



Dra. Carmen Fragero Guerra

Universidad de Córdoba

[@ cfragero@hotmail.com](mailto:cfragero@hotmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-7183-1184>

■ Recibido / Received
12 de julio de 2020

■ Aceptado / Accepted
19 de julio de 2020

■ Páginas / Pages
De la 271 a la 284

■ ISSN: 1885-365X

Verdaderamente se muere, y verdaderamente está cuerdo Alonso Quijano el Bueno. Cervantes comunica al hombre que la imaginación creativa es una fuente de vida

Alonso Quijano the Good is indeed dying,
and is indeed in his right mind. Cervantes
communicates to humanity that creative
imagination is a source of life

RESUMEN:

En estas líneas estudiamos el último capítulo de la II parte del *Quijote*, que ha sido un episodio controvertido. Analizamos el tema del amor, la muerte, el honor, la cordura y la locura. Concluimos que, aunque hay una condena explícita al género de la caballería, el autor implícito refuerza el valor de las historias imaginadas («cuentos» en palabras de don Quijote), que son no solo necesarias para configurar la novela moderna —y la fama de su autor—, sino para vivir.

PALABRAS CLAVE:

Análisis literario; Novela; Cervantes; Quijote.

ABSTRACT:

We study the last chapter of the second part of the *Quixote*, which has been a controversial episode. We analyze the theme of love, death, honor, sanity, and insanity. We conclude that, although there is an explicit condemnation of gender of chivalry, the implicit author reinforces the value of imagined tales («cuentos» in Don Quixote's words), which are need not only to settle the modern novel —and his author's fame— but to live.

KEY WORDS:

Literary analysis; Novel; Cervantes; Quixote.

«Verdaderamente se muere, y
verdaderamente está cuerdo
Alonso Quijano el Bueno»
(II, cap. LXXVIII)

1. Introducción

En las líneas siguientes expongo una lectura del último cap. de la II del *Quijote*, el LXXVIII, «De cómo don Quijote cayó malo y del testamento que hizo y su muerte»¹.

Este capítulo, como casi todos los últimos de las novelas, tiene algo de despedida, de testamento. Miguel de Cervantes se despide del lector y del protagonista y, quizá, también de su propia vida; le queda poco tiempo y seguramente él lo intuye. —Al acabar la segunda parte del *Quijote*, cuenta con sesenta y ocho años, edad a la que murió.

Este capítulo final no es un epílogo que resuma o reafirme las tesis que el autor ha ido dibujando a lo largo de su novela. Por el contrario, es más bien un cierto cuestionamiento de su crítica irónica hacia el hidalgo manchego y su mundo. Ahora, en este episodio, el autor se compenetra con su personaje. Quizá Cervantes descubre que él mismo también es el Quijote.

El autor ha sufrido la guerra (Lepanto), el cautiverio (Argel), la cárcel, desdenes literarios y penurias económicas; puede que estas vivencias le despertaran una gran comprensión e identificación hacia su personaje.



Estos sentimientos conquistan al lector y hacen a este capítulo único por su melancolía como bien ha señalado José Luis Borges². También Martin Koppenfels ha apuntado que «lo triste de este [...] final novelesco no es que don Quijote muera, sino que abjure de la orden de caballería antes de morir» (Koppenfels, 2006: 71). Con su abjuración el prototipo de caballero andante muere, dando así fin a todo un género donde los protagonistas eran fieles a sus principios, siguiendo las características de aquellos caballeros andantes como Amadís de Gaula: «De esta forma, el hidalgo concluye simbólicamente una forma narrativa cuya característica más destacable es la infinidad —no la reflexiva, sino una más antigua: la serie infinita de aventuras» (Koppenfels, 2006: 76). Comienza así la novela moderna, donde el protagonista se dibuja a sí mismo e, incluso, cuestiona sus principios.

1/ Utilizamos en este trabajo la versión del *Quijote* de Francisco Rico. *Don Quijote de la Mancha*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/don-quiote-de-la-mancha>

La edición del *Quijote* que se presenta en estas páginas web del Centro Virtual Cervantes es un trasunto electrónico de la edición realizada por el Instituto Cervantes y la Editorial Crítica (Barcelona), para la Biblioteca Clásica, dirigida por Francisco Rico, y publicada en 1998.

La primera edición de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, «compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra», se publicó en la imprenta madrileña de Juan de la Cuesta en 1605.

La *II del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, «por Miguel de Cervantes Saavedra, autor de su I», se publicó en 1615, en la misma imprenta de Juan de la Cuesta.

2/ Borges refiere que Quevedo «ha leído el Quijote, ha leído el último cap. de la 2da. parte, el más admirable de todos —yo creo— y no ha sentido la melancolía que ese cap. encierra» (Borges, 2014: 91).

En este capítulo el autor implícito³ —o «la imagen que el autor real proyecta de sí mismo dentro del texto» (Garrido Domínguez, 2007: 116)— muestra que la fabulación o «los cuentos» (en palabras del mismo don Quijote) están ligados a la vida y la fama, mientras que la «no fabulación» está asociada a la muerte, concretamente, en la trama del *Quijote*, a la misma muerte del caballero andante, al fin de la obra y, quizá, del todo el género caballeresco.

Es significativo que, en este episodio (el capítulo LXXVIII), el narrador y el protagonista principal (bien el Quijote, o Alonso Quijano) se identifican y coinciden en mostrar un mensaje —de tono «apacible» y «amable»—, por el que reivindican la fabulación novelesca como medio para alcanzar la vida perpetua entre las gentes, es decir, la fama.

