

todos lo atan de pies y manos, lo encierran en una jaula y colocan la jaula sobre un carro de bueyes. Y otra vez el halo de tristeza: Don Quijote encerrado en una jaula, puesto que es un loco, alguien que debe estar en un «encierro». A través de esa imagen desgarrada, Cervantes parece sin embargo haber encontrado una salida para escapar del atolladero en que él mismo se había metido. Así encuentra el camino de regreso a casa. Y, como venimos diciendo, el Quijote que regresa ya no es el mismo ser humano, sólido y auténtico, que se introdujo en Sierra Morena tras liberar a los galeotes. Ahí lo perdimos, y el Quijote que se nos ha esbozado luego, tanto en los bosques como en la venta, parece absolutamente otro: la caricatura, casi el envés de sí mismo, que recogerá Avellaneda.

IX

La jaula de los locos o de los monos

1. Y así nos hallamos en el final de la historia, donde el único que parece tener vida es Sancho. No porque se haya «quijotizado», sino porque, como ocurrió desde el principio (y pese a los diversos momentos en que desea regresar a casa), siempre ha estado creyendo en sí mismo y en su amo. Y además no quiere regresar de vacío y como si toda su historia hubiera resultado inútil, puesto que en verdad a él mismo le angustia la imagen triste de Don Quijote aislado entre los barrotos de la jaula. El ventero le entrega al cura otros papeles que llevan el título de *Novela de Rinconete y Cortadillo*, sin duda una primera versión o un primer esbozo de la que luego se publicará con el resto de las *Novelas ejemplares* en 1613. Y allá va el herido en su alma, el desfallecido Don Quijote que se cree encantado en su jaula y en el carro arrastrado por bueyes, acompañado de cuadrilleros, de Don Fernando, del cura y el barbero, que se tapan la cara con máscaras para que no se les reconozca (¿no han estado siempre enmascarados a través de su buena conciencia del «orden»? y, por supuesto, con la compañía de Sancho, que es el único que trata de convencer al *caballero* de que no se hunda, de que no está encantado. Posiblemente este humillante regreso y esa criatura inerme en que se ha convertido Don Quijote (ahora más que nunca el de la *Triste Figura*), sea una lejana imitación del caso de Lancelot o Lanzarote en *El Caballero de la Carreta* de Chrétien de Troyes, pero lo que nos importa es el protagonismo de Sancho. Al igual que en el final del segundo libro le ruega una y otra vez al caballero/hidalgo que no se deje morir, ahora trata de convencer a su amo de que está embaucado, engañado («*embaído y tonto*»), que trate de revivir pues el encanto no existe. E incluso señala que todo ha sido culpa del cura y el barbero. Es imposible saber si Cervantes quiso apuntar esto con mala uva, pero la objetividad del texto (el «*Ello es*») nos

resulta con todo implacable: como decíamos, han sido el cura y el barbero los verdaderos «espías» de Don Quijote. Y esos rastreadores implacables han conseguido por fin cazar su pieza. Y así lo han salvado: «curando» a Don Quijote y atándolo en la jaula hasta reducirlo a la nada. Han anulado su libertad y lo han convertido en un guiñapo. De modo que debemos matizar lo que hemos dicho antes: éste no es el caso de Andrés o de los galeotes liberados por Don Quijote, que se quejan de su liberación porque ellos sí están inscritos bajo los límites del orden, porque Don Quijote los ha dejado «desnudos» bajo el poder de esos límites. Pero Don Quijote existía precisamente por haber roto todos los límites y en este sentido la imagen del orden (consciente/inconsciente) es muy otra: nadie puede escapar a las leyes o a las mallas del significado de la vida que el cura y el barbero tratan de representar como «intelectuales de La Mancha», como símbolos del *poder* del sentido de la vida normal establecida en la aldea, un pequeño engarce en la cadena que atraviesa todas las normas establecidas en torno al «mundo» social y vital de la España de la época. Si Don Quijote es el símbolo de un nuevo sentido del mundo, el cura y el barbero son (*objetivamente*, según la propia textualidad narrativa) la verdadera *contrafigura* de Don Quijote. Si Andrés y los galeotes son las *contrafiguras* de la libertad de Don Quijote «desde abajo» (su libertad es imposible, aparte de que Pasamonte se nos pretenda presentar como un canalla), por el contrario el cura y el barbero son las *contrafiguras* de la libertad de Don Quijote «desde arriba». Como símbolos del poder mismo, no están dispuestos a permitir que nadie se les «desordene», y precisamente desde una mirada que pretende ser la del reverso del tapiz: la mirada de la salvación, con las excusas de siempre. Es decir, como está loco, todo este espionaje y persecución han sido sólo para ayudarlo, etc. En suma, el discurso, que, por otra parte, el propio texto contrapone a otra imagen distinta de la salvación: precisamente el discurso de Sancho, que sí trata de salvar continuamente a este Don Quijote, caballero enjaulado y en la carreta, como un mono de feria. Por eso Sancho no cesa de decir que los enmascarados son el cura y el barbero, que todo lo hacen por malicia y por envidia (y a lo mejor Sancho inconscientemente acierta), pero Don Quijote ya no tiene fuerzas para nada. Sancho insiste en

