

Imposturas del barbero maese Nicolás: disfraces y máscaras

III JORGE CHEN SHAM

Seguir las huellas de maese Nicolás, aquel que llaman simplemente como “el barbero del lugar” (I, v, 58),¹ significa plantearse con pertinencia la funcionalidad de los segundones del *Quijote*. En efecto, la técnica de Cervantes para la introducción de los personajes secundarios implica una mostración entimemática, en la que se apela a lo consabido y a un “modo elíptico”² de presentación, pues remite siempre al presupuesto de lo ya conocido por parte del lector para que no se haga el retrato físico y moral del código clásico (¿quién?, ¿por qué?, ¿cómo es?) El personaje interviene y se presenta en escena únicamente en la medida en que interactúa con otros, lo cual muestra la cercanía afectiva y la mínima distancia narrativa con lo que sucede en la historia principal. Cuando “el labrador de su mismo lugar y vecino suyo” (I, v, 56) recoge a don Quijote para que los curiosos y malpensados no lo vean apaleado y lo lleva de noche a su casa, ya lo esperan “en ella el cura y el barbero del lugar, que eran grandes amigos de don Quijote” (I, v, 58).

Podría pensarse que la introducción tópica del cura y del barbero obedece a que son representación de las autoridades de cualquier villa o pueblo peninsular, faltando tal vez el alcalde o poder civil. Joaquín Casaldueiro ya veía su función en parejas para que sirvieran

¹ Cito a partir de Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV Centenario. Madrid, Alfaguara, 2005, p. 56. Para simplificar el aparato de notas, en adelante solamente se señalará entre parentesis, respectivamente, la parte, el capítulo y la página.

² Manuel Picado Gómez, *Literatura, ideología, crítica: notas para un estudio de la literatura costarricense*. San José, Editorial Costa Rica, 1983, p. 38.

“de sostén, de acompañamiento; agrupadas de dos en dos”.³ Cervantes rápidamente nos acota las razones por las cuales se encuentran estos personajes ahí: la amistad es el motivo que permite plantear la reserva y el resguardo de la casa; el afecto obliga a interesarse por la enfermedad y ausencia del hidalgo extraviado y alienado, como se lo hace saber la sobrina al barbero: “—Sepa, señor maese Nicolás —que éste era el nombre del barbero—, que muchas le aconteció a mi señor tío estarse leyendo en estos desalmados libros de desventuras” (I, v, 58). Con la muestra de confianza y de búsqueda de ayuda frente a un comportamiento que rebasa su entendimiento y sus fuerzas, la sobrina transfiere ahora el problema y el caso de su tío a los amigos más cercanos de él, para que encuentren un remedio a su enfermedad del alma (el cura) y del cuerpo (el barbero).

Comprometidos de este modo cura y barbero por la interpelación de la sobrina, transferidas así las responsabilidades de hacerse cargo de la situación a causa de las obligaciones que la amistad conlleva, ellos intervendrán para que don Quijote recupere la cordura. El escrutinio de los libros, con su exorcismo simbólico, es el primer intento del tratamiento de emergencia que emprenden los dos personajes; pero sabemos que don Quijote continuará en su padecimiento febril por la caballería y emprenderá una segunda salida que lo llevará por Sierra Morena para seguir los trazos de sus modelos caballeresco-místicos. Cura y barbero harán todo lo posible en su objetivo de hacer volver a don Quijote a su casa; así cuando se encuentran a Sancho Panza que va a cumplir su embajada y se enteran de que persiste en su “locura [...] el género de ella” (I, XXVI, 253), construyen su estrategia de intervención inmediata:

Después, habiendo bien pensado entre los dos el modo que tendrían que conseguir lo que deseaban, vino el cura en un pensamiento muy acomodado al gusto de don Quijote y para lo que ellos querían y fue que dijo al barbero que lo que había pensado era que él se vestiría en hábito de doncella andante,

y que él procurase ponerse lo mejor que pudiese como escudero, y que así irían adonde don Quijote estaba, fingiendo ser ella una doncella afligida y menesterosa, y le pediría un don, el cual él no podría dejarse de otorgar, como valeroso caballero andante. (I, XXVI, 256-257).