Asimismo, asistimos en este último episodio, a un intento de sintonización de los personajes (Sancho se quijotiza, y viceversa), lo que supone un «hacerse» en el devenir de la trama; estos se configuran como unos personajes que sienten y se transforman por amor. De este modo, se alejan de los prototipos que, por el contrario, responden a cualidades fijadas por el autor al principio de la obra. Así, estos personajes complejos dan comienzo a la novela moderna. Y el más complejo será el mismo don Quijote, que desafiará a los patrones de la novela caballeresca con su muerte (además de con sus palabras).

La lectura del *Quijote* en este trabajo también se podría enmarcar laxamente en los estudios comenzados por René Girard. Este autor «desarrolla una teoría del deseo como un móvil básico de las obras literarias» (Montero Reguera, 1994: 99)⁴. Al aplicar esta teoría al *Quijote*, Girard considera que el hidalgo manchego es el sujeto del deseo; doña Dulcinea, el objeto; y el mediador o modelo mimético, Amadís de Gaula, perfecto caballero andante⁵.

Ahora, voy a comentar como los temas que componen la novela (la amada, el honor, la amistad, la locura, la cordura y la muerte), razones por las que don Quijote ha actuado, aparecen en este último capítulo con un tono distinto, que impregna el significado de toda la obra.



2. Por la amada

Para la mayoría de los autores Cervantes escribió el *Quijote* para criticar la lectura desmesurada de los libros de caballerías durante el siglo XVI y principios del XVII⁶. Esta afirmación se basa

3/ Término introducido por Wayne C. Booth, en 1961, « [...] éste denota la totalidad de significados que cabe inferir de un texto» (Booth en Bal, 2009: 125).

4/ Esta línea de estudio se expone en el epígrafe «El deseo como móvil quijotesco» en José Montero Reguera (1994: 99-102).

5/ Véase, René Girard (1985). *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona: Anagrama. Para este autor el hombre no puede desear por sí mismo, necesita un modelo. Según esta noción de deseo mimético aplicado a la literatura, Emma Bovary elegiría las novelas de amor como modelo, y el Quijote, las de caballería.

6/ Martín de Riquer distingue entre libros de caballerías y novelas caballerescas. El *Amadís de Gaula* es un ejemplo de libros de caballerías. Esta obra «literariamente, se coloca en la línea del Lancelot en prosa francés [sic], y por su carácter fantasioso, desasido de la realidad circundante, y por situar su trama en tiempo lejano y en tierras más o menos exóticas, es el representante más típico de los llamados *libros de caballerías*» (De Riquer, 2003: 25). Asimismo «en el siglo xv aparecen también narraciones de aventuras de caballeros que retratan con gran fidelidad la sociedad y las costumbres de aquella centuria, desprovistas de inverosimilitud y situadas en tiempo próximo y tierras conocidas. La más destacada de estas narraciones, que llamamos “novelas caballerescas” para diferenciarlas de los “libros de caballerías”, es el *Tirant lo Blanch*, escrito en catalán hacia el año 1460 por el valenciano Joanot Martorell» (De Riquer, 2003: 25).

en distintos textos de la obra como aquel en el que don Quijote describe irónicamente (pero con gran belleza) los elementos esenciales que se repiten en este género (I, cap. XXI, pág. 3 de 4, *on line*)⁷. O aquel otro pronunciado por Alonso Quijano a su sobrina en su lecho de muerte:

— [...] Yo tengo juicio ya libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías. Ya conozco sus disparates y sus embelecos (II, cap. LXXVIII, pág. 1 de 2, *on line*)⁸.

Otros autores, como Sylvia Roubaud, afirman que no se puede reducir el *Quijote* a una crítica paródica de estos libros de caballería, porque el género caballeresco estaba ya en decadencia en el momento en que Cervantes escribió su obra⁹.

Por otra parte, Borges pone en duda que el propósito de Cervantes fuera «borrar los libros de caballerías» y considera, sin embargo, que su propósito primordial es despertar en el lector la simpatía hacia don Quijote (Borges, 2014: 89)¹⁰.

No es solo el estado de enamoramiento el único aspecto que el hidalgo manchego elogia de estos caballeros; don Quijote (hablando con el poeta don Lorenzo) contrapone su virtud a la pereza y ociosidad de sus contemporáneos: «Fueron al mundo los caballeros andantes en los pasados siglos, y cuán útiles fueran en el presente si se usaran; pero triunfan ahora, por pecados de las gentes, la pereza, la ociosidad, la gula y el regalo» (II, cap. XVIII, pág. 2, de 4, *on line*), con lo que critica a la nobleza de su época, según Carlos Alvar¹¹.

Pero el aspecto de aquellos remotos caballeros andantes que el autor implícito valora más positivamente es su enamoramiento; ya desde un principio (en el cap. I de la I parte), el narrador compara a un caballero sin amada con un «cuerpo sin alma». Así el hidalgo manchego

Limpias, pues, sus armas, hecho del morrión celada, puesto nombre a su rocín y confirmándose a sí mismo, se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse, porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma (I, cap. I, pág. 2 de 2, *on line*).

7/ Se describe la llegada del caballero andante a un reino, su enamoramiento de la infanta, su servicio al rey con las armas contra un señor enemigo y finalmente su casamiento con la infanta y herencia del reino. Episodio disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap21/cap21_03.htm

8/ Este capítulo LXXVIII de la segunda parte está disponible en la edición citada del Instituto Cervantes: <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap74/default.htm>

9/ Esta opinión es compartida por Sylvia Roubaud: «Verdad es que los ataques de Cervantes no fueron la causa directa de su desvalorización [libros de caballerías], que se había iniciado bastante antes de la publicación del *Quijote* y solo mucho después acabaría por provocar el derrumbe definitivo del género» (sin fecha: *Don Quijote*, Introducción, Prólogo, Los libros de caballerías, pág. 1 de 5, *on line*). <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/prologo/roubaud.htm>

10/ Borges sugiere: «Cervantes dice en su último cap. que su propósito fue borrar los libros de caballería, pero yo creo que, si Cervantes estampó eso, es para sugerirnos la posibilidad de lo contrario. Creo que el propósito de él es mostrarnos a don Quijote, ciertamente, una vez leído y releído el libro la simpatía del lector está con don Quijote» (Borges, 2014: 89).

