, con una considerable constancia, cambios emocionales no sólo en cuanto a la intensidad de la emoción, sino también con respecto al tipo de emoción comunicada. Es muy interesante observar que se producen grandes contrastes entre las emociones positivas y las emociones negativas encontrándose giros muy bruscos en el texto que llevan de emociones positivas intensas a emociones negativas también intensas en muy poco espacio de tiempo. Consideramos que esta es una característica importante en la narrativa de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, en las que repetidamente se utiliza este recurso, que se ejemplifica con el siguiente fragmento sacado de la novela de *Las dos doncellas*:

No se podrá contar buenamente los pensamientos que los dos hermanos llevaban, ni con cuán diferentes ánimos los dos iban mirando a Leocadia, deseándola Teodosia la muerte y don Rafael la vida, entrambos celosos y apasionados. Teodosia buscando tachas que ponerla, por no desmayar en su esperanza; don Rafael hallándole perfecciones, que de punto en punto le obligaban a más amarla (Cervantes, 2015: 500).

En este pequeño fragmento utilizado a modo de ejemplo, vemos cómo Cervantes describe dos estados emocionales muy intensos pero muy diferentes, uno de ellos positivo, perteneciente a la familia del amor; el otro negativo, perteneciente a la familia de la ira. Sin embargo, ambos se desarrollan en un mismo momento, intercalándose en un breve texto y generando esta tensión emocional a la que nos referimos. En este caso las emociones encontradas pertenecen a dos experimentadores diferentes, Teodosia y don Rafael, que tiende a ser lo más común, aunque un mismo personaje podría ver sus emociones en conflicto.

Estos cambios de emoción están presentes en todas las novelas y son constantes desde el principio hasta el final, contribuyendo a una tensión emocional que vemos continuamente en la novela. Además, se observa con cierta regularidad una mayor relajación emocional al inicio y al final de la novela, que suelen terminar por lo general con suaves emociones positivas.

