

ANALES CERVANTINOS, VOL. XLII,

PP. 117-130, 2010

ISSN: 0569-9878

# La praxis y la parodia del discurso del *ars moriendi* en el *Quijote* de 1615

RACHEL SCHMIDT\*

Ha sido tan sólo a partir de las últimas décadas del siglo XX cuando los historiadores del pensamiento, junto con sus colegas los historiadores sociales, han empezado a considerar como objeto digno de estudio el género del *ars moriendi*. En el ámbito español, el estudioso más importante del fenómeno es Fernando Martínez Gil, quien ha compilado una primera lista de noventa y nueve títulos procedentes de los siglos XVI y XVII que se adscriben a dicho género<sup>1</sup>. El *ars moriendi* de la época de Cervantes bebe de varias fuentes de origen diverso, entre ellas un texto medieval difundido por toda Europa, una impresión que solía llevar estampas en madera. El texto medieval tiene asimismo sus raíces en *De scientia mortis* (hacia 1403) del teólogo Juan Gerson, un texto que proponía exhortaciones, interrogaciones y oraciones con que asistir a los moribundos y cuyo destinatario era cualquier cristiano, ya fuera clérigo o laico, que los acompañara en la hora de la muerte<sup>2</sup>. Este *ars moriendi* medieval hace del lecho del moribundo un teatro del conflicto entre las fuerzas del bien y del mal. Tal visión de la alcoba del moribundo como campo de batalla se encuentra todavía en libros del siglo XVI y XVII. Por ejemplo, en su *Agonía del tránsito de la muerte* (1537), Alejo Venegas define la experiencia espiritual del doliente en estos términos: «Agonía es un vocablo griego que quiere decir contienda, porque entonces entra el hombre en la mayor contienda y batalla que ha tenido en toda su vida [...] [A]prieta más

\* University of Calgary, Alberta, Canadá.

1. Martínez Gil, Fernando, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, Siglo XXI de España, 1993, pp. 36-37.

2. Adeva Martín, Ildefonso, «*Ars bene moriendi*. La muerte amiga», eds. Jaume Aurell y Julia Pavón, *Actitudes, espacios y formas en la España medieval*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2002, pp. 295-360, esp. pp. 297-300.

el diablo cuando ve que se acaba la vida y ve menos habilidad en el paciente para resistir a sus armas ocultas y ardides»<sup>3</sup>. No obstante, Martínez Gil señala una diferencia importante entre el *ars moriendi* medieval y las artes de bien morir pos-tridentinas: mientras el agonizante es el que dirige su muerte en la tradición medieval, la muerte se somete a un proceso de clericalización en los siglos XVI y XVII que favorece al sacerdote como director del proceso<sup>4</sup>.

Existe también un subgénero literario inaugurado por Erasmo en su *Preparación y aparejo para bien morir* (1534). El pensador holandés, en un movimiento que va a caracterizar la mayor parte de la literatura piadosa de la época renacentista y barroca, traslada el conflicto entre las fuerzas del bien y del mal que el cristiano padece desde el escenario de la muerte misma a la vida diaria. El buen cristiano, un tanto caballero andante que se apareja para la batalla, se prepara durante toda la vida para su último enfrentamiento con la muerte. Las metáforas a las que Erasmo recurre son llamativas ya que hay en ellas una mezcla de conceptos antiguos de la muerte con tintes modernos. La universalidad de la muerte (ampliamente representada en las danzas de la muerte), Erasmo la explica haciendo una referencia filológica al vocablo griego *moros*<sup>5</sup>. La caducidad del mundo mortal, valorización que data por lo menos del Libro del Eclesiastés, se explica también en términos económicos: «Digamos ahora de los bienes, y hagamos cuenta de quantos cuidados y penas te han dado las riquezas, de la cuales no te puedes agora despegar»<sup>6</sup>. Estas modalidades modernas, entre ellas el concepto de la muerte como un ajuste de cuentas y el recurso a la filología y la filosofía antigua como ejercicio humanista, se notan en los *ars moriendi* barrocos.

Además, Erasmo propone que el buen cristiano pase toda la vida preparándose para la prueba de la muerte, equiparando la vida terrenal con los nueve meses en el útero materno y la muerte con un segundo nacimiento. La muerte se considera como una extensión de la vida, y así pondrá en evidencia la devoción (o la falta de ella) que poseía el moribundo:

La muerte es el toque que declara de qué quilate somos: es fuego que prueba si son nuestras obras de paja, o de metal. Es batalla que examina nuestro esfuerzo. Y vemos muchas veces acontecer en la muerte lo que en las guerras del mundo, que los que parecían en el real cobardes, y que en tocando la trompeta, se despavorarían, son en la batalla esforzadísimos. Y por el contrario los que lejos del peligro parecían leones, en la batalla son liebres<sup>7</sup>.

3. Venegas, Alejo, *Agonía del tránsito de la muerte con los avisos y consuelos que acerca de ella son provechosos* [1537], Madrid, Ediciones Rialp, 1969, pp. 69-70.

4. Martínez Gil, «Del modelo medieval a la Contrarreforma: La clericalización de la muerte», Eds. Jaime Aurell y Julia Pavón, *Actitudes, espacios y formas en la España medieval*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2002, pp. 215-255, esp. pp. 230-236.

