

**El héroe que perdió la fe:
el fin del mundo mágico de don Quijote a la luz de los fantasmas de Giordano Bruno**

Álvaro Llosa Sanz
(Universitetet i Oslo)

“Procura no transformarte de operador en instrumento de los fantasmas”
(Giordano Bruno, *Sigillus Sigillorum* II, 2)

El filósofo Giordano Bruno, tras aclarar en las primeras líneas de su tratado *De magia* (1591) que “hay tantos sentidos de la palabra magia como tipos de magos” (9), opta finalmente por otorgar a estos “su significación más rica y elevada. Tal como se la emplea entre los filósofos, esa palabra mago designa un hombre que alía el saber al poder de obrar” (16).

Don Quijote, instalado en su peculiar locura entreverada, parece perseguir continuamente la aplicación efectiva de un saber caballeresco, pero a menudo carece de poder suficiente sobre la realidad circundante para obrar con efectividad. La perspectiva mágica del Quijote como personaje inserto en un universo influido por la magia, y especialmente la perspectiva de don Quijote como aspirante a mago ayuda a entender sus éxitos y fracasos como caballero andante. El detallado trabajo de Díaz Martín sobre la magia en el Quijote de 1605 abre ya una veta de interpretación en este último sentido, puesto que atiende al aprendizaje de una vía con lo mágico que culminará, según este crítico, exitosamente en el sueño del gigante Pantafilando. En este artículo voy a elaborar un aspecto del proceso mágico –la fe– que no aparece tratado en la bibliografía *ad hoc* y que, ligada a la teoría del vínculo bruniano y el mecanismo de la fantasía renacentista, pretende explicar además al Quijote en su origen y su fin.

Ahora bien, antes debemos repasar sintéticamente cómo el acceso a la magia renacentista pasa por toda una teoría general del universo que la explica, que en el caso de Bruno supone, en los albores de 1600, la culminación de la tradición neoplatónica y hermética del siglo XVI dentro de la intelectualidad europea. En este universo aún de posibilidades mágicas para este mago-sabio, hay una magia divina (que se corresponde con un mundo arquetípico, de los dioses y cuerpos celestes), una magia natural (mundo físico, de las cosas y seres naturales), y una magia matemática (mundo racional). La amistad o lucha (amor u odio) que rige el mundo arquetípico crea el mundo natural físico, y resultado de éste es el mundo racional caracterizado por la luz y las tinieblas; el cual, al regresar a través del mundo físico, se refleja de vuelta en el arquetípico (Bruno 17-19). Se configura así un recorrido neoplatónico de descenso y ascenso que el mago puede transitar desde Dios hasta el *animus* del ser viviente –vía astros, demonios, elementos, cuerpos compuestos y sentidos, y viceversa–, usando la cadena de los seres que conforman el universo como una “comunidad del espíritu universal, que está por entero tanto en el todo como en cualquier parte” (Bruno 28). Para lograr esta comunidad, el universo dota a los seres que lo articulan –desde la divinidad hasta la piedra– de un espíritu y un cuerpo, que quedan fuertemente ligados entre sí por una atracción de supervivencia. Asimismo, la relación y engranaje entre todos los cuerpos –celestes o terrestres– del universo se basan en una serie de lazos posibles de atracción y repulsión (amor/odio) ligados al espíritu de cada ser. Estos lazos son modificables en diversas medidas, como se ve en la capacidad de imantación de un hierro tocado por el imán (Bruno 36), pero “no todo es mezclable con todo”, como lo demuestra la constante repulsión entre el aceite y el agua (Bruno 51).

El poder de obrar para el mago (también llamado brujo vinculador) reside en conocer la doctrina de la magia, que para Bruno está contenida en el múltiple vínculo de los espíritus (Bruno 47). Dado que ningún cuerpo puede actuar directamente sobre otro cuerpo sino a través del alma, que es quien “cambia en primer lugar las disposiciones para que a continuación las disposiciones modifiquen los cuerpos” (Bruno 28), y teniendo en cuenta que “en suma, no hay nada que esté privado de espíritu, de inteligencia” (Bruno 42), toda operación ejercida por la voluntad del mago debe pasar por una transformación de la disposición del alma ajena para poder realizar la modificación de un cuerpo, sea éste físico o sutil (de cualquier grado de corporeidad).