que se fije bien en los enmascarados. Si se fija bien en las máscaras verá tras ellas al cura y al barbero¹. Sólo que Don Quijote ya no puede —o ya no sabe— más que repetir la vieja historia de siempre: quizá parezca que lo son, pero se trata sólo de apariencias. O como dice el caballero en estricto: «Y en lo que dices que aquellos que allí van y vienen con nosotros son el cura y el barbero, nuestros compañeros y conocidos, bien podrá ser que parezca que son ellos mismos; pero que lo sean realmente y en efeto, eso no lo creas en ninguna manera [...] porque es fácil a los encantadores tomar la figura que se les antoja...». Pero la desesperada astucia de Sancho para intentar revivirlo le hace ir más allá, acudir a la propia «vida natural». Un encantado ni come ni bebe ni hace sus «necesidades». Y sin embargo Don Quijote ha comido, ha bebido y seguro que necesita hacer «aguas mayores y menores». El argumento no convence del todo a Don Quijote (aunque claro que necesita evacuar esas «aguas», si es que no ha empezado a hacerlo ya), pero admite que puede ser que los encantadores hayan cambiado su tipo de encantamiento y ahora a él se le permita hacer todas esas necesidades. Y así la argucia vivificadora de Sancho sirve al menos para que —avisados por el mal olor— el cura y el canónigo de Toledo (que ahora los acompañan) dejen libre a Don Quijote. Así éste puede salir al campo, saludar a Rocinante y hacer todas sus cosas allá lejos, acompañado de Sancho. De cualquier modo es un poco antes, al principio del capítulo XLIX, cuando Don Quijote ha pronunciado la frase definitiva para explicar esta situación final y quizá el trasfondo de la legitimación de su derrumbe: «Yo sé y tengo para mí que voy encantado; y esto me basta para la seguridad de mi conciencia».

2. Don Quijote, pues, se excusa a sí mismo ante los demás y se justifica subjetivamente. De nuevo un «yo sé», como aquel «yo sé quién soy» que había pronunciado al inicio de sus aventuras. Pero como ese *yo sé* implica precisamente un no-saber, eso supone que en este final todo vuelve a ponerse en duda, mientras que a la vez

¹ ¿No es curioso que Sancho realice aquí el mismo «papel» de ayuda literal que Maritornes había hecho respecto a él en la venta, tras el «manteo»? Ahora es Sancho el único que trata de ayudar *literalmente y de verdad* a Don Quijote, mientras los otros lo han enjaulado como a un animal para «salvarlo».

Don Quijote está intentando que todo resulte normal para su código, al menos ante su lectura interior. Es por eso por lo que más que admitir su humillación o su fracaso, Don Quijote asume —o pretere de asumir— la verdad del *encantamiento* para no derruirse del todo. Es una mala «salida», decíamos, para él y para un texto quizá atacado. O al menos es la única solución que Cervantes ha sabido encontrar o quizá haya querido hacerlo a propósito para mostrarnos que la «triste figura» de la libertad era algo que iba completamente en serio. Aunque Sancho insiste en que lo mejor sería salir del carro, montar en Rocinante que también parece encantado «según *va de melancólico y triste*», y probar la suerte «*de buscar nuevas aventuras*». Hubiera sido quizá la solución, y quizá desde mucho antes, desde la penitencia en Sierra Morena (esas «nuevas aventuras» serán la solución del segundo libro), pero en este primer texto Cervantes no ha querido o no ha podido continuar con las aventuras. Aparte de la última historia, casi grotesca y mal concentrada, la de «los disciplinantes», Sancho tendrá que esperar aún diez años para que las aventuras se reanuden públicamente.

