



Fetiches caballerescos y simulacros de la memoria en Alonso Quijano: reflexiones sobre una posible tipología del humorismo cervantino

Giovanni Cara
(Università di Padova)

Abstract

Con disposición mimética por antonomasia, don Quijote se vuelve personaje y plantea a sus compañeros de viaje problemas éticos y estéticos a la vez. Errante, desarraigado, en exilio incesante de sí mismo, se rodea de fetiches e imágenes del pasado que él mismo maneja con dificultad. Estas reflexiones –tan solo en forma demostrativa y en estado de esbozo– quieren observar este aspecto dentro del sistema humorístico de Cervantes, en el que Alonso Quijano está en crisis con objetos que tiene la necesidad de transformar en simulacros de sus lecturas (simulacros, a su vez, de una realidad imaginada por otros).

Palabras clave: *Don Quijote*, lectura, ética, estética, humorismo, simulacros.

With quintessential mimetic attitude, Don Quixote becomes a character and poses to his traveling companions certain ethical problems that, inevitably, are also aesthetic ones. Wanderer, uprooted, in perpetual exile from himself, he surrounds himself with fetishes and images from the past that he finds difficult to handle. We propose in this paper - only by way of example and draft - to observe this aspect within the Cervantes humorous system, in which Alonso Quijano is in a crisis with objects that he has the need to transform into the simulacra of his reading (already simulacra of a reality imagined by others).

Keywords: *Don Quixote*, reading, ethics, aesthetics, humour, simulacrum.



«È una disgrazia per l'umanità che si sia scelto di usare
la stessa parola è per due idee completamente differenti»
Bertrand Russell (2004, 192)

Soy consciente del hecho de que las reflexiones que esta ocasión me brinda la oportunidad de proponer necesitarían mayor ajetreo y cotejo de ejemplos en la red de mallas tupidas que es la textura del *Quijote*. Sin embargo –presentando aquí tan solo un trabajo *in fieri* que me ve comprometido en la tríada novelesca cervantina releída desde la perspectiva más amplia de la historia de la novela europea y mediterránea– sin embargo, decía, me constreñiré dentro del espacio de una propuesta metodológica y, en estos confines, indicaré algunos lugares narrativos,

donde –en mi opinión– las líneas de costura son más evidentes en el taller del autor, incluyendo, evidentemente, los conocidos descuidos y los cortocircuitos provocados en el personaje de 1615 por el personaje apócrifo de 1614, que el mismo Cervantes utiliza (o reutiliza) en clave manierista, es decir según un proceso al cuadrado en el que el escritor se corrige a sí mismo, cuando incluso no pase a través de un tercer nivel, imitando la imitación de su propia mimesis (Cervantes que corrige a Avellaneda que ha desmentido a Cervantes). Valga como macroscópico botón de muestra el ejemplo del asno de Sancho, que desaparece y reaparece en el primer tomo, y luego es justificado en su vaivén en el segundo tomo; o –el mismo problema visto desde la opuesta perspectiva– el caballero Álvaro de Tarfe que jura ante el alcalde sobre la inexplicable existencia de «dos tan contrarios don Quijotes» (*Quijote*, II, 72).

La faena en la que me he metido en este período –la traducción del *Persiles*: trabajo por su naturaleza íntimamente «vertical» y analítico– por un lado me ha obligado a volver hacia una lectura de las dos novelas precedentes, y por otro a reflexionar sobre algunas estructuras e intenciones poéticas que se me antojan sistémicas en Cervantes, y que el autor –*in crescendo* musical, sin volverse atrás, en una especie de afán narrativo continuamente «póstumo» en sentido estricto, según el principio simulacral que anima cada obra– va implementando y experimentando a través de la metamorfosis de todas las formas y todos los subgéneros narrativos disponibles en su época. Con las brillantes palabras de Benjamin:

Come, allo spirare della vita, si mette in moto, all'interno dell'uomo, una serie di immagini, così l'indimenticabile affiora d'un tratto nelle sue espressioni e nei suoi sguardi e conferisce a tutto ciò che lo riguardava l'autorità che anche l'ultimo tapino possiede, morendo, per i vivi che lo circondano. Questa autorità è all'origine del narrato (1962, 245-246)¹.