Volviendo al *Quijote* y siguiendo a Bruno, Martín señala que Alonso Quijano cumple desde un inicio las disposiciones de un buen mago (154), entre las que se sitúa “la fe o creencia, y en la invocación, el amor y la afección ardiente asociados a la aplicación de los principios activos a los pasivos” (Bruno 48). Esta fe aplicada, considerada por Bruno como vínculo imprescindible, debe además concurrir en los elementos que componen la operación vinculatoria-mágica, como nos resume Pérez de León en un interesante artículo sobre el papel que estos vínculos juegan en torno a los personajes de la novela:

El protagonista de la novela cervantina parece tener presente en sus acciones las directrices marcadas por Bruno sobre la manera en que ocurre el establecimiento de los vínculos, y que se resumen en tres, fundamentalmente. Primero, se requiere la existencia de un poder activo en el individuo agente. Segundo, un poder pasivo en el sujeto o paciente, que consiste en su capacidad para no resistir o provocar que la acción sea imposible. Tercero, una apropiada aplicación del vínculo, que está sometida a las circunstancias de tiempo, lugar y otras condiciones (58). Según esto, vamos a ver cómo Don Quijote maneja su fe, a qué y cómo se vincula, y qué logra manipular gracias a ella, siguiendo el patrón bruniano de la magia vinculatoria.

En primer lugar, el inicio del libro nos presenta a un Alonso Quijano que, por alguna razón, ha dejado de creer en su propio entorno y modo de vida actual para hacerlo cada vez más fervientemente en los héroes de las caballerías. A través de estos, y por su mediación fantástica, la fe de Alonso Quijano va a convertirle en don Quijote de la Mancha. Esto sucederá porque la teoría del conocimiento de los siglos XVI y XVII está basada en la idea aristotélica de conocimiento a través de los sentidos exteriores, cuyas sensaciones se convierten primero en *phantasmata* o imagen interior antes de ser interpretadas por el intelecto¹. Alonso Quijano asume tal número e impresión intensa de imágenes caballerescas que su sentido interior o fantasía comenzará pronto a tamizar todas las otras impresiones exteriores por ese filtro fantástico interior que las media. Recordemos además que el individuo posee unas tendencias de carácter llamadas humores, y el de Quijano es el melancólico (saturnino, proclive a la melancolía, la imaginación y al furor creativo), y en menor medida el colérico (relativo a Marte y el uso de las armas)². Esto le va a permitir crear la figura de don Quijote al creer en la andante caballería transmitida por tantas imágenes de héroes caballerescos. Dice Bruno en su *De vinculi in genere* (1592) que el vinculator “debe poseer una teoría universal de las cosas” (69): en el caso de Alonso Quijano, esa teoría universal será entonces particularizada por la de las caballerías andantes, y es en su marco exclusivamente en el que inicialmente pretenderá ejercer su poder transformador, con las limitaciones que esto va a acarrearle. La creación quijotesca la logra mediante la imaginación, esto es, el ejercicio de la fantasía, que para Bruno constituye la “única puerta de todos los afectos internos y, de hecho, vínculo de los vínculos” (Bruno 63). Alonso Quijano se vincula afectivamente mediante la fantasía al mundo caballeresco, y sustentado por su fe en los ideales de dicho mundo, y otorgándoles el poder de imágenes agentes que se instalan indeleblemente y como guías para actuar en su memoria, crea por su voluntad –a imagen y semejanza, mediante la fuerza eficiente³ de su voluntad humana– una nueva identidad correspondiente a esos parámetros, denominada don Quijote de la Mancha⁴. Antes de poder salir al mundo como tal, su fe e identidad no quedará completa si no la dedica a una dama, y la creación de Dulcinea desde su imagen neoplatónica

¹ Sobre este proceso y la conformación del mismo a través de la noción de fantasía, véase Serés.