3. Sin embargo, la aparición de ese canónigo de Toledo le ha servido mientras tanto a Cervantes para establecer una nueva diatriba sobre los libros de caballerías. El canónigo dialoga con el cura a través de los argumentos ya conocidos: son disparates, les falta la «imitación» y lo «verosímil». Pero el propio canónigo reconoce que él mismo ha comenzado una «buena» novela de caballerías y que ha alcanzado ya más de cien hojas escritas. Y su conclusión es importante, puesto que atañe de nuevo a la dialéctica entre lo verdadero y lo falso: para escribir ese libro se habría basado en modelos tales como los verdaderos héroes clásicos, desde Aquiles o Héctor a Eneas (que, por supuesto, en absoluto son verdaderos históricamente). Sólo que en las palabras del canónigo nos aparece un destello que resulta inevitable destacar, puesto que quizá implique una legitimación básica del trabajo que ha realizado el propio Cervantes. Nada menos que esto: resulta evidente que tanto se puede escribir la épica en prosa como en verso. Es exactamente lo que está intentando hacer Cervantes, aunque él ofrezca su obra ante el lector como una especie de «épica cómica» según la posterior y certera definición de Fielding.

Ahí hay, pues, algo que no es mera retórica, más o menos clásica, en este final cansado del texto: tratar de conseguir una *épica mitológica en prosa*, ésa es de algún modo la tarea que Cervantes ha estado buscando en esta larga historia sobre Don Quijote. Sólo que es así también como la crítica a las caballerías se mezcla con la crítica a las comedias que «*abora se usan*». Ya que Cervantes ha neutralizado el texto entreverando las historias contadas y los diversos sucesidos entre el bosque y la venta (ya hemos visto que la *comedia* ha sido clave en esta cuarta parte del Quijote), resulta lógico que la trabazón textual se intente lograr ahora a través de incorporar también una diatriba sobre el teatro. Son de nuevo dos planos fundidos: las comedias de «este tiempo» son tan disparatadas como los libros de caballerías, y por las mismas razones de falsedad de «imitación» y de lo «verosímil». Los que las escriben y los que las representan piensan «*que les está mejor ganar de comer con los muchos *sid est, con el vulgo* que no opinión con los pocos*». Salen a relucir una serie de tragedias «buenas» de Lupercio Leonardo de Argensola, la propia *Numancia* de Cervantes, incluso *La ingratitude* de Lope. También obras «buenas» de Gaspar de Aguilar y de Francisco de Tárrega. Pero quizá lo más importante sea la contundente respuesta del cura: «*el antiguo rencor que tengo contra las comedias*» de ahora. Un rencor añejo que quizá fuera lo que se destilara tanto en el texto que llegara a provocar las iras lopescas y de su grupo. Puesto que el rencor del cura se centra no sólo en las comedias «normales», en las que se falsean la verdad y la historia, el tiempo y las acciones, el decoro y la condición de los personajes («*una princesa fregona*», etc.), sino sobre todo en las «comedias divinas», en las que obviamente la falsedad resulta mucho más grave: se trastocan los milagros, se miente en la vida de los santos, todo se basa en la «apariencia» o tramoya; con lo que los extranjeros (los franceses e italianos que guardan mucho mejor el Arte) «*nos motejan con razón de bárbaros*».

4. He aquí, pues, la última sorpresa que se nos guardaba escondida en el Quijote: las tres primeras partes han estado dedicadas, en la teoría y en la práctica, a lo que se nos acaba de llamar la «épica en prosa». Con la excusa de los libros de caballerías (una excusa doble: como burla y como apoyo) se ha experimentado con

la nueva fórmula de prosa «en largo» a través de la vida cotidiana del hidalgo/caballero. Pero en esta cuarta parte lo que se está poniendo a prueba no es tanto la épica en prosa o la narración coral (pastoral, sentimental o morisca), sino la estructura misma de la comedia. Y de nuevo en su práctica y su teoría: pues Cervantes, que ha practicado la comedia años atrás y que acaba de «teatralizar» todos los sucesos de la venta, ahora teoriza sobre la comedia no sólo por boca del canónigo, sino a través de ese rencor que el cura lleva dentro y que es fácil intuir como igualmente cervantino.