11/ A este respecto Carlos Alvar apunta: «Cervantes conoce a la perfección el mundo de aquellos andantes y el de los nobles de su tiempo, y en las palabras de su creación no deja de haber una crítica a la situación de la nobleza de los primeros años del siglo xviii» (Alvar, 2009: 92).



Incluso, don Quijote, en su descripción irónica de la trama de los libros de caballería, expone con gran belleza y poesía las relaciones platónicas¹² del caballero andante con su amada:

Sucedirá tras esto, luego en continente, que ella ponga los ojos en el caballero, y él en los della, y *cada uno parezca a otro cosa más divina que humana*, y, sin saber cómo ni cómo no, han de quedar presos y enlazados en la intricable red amorosa y con gran cuita en sus corazones, por no saber cómo se han de hablar para descubrir sus ansias y sentimientos ([Énfasis añadido] I, cap. XXI, pág. 3 de 4).

Según Diego Martínez Torrón, «no cabe duda de que el tema del amor es fundamental en la obra de Cervantes. Por amor viven los héroes de casi todos sus relatos», y don Quijote no es ajeno a esta regla (Martínez Torrón, 2003: 46). Por esto, el amor por la Dulcinea imaginada es el motor del argumento primario de la obra. Dulcinea es, en palabras John J. Allen, «la persona a quien [don Quijote] quiere impresionar con sus hazañas, la personificación de su público» (Allen, 1990: 849). De este modo, todas las acciones del Caballero de Triste Figura van encaminadas a recibir su aplauso. Una vez que este pierde la esperanza de encontrar a su amada, pierde también su vida, por lo tanto, termina la novela. Amor o fabulaciones de amor se oponen a la cordura, y esta última se iguala a la muerte. La sentencia del cura, después de confesar al Quijote, en el final de la novela: «Verdaderamente se muere, y verdaderamente está cuerdo Alonso Quijano el Bueno» (II, cap. LXXVIII, pág. 1 de 2, *on line*), reduplica la idea del narrador al principio de la obra (expuesta arriba), según la cual un caballero sin amor es semejante a «un cuerpo sin alma», es decir, es un ser muerto (I, cap. I, pág. 1 de 2, *on line*).

Desde el momento en el que don Quijote entra en su aldea de regreso de sus aventuras (en el cap. LXXIII, el penúltimo de la II parte), comienza a presentir que no verá más a su Dulcinea. Por esto confunde el sentido de una conversación entre unos niños que se disputaban una caja de grillos; y, cuando uno de ellos dice: «No la [caja de grillos] has de ver en todos los días de tu vida» (cap. LXXIII, pág. 1 de 2, *on line*), cree que estos chiquillos están repitiendo su propio temor interno de no ver más a Dulcinea. Igualmente, él interpretará la aparición de una liebre como una señal de un mal agüero, que abundará en su mismo temor de no encontrarse nunca con su amada¹³.

La misma expresión con la que refiere su obsesión amorosa a Sancho — «mi intención» — muestra que el amor hacia Dulcinea es algo esencial a su persona y determinante en su actuar y, por lo tanto, en el devenir de la acción: «¿Qué? —Replicó don Quijote—. ¿No vees tú [le habla a Sancho] que aplicando aquella palabra a mi intención quiere significar que no

12/ Según Diego Martínez Torrón, el mismo Cervantes «atenazado por los desengaños y el dolor de su vida privada [...] se recluye en este amor platonizante, donde puede dar rienda suelta a sus sueños, creando mujeres ideales como contrapeso a la soledad personal y a la realidad sanchopancesca que le rodea, y que sin embargo ve siempre con ternura» (Martínez Torrón, 2003: 46). Véase también el libro de Martínez Torrón (2017) *Cervantes y el amor*. Sevilla: Editorial Alfar.

13/ Margit Frenk opina que existe cierta ambigüedad en la cordura final del Quijote, aludiendo que «constatemos primero que antes no ha habido absolutamente ningún indicio de esa metamorfosis» (Frenk, 2015: 180). Sin embargo, al ligar la cordura de don Quijote a la pérdida de esperanzas por hallar a Dulcinea, yo encuentro un «indicio» de esa metamorfosis en el episodio referido de la disputa de la caja de grillos por parte de unos chiquillos (cap. LXXIII, pág. 1 de 2, *on line*).



tengo de ver más a Dulcinea?» (II, cap. LXXIII, pág. 1 de 2, *on line*). «Intención» que no ha sido nombrada anteriormente en el episodio (o en el capítulo), pero se supone que es conocida para Sancho, y que siempre habita en la mente del Quijote de modo obsesivo.

Esta progresiva pérdida de esperanzas del protagonista por un encuentro con Dulcinea le lleva a perder su ilusión por la vida y, como consecuencia, a padecer un estado melancólico que le causará la muerte: «Porque o ya fuese de la melancolía que le causaba el verse vencido o ya por la disposición del cielo, que así lo ordenaba, se le arraigó una calentura que le tuvo seis días en la cama» (II, cap. LXXIII, pág. 1 de 2, *on line*).