² Egido (93-96), siguiendo las descripciones humorales de Huarte de San Juan, resume el aspecto melancólico y colérico de don Quijote, avalada por otros críticos expertos en ello.

³ Bruno nos recuerda que la fuerza eficiente de toda operación natural o mágica reside en la voluntad y naturaleza de los implicados, dividiendo la voluntad en humana, demoníaca y divina, que veremos aplicadas, una a una, en el caso de Quijano-Quijote.

⁴ Esta transformación o metamorfosis es interpretada por Miñana a través de las ideas sobre la monstruosidad de la época, ligadas a la melancolía, la locura y la imaginación, partiendo de una posesión furiosa demoníaca como la que hemos descrito nosotros desde las imágenes-espíritu de las lecturas, y el resultado como monstruo, que “se apropia de su forma humana” (86). El parto monstruoso es un ser diferente y extraordinario lleno de furor poético creador, que altera órdenes sociales y de todo tipo, frente a todo orden establecido.

responde a este fin. Así, en esta transformación del espíritu –corporeizada tecnológicamente por la indumentaria y el rocín– la imaginación lo liga astralmente a Saturno, el ideal caballeresco a Marte, y Dulcinea al eros de Venus: las imágenes o fantasmas resultantes de las lecturas le impelen a operar sobre el mundo bajo el amparo vinculador de estos tres signos⁵.

Pero la primera incursión de don Quijote, que responde en exclusiva a la fe del mago como individuo agente, va a resultar inoperante, puesto que su falta de pericia con este tipo de fantasmas mentales le hacen simplemente suplantar lo real por su equivalente en la fantasía, con lo que no llega a vincular ambos extremos de ningún modo: “Todo cuanto pensaba, veía o imaginaba, le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído, luego que vió la venta se le representó que era un castillo” (I, 2). La pura representación o evocación fantasmática, si bien necesaria⁶, no es suficiente, y el sujeto paciente (la venta, las mozas) no comparte ni es tocado en absoluto por el vínculo caballeresco que sí afecta a don Quijote⁷. Así, al término de la primera salida, pateado en el camino tras ser nombrado caballero en lo que para todos excepto él es una excentricidad de loco, sólo puede concluir en la reafirmación de su nueva identidad ante un vecino: “Yo sé quién soy –respondió don Quijote–, y sé que puedo ser, no sólo los que he dicho, sino todos los doce Pares de Francia, y aun todos los Nueve de la Fama” (I, 5). Es la fe en la capacidad de transformar el propio espíritu –y con él los signos del cuerpo– la que queda incólume, pero ninguna otra voluntad ajena participa de ello⁸. Se entiende así el gran obstáculo que tendrá don Quijote, en palabras de Díaz Martín: “La diferencia que media entre el maniaco y el melancólico que sueña despierto y el mago que instrumentaliza esa conexión para obtener el éxito de un propósito es la capacidad de control que disfruta y ejerce el segundo y cuya carencia trastorna al primero” (Díaz Martín 157-8).

Inmerso don Quijote en una cultura de la imagen, la de los siglos XVI y XVII, que Culianu ha caracterizado como *edad fantástica*, para Bruno el mago debe “conceder una gran atención al trabajo de la imaginación: ella es la puerta principal y el acceso principal de las acciones, de las pasiones y de todos los afectos que pueden conmover a un ser viviente” (Bruno 63). Don Quijote va a estilizar su proceso vinculador. Antes de su segunda salida se lleva a cabo la expurgación de su biblioteca (I, 6), la cual contiene físicamente lo que ya anda instalado en el cerebro del manchego. La desaparición de su biblioteca como espacio físico externo y la justificación sobrenatural del hecho por parte de ama y sobrina (I, 7) va a desencadenar un nuevo aspecto de la fe quijotesca, que generará el motivo recurrente del encantador. Si el aposento y sus libros no aparecen y lo ha eliminado la magia de un encantador, según dice todo el mundo, entonces don Quijote puede coherentemente dar por hecho que el mundo caballeresco, por arte de magia, empieza a tener un efecto de realidad mayor sobre el mundo que él mismo aspira a transformar. Los libros ya no existen porque en cierto modo nuestro protagonista está instalado en ese mundo mágico de los libros han desaparecido tras el encantamiento de la biblioteca. Don Quijote empieza a quedar entonces encantado, unido al vínculo creado por la imagen presente y constatable de un encantador poderoso que ejerce su poder sobre la realidad en torno a sí.