Y lo más llamativo es que el mismo «escritor» que ha comprado su propio libro en el mercado, les reproche ahora a los cómicos depender en exceso del mercado y el público («les está mejor ganar de comer con los muchos»), y que siga martilleando sobre lo mismo por boca del cura: «como las comedias se han hecho mercadería vendible...». Y es precisamente aquí donde aparece Lope, aunque sin nombrarlo directamente: «Y que esto sea verdad véase por muchas e infinitas comedias que ha compuesto un felicísimo ingenio de estos reinos [...] y, por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de la perfección que requieren». Evidentemente, este ataque a Lope (y en general a toda la «bárbara» fórmula lopesca) es sólo la punta del iceberg de ese *rencor profundo* (quizá actuaran también otros motivos que ignoramos) que debía existir ya entre Lope y Cervantes. Si no, apenas se explicaría la siempre aludida carta de Lope del verano de 1604 («ninguno tan malo como Cervantes») ni este y otros nada velados ataques de Cervantes contra Lope. El rencor también se destile acaso en el triste añadido que Cervantes se ve obligado a poner a la edición en libro de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* «nunca representados» de 1615. Como se nos dice en el prólogo a ese libro, lo que Cervantes más admira y envidia de Lope es que haya visto representar prácticamente todas sus obras, mientras que a Cervantes los «autores» (los empresarios) le niegan el pan y la sal:

² También se puede decir a la inversa: «Novelizar el teatro», pero sólo en el sentido que hemos venido viendo hasta ahora. *Id est*, la prosa *viva* pintada, en su carne, incrustada en los hechos, el verdadero objetivo que Cervantes pretende conseguir.

Las comedias se escriben en verso, y de Cervantes —nos dice el prólogo de Cervantes en el prólogo a esas *Comedias*— se puede esperar algo en la prosa pero nada de sus versos. El propio Avellaneda acertará en gran medida al llamar despectivamente comedias en prosa a la mayor parte de las *Novelas ejemplares* de Cervantes (aunque las alabará en otro sentido). Y desde luego en el prólogo del propio Avellaneda también se transparenta esa imagen del rencor doble, ya que uno de sus ataques básicos contra Cervantes se centra en el hecho de que haya estado atacando continuamente a Lope. Como decían los, Cervantes responde con una sorna fulminante: él no se atrevería nunca a atacar a un «familiar» de la Inquisición ni a un sacerdote de vida tan ejemplar (obviamente, la vida sacerdotal de Lope era todo lo contrario). Pero esto ya lo seguiremos viendo. Ahora surge una vez más la diatriba sobre los libros de caballerías entre el canónigo de Toledo y el propio Don Quijote. Y el debate vuelve a plantearse según las pautas establecidas: esas aventuras, dice el canónigo, están tan lejos de ser verdaderas «como lo está la misma mentira de la verdad». Don Quijote lo atosiga de acuerdo con su método ya conocido: precisamente mezclando la supuesta verdad histórica con la verdad caballescra. No sólo acude al Cid y a Bernardo del Carpio, sino a otros caballeros medievales que efectivamente existieron (alude al «Paso honroso de Suero de Quiñones»), para mezclarlos con Héctor, Aquiles, la guerra de Troya, los doce Pares de Francia o el rey Artús de Inglaterra. E incluso cita al caballo de madera, «Clavileño», que tan importante será luego en el segundo libro. Para acabar, curiosamente, con el mismo argumento que hemos visto esgrimir al ventero: ¿cómo van a ser mentira los libros impresos con licencia del rey y con aprobación oficial? Pero es que además el argumento se prolonga en el sentido ya visto de que tales libros «dan la vida» y son leídos por toda la gente: los grandes y los chicos, los pobres y los ricos, los plebeyos y los caballeros. Y a todos les alegran las almas.