De la «fe a Dios y a su dama» parten las demás características del caballero andante, que

Ha de guardar; ha de ser casto en los pensamientos, honesto en las palabras, liberal en las obras, valiente en los hechos, sufrido en los trabajos, caritativo con los menesterosos y, finalmente, mantenedor de la verdad, aunque le cueste la vida el defenderla. De todas estas grandes y mínimas partes se compone un buen caballero andante (II, cap. XVIII, pág. 2, de 4, *on line*).

Por consiguiente, el estado de enamoramiento (y las fabulaciones que este estado implica) es una característica constitutiva y primordial del caballero andante y, por lo tanto, del mismo don Quijote. Precisamente este sentimiento amoroso será el hilo tensor y conductor del argumento. El amor que siente el hidalgo manchego le hará, primero, transformar a Aldonza Lorenzo en Dulcinea del Toboso, y, más tarde, concederle las cualidades deseadas (hermosura y buena fama), que considera reales en la trama simplemente por imaginarlas:



Dos cosas solas incitan a amar, más que otras, que son la mucha hermosura y la buena fama, y estas dos cosas se hallan consumadamente en Dulcinea, porque en ser hermosa, ninguna le iguala, y en la buena fama, pocas le llegan. Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y *píntola en mi imaginación como la deseo* ([Énfasis añadido]. I, cap. XXV, pág. 4 de 5, *on line*).

También esta fuerza imaginativa será, por extensión, empleada en la invención de aventuras y personajes. Luego, si el Quijote pierde la esperanza por reencontrarse con la amada, perderá también esa capacidad imaginativa, que nace de su deseo amoroso, y que le da la vida.

3. Por honor

María Carmen Marín Pina afirma sobre don Quijote que «los libros de caballerías lesionan su imaginativa, [...] lo convierten en un loco entreverado que quiere transformar su vida [...] en un auténtico relato caballeresco» (Pina Marín, 1993: 266).

Así pues, al igual que los héroes de estos libros, don Quijote creerá que Dulcinea es la más bella del mundo. Esta convicción le fuerza a retar al Caballero de la Blanca Luna, quien sostiene, por el contrario, que su dama es «sin comparación más hermosa que tu Dulcinea del Toboso» (II, cap. LXVIII, pág. 1 de 2, *on line*). Como don Quijote pierde el combate, este debe cumplir los dictámenes que le había impuesto el Caballero de la Blanca Luna (que no es otro sino el bachiller Sansón): dejar las armas y retirarse durante un año (II, cap. LXVIII, pág. 1 de 2, *on line*).

El honor del caballero andante requiere el cumplimiento de sus promesas. Por esto el Caballero de la Triste Figura se aviene con las características del perfecto caballero andante,

enumeradas por él mismo al poeta Lorenzo —citadas más arriba: «Honesto en las palabras [...] mantenedor de la verdad, aunque le cueste la vida el defenderla» (II, cap. XVIII, pág. 2, de 4).

Igualmente, también el narrador —en el penúltimo capítulo de la II (en el LXXIII)— describe cómo el Quijote le contó al bachiller y al cura su derrota, y recordará que el Caballero de la Triste Figura cumplirá con su palabra «como caballero andante obligado por la puntualidad y orden de la andante caballería» (II, cap. LXXIII, pág. 2, de 2, *on line*).

Y, precisamente, el cumplimiento de este código caballeresco es la causa por la que se destruye el personaje del Quijote. Por honor don Quijote debe cumplir su promesa, y esta supondrá la reclusión en su casa y, por lo tanto, su estado melancólico y la pérdida de su capacidad de fabulación para idear aventuras en las que puede encontrar y desencantar a Dulcinea.

El código caballeresco y el amor van unidos en el protagonista manchego, a imitación de Amadís de Gaula, el perfecto caballero andante: «Desta mesma suerte, Amadís fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos de imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de la caballería militamos» (I, cap. XXV, pág. 2 de 5, *on line*).

En este sentido, el *Quijote* se convierte en la mejor novela de caballería porque su autor implícito valora tanto el código de honor de los caballeros andantes que prefiere «matar» a su protagonista a incumplir una promesa, que mancillaría su honor y lo alejaría del código caballeresco. Y, así, el autor lo «mata», devolviéndole la cordura —«Verdaderamente se muere, y verdaderamente está cuerdo», en palabras del cura (II, cap. LXXIII, pág. 1, *on line*)—. Es decir, es tan honesto que su honestidad le cuesta la vida. La cordura, pues, le lleva a la muerte.

El mismo epígrafe del cap. LXIII, que narra la aventura del Quijote con el Caballero de la Blanca Luna, da la clave de su relevancia para el devenir del protagonista: «Que trata de la aventura que más pesadumbre dio a don Quijote de cuantas hasta entonces le habían sucedido». Pues, como reza este epígrafe, tanta fue «la pesadumbre» de esta aventura que le causó la muerte (después de recluírse en su casa, y volver a la cordura).



Figura 1. Caballero andante. Pintura de José Rebollo Dicenta (1914-2012).

Pero esta muerte física del personaje paradójicamente supondrá también la muerte simbólica de género caballeresco, pues, como apunta Koppenfels, cuando don Quijote muere «rompe con las «metáforas de la infinidad» presentes en el discurso caballeresco. Esta ruptura forma parte del legado que dejó el ingenioso hidalgo a la novela moderna» (Koppenfels, 2006: 84).

Así pues, el héroe sigue las reglas del honor caballeresco al pie de la letra al recluirse en su casa para cumplir su promesa. A raíz de esta acción surge un protagonista complejo y reflexivo, que evoluciona en su cordura hacia una abominación de sus principios (aunque con ciertos guiños de añoranza hacia ellos). Este personaje libre de las ataduras del género configura la novela moderna.