⁵ Las imágenes como espíritus intermediarios, si son elevadas -como un ideal caballeresco- adquieren la capacidad de correspondencia con los planetas inferiores, por lo que su influjo favorece a los hombres a ellos vinculados.

⁶ “Quien vincula, no encadena a sí el alma si no la ha arrebatado; no la arrebatada sino encadenada; no la encadena si no se ensalza a ella; no se enlaza si no la alcanza; no la alcanza si no a través de un impetuoso acercamiento; no se acerca si no se inclina, más bien declina, hacia ella; no se inclina si no le mueve el deseo, el apetito; no apetece si no ha madurado un conocimiento; pero no puede madurar un conocimiento si el objeto no se hace presente en figura o simulacro ante sus ojos, oídos, o ante las percepciones del sentido interno” (Bruno 84).

⁷ “Los primeros intentos de acceso del héroe a la dimensión mágica o espiritual del mundo se resuelven, como decíamos, en triste derrota, a causa de que todavía no sabe instrumentalizar esa intuición nouménica; no sabe, pese a la sugerencia del continuo desastre, cómo operar desde el mundo 'real', con el saber 'mágico', sobre el mundo 'espiritual'; se le niega el punto de encaje” (316).

⁸ La fe en su misión y en sí mismo es lo que destaca Avalor-Arce en don Quijote, que llevado por un furor heroico hacia la Verdad y el Bien, constituiría una cristalización literaria de *Degli eroici furori* de Giordano Bruno (61).

Así, el efecto de una magia externa en la que él no es el principio agente, sino pasivo, va a llevar a don Quijote en su segunda salida a admirar cada vez más los efectos de operaciones mágicas cuyo agente no es necesariamente él, pero cuyos efectos disfruta y sufre, porque ahora la causa eficiente no es por voluntad humana únicamente, sino por voluntad demoníaca⁹. El recurso del encantador dota a los fantasmas evocados por don Quijote de una inestabilidad explicable por la confusión que crean los demonios o espíritus contrarios, que se empeñan en mostrar ante su sentido interior molinos cuando hay gigantes. Las aventuras de los molinos y los rebaños representan además una evolución: don Quijote ya no suplanta simplemente imágenes, ciego ante una venta que no veía propiamente; y ahora la realidad que otros ven, le hacen ver o le discuten es incorporada al mundo de don Quijote mediante la intervención del encantador. Este vínculo a dicho fantasma se anudará con tanta fuerza que dominará esta parte y afectará al resto de la novela, permitiendo también el acceso a la magia y sus efectos a otros personajes. La quijotización de Sancho adopta también este carácter vinculativo, en el que el deseo de la ínsula funciona como imagen de un cebo continuo.

También, desde ahora, la imitación caballerescas que ya se había iniciado se transforma en un recurrente ejercicio activo –y performativo– de arte de la memoria caballerescas¹⁰, como “memoria andante” que, en palabras de Aurora Egido (101), es don Quijote, y que éste va adaptando según las circunstancias y posibilidades del camino, visitando los *loci* o lugares comunes –espacios– de la memoria caballerescas (102): el episodio imitativo de Beltenebros en Sierra Morena parece entonces un punto cumbre de esta imbricación casi perfecta entre fantasmas interiores y realidad exterior, visión interna sobre la externa, vinculadas ambas por esta memoria dramática de imágenes¹¹, teatro fantástico de la memoria en acción¹².