La estratagema diseñada por el cura supone la puesta en escena del mundo de la caballería en un intento por abolir las fronteras entre la fantasía caballeresca y su realización concreta; refiriéndose al pensamiento muy acomodado al gusto de don Quijote (I, XXVI, 256), la novela subraya las acciones tanto de “ordenar” material y físicamente, como de “componer” espacialmente, hablando de las cosas y de la situación de lugar,⁴ la construcción de una escena de teatro o del ajuste de un escenario a otra situación. Se invierte lo que plantea Ascunce Arrieta para la primera salida de don Quijote, esa “falta de sintonía entre mundo transformado y mundo real”⁵ encontrará eco en los desdoblamientos de los personajes que entrarán en el código de la caballería. La realidad se adaptará al mundo imaginario de don Quijote, por lo que ésta se interviene y se “acomoda” —recordemos el verbo utilizado por Cervantes— al personaje ficcionalizándola. Esto es capital para comprender las razones por las cuales se convoca la semiología del vestido, aquí más bien en la acepción de disfraz. Recordemos el pasaje: “fue que dijo al barbero que lo que había pensado era que él se vestiría en hábito de doncella andante” (I, XXVI, 256). Quien idea la estratagema es el cura, de manera que aquí el barbero se presta al juego de la caballería, con lo cual se pondrá en marcha la maquinaria ficcional. Pero para que ello suceda, como indica el texto, debe “vestirse en hábito de doncella” (I, XXVI, 256), pues con el vestido “se alcanzará una identidad diferente”;⁶ para que la percepción de la realidad

⁴ Acepciones que encontramos en cualquier diccionario. He utilizado el de Ramón García-Pelayo y Gross, *Pequeño Larousse Ilustrado*. París, Larousse, 1976, p. 16.

⁵ José Ángel Ascunce Arrieta, *Los quijotes del Quijote: historia de una aventura creativa*. Kassel, Edition Reichenberg, 1997, p. 121.

⁶ José Ignacio Díez Fernández, “Libertad de percepción y realidad variable: Algunas notas sobre la semiología del vestido en el *Quijote*”, en Antonio Bernat

³ Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma del Quijote (1605-1615)*. Madrid, Ínsula, 1970, p. 64.

cambie y se transforme, primeramente ha de cambiar la identidad de la persona y, en segundo, la escena.

Así, lo que se impone como estrategia es el disfraz que “introduce un principio de voluntariedad ajena que perturba la libre percepción”.⁷ El barbero maese Nicolás se persuade de la importancia de tal “invención del cura” (I, XXVII, 257) y, manos a la obra, se agencian los aditamentos y vestidos para realizar sendos disfraces con la ayuda de la ventera. En el plan original el cura sería la doncella, mientras que el barbero su escudero; pero en el camino hay un cambio de planes motivado por el decoro religioso y el respeto a las personas que lo ostentan, muy propio de la adecuación entre conductas, palabras y dignidad de la persona en el Antiguo Régimen.⁸ Sin embargo, Sancho Panza se los encuentra camino de su embajada y su reacción no es más que significativa de la impresión que le causaron “y de ver a los dos en aquel traje no pudo tener la risa” (I, XXVII, 258). El efecto burlesco surge aquí como forma de sanción; cura y barbero se sienten ridiculizados en la risa del escudero, lo cual explica las razones por las que el barbero “[n]o quiso vestirse por entonces, hasta que estuviesen junto de donde don Quijote estaba” (I, XXVII, 258). Se siente un poco incómodo en el papel de “doncella” que debería suplir, pero gracias a la intervención feliz de Dorotea en el capítulo XXIX, se salva de hacerlo: “A lo cual dijo Dorotea que ella haría de doncella menesterosa mejor que el barbero, y más, que tenía allí vestidos con que hacerlo al natural” (I, XXIX, 291). Llama la atención que el narrador subraye la expresión “al natural”, pues resalta la condición de lo verdadero frente a la apariencia y al disfraz de quien no posee ni identidad de mujer ni podría actuar tan magistralmente con arreglo al mundo de la caballería,

pues Dorotea ni debe fingir ser mujer⁹ y se manifiesta como aguda lectora de ese género literario.