En este sentido considero anacrónica –si no decididamente desorientadora– la opinión de Egido (1990, 113) cuando afirma que el *Persiles* «supuso un retroceso» en la historia de la novela, por su recorrer las trazas de la tradición griega de aventuras: el descubrimiento de Heliodoro era relativamente reciente y, precisamente porque los narradores trabajan en el taller de escritura en términos de diálogo sincrónico que la retórica crítica –en su deber ser cronológicamente perspectiva– no permite, Cervantes lo considera un desafío. Desafío extremo, póstumo –como toda escritura– concebido dentro de su mundo poético, no dentro de una historia literaria, sino perfectamente acorde con su impetuoso viaje de escritura, que crece sobre sí mismo rectificándose y autoalimentándose ante nuestra vista. Y no es un caso que otro tipo de «agudeza compuesta», como las *Novelas ejemplares*, otro género, otras procedencias, no presente descuidos ni estrías y, al contrario, demuestre –en su intención otra vez póstuma pero en dirección antológica hacia un libro de cuentos coherente– una

¹ Véase también Ferroni (1996, *passim*). Cervantes juega con esta íntima aporía de la escritura en el diálogo entre don Quijote y Ginés de Pasamonte que cito más adelante.

postura autocorrectiva, con todas las variantes temporales que a los historiadores nos gustan tanto².

El viaje de poesía de Cervantes es, en mi opinión, perfectamente tematizado en las páginas escritas en sus últimos años, casi diría meses, con la acostumbrada conciencia desenmascarada, explicitada, hecha tema del tema en las imágenes emblemáticas recursivas –utilizo el término «emblema» también en su acepción técnica³: las manos, izquierda y derecha, Lepanto y escritura, pluma y espada; la maravilla del doble opuesto y complementario del melancólico frente al amigo «gracioso y bien entendido» que abre de par en par la puerta del taller del escritor en crisis de escritura y soluciona sus resquemores (*Quijote*, II, Prólogo); el doble repetido en la pareja del viejo y del joven, caballo y asno, Cervantes reinventado en su último viaje –en *el* último viaje– al lado del estudiante pardal lleno de vida y entusiasmo que tiene toda su carrera delante; plumas que hablan y reivindican su autoridad, asnos que dieron «ocasión a la pluma para escribir donaires» (*Persiles*, Prólogo) y que otra vez son chispa para nuevo cuento y nuevo *witz*.

La referencia directa a la terminología freudiana relacionada con un aspecto del cómico, entre los muchos que constituyen partes del complejo sistema cervantino, así como las ideas que –espero– se traslucen en mis palabras introductorias como en trasfondo alrededor de conceptos como «efectos de realidad», «figurado», «re-presión», de «clic» narrativos o metalépticos, en fin, de todo nuestro armamento bélico y crítico, esta referencia al *witz* –decía– me empuja a proceder por etapas y niveles sucesivos. Son tres los que casi veo como círculos semánticos sobrepuestos: negación de la realidad; presencia del simulacro; pérdida y exilio (como razón poética y, al mismo tiempo, instancia temática). Doy por sentado que se trata de una manipulación teórica, porque, precisamente, un artista, sin embargo, trabaja en sincronía sistémica erigiendo *in progress* una red instantánea, lo que se muestra como una paradoja para los filólogos y que, en cambio, es la reserva de infinitas y posibles interpretaciones y lecturas. Tal vez sea más sincronizado con Cervantes pensar en la explosiva articulación de sentidos y signos ensayada por Gracián para explicar el universo reticular de la correlación metafórica en la agudeza compuesta.

En esta ocasión dejaré como «expediente no tramitado», tan solo entre bastidores, el tercer círculo, por no ser, de momento, más que una sugestión y una hipótesis de trabajo por profundizar⁴.