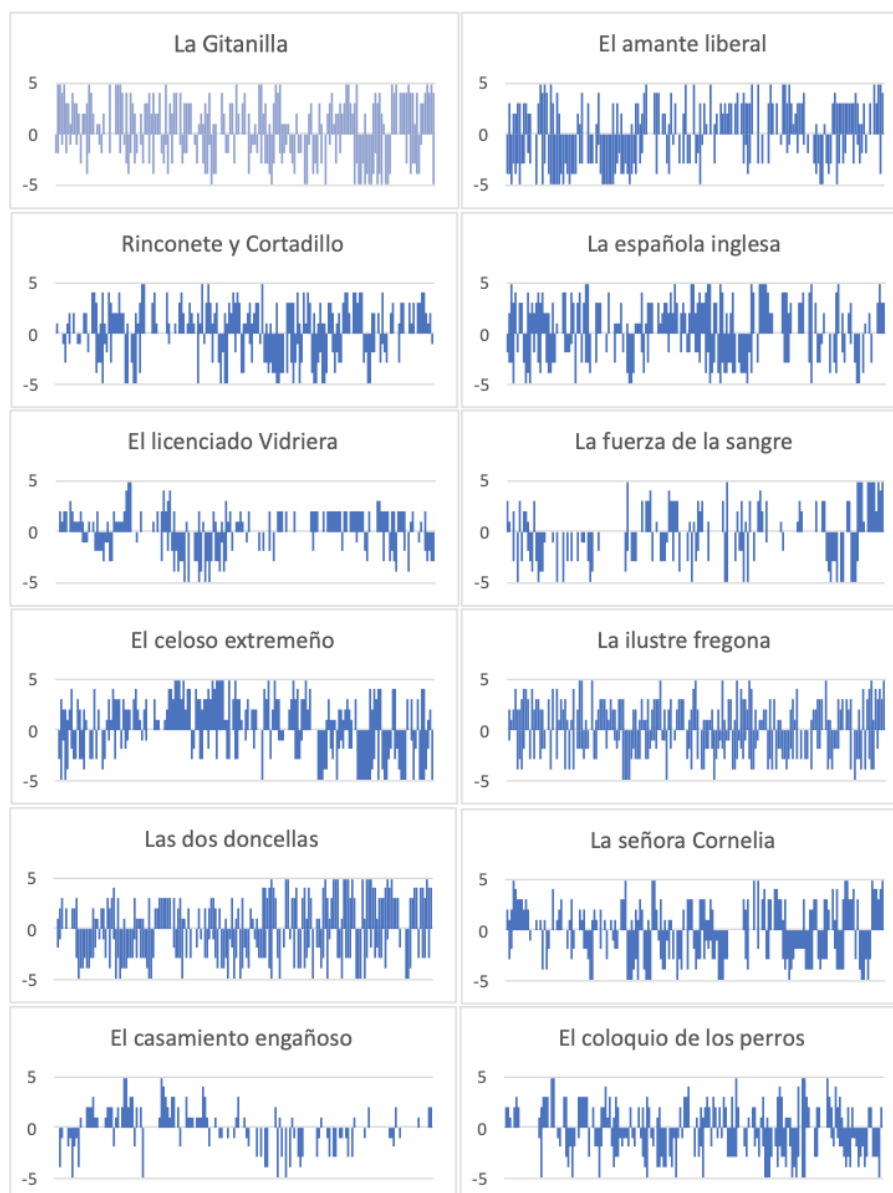


Figura 7. Histograma de intensidad de emociones positivas y negativas a lo largo de cada una de las *Novelas Ejemplares*.



## 5. Conclusiones

Tras el análisis de las emociones presentes en las *Novelas ejemplares* de Cervantes, se han observado ciertos patrones que parecen indicar el uso que Cervantes realiza de las emociones y que contribuyen a que el lector continúe o abandone la lectura (Bermúdez Antúnez 2010). En primer lugar, los resultados confirman la presencia de emociones tanto positivas como negativas, si bien es cierto que las emociones positivas tienden a ser más frecuentes y las negativas más intensas.

Entre las diferentes familias emocionales, aquella con mayor presencia y utilizada más frecuentemente por el escritor es la emoción del amor, coincidiendo con lo que había iniciado Bisquerra Alzina (2009), al afirmar que las emociones más presentes en las obras literarias en general son el amor y el humor. En el caso de las *Novelas ejemplares*, incluso en aquellas que presentan elementos propios de la picaresca, puede sorprender que las emociones más utilizadas sean de la familia del amor, y no tanto de las familias de la ansiedad o la ira, probablemente más esperadas por el género y el tipo de vida al que están sometidos los personajes. Sin embargo, el análisis de emociones realizado ha hecho patente la comunicación de emociones tales como la afinidad o la compasión, muy propias del mundo de la picaresca, y que se corresponden con emociones de intensidad baja dentro de la familia de emociones de amor. El humor, aunque presente en las *Novelas ejemplares* no destaca con respecto a otras emociones, salvo en la novela de *El licenciado Vidriera*.

Es interesante recordar aquí que trabajos preliminares afirmaban que la mayor parte de las emociones encontradas en obras literarias eran emociones positivas con hasta un 75% de presencia (e.g. Eysenck 1990), aunque se trata de una afirmación muy general que hay que poner en contexto de la época y la tradición literaria a la que nos referimos, no parece ser el caso en las novelas analizadas, donde, aunque con una leve superioridad en frecuencia de emociones positivas, la presencia de emociones positivas y negativas es muy similar (positivas 50% y negativas 45%). Pudiera ser una característica de la novela cervantina un mayor empleo de emociones negativas con respecto a otras obras literarias.

Los resultados informan también de que las emociones están presentes a lo largo de toda la obra, y tanto el narrador omnisciente, si lo hay, como los diferentes personajes son quienes informan de ellas. Si bien es cierto que cada novela tiende a tener un principal informante de la emoción, esto no siempre sucede así. No podemos afirmar que el narrador omnisciente, un protagonista o cualquier otro sea el encargado de comunicar la emoción en cada novela, puesto que parece más bien que aquellos que comunican un mayor número de emociones son también quienes tienen más participación en el texto de la novela.