5. Erasmo, *Preparación y aparejo para bien morir*, Trad. Bernardo Pérez, Anvers, Martín Nucio, 1555, p. 13.

6. Erasmo, p. 14.

7. Erasmo, p. 25.

El español Venegas explica aún más el concepto de la vida como preparación para la muerte, animando al creyente a hacer de toda su existencia un testamento práctico dedicado a obras pías y de caridad<sup>8</sup>. Tal vez no sorprenda que la interiorización de la virtud que se observa en el pensamiento erasmista no sólo existiera en el discurso de bien morir sino que también se extendiera al mundo de las armas. De acuerdo con Maravall, la figura de don Quijote mismo manifiesta «una más personal práctica ‘moderna’ de las armas. Con ella no se trata tan sólo de demostrar fortaleza en el brazo, sino en el alma; ni valor para la arremetida, sino para ser justo y cumplir con el deber»<sup>9</sup>.

En el *ars moriendi* renacentista y barroco se nota esta transformación conceptual: la muerte, siendo el momento liminal entre la vida de este mundo y la del más allá, no sólo sirve para decidir el destino de ultratumba del yacente (eso de acuerdo con la visión tradicional medieval), sino que también pone de manifiesto la trayectoria y, en último lugar, el valor de la vida del individuo en el terreno de los vivos. Dicha capacidad reflexiva de la muerte —o sea, la manera en que cambia en retrospectiva la imagen del ser vivo, ha sido comentada por filósofos modernos, entre ellos Georg Simmel y José Ferrater Mora. La muerte se presta como un espejo a los vivos con el que examinar de nuevo la extinta vida del muerto. Es más, al apropiarse de la metáfora del caballero para hacer referencia al ser humano, Erasmo subvierte la imagen iconográfica de la muerte como caballero andante, imagen que surgió en el bajo Medievo<sup>10</sup>. Al traspasar la armadura de la muerte al individuo, Erasmo concede al ser humano cierto poder sobre la muerte, el poder de vivir contra ella, usándola para definir tanto su vida como su destino en el más allá.

Además de los libros que mencionan la muerte en sus títulos, hay que incluir en el género los «que sean luz del alma» —en palabras de Alonso Quijano (II, 74)— que eran los demás libros de la época que trataban de la muerte precisamente como momento de prueba para el cristiano. Entre ellos destacan la *Guía de pecadores* de Luis de Granada, y los muchos textos y sermones que conmemoran en 1597 la muerte de Felipe II. De esta manera las palabras de Luis de Granada ejemplifican el concepto de la buena muerte al diferenciar el fallecimiento de buenos y malos: «la muerte de los unos es quieta, pacífica y preciosa en el acatamiento divino, la de los otros inquieta, congajosa y llena de mil temores...»<sup>11</sup>. Es más, el granadino repite que «[g]eneral regla es, que cual es la vida de cada uno, tal es su muerte; y por consiguiente, que si la vida fuere mala, también lo será la muerte»<sup>12</sup>.

8. Bataillon, Marcel, *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Trad. Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 567.

9. Maravall, José Antonio, *El humanismo de las armas en Don Quijote*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1948, p. 124.

10. Para referencias a varias imágenes de la muerte como caballero, véase Guthke, Karl S., *The Gender of Death. A Cultural History in Art and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 51-55.

11. Luis de Granada, *Guía de pecadores*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, p. 72.

12. Luis de Granada, p. 80.

No sorprende, pues, que Felipe II, quien en los días anteriores a su muerte leía uno de los libros del propio Luis de Granada, probablemente la *Guía de pecadores*, concibiera y llevara a cabo su propia defunción como un ejemplo de la buena muerte católica<sup>13</sup>. De hecho, Alonso Cabrera, predicador real de Felipe II, describe la Tierra como «el teatro en que se representan las farsas humanas», y amonesta en su sermón fúnebre para el monarca que se admire «la tragedia de los reinos temporales», para que el alma aprenda a preferir la inmortalidad<sup>14</sup>. Según este predicador, el mismo rey pidió que asistiese su hijo, el futuro Felipe III, a los últimos sacramentos de su vida, diciendo: «He querido que os halléis presente a este acto, para que veáis en qué para el mundo, y las monarquías»<sup>15</sup>. Todo esto, concluye Cabrera, «[p]uede ponerse por norma y dechado de bien morir, y para confusión de todos los herejes»<sup>16</sup>. La victoria que Felipe II realiza en su lecho mortal no es sólo la adquisición de su propia salvación, sino otra batalla en la defensa de la fe católica, acto que constituía su mayor empresa monárquica<sup>17</sup>.

Tan sólo una lectura rápida y superficial de los textos de los siglos XV, XVI y XVII muestra la difusión de este modelo del bien morir. Tirant lo Blanch, el caballero ideal según Don Quijote, muere proclamando su incapacidad de recompensar la gran merced que le hizo Jesucristo al sufrir la tortura y la muerte —siendo esto un tópico de los libros de bien morir—<sup>18</sup>. Es llamativo que Tirant no fenezca súbitamente en el campo de batalla sino de una enfermedad; pues la última prueba de su valor caballeresco no será vencer al enemigo humano, sino al demonio y la duda. Morir bien también sirve como balance de los homicidios ocasionados por causa de los casos de la honra. Tómese por ejemplo a Florencia, protagonista de *Estragos que causa el vicio* de María de Zayas. Doña Florencia, tras haber ocasionado una masacre de la honra de su casa, sale a la calle herida y sangrienta en busca de un confesor, con la expectativa de no perder así el alma<sup>19</sup>.