5. Aunque, como siempre ocurre en Cervantes, en cualquier momento puede surgir lo inesperado. Y así Don Quijote señala que, pese a verse encerrado en una jaula como un loco, él quiere ser rey para mostrar «la liberalidad que mi pecho encierra». Precisamente porque eso lo pueden hacer los reyes, no los pobres (¿es quizá la pri-

mera vez que Don Quijote se reconoce como *pobre*?), pues «el pobre» está imposibilitado para mostrar su liberalidad «*aunque en grado sumo la posea*». Hasta aquí lo que el canónigo puede aceptar o contradi- decir. Pero lo que añade Don Quijote es absolutamente irrefutable en cualquier caso. En medio de todas las polémicas de Trento y de la Contrarreforma, la ortodoxia vaticana sólo había establecido un lema claro contra el protestantismo global europeo. Este lema bien conocido: *La Fe sin obras está muerta*. Por eso he dicho al principio que plantear el paso de Don Quijote desde «los libros al camino» a partir de un punto de vista kantiano (o empirista), esto es, como si pasara de «la teoría a la praxis» (según se ha pensado casi siempre, tanto en la crítica conservadora como en la progresista) me parecía fuera de lugar, un anacronismo sin sentido. No sólo porque Don Quijote *pasa* de un libro a otro libro, de una forma de vida (leer los libros) a otra forma de vida (leer el mundo), sino porque por debajo del libro está latiendo siempre ese racionalismo o literalismo precartésiano (decíamos un aristotelismo no-organicista) que lleva a Don Quijote a estar enfrentándose siempre tanto con los caballeros cortesanos (o incluso con el rey mismo) como con las figuras concretas de la representación eclesíástica: desde los benedictinos en adelante. Sólo que, repito, ahora le espeta al canónigo precisamente el único argumento que el canónigo no puede rebatir. Dice Don Quijote: «*El agradecimiento que sólo consiste en el deseo es cosa muerta, como es muerta la fe sin obras*». O de otro modo: lo mismo que vos os habéis hecho cura y canónigo por agradecimiento a los libros de vuestra fe, yo me he hecho caballero andante por agradecimiento a los libros de caballerías que me han transformado la vida. Así de claro y así de difícil. Tanto que, como Cervantes sabe que ha ido muy lejos y que el canónigo no podría responder a eso, lo hace callar para que intervenga Sancho. Y Sancho dice que cuando él tenga algún gobierno, gobernará bien, añadiendo algo insólito: «*gozaré mi renta como un duques*». De modo que la pu- lla contra los nobles o los caballeros cortesanos persiste aquí, pero le ha servido a Cervantes para evitar la cuestión clave de la fe y las obras y también para que el canónigo pueda volver a hablar: en torno a la intrincada cuestión de la nueva política, de lo mucho que importa un *buen gobierno* (según la imagen escolástico/tomista), etc.

6. Cervantes, pues, no se ha atrevido a pasar del límite de la

le y las obras y de la comparación entre los libros de caballerías y los libros religiosos (¿por qué creer en éstos y no en los caballerescos?), y se limita a mostrar los hechos y a desviar luego la cuestión hacia el tema del «buen gobierno», algo perfectamente asumible para toda la ideología escolástica y por supuesto para el canónigo. Un desvío que además sirve para que el canónigo realmente se admire de los «*disparates coherentes*» de Sancho y Don Quijote, como en general ha venido ocurriendo hasta ahora.

Pero como la problemática caballerescas le parece ya a Cervantes demasiado manida (y demasiado peligrosa la comparación entre libros religiosos y libros caballerescos, ambos unidos por un objeto que «no se ve» y cuya verdad sólo puede «creerse» y «actuarse»), Cervantes se desvía él mismo y nos introduce ahora otra historia pastoril, la de Leandra, y además contada por un cabrero auténtico. Sólo que curiosamente Cervantes vuelve a acertar con Sancho, quien, repito, es el único que parece mantenerse incólume y verdaderamente «vivo» en este final del libro. Todos están comiendo sobre la hierba —una comida que ha pagado el canónigo— cuando el cabrero dice que va a contar su historia. Entonces vuelve a surgir la sorpresa: Sancho ya está cansado de oír toda esa sarta de cuentos pastoriles, está de ellos hasta las narices (¿lo estaba también Cervantes o es que Sancho se le escapa por su cuenta?). Sea como sea, me parece el momento más genial, un chispazo de ingenio en este triste (en cualquier sentido: si antes reinaba el miedo en torno a Don Quijote, ahora sólo lo envuelve la tristeza) y quizá dudoso final del libro. Así, de golpe Sancho se levanta y decide marcharse explicándolo de la manera más escueta y más taxativa posible: «*Saco la mía*» (o sea, retiro mi carta y no entro en el juego), nos dice Sancho antes de que el cabrero nos vuelva a relatar una historia similar a las otras ya conocidas. Y para dejar su postura bien clara (en el fondo Sancho no ha querido entrar nunca en el juego de todos estos malabarismos contra o en torno a Don Quijote), el escudero añade: «*que yo a aquel arroyo me voy con esta empanada*».