En este caso, habría que preguntarse más allá de ese decoro a la dignidad eclesiástica para responder a las razones por las cuales Cervantes hace que el pretendido papel de doncella recaiga en maese Nicolás: sin que el texto lo aclare explícitamente, él no lleva barbas. Antonio Redondo nos recuerda, en efecto, que la barba, emblema de la virilidad, también representaba la dignidad y el prestigio del saber en letrados y médicos.¹⁰ El hecho de que el barbero no las lleve establecería un sinsentido en relación con la profesión que ostenta y nos conduce a lo que Redondo denomina como el “deslustre de las barbas”¹¹ sobre el cual se basa toda la creación de este episodio de imposturas. Querer vestir al barbero maese Nicolás como mujer se facilita, entonces, porque no posee barbas y permitiría tanto su “feminización” (hacerla doncella) como el disimulo risible que describe Antonio Redondo “con la oposición antropológica entre la barba y el vello propio del hombre por una parte y, por otra, el cabello largo y la falta de vellosidad características de la mujer, invirtiendo lúdicamente tales peculiaridades”.¹² La aparición fortuita de Dorotea da al traste con el plan original; se encuentra una actora femenina que pueda llevar a cabo el papel, mientras que al barbero se le proporciona otro en el que la falta de barbas desempeñará la clave de todo el juego del donaire.

En este sentido, lo importante es el carácter ficcional y teatral de la estratagema, pues el cura con gran entusiasmo se alegra de que “ponga por obra” (I, XXIX, 291) todo lo tramado o planeado ante una Dorotea convertida en princesa Micomicona, al tiempo que, para

Vistarini, ed., *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma de Baleares, Servei de Publicacions i Intercanvi Científic, 1998, p. 376.

⁷ *Ibid.*, p. 383.

⁸ El texto cervantino es claro en cuanto al respeto del estado eclesiástico y a lo que podría ser una infracción no permitida en clara alusión a un travestismo no autorizado: “y diciéndoselo al barbero, le rogó que trocasen trajes, pues era más justo que él fuese la doncella menesterosa, y que él haría el escudero, y que así se profanaba menos su dignidad” (I, XXVII, 258).

⁹ Al respecto, Luisa Fernanda Aguirre de Cárcer indica lo siguiente: “las ropas verdaderas de Dorotea, y no un disfraz, serán un valioso aliado en su estrategia de engaño, siendo más verosímil en ella que en el barbero el papel de doncella.” (L. F. Aguirre de Cárcer, “Vestido y disfraz como recurso narrativo y argumental en el *Quijote*: la cuestión morisca”, en A. Bernat Vistarini, ed., *op. cit.*, p. 365.)

¹⁰ Antonio Redondo, “De barbas y barberos en el *Quijote*: donaire y creación cervantina”, en Agustín Redondo, ed., *Releyendo el Quijote, cuatrocientos años después*. París, Presses Sorbone Nouvelle/ Centro de Estudios Cervantinos, 2005, pp. 131-132.

¹¹ *Ibid.*, p. 132.

¹² *Loc. cit.*

cubrir su identidad y no ser reconocido por don Quijote, “el barbero se había acomodado al rostro la barba de la cola de buey” (I, XXIX, 293). El encuentro de ambos con don Quijote conduce al equívoco de la risa y del disimulo, pues el barbero no puede contenerse haciendo malabarismos para sostener en su lugar la barba postiza, lo cual generará más adelante la escena burlesca en la que “la barba” será el motivo central. No es casual la relación metonímica explicitada entre *barba* y *barbero*, aunque recordemos que, para los tiempos de Cervantes, todo barbero se ocupaba también de ciertas cirugías menores y del sangrado de las personas enfermas. Sin embargo, pensando en el oficio de afeitar como una realidad a la que parece aludir aquí la situación jocosa que se monta en Sierra Morena, si el barbero afeita o elimina “las barbas”, aquí maese Nicolás-el escudero intenta, por el contrario, mantenerlas en su lugar con un acto condenado a su fracaso, pues era postiza. Toda esta escena está construida bajo la farsa creada por la princesa Micomicona. Veamos su contexto. Persuadido don Quijote de que debe acompañar a la dama que le solicita su intervención, ocurre el incidente de la mula de alquiler que se asustó y, dando coces en el aire, tumba al pobre barbero que cae por tierra:

Con todo eso, le sobresaltaron de manera que cayó en el suelo, con tan poco cuidado de las barbas, que se le cayeron en el suelo; y como se vio sin ellas, no tuvo otro remedio sino acudir a cubrirse el rostro con ambas manos y a quejarse que le habían derribado las muelas. Don Quijote, como vio todo aquel mazo de barbas, sin quijadas y sin sangre, lejos del rostro del escudero caído, dijo:

—¡Vive Dios, que es gran milagro éste! ¡Las barbas le han derribado y arrancado del rostro, como si las quitaran aposta! (I, XXIX, 297-298).

Disfraz y farsa caballescica se dan la mano para que la comicidad inunde este final de episodio y nos muestra la complejidad de la percepción y su difracción. En efecto, la farsa llega a su paroxismo en manos del pobre barbero, quien se ha preocupado de mantener sus barbas en posición, mientras que un accidente inesperado da

al traste con ella para ser desenmascarado. La comicidad radica en “la inadecuación perspectivista entre los propósitos de los personajes y las posibilidades ofertadas por la realidad”.¹³ Queda claro que las barbas postizas se han despegado y que el barbero ha sido descubierto en su engaño; sin embargo, inmediatamente el barbero corrige la escena aparentando haber sido golpeado por la mula y finge su dolor. Todas las miradas están puestas sobre la reacción de don Quijote y lo que se subraya es su interpretación acorde a su visión deformadora: “vio todo aquel mazo de barbas, sin quijadas y sin sangre” por el suelo. La inadecuación de lo que se percibe está constreñida por el código caballescico: quiere forzarse a don Quijote a ver “un milagro” en donde solamente hay timo y farsa; pero sus palabras finales advierten de su cambio de percepción: “¡Las barbas le han derribado y arrancado del rostro, como si las quitaran aposta!” (I, XXIX, 298). *Aposta* subraya la respuesta atónita del caballero; se trata de un adverbio y significa *adrede*,¹⁴ es decir, a propósito, con lo cual don Quijote parece comprender la impostura del barbero. Lo que anota de inmediato la instancia narrativa es la rectificación para que el simulacro de la realidad continúe en manos de estos farsantes:

El cura, que vio el peligro que corría su invención de ser descubierta, acudió luego a las barbas y fuese con ellas adonde yacía maese Nicolás dando aún voces todavía, y de un golpe, llegándole la cabeza a su pecho, se las puso, murmurando sobre él unas palabras, que dijo que era un ensalmo apropiado para pegar barbas, como lo verían; y cuando se las tuvo puestas, se apartó, y quedó el escudero tan bien barbado y tan sano como de antes, de que se admiró don Quijote sobremanera (I, 29, 298).

Todo gira alrededor del engaño y de lo que el mismo cura califica de “su invención”, es decir, de “las posibilidades de la

¹³ J. A. Ascunce Arrieta, *op. cit.*, p. 207.

¹⁴ R. García-Pelayo y Gross, *op. cit.*, p. 82.