En la segunda salida, debido a esta nueva fe, se configura paulatinamente una realidad baciyélmica, es decir, los espacios de la memoria caballerescas frecuentados e invocados por don Quijote para reinterpretar la realidad se acercan al propio mundo ofrecido por la novela en una mixtura sorprendente: como señala Díaz Martín, el mundo pastoril de Grisóstomo y Marcela, y luego el de Cardenio, permiten la intrusión del mundo literario en el real (274). Todo se vuelve desde entonces más permeable, más cercano a un modelo literario, y se incrementa la casualidad frente a la causalidad, y al fin lo mítico frente a lo mecanicista (316), creando una tensión al límite entre lo racionalista y lo analógico, un nivel intermedio entre la novela y el romance (348). Desde la entrada de lo pastoril –ligado siempre al eros y su poder vinculativo en todas sus historias cruzadas–, todos los personajes comienzan a participar de este nivel, y se organiza un juego de rol y disfraces en torno a don Quijote, con auténticos casos amorosos como telón de fondo de los personajes a los que representan; y desde entonces, como señala Díaz Martín (275), es cierto que don Quijote es cada vez más espectador de lo que su figura genera, en un universo ya de analogías y simpatías crecientes entre lo real y lo ficticio que desembocan en los finales felices y muy improbables encuentros y reencuentros de la venta de Juan Palomeque, al borde mismo de la verosimilitud tan apreciada por Cervantes. Para este crítico, la lucha victoriosa en el sueño con el gigante Pantafilán –cuya imagen es el espíritu de la lujuria del noble Fernando– y la inmediata derrota de Fernando ante el caso de Dorotea son una misma victoria facilitada al fin y al cabo por don Quijote, cuyo poder transformador, –para él cumplido explícitamente durante el sueño– ha tenido también su efecto fuera de él, con la victoria de su protegida Dorotea al ser aceptada por un convencido Fernando, anteriormente cruel y

⁹ Pérez de León destaca la penetración de demonios o espíritus –nosotros los llamamos fantasmas– que sufre don Quijote, teoría que adquiere sentido al reconocerse un encantador de la realidad (58-59).

¹⁰ Rodrigues Vianna lo ve incluso como una teatralización escenificada de los *loci* literarios, extraídos de la memoria librería del Quijote y Cervantes, y así el Quijote mismo como libro representa para ella un teatro de la memoria de toda la literatura anterior.

¹¹ González explica los paisajes que divisa don Quijote como el trabajo escenográfico de un actor, que transforma por su palabra un lugar escénico en escenario de una ficción. “En este sentido podemos considerar que don Quijote en realidad está creando un nuevo espacio cada vez que redefine el ámbito que le rodea desde su muy particular y caballeresco punto de vista” (191).

¹² Culiánu nos recuerda que “el arte de la memoria es una técnica de manipulación de fantasmas” (64), que es lo que don Quijote pretende aquí.

egoísta ante ella (320-322). Sería el acto auténticamente mágico sobre otra voluntad logrado por intervención de don Quijote.

El Quijote de 1615 complica la situación un tanto y nos ofrece una nueva dimensión, ya que a lo anteriormente experimentado como caballero en un mundo encantado se suma ahora la experiencia de la lectura del *Quijote* de 1605 compartida por todos sus personajes. De este modo, Don Quijote pasa a instituirse como modelo fantástico de modo similar a Amadís, y tanto don Quijote como los demás mantienen por la memoria y en su imaginación las aventuras del caballero manchego. De este modo, actuando el *don Quijote* de 1605 como imagen percusiva en la memoria de la colectividad, se crea un vínculo colectivo de dependencia sobre tal figura, que se convierte en el centro sobre el que actuar, y así don Quijote mismo queda encadenado por el fantasma de sí mismo. Su fe en lo que ha sido –un don Quijote ahora libresco– lo llevará a experimentar fundamentalmente la fe del sujeto pasivo, y básicamente sufrirá como víctima constante a manos de todos los personajes, en especial de Sansón Carrasco y los duques, si no auténticos magos, sí auténticos manipuladores¹³. Lo real se vuelve simulacro compartido en una amplia red, cuyo vínculo común –imagen que los transforma en imágenes de otros– es el *don Quijote* de 1605. El poder fantástico contenido en un libro opera ahora sobre toda una colectividad receptora. El encantamiento de Dulcinea elaborado por Sancho como aprendiz de manipulador (II, 10) estructurará toda la tercera salida, y el episodio de la Cueva de Montesinos (II, 23) muestra la apoteosis de este don Quijote víctima de los fantasmas hasta el punto de compartir con ellos un mismo plano de experiencia, algo que en la novela queda ya en suspenso de realidad por poco verosímil, según Cide Hamete. Un asunto del que don Quijote, sin embargo, hace cuestión final de fe: “Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más” (II, 41).