4. Por amistad

Cuando don Quijote se ve obligado a recluirse en su casa y dejar sus aventuras durante un año, le pide al bachiller y al cura que le acompañen a hacerse pastor porque así podría «dar vado a sus amorosos pensamientos» (II, cap. LXXIII pág. 2 de 2, *on line*). Sus amigos (el cura, el bachiller Sansón Carrasco y maese Nicolás el barbero), a sabiendas de que era una nueva locura, aceptan para que don Quijote sanara. En el referido episodio, el hidalgo manchego aún conserva la pasión amorosa por Dulcinea, pues anhela pensar en ella durante su futura empresa pastoril.



En el momento en el que el bachiller Sansón Carrasco y el cura consienten este nuevo capricho del Quijote, comienzan a transformarse impulsados por cariño hacia su amigo (II, cap. LXXIII pág. 2 de 2). Por lo tanto, si, como hemos dicho, el amor hacia Dulcinea es el motor del argumento, también es el amor el motivo de la transformación de los personajes que acompañan al Caballero de la Triste Figura. Su cambio se muestra porque comienzan a animarlo proponiéndole una vida bucólica. Y es precisamente por este cambio de modo de actuar y pensar en el devenir de la historia —pues antes rechazaban sus locas fabulaciones— por lo que adquieren aquí la categoría de personajes novelescos (y no permanecen siendo simplemente prototipos). Al humanizarse, se transforman. Incluso el mismo Sansón Carrasco se ofrece a componer poemas pastoriles (II, cap. LXXIII pág. 2 de 2, *on line*), a pesar de que fue él mismo, disfrazado de Caballero de la Media Luna, quien combatió con don Quijote para acabar con sus fabulaciones y hacerlo regresar a su casa. Ahora, por el contrario, tanto es su amor hacia el Caballero de la Triste Figura que, incluso, por alegrarle, provoca su risa con la invención de nombres de pastoras tales como «Teresaina», que le correspondería a la mujer de Sancho Panza (Teresa) (II, cap. LXXIII, pág. 2 de 2, *on line*) —mostrando así al lector su repentina transformación.

Con esto, asistimos a una inversión de los roles (o de los valores) de los personajes. El bachiller Sansón, como desea ahora que su amigo no muera, lo induce «por su vida» (la del Quijote) a las aventuras pastoriles, donde todos cantarían como «príncipes» con una Dulcinea ya desencantada (II, cap. LXXIII, pág. 1 de 2).

Igualmente se transformará Sancho, pues le propone a Alonso Quijano que «se levante de la cama» para ir al campo «vestidos de pastores». Incluso se ofrece a cargar con la culpa de su derrota —«écheme la culpa» (II, cap. LXXIII, pág. 2 de 2)—. Por esto Luis Peñalver sugie-

re que «el escudero ha quedado Quijotizado» (Peñalver, 2008: 169). Y añade, subrayando su fuerza imaginativa nacida de su deseo: «Sancho no entiende que para el desquijotizado Alonso Quijano se hayan derrumbado todas las apariencias, también los castillos levantados por la imaginación y el deseo» (Peñalver, 2008: 169).

Comentando este capítulo final, Borges apunta que todos

Los personajes están esperando, no para burlarse de él [don Quijote] [...] sino para enriquecer el mundo fantástico. Creo que Cervantes no está de un lado ni del otro, Cervantes está equidistante de la realidad cotidiana y de esa realidad que es don Quijote (Borges, 2014: 91).

Es decir, esa equidistancia entre el mundo de la fabulación y la realidad, esa falta de condena contundente al mundo de la fabulación (caballescaca) de don Quijote es lo que realmente emociona en este capítulo final.

De este modo, se concluye que el cariño que se profesan los personajes propicia el cambio de sus caracteres en el devenir de la historia en este el último episodio de la obra. El progresivo cambio de Sancho y el Quijote (el primero se muestra más idílico que el mismo Caballero de la Mancha, apegado a la realidad) se lleva a cabo en aras de su amor. Es decir, ambos se acoplan por afecto mutuo. Surgen, pues, unos verdaderos personajes (no prototipos con cualidades fijadas por el autor al principio de la historia). Y en esta transformación de los personajes para adaptarse a las circunstancias de la trama (reflejo de la vida) comienza la novela moderna.

5. Por la cordura, la muerte



En el último capítulo de la novela (el LXXVIII de la II parte), para presentar la muerte del Quijote como un hecho normal, habitual e incorporado al ciclo de la vida, el narrador se vale de fórmulas utilizadas por el lenguaje jurídico en los testamentos de la época: «Como las cosas humanas no sean eternas, yendo siempre en declinación de sus principios hasta llegar a su último fin, especialmente las vidas de los hombres» (II, cap. LXXVIII, pág. 1 de 2). —Precisamente una expresión parecida fue usada en el testamento de Garcilaso de la Vega, según apunta Francisco Rico (II, cap. LXXVIII, en nota 3).

La identificación de este narrador con el protagonista de su historia es total, porque el mismo Alonso Quijano, al dictar su testamento al escribano, también se vale de ese lenguaje jurídico. Así la palabra latina *iten* (que significa «además» o «también»), en posición anafórica, refleja el carácter rutinario y repetitivo de la muerte, tema central de este episodio: «Iten, es mi voluntad que de ciertos dineros» (II, cap. LXXVIII, pág. 1 de 2, *on line*). Palabra repetida, más delante, tres veces: «Iten, mando toda mi hacienda, a puerta cerrada, a Antonia Quijana mi sobrina [...]» (II, cap. LXXVIII, pág. 2 de 2, *on line*).