13. Varela, Javier, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española*, Madrid, Turner, 1990, p. 40.

14. Cabrera, Alonso, «Sermón que predicó el maestro Fray Alonso Cabrera, predicador de su Majestad, a las honras de nuestro Señor el Serenísimo y Católico Rey Felipe II, que está en el cielo: que hizo la villa de Madrid en Santo Domingo el Real el último de octubre 1598», Ed. Juan Íñiguez de Lequerica, *Sermones funerales en las honras del Rey nuestro Señor don Felipe II* [...], Madrid, Licenciado Varez de Castro, 1599, pp. 25-55. esp. pp. 27 y 32.

15. Cabrera, p. 53.

16. Cabrera, p. 55.

17. De hecho, la muerte de Felipe II se puede analizar en todas sus facetas como una actuación y representación de la buena muerte católica donde se acepta con tranquilidad el sufrimiento físico (la muerte del rey fue larga, dolorosa y aun humillante) y donde se evidencia una fe absoluta en el premio del cielo. Eire demuestra que dicha representación e interpretación de la muerte del rey católico niega la versión protestante de su fallecimiento como el castigo divino por su maldad y herejía (Eire, Carlos M. N., *From Madrid to Purgatory. The Art and Craft of Dying in Sixteenth-Century Spain*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 320-321).

18. Martorell, Joanat, *Livro de valeros e strenu cavaller Tirant lo Blanch*, Alacant, Biblioteca Virtual Juan Lluís Vives, 2003 [reproducción digitalizada de la edición de Barcelona, Alvar Verdaguer, 1905], vol. 4, pp. 347-349.

19. Zayas y Sotomayor, María de, *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto (Desengaños amorosos)*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 499.

Por el contrario, se niega a Don Juan Tenorio la confesión antes de la muerte, asegurando de tal forma su perdición en el infierno<sup>20</sup>. En todos esos casos, el morir bien de acuerdo con las normas católicas, supera, al final, otros códigos de conducta y otros conceptos sobre la muerte.

La muerte de Alonso Quijano se representa a primera vista conforme al modelo del bien morir tal como se ve en los libros de *ars moriendi* y con el ejemplo concreto de Felipe II. Jaime Fernández sostiene que Alonso Quijano, al morir, sí descarta los libros de caballerías, pero no rechaza «los grandes valores éticos, estéticos y sociales del espíritu caballeresco [...]»<sup>21</sup>. Paul Descouzis muestra incluso cómo la muerte de Don Quijote se puede dividir en tres movimientos que reflejan las tres cláusulas del Decreto de Justificación del Concilio de Trento, y que deben reglamentar la muerte católica: 1) la «causa eficiente», que es la afirmación de la gracia y la justificación del pecador; 2) la «causa formal», o sea la afirmación de la misericordia de Dios y 3) la retractación de los pecados<sup>22</sup>. Cuando se contempla el fallecimiento de Alonso Quijano desde el punto de vista del bien morir, se puede argüir que el protagonista concibe su locura como Don Quijote en términos de pecado y no de irracionalidad. En palabras del personaje: «Yo me siento, sobrina, a punto de muerte; querría hacerla de tal modo, que diese a entender que no había sido mi vida tan mala, que dejase renombre de loco; que puesto que lo he sido, no querría confirmar esta verdad en mi muerte» (Parte Segunda, p. 573). De todos los lectores del *Quijote*, Joaquín Casaldueiro ha entendido de manera notable la naturaleza espectacular de la muerte de Don Quijote: «El hecho ordinario y general —la muerte— se está transformando en un hecho extraordinario y particular —la muerte individual— gran espectáculo que todos los vivos contemplan»<sup>23</sup>.

La presencia del discurso del bien morir se encuentra sobre todo en la obra cervantina tardía, en este caso en la segunda parte del *Quijote* y en el *Persiles y Sigismunda*. De hecho, ambos libros son complementarios en este aspecto, ya que la obra bizantina presenta las metáforas y axiomas del género en cuestión sin los matices irónicos que notamos en el *Quijote*<sup>24</sup>. Al tratarse de las dos últimas obras del autor, en las que trabajó con ahinco para terminarlas antes de su muerte, es lógico que la muerte se presente en ellas como un tema de mayor

20. Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (Clásicos castellanos 2), Madrid, Espasa-Calpe, 1970, p. 253.

21. Fernández, Jaime, «Muerte de Don Quijote: en torno al valor ético del personaje», *Anales cervantinos* XXIII, 1985, pp. 9-17.

22. Descouzis, Paul, *Cervantes, a nueva luz. II. Con la Iglesia hemos dado, Sancho*, Madrid, Ediciones Iberoamericanas, 1973, pp. 24-25.

23. Casaldueiro, Joaquín, *Sentido y forma del Quijote (1605-1615)*, Madrid, Ínsula, 1975, p. 399.

24. Se puede comparar, por ejemplo, la descripción seria de la figura de la muerte como «espan-tosa» y «formidable», la que el narrador del *Persiles* nos proporciona (Cervantes Saavedra, Miguel de, *Persiles y Sigismunda*, Eds. Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 [edición digitalizada]) con la descripción aún chistosa que Sancho nos da de ella en el episodio de las bodas de Camacho (*Don Quijote de la Mancha*, Parte Segunda, pp. 180-181).