apariencia”,¹⁵ en la que la escenografía bien planeada (vestido, gestos, movimientos y voz) mimetizan esta representación fraudulenta y capciosa. A pesar de ello, ha fallado un detalle, lo cual provoca el posible desenmascaramiento y ruptura del engaño, las barbas delatan al barbero y ponen al descubierto la estratagema. La corrección, con el respectivo restablecimiento del orden, viene de quien ha orquestado la escena, el cura y su extraordinario “ensalmo”, que sirve para curar las heridas del cuerpo y sanar los males que aquejan a quienes los padecen. Otra vez don Quijote se muestra reticente a lo que la percepción visual le ofrece y “se revela totalmente impermeable a la recepción de los datos sensoriales”;¹⁶ sin embargo, el cura y el barbero le han tomado el pelo al hacer que el disfraz “funcion[e] como un elemento privilegiado del propósito [...] de engañar a don Quijote con esa peculiar forma de mostrarle”¹⁷ cómo se reconfigura la “ilusión” y la farsa burlesca, induciendo al personaje al error de interpretar correctamente el episodio. La barba del escudero, como al final subraya la instancia narrativa, surte el efecto deseado y la impostura se lleva a cabo ante los ojos de don Quijote. Tiene razón Díez Fernández al ver en los disfraces un elemento que desemboca en la “coacción de la libertad de percepción, al mismo tiempo que sirve también como enredo”;¹⁸ aquí todo gira alrededor de “las barbas” y el barbero es un actor, con el cura como director de orquesta; su instrumento es el disfraz, la impostura del vestido y de la identidad;¹⁹ todos son procedimientos que sirven para la teatralización paródica.

¹⁵ J. I. Díez Fernández, “Libertad de percepción y realidad variable...”, en *op. cit.*, p. 386.

¹⁶ Bénédicte Torres, “Percepciones sensoriales, ilusión y locura en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes”, en *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas: Lepanto 1-8 de octubre de 2000*. Palma de Mallorca, Servei de Publicacions i Intercanvi Científic, 2001, p. 640.

¹⁷ *Ibid.*, p. 387.

¹⁸ *Loc. cit.*

¹⁹ Coincidimos plenamente con la siguiente aseveración: “para el cura y el barbero el disfraz ha sido pensado como el medio de engañar a don Quijote y

O también puede funcionar la impostación de la voz, como ocurre en I, XLVI, cuando por fin contienen a don Quijote encerrándolo en una jaula con la finalidad de persuadirlo para que regrese de buena gana a su casa, tal y como se habían comprometido cura y barbero a raíz de la segunda salida del caballero andante. En I, XLVI, ante las reticencias de don Quijote, el barbero emprende la iniciativa de encubrir su voz y se dirige a él simulando “una voz temerosa” (I, XLVI, 480), portentosa y grandilocuente para persuadirlo de una presencia trascendental, pues la instancia narrativa aclara que se trata de una “profecía” (I, XLVI, 481) lo que acabamos de escuchar en boca del barbero, en estilo farragoso y arcaico que a todos los presentes asombra:

—¡Oh Caballero de la Triste Figura!, no te dé afincamiento la prisión en que vas, porque así conviene para acabar más presto la aventura en que tu gran esfuerzo te puso. La cual se acabará cuando el furibundo león manchado con la blanca paloma tobosina yoguieren en uno, ya después de humilladas las altas cervices al blando yugo matrimoñesco, de cuyo inaudito consorcio saldrán a la luz del orbe los bravos cachorros que imitarán las rampantes garras del valeroso padre; y esto será antes de que el seguidor de la fugitiva ninfa haga dos veces la visita de las lucientes imágenes con su rápido y natural curso (I, XLVI, 481).

Desde la Antigüedad, la profecía se relaciona con el arte de adivinación, en el que el sacerdote se apresta a descubrir los designios de la divinidad, la revelación de lo sagrado se decanta por la inspiración-expiración en un movimiento del interior hacia lo exterior, gracias a la apropiación que realizan las Musas sobre la persona del adivino o sacerdote. De esta manera, Platón pone al mismo nivel el arte de la adivinación profética y el de la poesía en el breve diálogo “Ion, o De la Poesía”, cuando las hace venir de la posesión divina: “En esto dicen la verdad, porque el poeta es un

conseguir su vuelta a casa”. (L. F. Aguirre de Cáncer, “Vestido y disfraz como recurso narrativo...”, en A. Bernat Vistarini, ed., *op. cit.*, p. 365.)

ser alado, ligero y sagrado, incapaz de producir mientras el entusiasmo no le arrastra y le hace salir de sí mismo. Hasta el momento de la inspiración, todo hombre es impotente para hacer versos y pronunciar oráculos”.²⁰ Ello es capital para comprender la impostura de la que el barbero es autor material, porque es tan convincente con ese cambio de voz que impresiona a todos los presentes, tal y como nos lo recuerda la instancia narrativa: “Y al acabar de la profecía, alzó la voz de punto y disminuyola después con tan tierno acento, que aun los sabidores de la burla estuvieron por creer que era verdad lo que oían” (I, XLVI, 481). Las modulaciones frenéticas o los cambios de voz hacen pensar, en consonancia con sus ademanes y movimientos corporales —que no se explicitan pero suponemos aquí como parte de la puesta en escena—, en el trance propio del entusiasmo divino.