Con respecto al número de personajes que experimentan las emociones comunicadas en la novela, se trata de un número muy elevado. Aunque la mayor parte de las emociones son experimentadas por los protagonistas de las novelas, hay muchos otros personajes implicados en las mismas. Esto evidencia nuevamente que la presencia de emociones es elevada a lo largo de la obra, afectando a cada aspecto y personaje de la novela. Nuevamente aquellos personajes con mayor presencia en la novela serán también quienes experimenten una mayor cantidad de emociones.

La frecuencia e intensidad de las emociones se mantiene de forma similar a lo largo de toda la obra. Si bien es cierto que, por lo general, podemos detectar una menor intensidad emocional al inicio y al final de la obra, no podemos hablar de un patrón claro o una tendencia similar observable en las novelas. Lo que sí parece una norma algo más estable son los cambios de emociones positivas a negativas, que son frecuentes y muy bruscos a lo largo de toda la obra, así como los cambios de intensidad emocional, con variaciones fuertes y notorias. Esto hace que se mantenga una cierta tensión emocional a lo largo de la lectura de las novelas.

El presente trabajo aporta un análisis del uso que Cervantes realiza de la emoción en su narrativa corta. Podríamos concluir que Cervantes utiliza la tensión emocional a lo largo de toda la obra introduciendo cambios frecuentes y muchas veces de una intensidad importante. La presencia de emociones positivas a lo largo de toda la obra con cambios bruscos a emociones negativas muy fuertes pero pasajeras, parece ser un recurso que se repite a lo largo de la obra. Bien podría ser esta una de esas estrategias mencionadas por Bermúdez Antúnez (2010) a través de la cual el texto de Cervantes invitaría al lector a mantenerse atento y enganchado a su lectura. Futuros trabajos deberán confirmar si es este un uso peculiar de Cervantes que diferencia su narrativa de la de otros autores. Para ello, se requieren más estudios similares que realicen un análisis de las emociones no solo en otros trabajos del mismo autor, sino también en trabajos de otros autores de la misma u otras épocas, y de diferentes idiomas, de modo que puedan compararse resultados y observar de este modo las tendencias generales y particulares en el uso de la emoción en la literatura. Para dicha labor, se propone aquí una herramienta útil y aplicable para continuar la investigación. Consideramos, no obstante, que este trabajo supone un importante inicio en el estudio de las emociones en la obra literaria que, tal y como otros autores han afirmado (e.g. Hutchinson, 2004), es imprescindible para comprender el texto en su totalidad.

## Referencias bibliográficas

- BERMÚDEZ ANTÚNEZ, S. (2010). "Las emociones y la teoría literaria. Un encuentro enriquecedor para la comprensión del texto literario", *En Claves del Pensamiento*, 4, 8, pp. 147-167.
- BISQUERRA, R. (2006). *Educación emocional y bienestar*, Wolters Kluwer, Madrid.
- BISQUERRA ALZINA, R. (2009). *Psicopedagogía de las emociones*, Síntesis, Madrid.
- BROOMHALL, S. (2008). *Emotions in the Household*. Palgrave MacMillan, Nueva York.
- CERVANTES, M. (2015). *Novelas ejemplares*. Penguin Clásicos, Barcelona.
- DESCARTES, R. (2016). *The Passions of the Soul and Other Late Philosophical Writings*, Oxford University Press, Londres.
- EKMAN, P. (1972). "Universals and Cultural Differences in Facial Expressions of Emotions", en *Nebraska Symposium on Motivation*. Coord. Cole J., University of Nebraska, Lincoln, pp. 207-282.
- EYSENCK, M.W. (1990). *Happiness: facts and myths*, Lawrence Erlbaum Associates (LEA), East Sussex.
- GARRIDO, S. y DAVIDSON, J.W. (2017). "Psychological approaches", en *Early Modern Emotions. An Introduction*. Coord. Susan Broomhall, Routledge, Nueva York, pp. 23-27.
- GONZÁLEZ, J.M. (2015). "Emotion in Cervantes and Shakespeare", *Neophilologus*, 99, 4, pp. 523-538. <https://doi.org/10.1007/s11061-015-9432-x>
- HARVEY, K. (2017). "The body", en *Early Modern Emotions. An Introduction*. Coord. Susan Broomhall, Routledge, Nueva York, pp. 165-168.
- HERRERA, E. (2004). "La locura quijotesca", *Hispanic Journal*, 25, 1/2, pp. 9-29.
- HUARTE DE SAN JUAN, J. (1996). *Examen de ingenios para las ciencias*, Cátedra, Madrid.
- HULTQUIST, A. (2017). "Introductory Essay: Emotion, Affect, and the Eighteenth Century", *The Eighteenth Century*, 58, 3, pp. 273-280. <https://doi.org/10.1353/ecy.2017.0024>.
- HUTCHINSON, S. (2001). "Los primeros movimientos no son en mano del hombre": Retórica de la emoción en Don Quijote. En A. Villar (ed.) *Cervantes en Italia: Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (pp. 199-206). Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas.
- HUTCHINSON, S. (2004). Poética de la emoción: de la risa a la grandeza de Sancho. En A. Villar (Ed.) *Peregrinamente Peregrinos* (pp.1373-1384). Madrid: Asociación de Cervantistas.
- HUTCHINSON, S. (2005). Affective Dimensions in Don Quijote. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24(2), 71-91.
- KAMBASKOVIC, D. (2017). "Love", en *Early Modern Emotions. An Introduction*. Coord. Susan Broomhall, Routledge, Nueva York, pp. 53-56.
- LEAHEY, T.H. (2005). *Historia de la Psicología*. 6ª ed. Prentice-Hall.