interés. Los consejos que Don Quijote comparte con su escudero, antes de que éste pase a ser gobernador de la insula Barataria (II, 42), revelan que nuestro protagonista conocía ya los tópicos del *ars moriendi*<sup>25</sup>. El narrador Cide Hamete Benengeli expresa su incredulidad ante la sabiduría que expresa el loco: «¿Quién oyera el pasado razonamiento de don Quijote que no le tuviera por persona muy cuerda y mejor intencionada?» (Parte Segunda, p. 343). De hecho, la aparente cordura de estos consejos estriba en su origen parcial en los libros de bien morir. La misma metáfora con que Don Quijote empieza su discurso, la que describe la experiencia del Sancho gobernador como un viaje a través de mares peligrosos, resuena en el tópico de la vida como un viaje marino en ruta a su destino mortal. Alejo Venegas nos presenta un resumen de las metáforas relacionadas con el viaje: «una salida de cárcel, un fin del destierro, un remate de los trabajos del cuerpo, un puerto de tempestades, un término del viaje...»<sup>26</sup>. El lector puede escuchar las palabras de Don Quijote, que «quiere aconsejarte y ser norte y guía que te encamine y saque a seguro puerto de este mar proceloso donde vas a engolfarte; que los oficios y grandes cargos no son otra cosa sino un golfo profundo de confusiones» (Parte Segunda, p. 340). El amo prosigue, avisando a su escudero que tema a Dios, y que se conozca a sí mismo: dos consejos que se repiten en la literatura del *ars moriendi*. Llama la atención el fin que le espera a Sancho si él sigue una vida de bien:

Si estos preceptos y estas reglas sigues, Sancho, serán luengos tus días, tu fama será eterna, tus premios colmados, tu felicidad indecible, casarás tus hijos como quisieres, títulos tendrán ellos y tus nietos, vivirás en paz y beneplácito de las gentes, y en los últimos pasos de la vida te alcanzará el de la muerte, en vejez suave y madura, y cerrarán tus ojos las tiernas y delicadas manos de tus terceros netezuelos (Parte Segunda, p. 342).

El premio de su virtud será, a fin de cuentas, la buena muerte, en el lecho familiar y lejos de los tormentos del diablo.

Es más, Don Quijote recurre a la metáfora de la vida como camino hacia la muerte en su plática con el ama de casa y la sobrina antes de su tercera salida (II, 6). Después de justificar su decisión de continuar por el camino de las armas, debida ésta a la influencia del planeta Marte, asocia las armas con la vía hacia la virtud, que termina en la buena muerte.

[S]é que la senda de la virtud es muy estrecha, y el camino del vicio, ancho y espacioso; y sé que sus fines y paraderos son diferentes; porque el del vicio, dilatado y espacioso, acaba en muerte, y el de la virtud, angosto y trabajoso, acaba en vida, y no en vida que se acaba, sino en la que no tendrá fin... (Parte Segunda, p. 72).

25. Muchos preceptos que Don Quijote repite en el discurso con su escudero provienen de una teología conforme a la de San Agustín (Disalvo, Angelo J., *Cervantes and the Augustinian Religious Tradition*, York, South Carolina, Spanish Literature Publications Co., 1989, pp. 199-201). De hecho, San Agustín servía como una de las mayores fuentes de los libros del bien morir.

26. Venegas, p. 24.

Dicha metáfora de la diferencia entre el camino ancho y el espacioso tiene su origen en los Evangelios, y se repetía con frecuencia en la literatura del *ars moriendi*. Además, estas metáforas de la vida como viaje, sirven para menospreciar la vida terrenal que es, en palabras de Bernabé, un destierro cuyas «riquezas, y la honra, y los demás bienes exteriores apartan los ánimos de los hombres del deseo de los bienes celestiales»<sup>27</sup>. No obstante aquello, Don Quijote termina este discurso con versos de la Primera Elegía de Garcilaso de la Vega, los que ensalzan la inmortalidad de la fama: «Por estas asperezas se camina de la inmortalidad al alto asiento, do nunca arriba quien de allí declina» (Parte Segunda, p. 72)<sup>28</sup>.

La transferencia que hace Don Quijote de un discurso al otro, considerando así los tópicos religiosos de la muerte como camino hacia el cielo y el tópico de la fama terrenal, es un procedimiento típico de su pensamiento. Por un lado, refleja su imitación del discurso caballeresco que, según María Rosa Lida de Malkiel, recurría al concepto antiguo de la fama como «testimonio duradero del mérito»<sup>29</sup>. Por otro lado, revela la existencia en el discurso cervantino de un matiz moderno que cuestiona el concepto cristiano y tradicional de este mundo como una esfera inferior, pero sujeta a la esfera transcendental del cielo. Los autores de los libros del bien morir solían distinguir entre varias formas de muerte, la peor de ellas era la muerte eterna del alma condenada al infierno. Venegas, por ejemplo, constata que hay tres muertes: la primera, que corresponde a las penas del cuerpo; la segunda, que corresponde al pecado; y la tercera, que corresponde a la muerte espiritual en el infierno<sup>30</sup>. Don Quijote, en cambio, afirma que la peor muerte es la de perder la fama: «Una de las cosas —dijo a esta sazón don Quijote— que más debe de dar contento a un hombre virtuoso y eminente es verse, viviendo, andar con buen nombre por las lenguas de la gente, impreso y en estampa. Dije *con buen nombre*, porque siendo al contrario, ninguna muerte se le igualara» (Segunda Parte, p. 46). La yuxtaposición de la fama con la imprenta sugiere aquí cómo la tecnología moderna de principios del siglo XVII sirve no sólo para resucitar y circular el concepto antiguo de la fama, sino también para crear y reforzar una cultura europea y española regida y definida por la religión cristiana, a la vez que por bienes culturales seculares.