La derrota de Don Quijote ante el caballero de la Blanca Luna lo obliga mediante un juramento personal a desvincularse de la imagen ideal que alimenta la fe quijotesca, la caballería andante (II, 44), repositorio imaginístico de sus aventuras. Perdido el vínculo con Marte, intenta sin embargo mantener el vínculo a Eros mediante la afirmación en la derrota de que “Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo”, y posteriormente con la posible retirada al bucolismo pastoril (II, 67), último proyecto antes de morir (II, 73). Pero los malos agüeros que interpreta –¿mago adivino al fin?– ante la entrada del pueblo señalan la debilidad de tal vínculo: la sospecha de que “no la has de ver en todos los días de tu vida” y ese “¡Dulcinea no parece!” (II, 73) rescatan la imposibilidad de evocar la imagen agente del eros, por la que quedó vinculado desde su nacimiento como don Quijote. Los fantasmas se desvanecen.

Al fin, nos recuerda Bruno, “ningún vínculo es eterno, sino que se alternan vicisitudes de prisión y de libertad, de vínculo y liberación de ese vínculo, o más bien de pasaje a otra especie de vínculo” (Bruno 90), y todo ello depende de las modificaciones en su naturaleza y disposiciones, lo que implica cambios en el espíritu. Esto le ha sucedido a don Quijote en sus altibajos mentales, especialmente en los intermedios a sus salidas. Y ahora, muy cansado y viejo, vencido según algunos¹⁴ por la tristeza de la melancolía, pero sin duda ayudado por el reposo y un significativo largo sueño de descanso, y quizás también porque “el vínculo de la imaginación es en sí leve si las fuerzas intelectivas no lo redoblan” (Bruno 63), despierta una mañana Alonso Quijano. Disueltos los vínculos fantásticos que lo sustentaban, una nueva y enérgica fe resurge antes de morir que logra desterrar toda máquina fantástica de su cabeza, y esa fe es la de la antigua identidad de Alonso Quijano, anulando todas las demás: “Ya yo no soy don quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano” (II, 74). Esta fe reniega de toda una aventura fantástica que sin embargo ha traído fama al personaje fantástico que la protagonizaba, hasta el punto de ser asumida y perpetuada hasta el fin por cada personaje. Sin embargo, por esta fe, devuelta gracias a la fuerza eficiente de una voluntad divina –“¡Bendito sea el

¹³ Por esta razón para Pérez de León los duques se convierten en “verdaderos manipuladores de la realidad, en magos que alteran el orden natural de las cosas en busca de la demostración de sus posibilidades para intervenir en destinos ajenos.” (59)

¹⁴ Como Avalle-Arce o Riley. Egido recoge en su artículo una bibliografía al respecto, en la nota 3.

poderoso Dios, que tanto bien me ha hecho!” (II, 74)–, Quijano se desvincula –y por tanto, se desencanta– de don Quijote como fantasma por el que ha vivido y en el que ha vivido. Este final otorga a toda la aventura quijotesca un nivel y entidad propios donde la fantasía tuvo un comienzo y un fin, y un escenario o teatro de operaciones experimental propio movido por la fuerza de la imaginación. El despertar como Quijano confina a don Quijote un tanto al reino delimitado del sueño y sus fantasmas, como aquel renacentista de Polifilo en el que todo había sido sueño, memoria, eros y fantasmas del sentido. Pero esta confinación que desliga a Quijano no se cumple completamente en el resto de personajes, en el narrador Benengeli, y en nosotros los lectores, que seguimos vinculados al fantasma Quijote como auténtica entidad presente y percutora en la imaginación, incluso después de la novela. Quijano representa así el estadio de aquel que ya no es manipulado por sus fantasmas, ni consumido por sus demonios o pasiones, pero aquellos que deja tras sí han logrado, mediante la historia transcrita de Cide Hamete, sin duda, un efecto sobre quien los ha visto¹⁵, quedando impresos ya en la memoria como imágenes agentes. Dice Bruno que “la imagen fantástica tiene su verdad, con la consecuencia de que opera realmente, y real y potentemente queda sujetado aquel que se deja vincular” (Bruno 99); y señala también Bruno que “el artífice liga a través del arte” (Bruno 71). Esto es lo que Cervantes consigue sutilmente a través de un acto poético¹⁶ que usa a Benengeli como fantasma operador para vincularnos a todo a un universo fantasmático¹⁷ –el de la novela moderna– al que no sabemos muy bien qué grado de verdad otorgarle pero que, sin duda alguna, transforma en diverso grado los espíritus de quienes somos¹⁸, generación tras generación de lectores y artistas.