² Véase en este sentido, la importancia de la refinadísima operación –en mi opinión mucho más que estrictamente filológica– de «vuelta a la Princeps» de Carmen Castillo y Donatella Pini en *Novelas ejemplares* (2008). Sobre la hipótesis de las *Novelas* como (re)construcción unitaria «a lo italiano» me permito remitir a Cara (2010, 79-161); al otro lado del diálogo intertextual, véase Zaccaria (2014), especialmente cap. IV, «El romanzo combinatorio: el *Decamerom*» (73-97).

³ Sobre el problema véase el clásico de Ledda (1970, *passim*), Giuseppina Ledda, maestra e inolvidable «regocijada amiga» a quien dedico, otra vez, estas líneas.

⁴ Indico, aunque aquí no explicitados, algunos de mis presupuestos bibliográficos: Barthes (1988, *passim*), aun en la ambigüedad de su empleo crítico; Ossola (1988, *passim*); Orlando (1994, *passim*). De Leo Spitzer, entre los otros muchos, véase especialmente Spitzer (1977, *passim*), donde el autor también parece ver los límites del concepto de «clic» frente a las hipotéticas invariantes de la *langue*.

Primer círculo: Alonso Quijano y la negación de la realidad

Un primer movimiento del engranaje humorístico, quizás el más evidente, general, amplio, parece nacer del hundimiento del uno frente a su doble: no sé si buscar un principio a partir de Quijano o más bien de Quijote, pero el proceso – verdaderamente barroco y, etimológicamente, especulativo– nace del enigma de un hombre que afirma su ser sobre la base de su surgir como posibilidad demiúrgica, como personaje (o al revés): «Yo sé quién soy y sé qué puedo ser» (*Quijote*, I, 5). Evidentemente se trata de una autoafirmación que pasaría desapercibida si no conociésemos el destino de imposibilidad que el caballero experimentará, con todo su hamlético y socrático aplazar asintóticamente la definición de qué es este «poder ser». Dicho con la anécdota que Erasmo cuenta sobre el Argivo, anécdota que parece el *Quijote* por entero hundido en abismo emblemático: el Argivo,

quel greco tanto folle da sedere tutto il giorno in teatro, ridendo, divertendosi, applaudendo, convinto che vi si rappresentasse chissà quale meravigliosa tragedia, mentre in realtà la scena era vuota. Per tutto il resto si comportava perfettamente da savio, cordiale con gli amici, buon marito, indulgente verso i servi, e capace di perdonare una bottiglia sturata di nascosto. Quando infine i parenti a furia di medicine l'ebbero guarito, si rivolse agli amici con questi lamenti: «Oh, amici miei, voi mi avete ucciso, non salvato, poiché mi avete tolto il piacere, e strappato a forza da un amabile errore!» (*Encomium*, 1966, 76)⁵.

En su ser un «arcaísmo viviente» –según la palabras acertadas de Riquer– el hidalgo de dudosos orígenes –manchego de sangre manchada, según las alusiones de Sancho, igualmente acertadas y con la ventaja de ser de primera mano– recupera las armas del bisabuelo sumiéndose en un viaje al pasado que tiene como referencia directa la literatura y como trasfondo escenográfico la edad dorada de los Reyes Católicos: en su primera acción ya está por entero el destino y la misma razón profunda que justifican cada proceso de desviación y desplazamiento que se repite frente a los objetos y a las personas que provocan el atasco del mecanismo. Este desplazamiento afectivo que conduce a sustituir una cosa con otra tiene, evidentemente, elementos semióticos en común con las motivaciones fetichistas, en primer lugar por su ambiguo estatuto al mismo tiempo de presencia y ausencia de la *res*, y –como apunta Fusillo– muestra modalidades similares al proceso creativo:

È un concetto già abbastanza implicito nella posizione di Freud, che riteneva il feticismo frutto di una negazione ambivalente della realtà [...], controbilanciata da una sostituzione simbolica: quindi da quella creazione di mondi alternativi che è da sempre una delle funzioni precipue dell'arte (Fusillo, 2013, 9).