Al cotejar las referencias a la muerte en la segunda parte del *Quijote* con su contexto en varios discursos prevalecientes en la España de Cervantes, se percibe cómo el contexto narrativo de la novela sirve para ironizar y aún para subvertir el dogma ortodoxo de la buena muerte. Don Quijote mismo, antes de convertirse de nuevo en Alonso Quijano, suele optar por una visión heroica de

27. Bernabé, Tomás, *Diálogo de la alegría del alma contra el temor de la muerte*, Cuenca, Casa Salvador Viader, 1612, pp. 157-158.

28. Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, Ed. Elias L. Rivers, Madrid, Castalia, 1981, p. 234.

29. Lida de Malkiel, María Rosa, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 262.

30. Venegas, pp. 25-26.

la muerte. En el encuentro con el mozo que va en camino a la guerra (II, 24), Don Quijote mezcla tópicos clásicos con ideas católicas acerca del bien morir. Lejos del disgusto medieval por la muerte repentina, Don Quijote opina, de acuerdo con Julio César, que la mejor muerte era la «impensada, la de repente y no prevista» (Parte Segunda, p. 213). Primero, sostiene que la muerte súbita es mejor porque sirve «para ahorrarse del sentimiento humano». Los libros del *ars moriendi* aconsejan con frecuencia que el moribundo se aleje de su familia y amigos para evitar que el apego terrenal le distraiga del cuidado de su alma. Una nota amarga de nihilismo entra luego en su discurso cuando Don Quijote lamenta, «todo es morir, y acabóse la obra» (Parte Segunda, p. 213). Recurriendo a una supuesta cita de Terencio, que ya se incluía en el prólogo del *Quijote* de 1615, el protagonista declara que es mejor para el soldado morir en batalla que vivir en la huida, pero este axioma se matiza con una queja acerca del desprecio y la pobreza que padece el soldado viejo. Al comparar el destino de los soldados con el de los esclavos viejos, Don Quijote opina que a los soldados ancianos «los hacen esclavos del hambre, de quien no piensan ahorrarse sino con la muerte» (Parte Segunda, p. 213). No cabe duda que existe aquí un trasfondo autobiográfico, en el que se nota la desesperación que debió haber experimentado el propio Cervantes en más de una ocasión: una desesperación que sólo acabará con la muerte<sup>31</sup>. Desde luego, la queja de Don Quijote revela no sólo una crítica del malestar social del militar, sino también un matiz nihilista en el que la muerte es sólo el final de una miseria no merecida.

Sancho Panza, a pesar de su analfabetismo, también da voz a varios tópicos y lugares comunes sobre la muerte. Es decir, su conocimiento del discurso de los libros de bien morir revela cómo circulaba dicha retórica a través de medios tanto orales cuanto visuales, y sobre todo mediante los sermones. Al insertar no sólo refranes populares sino también axiomas más cultos, Sancho nos presenta su visión de la muerte cuando trata de negociar un sueldo con su amo (II, 7):

[T]odos estamos sujetos a la muerte, y que hoy somos y mañana no, y que tan presto se va el cordero como el carnero, y que nadie puede prometerse en este mundo más horas de vida de las que Dios quisiere darle, porque la muerte es sorda, y cuando llega a llamar a las puertas de nuestra vida, siempre va de priesa y no la harán detener ni ruegos, ni fuerzas, ni cetros, ni mitras, según es pública voz y fama, y según nos lo dicen por esos púlpitos (Parte Segunda, p. 76).

31. María Antonia Garcés sostiene que casi toda la producción literaria de Cervantes representa para el autor la repetición constante de su propia experiencia de la violencia y la muerte durante su cautiverio en Argel (*Cervantes in Algiers. A Captive's Tale*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2002, p. 233). Jaime Fernández, en un análisis del encuentro con el paje, nota que éste junto con Sancho, son los únicos personajes a quienes Don Quijote llama «hijo» («La admiración en el *Quijote* y el enigma del paje soldado (*DQ* II: 24)», *Cervantes* XXI,1, Primavera 1999, pp. 96-106); dicha identificación al nivel emotivo Fernández la atribuye a un «desahogo del autor ante su propia imagen joven» (p. 109).

Es evidente que Sancho Panza encapsula de manera inimitable los conceptos medievales de la universalidad, la inexorabilidad y la indiferencia de la muerte. Es más, logra reducir mediante la metonimia la danza de la muerte a la imagen de cetros y mitras. De hecho, representa una variante del refrán español, «La muerte no perdona ni al rey, ni al papa, ni al que no tiene capa»<sup>32</sup>. Me parece erróneo, sin embargo, analizar este pasaje sin contextualizarlo dentro de una conversación que parece gustarle mucho a Don Quijote. Justo después de recitar esta serie de imágenes, Sancho le pide a su amo un sueldo. Sin duda, el interés lucrativo del escudero señala una ruptura importante para con el modelo económico feudal, no sólo porque rompe con la relación estamental entre amo y criado, sino también porque Sancho quiere saber con exactitud cuánto y cuándo va a recibir su salario. Se yuxtapone, pues, el tiempo sempiterno y cíclico que la noción tradicional de la muerte inexorablemente conlleva, con el tiempo medido y lineal del trabajador moderno.