Por otro lado, no se nos olvide que la inspiración de las Musas configura al poeta como un ser privilegiado a la escucha de lo sagrado, como nos lo recuerda el mismo Platón. Se inspiran y transmiten los designios divinos, por lo que el poeta y el profeta poseen el mismo estatuto privilegiado en la perspectiva griega de lo sagrado: “Quand on le nomme, suivant un usage latin, vates, le poète est un devin, quelqu'un qui voit et qui dévoile l'avenir; ce que l'hébreu appelait un Voyant et qu'en grec on nomme prophète”.²¹

Precisamente esta capacidad de predecir el futuro es lo que está en juego en la parodia del arte adivinatorio proferida por el barbero, pues le augura a don Quijote un futuro provisorio en el que contraerá nupcias y tendrá gran descendencia y para ello —retomemos el inicio de la profecía— se vale de un símbolo de alto contenido mayestático y dinástico, como es el “león” rampante de Castilla, símbolo de la realeza; y otro de contenido religioso como lo es la “blanca paloma” dentro de una estrategia de ocultación-explicitación propia de todo acto de profecía: *À l'occultation du contenu (les événements sont cachés dans le futur), s'ajoute la dissimulation*

²⁰ Platón, “Ion o De la Poesía”, en *Diálogos escogidos*. Buenos Aires, El Ateneo, 1957, p. 96.

²¹ Jacques Markale, “Le poétique et le sacré”, en *Corps Écrit (Le sacré et les formes)*, núm. 3, 1982, p. 82.

de la signification. Il appartient à la prophétie d'être “métaphorique et énigmatique”.²²

Así pues, anuncia las bodas y la futura heredad de don Quijote, como si fuera una promesa dinástica y el culmen de todos sus sacrificios y desilusiones; las palabras proféticas del barbero desean aprehender un futuro todavía incierto por lo que opera sobre revelaciones que pueden ser tomadas como visionarias. *L'attente engendrée par la prédiction*²³ se refiere a un solo acontecimiento; de ahí su coherencia a pesar de su estilo pomposo y *démodé*. Lenguaje alambicado, profuso en imágenes del repertorio heráldico y mitológico, el barbero maese Nicolás, “no el del albarda” (I, 466, 480), como señala la propia instancia narrativa, hace una profecía que contiene dos predicciones; la primera se refiere al destino de don Quijote —como ya vimos—, la segunda al de Sancho Panza:

—Y tú, ioh el más noble y obediente escudero que tuvo espada en cinta, barbas en rostro y olfato en las narices!, no te desmaje ni descontente ver llevar así delante de tus ojos mismos a la flor de la caballería andante, que presto, si al plasmador del mundo le place, te verás tan alto y tan sublimado, que no te conozcas, y no saldrán defraudadas las promesas que te ha fecho tu buen señor; y asegúrote, de parte de la sabia Mentironiana, que tu salario te sea pagado, como lo verás por obra (I, XLVI, 481).

En cambio, a Sancho Panza le reconfirma la promesa de la ínfula y el pago de todos los salarios “caídos”, de manera que, en su caso, la profecía no tiene la misma fuerza ni el valor anticipatorio que en el anterior. No hay visión ni enigma en lo que se refiere a las promesas materiales anunciadas al escudero, tampoco nos ofrece un sentido que invite a descifrar un código figurativo. El discurso no es críptico como en el caso de don Quijote y sus interpretaciones se apegan a los acontecimientos de la novela en relación con

²² Fernando Gil, “La preuve de la prophétie”, en *Annales: Économie, Société, Civilisations*, núm. 1, 1991, p. 28.