⁵ Cito en la excelente traducción italiana de Linder y Petruzzellis. Erasmo (¿Cervantes también?) cita casi al pie de la letra la *Epistula* metapoética, II, 2 de Horacio, en la que, entre otras cosas, el poeta pone en términos de resquemor y duda personal la relación entre arte y vida: «non verba sequi fidibus modulanda Latinis / sed verae numerosque modosque ediscere vitae» (vv. 143-144): cfr. la edición de las *Epistulae* al cuidado de Ugo Dotti (2015, 122). El mismo Dotti anota que «l'aneddoto, anche se con varianti, è riferito da Eliano nella sua *Storia varia*, IV 25» (*Epistulae*, 155).

El problema es que, siendo cada obra de arte (casi podríamos decir, con Baudrillard, cualquier gesto comunicativo) un desafío del póstumo a la naturaleza, una manifestación de la humana obsesión por la muerte, en Cervantes este desafío se articula según ese código tan indócil y refractario a simplificaciones como es el cómico, si es que se puede entender exactamente –o al menos inclusive– el cómico como un código. Ciertamente es que la comicidad tiene la misma funcionalidad liberatoria y escapista que estructura el fetichismo y, sin poder saber nosotros exactamente cuál es en Cervantes la primera instancia entre las dos, el autor crea las *gags* situacionales protagonizados por su antihéroe insertando una forma en la otra, incluso atendiendo a un aspecto típico del fetichismo, o sea el interés meticuloso por el detalle. Es lo que ocurre precisamente con la armadura y la reinterpretación «a lo moderno» de viejas piezas herrumbrosas, yelmo, espada, celada, morrión y hasta la parte menos noble que servía de protección del muslo y que acaba para identificar el mismo caballero como una sinécdoque andante. La parte innoble del todo llega a ser la totalidad literaria, que guarda la raíz del nombre histórico transfigurado por el modelo –otra vez literario– de los varios *-otes* andantes: la obsesión por la muerte conduce a la negación de la realidad y a la consecuente sustitución simbólica de tipo creativo.

Como ocurre también a muchos entre los compañeros literarios de don Quijote, perdidos entre ser y parecer, bajo la luz de una existencia que se muestra irreductible a alguna forma de domesticación artística, compañeros más o menos trágicos, tenidos o menos en jaque cómico por la lucidez de la mayoría realista (Huckleberry Finn, Madame Bovary, Des Esseintes, Dorian Gray, Von Haschenbach, etc.), el desplazamiento simbólico no encuentra soluciones a lo largo de la existencia del caballero y, en su caso, se expresa continuamente en inadaptación, causa a su vez de comicidad situacional, antes que de palabras. Dificultad de relación con las cosas, con los objetos de la cotidianidad: es que don Quijote, en su vivir, «glosa» con sus gestos todo lo que ha leído y aplica a la vida una especie de actitud talmúdica a la puesta al día de la escritura, con todo que su *Biblia* es el *Amadís de Gaula* y las lucubraciones al margen son físicas.

El desfase cómico basado sobre esta disfunción del sistema se alarga desde el principio, cuando Alonso se da un nombre áureo en busca de la perdida edad de oro (jotra vez Erasmo!), hasta el final, cuando en cambio la discrepancia entre los dos seres aparece en más de un sentido un báratro infernal y el caballero de los leones lleva sus máscaras a conciencia, incluida la máscara asignada por Avellaneda, de la que tiene que renegar ante un burguesísimo juez y no a través de alguna prueba mágica o gracias a algún anillo hadado. La distancia entre su *ser* identificativo y su *ser* predicativo en las páginas finales de la novela ya es un enigma: hasta el tópico del historiador responsable de la memoria de las aventuras caballerescas, convertido en la época de Cervantes en recurso veloz para remitir el lector a otro capítulo del culebrón caballeresco, se perfila como el misterio de un cronista que en los umbrales de la aventura parece exceder sus prerrogativas y perseguir su objeto más como acosador que como investigador. Con respecto a esta presencia fantasmal a espaldas Sancho tiene sus sospechas, pareciéndole que Cide conoce demasiados detalles de su vida, casi como si estuviese presente hasta en los momentos más íntimos.