Carroll Johnson señala que esta disputa discurre explícitamente sobre dos sistemas económicos opuestos, el feudal y el capitalista, pero que el subtexto es la relación emotiva entre los dos seres humanos<sup>33</sup>. Lo que sí se nota con frecuencia es que, cuando Sancho emplea el discurso del bien morir, lo hace para congraciarse con Don Quijote. Nuestro buen escudero engarza otra cadena de imágenes sobre la muerte al final del episodio de las bodas de Camacho, cuando defiende su preferencia por Camacho sobre Basilio como marido adecuado para Quiteria. Sancho entiende muy bien la cuestión de clase, pero sobre todo en términos económicos: «Dos linajes solos hay en el mundo, como decía una agüela mía, que son el tener y el no tener» (Parte Segunda, p. 180). Don Quijote, enfadado por tal arenga, responde: «—Plega a Dios, Sancho..., que yo te vea mudo antes que me muera». El criado replica, airado: «antes que vuestra merced se muera estaré yo mascando barro, y entonces podrá ser que esté tan mudo, que no habla palabra hasta la fin del mundo, o, por lo menos, hasta el día de juicio». Luego, Sancho describe la figura femenina de la muerte como segadora que no duerme, un ser descarnado, fantasma y sediento, que come y bebe cualquier cosa. Este catálogo de imágenes y atributos agrada mucho a Don Quijote, quien dice que sus palabras rústicas son dignas de un predicador. A fin de cuentas, Sancho aprovecha las imágenes tradicionales de la muerte para así tranquilizar a su amo, eso después de haberle enojado con su concepto altamente moderno del ser humano como *homo economicus*.

Sancho vuelve a hacer uso de su repertorio de imágenes mortales en su soliloquio camino al Toboso mientras va en busca de Dulcinea (II, 10). En su esfuerzo por determinar cómo salir del callejón sin salida de buscar a una mujer que no existe, se consuela: «Ahora bien: todas las cosas tienen remedio, si no es la muerte, debajo de cuyo yugo hemos de pasar todos,

32. Fernández Merino, A., *La danza macabra. Estudio crítico literario*, Madrid, J. Gaspar, 1884, p. 27.

33. Johnson, Carroll B., *Cervantes and the Material World*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 2000, p. 28.

mal que nos pese, al acabar de la vida» (Parte Segunda, p. 94). No obstante, como su relación problemática con su amo queda sin resolver, continúa con su soliloquio: «Este mi amo, por mil señales, he visto que es un loco de atar, y aun también yo no le quedo en zaga, pues soy más mentecato que él, pues le sigo y le sirvo [...]». De nuevo, Sancho se sirve de un concepto medieval, siendo este concepto medieval, la universalidad de la muerte, sólo para vincularlo con su propia situación vista en términos que sorprenden por su modernidad. El escudero no entiende el servicio hacia su amo de acuerdo con normas feudales que privilegiarían su fidelidad absoluta, sino que se atreve a juzgar a los dos como seres dotados de la misma libertad. A fin de cuentas, Sancho reconoce que por su propia voluntad sirve a su amo. Es más, al preguntarse acerca de la relativa locura de cada uno, el buen Sancho participa del perspectivismo moderno, óptica que caracteriza toda la novela. No se debe pasar por alto que Sancho repite esta afirmación, «que para todo hay remedio, si no es para la muerte», cuando se imagina a sí mismo como gobernador de su ínsula (Parte Segunda, p. 346). Después de escuchar los consejos acerca del bien vivir y morir que Don Quijote propaga en el palacio de los duques, Sancho decide superar el obstáculo de su analfabetismo: «[C]uanto más que fingiré que tengo tullida la mano derecha, y haré que firme otro para mí; que para todo hay remedio, si no es para la muerte, y teniendo yo el mando y el palo, haré lo que quisiere...». El engaño junto con los instrumentos del poder le ofrecerá a Sancho la legitimidad necesaria desde su puesto de gobernador para así trascender los límites impuestos por su origen humilde y su falta de educación. Es crucial que Don Quijote repita el refrán preferido de Sancho cuando se imagina cómo cruzar el mar para rescatar al amado de Ana Félix, Don Gregorio (II, 64). A lo largo de la segunda parte, pues, la imagen del poder omnipresente e invencible de la muerte se transforma en un dicho que ensalza la capacidad humana hacia la invención y la acción decisiva.

Para terminar esta breve explicación, quisiera analizar cómo el uso del tropo de la comedia y la muerte sirve para ejemplificar la transformación del discurso del bien morir que Cervantes articula en su obra maestra. Ya he comentado varios pasajes de la novela en los que ambos protagonistas repiten o comentan lugares comunes que provienen de la vasta literatura relacionada con el *ars moriendi*, abarcando desde la poesía hasta los sermones, y sólo para invertir o cuestionar los valores religiosos y conceptos sociohistóricos que subyacen en el discurso. Al lado del tiempo cíclico y eterno de la muerte vista como universal e inexorable, Sancho adjunta el concepto del tiempo cuantificado y lineal del trabajador moderno. Ante la promesa de ganar el premio del paraíso, Don Quijote lamenta la pobreza del soldado viejo en este mundo, y comenta sardónicamente que «todo es morir, y acabóse la obra» (Parte Segunda, p. 213). Tanto Don Quijote como Sancho invierten el fatalismo del dicho «todo tiene remedio excepto la muerte», para que de tal manera se transforme en un axioma capaz de proclamar la capacidad humana de forjar su propio destino.