- LYNCH, A. (2017). "Emotional community", en *Early Modern Emotions. An Introduction*. Coord. Susan Broomhall, Routledge, Nueva York, pp. 3-6.
- MASSUMI, B. (1995). "The autonomy of affect", *Cultural Critique*, 31, pp. 83-109.
- MOSCOSO, J. (2017). "Pain and suffering", en *Early Modern Emotions. An Introduction*. Coord. Susan Broomhall, Routledge, Nueva York, pp. 45-48.
- OATLEY, K. (1995). "A taxonomy of the emotions of literary response and a theory of identification in fictional narrative", *Poetics* 23, 1-2, pp. 53-74. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(94\)P4296-S](https://doi.org/10.1016/0304-422X(94)P4296-S)
- PASCUA SÁNCHEZ, M.J. (2014). "La escritura privada y la representación de las emociones", en *Educación los sentimientos y las costumbres: una mirada desde la historia*. Coord. Mónica Bolufer Peruga, Carolina Blutrach Jelín y Juan Gomis Coloma, Historia Global, Zaragoza, pp. 81-108.
- PLUTCHIK, R. (1980). *Emotion: a psychoevolutionary synthesis*, Harper & Row, San Francisco.
- ROODENBURG, H. (2017), "The senses", en *Early Modern Emotions. An Introduction*. Coord. Susan Broomhall, Routledge, Nueva York, pp. 42-45.
- ROSENWEIN, B.H. (2006). *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Cornell University Press, Nueva York.
- ROSENWEIN, B.H. (2010). "Problems and Methods in the History of Emotions", *Passions in Context: Journal of the History and Philosophy of the Emotions*, 1, 1.
- SEGRE, C. (1990). "La estructura psicológica de El licenciado Vidriera", *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares (29-30 nov., 1-2 dic. 1988), Barcelona, Anthropos, pp. 53-62.
- SIMONS, P. (2017). "Emotion", en *Early Modern Emotions. An Introduction*. Coord. Susan Broomhall, Routledge, Nueva York, pp. 36-39.
- SULLIVAN, E. (2017). "Melancholy", en *Early Modern Emotions. An Introduction*. Coord. Susan Broomhall, Routledge, Nueva York, pp. 56-61.
- TRIGG, S. (2017). "Affect theory", en *Early Modern Emotions. An Introduction*. Coord. Susan Broomhall, Routledge, Nueva York, pp. 10-14.
- WEINER, B. (2010). "Attribution Theory", *International Encyclopedia of Education*, 6: pp. 558-563.
- WHITE, R.S. (2017). "Language of emotions", en *Early Modern Emotions. An Introduction*. Coord. Susan Broomhall, Routledge, Nueva York, pp. 33-36.