A estas alturas don Quijote ya parece un autómatas que ha perdido casi todas la piezas de su traje metálico o, mejor, un *golem* que se ha auto-nombrado y se ha convertido en errante contra las leyes del consorcio social y contra los mismos principios de unidad de tiempo, lugar y acción. Si se me permite decirlo de otra forma, Cervantes pone con el *Quijote* un problema que, a principios de siglo veinte, desconcertó la matemática de Frege y atormentó a Bertrand Russell; un problema que tiene muchísimo que ver con dilemas lingüísticos y cognoscitivos que a partir de Aristóteles constituyen una encrucijada del sistema barroco llegando hasta nuestra época, que aquí solo puedo tocar y que –lo subrayo otra vez– forman parte de un proyecto de investigación más amplio. Tan solo intento, con palabras de Andrea Moro, aclarar las bases de este problema, derivación de la teoría de conjuntos, que ha pasado a la historia con el nombre de «antinomia de Russell» y que lleva a una paradoja; dice Moro:

Un esempio tipico [del paradosso] è l'insegna esposta nella vetrina della bottega dell'unico barbiere di un villaggio, la quale recita: «Qui si radono tutti e solo quelli che non si radono da sé». La domanda è: chi rade il barbiere? Se il barbiere si rade da sé, allora l'insegna è falsa perché non è vero che rade solo quelli che non si radono da sé; se non si rade da sé, l'insegna è falsa comunque perché tutti quelli che non si radono da sé devono farsi radere da lui (Moro, 2010, 81).

En nuestra ocasión la pregunta sería: si la responsabilidad de la historia del *Quijote* es toda y solo de la pluma de Cide, como ella misma dice en 1615 actuando en una prosopopeya, y la muerte de su personaje ya había sido certificada en 1605, quedando solo por definir y contar lo ocurrido durante la tercera salida del caballero, ¿cómo son posibles el cambio de ruta hacia Barcelona, el conocimiento de los decretos de expulsión de los moriscos después de 1609 que afectan a Ricote y, por supuesto, la presencia inquietante de la primera parte y de un libro salido de la imprenta en 1614, que don Quijote puede incluso manejar en la tipografía de Barcelona? Al fin y al cabo, Cervantes evoca el mismo problema en el diálogo entre don Quijote y Ginés de Pasamonte (*Quijote*, I, 22), cuando perfila un rasgo radical implícito en la autobiografía picaresca, tal vez el rasgo más chocante, aún más en su época:

- ¿Tan bueno es? – dijo don Quijote.
- Es tan bueno – respondió Ginés – que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren. Lo que le sé decir a voacé es que trata verdades, y que son verdades tan lindas y tan donosas, que no pueden haber mentiras que se le igualen.
- ¿Y cómo se intitula el libro? – preguntó don Quijote.
- *La vida de Ginés de Pasamonte* – respondió el mismo.
- ¿Y está acabado? – preguntó don Quijote.
- ¿Cómo puede estar acabado – respondió él – si aún no está acabada mi vida?

El mismo tiempo absoluto y suspendido de las aventuras caballerescas se ha vuelto fetiche; se mide con la implacable cercanía de la crónica, del detalle menudo. Las vueltas laberínticas de don Quijote por unas encerradísimas aldeas de la España interior que son la municipalidad del *verum*, tan lejos de los espacios universales del

epos heroico, reino de lo verosímil, acaban dibujando el viaje de un simulacro en la parte equivocada del espejo.

Segundo círculo: don Quijote y la presencia del simulacro

Alonso, bajo el disfraz de don Quijote, se mira ahora al borde de una condición abismal y corre el riesgo de verse abrumado por su horizonte artificial, que entretanto, en paradoja histórica, ya se está asomando en las fiestas por la beatificación de Santa Teresa de 1614, celebradas en Zaragoza, destinación prohibida, cuando el cortejo de reales estudiantes lleva las máscaras del caballero andante y de su escudero y, según las palabras del autor de la relación de fiesta Luis Díez de Aux (1615, f. 53), ofrece «grande regocijo y entretenimiento»: en fin, como los muchachos ficticios que dan la bienvenida a don Quijote en su entrada en Barcelona, «más malos que el malo», «traviosos y atrevidos», que, leyendo el ridículo pergamino puesto en las espaldas del balandrán del caballero de paseo por la ciudad («Éste es don Quijote de la Mancha»), se agolpan guasones rodeándole (*Quijote*, II, 62).