En la conversación que ocurre después del encuentro de Don Quijote con la carreta de la muerte, y antes de pelearse con Sansón Carrasco, disfrazado de Caballero de los Espejos, el amo y su escudero comentan la naturaleza de la comedia, siendo esta voz tradicionalmente una metáfora multivalente tanto para la vida social como para la relación entre el mundo terrenal y el celestial (II, 12). En el discurso de Don Quijote se repiten varios tópicos: el teatro como espejo de la vida y el teatro como imagen de la muerte. Primero, se justifica el poder moralizador de la comedia, «porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se veen al vivo las acciones de la vida humana» (Parte Segunda, p. 109). Después, el protagonista anuda el tópico del teatro como bien público con la imagen de la muerte como final de la comedia terrenal: «Uno hace el rufián, otro el embustero, éste el mercader, aquél el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple; y acabada la comedia y desnudándose de los vestidos della, quedan todos los recitantes iguales» (Parte Segunda, p. 109). Es interesante que Don Quijote pregunte a Sancho si ha visto tal fenómeno, pues revela hasta qué punto el amo trata de anticipar la experiencia de su escudero e incorporarla en su plática. Sancho responde que sí lo ha visto, y Don Quijote sigue explicando:

Pues lo mesmo [...] acontece en la comedia y trato deste mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y, finalmente, todas cuantas figuras se puede introducir en una comedia; pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura (Parte Segunda, p. 109).

Encontramos una suerte de silogismo en estas palabras: si el teatro es un espejo y el teatro es la muerte, la muerte será un espejo por tanto. De hecho, un emblema de Pedro de Villafranca y Malagón que conmemoraba la muerte de Felipe IV, manifiesta cómo el espejo puede servir como metáfora de la muerte misma, pues el lema se lee así: «Ese cristal en que atenta/mirándote vida estás/por frágil te enseña mas»<sup>34</sup>. Esto sirve para vincular el episodio de la carreta de la muerte con el del encuentro con el Caballero de los Espejos en un nivel temático. De acuerdo con la literatura del bien morir, la muerte aquí es asimismo espejo de la vida, pues revela el carácter del moribundo. En este sentido escribía Antonio de Alvarado: «Es la muerte un espejo claro, en el qual, mirándose y remirándose uno muchas vezes, ve las manchas, y fealdades que causan los pecados, y vicios en la alma, y las quita, y limpia, y se compone, y adorna de las virtudes contrarias»<sup>35</sup>. Además, la calavera delante del espejo sirve en el arte barroco como un *memento mori*, revelando así la verdad desnuda y demacrada de la vanidad de la vida humana. Al desenmas-

34. Orso, Steven N., *Art and Death at the Spanish Habsburg Court. The Royal Exequies for Philip IV*, Columbia, University of Missouri Press, 1989, p. 109.

35. Alvarado, Antonio de, *Arte de bien vivir, y guía de los caminos del cielo*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmer, 1717, p. 380.

carar al Caballero de los Espejos y ver a su vecino y amigo Sansón Carrasco, quien sólo finge ser caballero andante, Don Quijote se enfrentará con su propia imagen en el espejo. Se niega a ser desengañado hasta su conversión en Alonso Quijano en su última hora. Hasta aquí todo encaja asombrosamente con la imagen de la muerte que se presenta en el *ars moriendi*.

Nuestro Sancho, empero, cada día menos simple y más discreto como dice Don Quijote, sabe matizar el discurso de la muerte hasta modernizarla. El escudero responde: «Brava comparación [...], aunque no tan nueva, que no la haya oído muchas y diversas veces, como aquella del juego del ajedrez, que mientras dura el juego, cada pieza tiene su particular oficio, y en acabándose el juego, todas se mezclan, juntan y barajan, y dan con ellas en una bolsa, que es como dar con la vida en la sepultura» (Parte Segunda, p. 109). Dicha imagen de la muerte se encuentra en el sermón fúnebre a Felipe II de Alonso Cabrera: «Es un juego de ajedrez, que entabladas las piezas tiene cada una su lugar y preeminencia el Rey, la dama, el alfil: pero acabado el juego, y echadas en la bolsa y rebueltas como caen, el Rey que es más pesado, abajo, el peón arriba, no hay diferencia ni respeto»<sup>36</sup>. Aunque el contexto de esta imagen del ajedrez aquí sirve para ensalzar la humildad del rey, representándolo como buen cristiano y mejor rey, cumple, también, una función muy distinta en el discurso de Sancho. Al aceptar con gratitud las palabras halagadoras acerca de su ingenio por parte de Don Quijote, Sancho comenta que la discreción de su amo ha hecho más fecundo su ingenio: «quiero decir que la conversación de vuestra merced ha sido el estiércol que sobre la estéril tierra de mi seco ingenio ha caído [...]» (Parte Segunda, p. 109). Con esta imagen, Sancho vuelve al discurso carnavalesco de que la muerte se asocia con la reproducción y la fertilidad, ya que lo muerto —los huesos y la carne, junto con los otros restos corporales de los seres vivos, entre ellos el estiércol—, revierten en la tierra para fecundarla aún más<sup>37</sup>. La mezcla de las piezas en la bolsa, y por extensión en la sepultura, representa la mezcla de huesos y calaveras en una fosa o catacumba, una imagen eminentemente medieval que encarna la igualdad de todos ante la muerte. De todas maneras, Sancho elabora esta imagen más allá de lo carnavalesco, empleándola para prometer buenos «frutos de mí, que sean de bendición, tales, que no desdigan ni deslicen de los senderos de la buena crianza que vuesa merced ha hecho en el agostado entendimiento mío» (Parte Segunda, p. 109). Sancho se ofrece a sí mismo como ejemplo de los efectos de la buena educación, y se empeña en que su ingenio dé un fruto que sea evidencia de su capacidad de trascender como individuo los límites de una sociedad estamental.