El matiz rutinario de este lenguaje notarial (tanto del narrador como del protagonista) no resta dignidad al episodio. Dignidad que es comunicada al lector por medio de las intertextualidades bíblicas del relato: si en las escrituras Dios Padre creó al hombre el sexto día (Génesis), en el texto cervantino el narrador reitera ese número: «[Al Quijote] se le arraigó una calentura que le tuvo seis días en la cama», o «[El Quijote] durmió de un tirón, como dicen, más de seis horas». Igualmente «la gran voz» de Alonso Quijano en «Despertó al cabo del

tiempo dicho y, dando una gran voz, dijo —¡Bendito sea el poderoso Dios, que tanto bien me ha hecho!» (II, cap. LXXVIII, pág. 1 de 2, *on line*) recuerda al siguiente texto bíblico: «Entonces Jesús, clamando a gran voz, dijo, Padre en tus manos encomiendo mi espíritu» (Lucas, 23: 46) de la llamada *Biblia del oso* —versión protestante, muy difundida en la época de Cervantes, y que, seguramente, este leyó en sus viajes al extranjero¹⁴.

La cordura de Alonso Quijano le supone la muerte, pues así lo anuncia el narrador (después que el protagonista había pedido llamar al cura y al escribano): «Una de las señales por donde conjeturaron [Sansón Carrasco, Nicolás el barbero y el cura] se moría fue el haber vuelto con tanta facilidad de loco a cuerdo» (II, cap. LXXVIII, pág. 1 de 2, *on line*). Y, más adelante, en el texto, después de administrar la confesión a Alonso Quijano, el cura lo reiterara: «—Verdaderamente se muere, y verdaderamente está cuerdo Alonso Quijano el Bueno» (II, cap. LXXVIII, pág. 1 de 2, *on line*) —cita ya referida, *leitmotiv* o tema recurrente de este trabajo.

Luego, si los hechos fabulados («los cuentos») por el Caballero de la Mancha perduran en la vida por medio de la fama, por el contrario, la cordura supone el fin de estos. El fin porque muere el protagonista y, también, el fin de la novela del *Quijote*.

6. Por locura, la fama

Don Quijote prevé su fama. Para él «los [cuentos] de hasta aquí», es decir, las historias, fruto de su imaginación, redundarán en su provecho después de su muerte.



[El bachiller Sansón Carrasco pregunta al Quijote] ¿Y agora que estamos tan a pique de ser pastores, para pasar cantando la vida, como unos príncipes, quiere vuesa merced hacerse ermitaño? Calle, por su vida, vuelva en sí y déjese de *cuentos*.

—*Los de hasta aquí* [los cuentos] —replicó don Quijote—, que han sido verdaderos en mi daño, *los ha de volver mi muerte*, con ayuda del cielo, *en mi provecho* ([Énfasis añadido] II, cap. LXXVIII, pág. 1 de 2).

Así, hasta el mismo protagonista sentencia que su vida después de la muerte (o su fama entre los hombres) está ligada a los «cuentos» (al mundo imaginario), cuyo motor de fabulación es el amor, como hemos dicho.

Por el contrario, su cordura (de Alonso Quijano) le mueve a criticar a otros libros de caballería, sobre todo el *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda¹⁵.

Iten, suplico a los dichos señores mis albaceas que si la buena suerte les trujere a conocer al autor que dicen que compuso una historia que anda por ahí con el título de *II de las hazañas de don Quijote de la Mancha*, de mi parte le pidan, cuan encarecida-

14/ *La Biblia, que es, los sacros libros del Viejo y Nuevo Testamento*. Traducida en español de Casiodoro de Reina, editada Basilea, Suiza, en 1569, conocida como la *Biblia del oso*. Esta versión fue considerada protestante por la Iglesia católica española. Existe similitud con el texto cervantino —«dando una gran voz, dijo»— con el de la *Biblia del oso*: «Entonces Iesús, clamando a gran voz, dixo, Padre en tus manos encomiendo mi espíritu. Y auiendo dicho esto, espiró». (Cap. XXIII: 46) Disponible en <https://www.bibliatodo.com/la-biblia/La-biblia-del-oso-1569/lucas-23>

15/ El *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda o *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida, y es la quinta parte de sus aventuras*, fue publicado en 1614.

mente ser pueda, perdone la ocasión que sin yo pensarlo le di de haber escrito tantos y tan grandes disparates como en ella escribe, porque parto desta vida con escrúpulo de haberle dado motivo para escribirlos (II, cap. LXXVIII, pág. 2 de 2, *on line*).

Pero, cuando el autor implícito (por medio del personaje Alonso Quijano) critica al *Quijote* de Avellaneda, no hace sino reivindicar y realzar su obra, es decir, el mundo de la fabulación cuyo héroe es el Caballero de la Triste Figura. Así, paradójicamente pone en valor sus propios «cuentos» (su novela). Igualmente, el autor explícito, manifiesto por medio de «la pluma», se enorgullece de «esta empresa [...] que para mí estaba guardada» (II, cap. LXXVIII, pág. 2 de 2, *on line*) porque, gracias a ella, alcanzará la fama.

Surge, pues, una identificación entre el personaje (bien don Quijote, o bien Alonso Quijano) y el autor implícito (Cervantes). El personaje mira a su vida pasada —a «los cuentos»— como origen de su fama. El autor implícito mira su obra como una novela valiosa, que hay que proteger de imitaciones. Por lo tanto, la imaginación amorosa y la locura se materializan en «los cuentos», y estos se unen a la fama. Fama que Sansón Carrasco en el epitafio de don Quijote volverá a referir:

Yace aquí el hidalgo fuerte/
que a tanto extremo llegó/
de valiente, que se advierte/
*que la muerte no triunfó/
de su vida con su muerte*
([Énfasis añadido]. II, cap. LXXVIII, pág. 2 de 2, *on line*).