²³ *Ibid.*, p. 29.

las promesas en la prestación de los servicios y se apega a *l'exigence de la vérification empirique des événements prédits*,²⁴ cosa que no sucede en el *Quijote*.

Pero en ambos sujetos sobre los cuales actúa la profecía su verificación se produce en lo inmediato; su efecto pragmático es instantáneo en las consecuencias sobre quienes se ha hecho la predicción y en su capacidad para interpretar su sentido, como queda esclarecido en la reacción de don Quijote:

Quedó don Quijote consolado con la escuchada profecía, porque luego coligió de todo en todo la significación de ella y vio que le prometían el verse ayuntados en santo y debido matrimonio con su querida Dulcinea del Toboso, de cuyo felice vientre saldrían los cachorros, que eran sus hijos, para gloria perpetua de la Mancha; y creyendo esto bien y firmemente, alzó la voz (I, XLVI, 481).

No habrá cuestionamiento de la profecía en don Quijote ni en Sancho Panza; el caballero andante acepta la profecía y no buscará corroborar su interpretación; más bien la acepta sin poner en duda sus argumentos y espera el cumplimiento de la profecía en tanto *consolatio*. Éste es el otro efecto pragmático sobre los personajes, sobre todo en don Quijote, quien dócilmente se dejará conducir a su hogar, comenzando a cumplir el destino que tanto le augura la profecía. La profecía sirve, pues, como *consolatio* en donde ambos personajes aceptan los designios divinos; la consolación clásica —recordemos— ligada al motivo de la meditación sobre “las edades de la vida”,²⁵ desembocará en la ponderación del trabajo del ser humano y sus fatigas y dolores. He aquí la recompensa que espera principalmente don Quijote a sus “penalidades y sufrimientos” en tanto “cuidado y diligencia en el obrar [...] y, por otro, la dificultad, necesidad o aflicción corporal o anímica”.²⁶ Con la profecía, el plan

²⁴ *Ibid.*, p. 29.

²⁵ Ernst Robert Curtius, “Tópica”, en *Literatura europea y Edad Media latina*, t. I. México, FCE, 2004, p. 125.

²⁶ Aurora Egido, “Los trabajos en El Persiles”, en Alicia Villar Lecumberri, ed., *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de*

maestro de cura y barbero llega a su ejecución final, pues acallan cualesquiera reacciones negativas de parte del caballero andante para regresar a su casa y, de este modo, neutralizan las objeciones a su estratagema. Otra vez, una burla del barbero allana el camino y sus imposturas contribuyen en forma capital para que don Quijote se olvide de sus aventuras; de ahí que su función no sea ni exigua ni carente de importancia diegética.

Lo que funciona en ambos episodios —I, XXVI-XXIX y I, XLVI, que son parte de la misma estrategia del “regreso a la casa”— es la celada por parte del cura y del barbero en un doble movimiento: tanto la simulación del disfraz y de las barbas como la de la voz permiten la yuxtaposición de percepciones diferentes sobre el papel de la “impostura”, de desdoblamientos y de ambigüedades; tal como la crítica ha analizado, esto nos permite ver “la variedad de teorías con que podemos explicar los fenómenos de la vida”.²⁷ A diferencia de lo que estos asertos de la crítica cervantina configuran sobre el juego, el donaire o la invención, el sentido común aquí no pertenece necesariamente al barbero maese Nicolás; él es quien disfraza la realidad y posee aquí la visión fantástica y extraordinaria, obviamente para engañar al caballero andante. Esto produce una realidad de vida que se difracta para quien atraviese el mundo de la ficción, según plantea con acierto Martínez Bonati, pues “[e]n virtud de esa conciencia común de una realidad compartida y presente, las construcciones irónicas y no realistas del *Quijote* asumen un aire juguetón, gozoso y amargo a la vez”,²⁸ como sucede en estos capítulos.

Cervantistas. Lisboa, 1-5 de septiembre de 2003. [s.l.], Asociación de Cervantistas, 2004, p. 18.

²⁷ Félix Martínez Bonati, *El Quijote y la poética de la novela*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 128.

²⁸ *Idem*. Lo mismo piensa A. Redondo en su artículo citado previamente.