36. Cabrera, p. 28.

37. Bakhtine, Mikhail, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Trad. Andrée Robel, Paris, Éditions Gallimard, 1970, pp. 315-320. Se asocia también la muerte carnavalesca con la victoria de Don Quijote sobre el Caballero de los Espejos, eso que ocurre justo después del encuentro con el Carro de la Muerte (Iffland, James, *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Veronet, 1999, p. 414).

La imagen de la conversación con Don Quijote que Sancho Panza nos expone aquí, puede que sirva como figura metaliteraria para entender lo que Cervantes hace en esta novela con los discursos comunes de su época, tales como los del buen morir. Los refranes, los dichos, los libros impresos, los sermones —todos los géneros— se prestan al novelista como materia prima con que fecundar la literatura creativa. Además el discurso de la muerte era bien conocido por los lectores del *Quijote* en el siglo XVII, pues cada metáfora o figura que se refiere al tema conlleva conocidas resonancias culturales. De acuerdo con Sancho, son buenas comparaciones, pero no tan nuevas. Se hacen innovadoras en la conversación, que aquí implica no sólo la plática de los personajes sino también sus relaciones, en otras palabras los intercambios diarios de su trato. Peter N. Dunn ha descrito la conversación de Don Quijote y Sancho Panza como un lugar doblemente contencioso: el supuesto caballero andante combate contra el mundo de los demás a la vez que su escudero pelea y aún gana ciertas concesiones financieras y sociales de su amo<sup>38</sup>. Es así como el discurso del bien morir, tal como se presenta en los intercambios de los dos protagonistas, se vincula con sus problemas existenciales. Entre ellos, la relación económica entre amo y criado, el clasismo de una sociedad estamental, y el surgimiento de ideas y conceptos modernos, tales como el tiempo lineal y cuantificado que mide la producción del capital y la fe dentro de la capacidad humana de superar, a través de la innovación y el ingenio, los obstáculos que impiden la realización de grandes empresas. En esta medida el uso que Cervantes hace que el discurso del bien morir corresponda bien a lo que Agustín Redondo llama el principio de la reversibilidad: «El autor desempeña un papel de mediador que le permite servirse de la *intertextualidad* con miras *paródicas*. De tal modo se invierten las perspectivas y se crea un espacio de libertad narrativa que autoriza la aparición de otras pautas para el relato, las cuales implican nuevas relaciones entre el autor, el personaje y el lector, regidas por el principio de la *reversibilidad*»<sup>39</sup>. La inversión que se destaca en el discurso de la muerte dentro del *Quijote* de 1615 tiene lugar en el binomio vida/muerte, pues la muerte, de acuerdo con actitudes modernas, se somete a la vida y se proyecta sobre ella. Deja de servir como puerto hacia otra vida más verdadera; al contrario, funciona como imagen especular de la vida terrenal.

Las matizaciones que este contexto narrativo y social aplica al discurso del bien morir, nos dejan vislumbrar la introducción de conceptos y relaciones modernos en el mundo y el texto de Cervantes. Hablar del discurso de la muerte dentro de relaciones entre individuos, como Don Quijote y Sancho puedan ser, hace visible la medida en que la vida no se ajustaba a las normas ritualistas y reglamentadas que se trataban de imponer sobre un proceso

38. Dunn, Peter N., «Contested Discourses in *Don Quijote*, Part Two», *Bulletin of Hispanic Studies* LXXI, 4-5 2004, pp. 501-514, esp. p. 513.

39. Redondo, Agustín, *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, 1997, p. 400.

natural y biológico. Es más, reescribir el discurso de la muerte dentro de la conversación de Don Quijote, Sancho Panza y los demás personajes, hace de ello algo menos estéril. El discurso de la buena muerte, entrelazado con el arte de la conversación, sirve para fecundar la crítica moderna de la vida terrenal y seglar en términos no ya de pecado, sino de relaciones sociales y económicas básicas. De igual manera sirve para engendrar la novela moderna, un género que se va a distinguir por el «toma y daca» de personajes que dan voz a todos estos discursos dentro de un contexto narrativo.

Recibido: 18 de febrero de 2010

Aceptado: 5 de mayo de 2010

### Resumen

En este artículo se examina el uso de los tópicos del bien morir, discurso religioso y moralizante que se transformaba en la España del siglo XVI debido a la mayor clericalización de la muerte, en la segunda parte del *Quijote* (1615). A través del análisis del contexto sociohistórico del *ars moriendi* junto con el estudio del uso pragmático de refranes, axiomas e imágenes relacionadas con la muerte en la conversación de los personajes cervantinos, es posible iluminar matices irónicos y aún paródicos que ponen de manifiesto las tensiones inherentes en la transición desde una óptica medieval sobre la muerte hacia una perspectiva más moderna.

**Palabras clave:** Cervantes. *Quijote* (1615). *Ars moriendi*. Pragmática. Parodia literaria.

**Title:** The Discursive Practice and Parody of *Ars Moriendi* in *Don Quijote* (1615)

### Abstract

This article examine the use of tropes related to the religious, moralizing discourse of the good death in Part II of *Don Quijote* (1615), published at a time in Spain when the social practice of dying underwent increased clerical control. By analyzing the sociohistorical context of the *ars moriendi* discourse along with the way Cervantes's characters use it pragmatically in conversation, one can glimpse ironic and even parodic tonalities that reveal the tensions inherent in a transitional moment as the Medieval vision of death cedes before emergent modern perspectives.

**Key words:** Cervantes. *Don Quijote* (1615). *Ars moriendi*. Pragmatics. Literary Parody.