Se concluye que si «[...] la misión principal del autor implícito consiste en hacer partícipe al lector implícito de un sistema de valores» (Garrido Domínguez, 2007: 116), el episodio de la muerte de Don Quijote desvela un autor implícito que propone el amor y la fabulación como únicas actitudes posibles ante los avatares de vida. Por el contrario, la cordura del personaje supone su muerte y, por lo tanto, el término de su fabulación.



7. Tono del relato

El tono relajado y cordial del episodio aleja a la anterior propuesta (la reivindicación del mundo imaginario para vivir y también alcanzar la fama) del autor implícito de dogmatismo. Y precisamente esta falta de dogmatismo confiere a este episodio, y a todo el conjunto de la obra del *Quijote*, una gran modernidad.

Siguiendo a M. H. Abrams y Geoffrey Galt Harpham, el tono de una obra es bien la actitud del autor hacia lo narrado, o bien su concepción sobre el tema tratado en ella (Abrams y Harpham, 2012: 287). El tono, pues, puede ser crítico o de aprobación, solemne o en broma, enfadado o cariñoso, cordial, popular, entre otros¹⁶.

16/ Definición de «tono», según Abrams y Harpham: «The way we speak reveals, by subtle clues, our conception of, and attitude to, the things we are talking about, our personal relation to our auditor, and also our assumptions about the social level, intelligence, and sensitivity of that auditor. The tone of a speech can be described as critical or approving, formal or intimate, outspoken or reticent, solemn or playful, arrogant or prayerful, angry or loving, serious or ironic, condescending or obsequious, and so on through numberless possible nuances of relationship and attitude both to object and auditor» (Dictionary entry: «Persona, tone, and voice» Abrams y Harpham, 2012: 287).

Según esta laxa definición de tono, se puede considerar que el episodio de la muerte de don Quijote apuesta por un tono «apacible» y «agradable», características que el mismo narrador atribuye a su protagonista: «En tanto que don Quijote fue Alonso el Bueno a secas, y en tanto que fue don Quijote de la Mancha, fue siempre de *apacible* condición y *agradable* trato» ([Énfasis añadido] II, cap. LXXVIII, pág. 1 de 2, *on line*). Tono que no resta dignidad al episodio, comunicada esta última por las intertextualidades con el lenguaje testamentario y bíblico, arriba señaladas (apartado 4). Este tono «apacible» y «agradable» se muestra por medio de expresiones populares como las siguientes: «[El médico] tomóle el pulso, y no le contentó mucho y dijo que, *por sí o por no*, atendiese a la salud de su alma»¹⁷; «*quedar en el sueño*» (por morir)¹⁸; «Sancho [...] comenzó *hacer pucheros*»¹⁹; y «dio su espíritu, *quiero decir que se murió*»²⁰; por parte del narrador. O «*dares y tomares*»²¹; «dejarse morir *sin más ni más*»²² y el refrán «en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño»²³, por parte de los personajes [énfasis añadido en las citas de este párrafo].

A las expresiones populares referidas, se añade la actitud mundana de los allegados a don Quijote en el momento de su muerte. El uso de pretérito imperfecto para describir sus acciones les otorga a estas un matiz repetitivo o habitual, es decir, común a todos los humanos: «Comía la sobrina, brindaba el ama y se regocijaba Sancho Panza, que eso de heredar algo templada en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto» (II, cap. LXXVIII, pág. 2 de 2, *on line*). Este tono poco dramático se refuerza con el epitafio burlesco, escrito por Sansón Carrasco en el que tilda de «espantajo y el coco» a don Quijote.



Tuvo a todo el mundo en poco,
/fue el espantajo y el coco/
del mundo, en tal coyuntura,
/que acreditó su ventura
/morir cuerdo y vivir loco
(II, cap. LXXVIII, pág. 2 de 2, *on line*).

Así pues, el lenguaje testamentario (de carácter rutinario), el popular y la actitud mundana de sus protagonistas confieren al episodio de la muerte de don Quijote (último capítulo de la II parte) un tono «apacible», «agradable» y realista. Este tono cordial rebaja el dogmatismo de la sentencia de la voz narrativa o autor implícito (según la cual la cordura o la no fabulación es la muerte), con lo que su mensaje, aparentemente diluido, aparece aún con más fuerza y, sobre todo, con más modernidad.

Recordemos a este respecto (la modernidad de la propuesta del autor implícito que muestra la fabulación unida necesariamente a la vida), la película *Annie Hall* (1977) del renombrado director estadounidense Woody Allen. Al final de la cinta, el protagonista (que es el actor Woody

17/ (II, cap. LXXVIII, pág. 1 de 2, *on line*).

18/ (II, cap. LXXVIII, pág. 1 de 2, *on line*).

19/ (II, cap. LXXVIII, pág. 1 de 2, *on line*).

20/ (II, cap. LXXVIII, pág. 2 de 2, *on line*).

21/ (II, cap. LXXVIII, pág. 1 de 2, *on line*).

22/ (II, cap. LXXVIII, pág. 2 de 2, *on line*).

23/ (II, cap. LXXVIII, pág. 2 de 2, *on line*).

Allen, *alter ego* del director) narra esta anécdota²⁴: Dos señores se encuentran, uno de ellos dice: —En casa estamos fatal porque mi hermano está todo el día cacareando. /— ¿Y por qué no lo lleváis al siquiatra? —le contesta su interlocutor—. /—Porque necesitamos los huevos.