Son las dimensiones de tiempo y espacio a la vez que consternan a don Quijote, el ser predicativo que a través de las heridas abiertas en su armadura parece vislumbrar su origen, su otro ser identificativo, Alonso. Las consecuencias de su decisión de existir como *Golem* lo han transformado, en sentido propio, en simulacro, lo que, en términos poéticos del tiempo, supone un inevitable cortocircuito entre el sistema aristotélico y la otra cara del resquemor poético, siempre presente, aunque ocultamente, a lo largo de nuestra historia artística como un callejón sin salida señalado por el interdicto platónico. Y es la teoría mimética lo que se cuestiona, introduciendo el peligro de que la copia de la copia llegue a copiarse hasta lo infinito dándose también carne y sangre: haciéndose, en suma, de estatua una criatura, de personaje una persona brotada del papel. Problema, éste, que constituye –como es notorio– el nudo del Manierismo, o, mejor dicho, de la manera de las vanguardias áureas; y es Giorgio Vasari –a quien debemos el éxito de la palabra y del concepto de «maniera»– que, con extremada lucidez, apunta a la posible impertinencia del círculo en que comitente, autor, modelo, obra y público –en una palabra la realidad entera en su vivir y en su mirarse viviendo– se encuentran en una condición de peligrosa copresencia. Es el caso que Vasari recuerda de paso en su primera versión de las *Vite* (1550), volviendo sobre la anécdota y ampliándola en la segunda (1568); es la historia de Pippo del Fabbro, sobre la que ya me concentré en otro lugar (Cara, 2010, 7-9), que aquí viene a cuento por lo mucho que Pippo y Alonso comparten a propósito de simulacros y amor mimético al arte⁷.

Pippo era el modelo de Andrea Sansovino, ocupado entre 1510 y 1512 en realizar el *Baco* comisionado por Giovanni Bartolini para el jardín de Gualfonda en Florencia. Merece la pena demorarse en la cita del pasaje de Vasari:

⁶ Sobre el problema del tiempo en la novela cfr. Poggi (2007, 29-54).

⁷ Para una magnífica lectura e interpretación de las venturas y desventuras de Pippo del Fabbro, cfr. Stoichita (2006, 69-95).

Giovanni Bartolini [...] volse che il Sansovino gli facesse di marmo un Bacco giovinetto quanto il vivo, per che dal Sansovino fattone il modello, piacque tanto a Giovanni. che fattogli consegnare il marmo, Iacopo lo cominciò con tanta voglia, che volava con le mani e con l'ingegno. Studiò dico quest'opera di maniera, per farla perfetta, che si mise a ritrarre dal vivo ancor che fusse di verno un suo garzone, chiamato Pippo del Fabbro, facendolo stare ignudo buona parte del giorno, il quale Pippo sarebbe riuscito valente uomo perché si sforzava con ogni fatica d'imitare il maestro. Ma o fosse lo stare nudo e con la testa scoperta in quella stagione, o pure il troppo studiare e patir disagi, non fu finito il Bacco, che egli impazzò in sulla maniera di fare l'attitudini, e lo mostrò, perché un giorno che pioveva dirottamente, chiamando il Sansovino Pippo et egli non rispondendo, lo vidde poi salito sopra il tetto in cima d'un camino, ignudo, che faceva l'attitudine del suo Bacco; altre volte pigliando lenzuola o altri panni grandi, i quali bagnati se gli recava adosso all'ignudo come fusse un modello di terra o cenci et acconciava le piege, poi salendo in certi luoghi strani et arrecandosi in attitudini or d'una or d'altra maniera, di profeta, d'apostolo, di soldato o d'altro, si faceva ritrarre, stando così lo spazio di due ore senza favellare e non altrimenti che se fusse stato una statua immobile. Molte altre simili piacevoli pazzie fece il povero Pippo, ma sopra tutto mai non si poté dimenticare il Bacco che avea fatto il Sansovino, se non quando in pochi anni si morì (*Vite*, 1303).