¹⁵ Friedman reflexiona también sobre esta muerte y su legado al nivel del discurso: “Who dies at the end of the novel is not as important as what remains: the medium as message, the discourse as story” (121).

¹⁶ Sobre el uso voluntario de la fantasía en los poetas, véase Díaz Martín 158.

¹⁷ Ly, en un artículo sobre los diferentes encantadores dentro del nivel de la ficción y de la metaficción en la novela, señala algunas afirmaciones de los personajes como referencias directas e indirectas al autor de su historia, visto como encantador de lo todo que sucede, sabiéndose a su merced.

¹⁸ En este sentido, las palabras de Friedman nos hacen reflexionar sobre el poder operador de la fantasía literaria: “Don Quixote is about creative fantasies, about how texts affect the ways in which one perceives the world” (120).

Obras citadas

- Avalle-Arce, Juan Bautista. *Don Quijote como forma de vida*. Madrid: Castalia, 1976.
- Bruno, Giordano. *De la magia. De los vínculos en general*. Trad. Ezequiel Gatto. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- Cervantes, Miguel de. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas eds. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alianza, 1996.
- Culianu, Ioan P. *Eros y magia en el Renacimiento*. Madrid: Siruela, 1999.
- Díaz Martín, José Enrique. *Cervantes y la magia en el Quijote de 1605*. Málaga: U de Málaga P, 2003.
- Egido, Aurora. “La memoria y el Quijote.” *Cervantes y las puertas el sueño: estudios sobre La Galatea, el Quijote y el Persiles*. Barcelona: PPU, 1994. 93-135.
- Friedman, Edward H. “Executing the Will: The End of the Road in Don Quixote.” *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 5 (1994): 105-25.
- González, Aurelio. “El poder del encanto: de los molinos de viento a el Retablo de las Maravillas.” En Robert Lauer y Kurt Reichenberger eds. *Cervantes y su mundo III*. Kassel: Reichenberger, 2005. 189-200.
- Ly, Nadine. “Literalidad cervantina: encantadores y encantamientos en el Quijote.” En Antonio Vilanova ed. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, 21-26 de agosto de 1989. Barcelona: PPU, 1992. 641-652.
- Miñana, Rogelio. “Nacido de la imaginación: el parto monstruoso de don Quijote.” En John P. Gabrielle coord. *1605-2005: Don Quijote Across the Centuries*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2005. 83-91.
- Pérez de León, Vicente. “Sobre alterar el orden natural de las cosas. El Quijote en la teoría del vínculo de Giordano Bruno.” En John P. Gabrielle coord. *1605-2005: Don Quijote Across the Centuries*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2005. 51-63.
- Riley, E. C. *Introducción al Quijote*. Barcelona: Crítica, 1989
- Rodrigues Vianna Peres, Lygia. “El Quijote y el Teatro de la Memoria de Giulio Camillo.” En Robert Lauer y Kurt Reichenberger eds. *Cervantes y su mundo III*. Kassel: Reichenberger, 2005. 519-541.
- Serés, Guillermo. “El concepto de fantasía desde la estética clásica a la dieciochesca.” *Anales de literatura española* 10 (1994): 207-236.