Metafóricamente se puede sobrentender que el ser humano necesita la fabulación, la novela o el mundo imaginario (que se representarían por medio de «los huevos») para continuar soportando la vida. Se presenta, pues, la misma propuesta que la del autor implícito del *Quijote*: aunque las patrañas caballerescas son reconocidas como tales por el mismo autor implícito y su protagonista (don Quijote en el lecho de muerte), estas fabulaciones son necesarias para vivir. Y así lo muestra el mismo autor, pues termina con la vida del protagonista en el preciso momento que alcanza su cordura.

Por lo tanto, el autor implícito (o la totalidad de significaciones de un texto) muestra que la fabulación está unida a la vida. La cordura o la falta de fantasía es la muerte. Pero el autor implícito va aún más allá; esta fabulación se materializa en la novela contemporánea, que es «necesaria» para la vida del hombre (pues si este último no fabula, muere como don Quijote). Asimismo, estos «cuentos» se ligan a su fama (ya que su nombre y obra perviven a lo largo de los tiempos).

8. Conclusiones/Discusión

El deseo amoroso es la fuerza originaria del argumento primario del *Quijote*. Por amor don Quijote imagina y, por lo tanto, crea a doña Dulcinea. Esta misma fuerza creativa le hará también imaginar aventuras y personajes que son, según el mismo protagonista dice en este último capítulo de la II parte, «cuentos» que le darán la fama.

El amor es también el motivo de la transformación de los personajes —como hemos visto (apartado 3)—, y se observa claramente en este último episodio de la obra. Surgen así personajes que, para adaptarse a los problemas que plantea la trama, aman, sienten o se influyen mutuamente (se sintonizan) y, por esto, cambian su personalidad progresivamente. Es decir, surgen los personajes de la novela moderna. Y entre ellos, el más potente es don Quijote que con sus palabras y su muerte desafiará al género caballeresco.

En este último episodio el narrador, el protagonista don Quijote (o Alonso Quijano) y el autor (mostrado en el texto por «la pluma») se identifican y se funden en una sola voz (la del autor implícito) que valora la obra literaria (el *Quijote*) por estar ligada a la fabulación o a los «cuentos», que darán fama a su autor. «Cuentos» o realidad imaginada que es la materia de novela moderna. «Cuentos» que también son la materia de la vida, pues sin ellos solo hay muerte.

Por lo referido, este último capítulo es más bien un cierto contrapunto, el esbozo de una débil duda sobre la tesis básica de la novela: sí, es cierto, el ideal caballeresco es una locura anacrónica, pero sin esa locura no podemos vivir. Se dibuja un protagonista loco en el que el autor se reconoce y del que se ha reído con cariño y piedad, y que ahora lo mira con melancolía porque va a morir. Muerte que, sin embargo, supondrá principio de la novela moderna por la independencia de su héroe respecto a patrones caballerescos.

24/ Véase el episodio del final de la película *Annie Hall* de Woody Allen (1977) en el vídeo, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=otpOoPRc-vk>



9. Bibliografía

- ABRAMS, M.H y HARPHAM, Geoffrey Galt (2012). *A glossary of literary terms*. United States, Wadsworth: Cengage Learning.
- ALLEN, John J. (1990). «El desarrollo de Dulcinea y la evolución de don Quijote». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38(2), 849-856. DOI: 10.24201/nrfh.v38i2.816
- ALVAR, Carlos (2009). *Don Quijote: letras, armas y vida*. Madrid: Sial/Trivium.
- BAL, Mieke (2009). *Teoría de la narración: Una introducción a la narratología* (8ª ed.). Madrid: Cátedra.
- BOOTH, Wayne Clayson (1974). *La retórica de la ficción*. Barcelona: A. Bosch, [1961 1ª ed. Versión original].
- BORGES, Jorge Luis. «Sobre el Quijote» [Conferencia dictada por J. Luis Borges 23 de octubre de 1981]. *Signos Universitarios*, 4(10), 86-91.
- DE REINA, Casidoro (trad.) (1569). *La Biblia, que es, los sacros libros del Viejo y Nuevo Testamento* [conocida por la *Biblia del oso*]. Suiza, Basilea: impresor Matthias Apiarius. Recuperado de <https://www.bibliatodo.com/la-biblia/version/La-biblia-del-oso-1569>
- DE RIQUER, Martín (2003). *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado.
- FRENK, Margit (2015). *Don Quijote ¿muere cuerdo?: y otras cuestiones cervantinas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (2007). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- GIRARD, René (1985). *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona: Anagrama.
- JOFFE, H. Charles (Productor) y ALLEN, Woody (Director). *Annie Hall* [Película]. USA, United Artists, 1977.
- KOPPFENFELS, Martin V. (2006). «Terminar-Abjurar. El último capítulo de Don Quijote». *Criticón*. 96, 69-85.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (2007). *Cervantes y el amor*. Sevilla: Editorial Alfar.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (2003). «El amor de don Quijote». En: Martínez Torrón, Diego (Coord.). *Sobre Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, págs. 41-72.
- MONTERO REGUERA, José (1994). «Mujer, erotismo y sexualidad en el Quijote». *Anales Cervantinos*, 32, 97-116.
- PEÑALVER ALHAMBRA, Luis (2008). *Don Quijote, la escritura y la muerte*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- PINA MARÍN, María Carmen (1993). «Lectores y lecturas caballerescas en el Quijote». En *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 265-273. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/17/aih_17_3_022.pdf
- RICO, Francisco (2003). *Don Quijote de la Mancha* [Versión on line]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Clásicos Hispánicos. Recuperado de <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/indice.htm>
- ROUBAUD, Sylvia (s. f.). «Libros de caballerías». En *El quijote. Introducción*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Sin fecha. Recuperado de <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/prologo/roubaud.htm>