Pippo y Alonso, que comparten muchas extravagancias e incluso algunos síntomas, antes que ser artistas o lectores, bajo el efecto Pigmalión, han preferido volverse obras en vivo. Estas «tentaciones del demonio», como las llama Cervantes en el Prólogo al segundo tomo en alusión al conjunto de signos referibles a ficción, fama, doble de Avellaneda, prestigio y autoridad, las subraya Vasari con cierta partícipe perspicacia, insistiendo tres veces sobre el término “maniera”, asociando locura y voluntad demiúrgica, distinguiendo perfectamente los diferentes momentos del proceso creativo y, al final, estableciendo una clara ligazón entre el deseo realizado de Pippo y su muerte.

Peregrinaciones, andanzas, aplazamiento del final, extravío intencional en el laberinto para diferir el momento de la vuelta a casa y de la misma muerte, lugar del sueño último que nadie nunca podrá contar: Cervantes lo ha intentado todo hasta el último instante, a la letra, imaginando en el *Prólogo* del *Persiles* un viaje simbólico cinco días antes de morir, con un *witz* surtido en extremo de su pluma. Aquí recupera sus fetiches y simulacros, invirtiendo los papeles otra vez e imaginándose sobre el enésimo caballo al lado de su doble rejuvenecido, el estudiante gracioso que monta una burra, que —dice de paso el autor con nostalgia y una punta de sonrisa melancólica— «había dado gran ocasión a mi pluma para escribir donaires», antes que los dos se separen para que el «manco sano, el famoso todo», el viejo caballero que se obstina en ser andante, atraviase el último puente; y aún quiere la última palabra, deseando ver a sus amigos «presto contentos en la otra vida»: como dice Romero, tenemos aquí «todos los elementos para preocupar a más de un lector-amigo supersticioso, que habrá tocado madera, hierro o lo que fuere»⁸.

§

⁸ Con palabras de Carlos Romero Muñoz in *Persiles* (2004, 123).

Bibliografia citata

- Barthes, Roland, «L'effetto di reale», in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1988, IV.
- Benjamin, Walter, «Il narratore», in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962.
- Cara, Giovanni, *Studi su Cervantes. Con una frangia novecentesca («Tiempo de silencio» de Luis Martín Santos)*, Padova, Cleup, 2010.
- Díez de Aux, Luis, *Retrato de las Fiestas que a la beatificación de la Bienaventurada Virgen y Madre Santa Teresa de Jesus, Renovadora de la Religión...* Zaragoza, Juan de la Naja Quartanet.
- Egido, Aurora, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990.
- Encomium* = Erasmo da Rotterdam, *Elogio della follia*, ed. Nicola Petruzzellis, Erich Linder y Nicola Petruzzellis, Milano, Mursia, 1966.
- Epistulae* = Orazio, *Epistole e Ars poetica*, dir. Ugo Dotti, Milano, Feltrinelli, 2015.
- Ferroni, Giulio, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996.
- Fusillo, Massimo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2013.
- Ledda, Giuseppina, *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613)*, Pisa, Università e Ist. Editoriali e Poligrafici, 1970.
- Moro, Andrea, *Breve storia del verbo essere*, Milano, Adelphi, 2010.
- Novelas ejemplares* = Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, ed. Carmen Castillo Peña e Donatella Pini, Padova, Unipress, 2008, Tomo I.
- Orlando, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1994.
- Ossola, Carlo, *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, Bologna, il Mulino, 1988.
- Persiles* = Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2004.
- Poggi, Giulia, «Alla ricerca del cronotopo perduto: tempo e tempi nel *Quijote*», in *De texto a texto. Traducción, adaptación, reescritura*, ed. Carmen Castillo Peña y José Pérez Navarro, Padova, Unipress, 2007.
- Russell, Bertrand, *Introduzione alla teoria matematica*, Milano, Longanesi, 2004.
- Spitzer, Leo, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Torino, Einaudi, 1977.
- Stoichita, Victor I., *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, il Saggiatore, 2006.
- Vite* = Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, ed. Maurizio Marini, Roma, Newton Compton, 2012.
- Zaccaria, Giuseppe, *Giovanni Boccaccio. Alle origini del romanzo moderno*, Milano, Bompiani, 2014.