7. La sensorialidad cotidiana —y despectiva: yo no juego en esta farsa— es un arma básica para Sancho y para el texto. Y Sancho hace bien en marcharse, porque la empanada continúa en el texto —que no se puede marchar—. Cuando la historia de Leandra

termina, el cabrero, al oír hablar a Don Quijote, dice que ese gentil hombre «debe tener vacíos los aposentos de la cabeza». Y es entonces, como habíamos señalado, cuando Don Quijote vuelve a utilizar el *hijo de puta*. El caballero por fin parece reaccionar algo y le suelta al otro: «Sois un grandísimo bellaco —dijo a esta sazón Don Quijote— y vos sois el vacío y el menguado; que yo estoy más lleno que la muy bideputa puta que os parió». Resulta curioso cómo Cervantes nos plantea aquí la dialéctica *lleno/vacío* como un sintoma de locura o de necesidad; pero lo sintomático no es sólo el insulto doble de Don Quijote, sino el esbozo que, pese a todo, Cervantes nos continúa ofreciendo del deshilachamiento del caballero. Don Quijote y el otro se enzarzan en una pelea a brazo partido. Y aquí el sintoma: es la primera vez que Don Quijote pelea así, de esa manera «vulgar», y sobre todo sin tener en cuenta que el cabrero *no es un caballero*. Ni a él (ni a Cervantes) parece ya importarles nada. Tanto es así que Don Quijote esta vez utiliza ¡un pan! para golpear al cabrero (¿no es una caricatura?), y el cabrero le da con una piedra que hace sangrar al caballero, mientras los dos ruedan por el suelo hasta que el sonido de un cuerno concluye esta estúpida pelea última. Medio libro antes, la aventura hubiera podido tener otro carácter, otras palabras y otras acciones. Ahora ya no. Se queda en un nuevo esbozo grotesco porque Cervantes y Don Quijote están cansados y casi están deseando acabar. Y digo que esta pelea podría haber sido importante, al igual que la aventura que anuncia el sonido del cuerno: puesto que se trata —nada menos— de una burla sobre las rogativas para la lluvia, las disciplinas sobre los cuerpos y el secuestro de una dama —en este caso la Virgen— por parte de unos malandrines (una vez más por parte de la Iglesia, según vemos en el texto). No había llovido apenas aquel año y las rogativas se multiplicaban. Así que varios aldeanos, dirigidos como siempre por unos curas, van en procesión «disciplinándose» y llevando en andas, oculta por un paño, la imagen de una Virgen de una ermita cercana. Don Quijote piensa que «aquella imagen que traían cubierta de luto fuese alguna principal señora que llevaban por fuerza aquellos follones y descomedidos malandrines». Sólo que Don Quijote ya no es Don Quijote. Ni siquiera tiene espuelas para azuzar a Rocinante. Y hasta «los cuatro clérigos que cantaban las letanías» se ríen de

el, al ver su aspecto y el del flaco Rocinante. Todos se ríen: *no es un loco* que un loco y además sin lanza. Y se ríen y burlan tanto que uno de los que llevaban las andas, con la horquilla que las sujetaba, arroja la horquilla contra Don Quijote. Y aunque nuestro desgraciado caballero rompe la horquilla por la mitad con su espada, con la otra mitad el de las andas le da tal golpe que lo tira al suelo. Sancho suplica al devoto que no le pegue más a su amo, pero el otro no le sigue moliendo más porque ve que «el pobre Don Quijote» (lo dice Cervantes) «no bullía ni pie ni manos». De modo que cree que lo ha matado y sale huyendo. El cura, que conocía a uno de los curas de la procesión, lo aclara todo. Y al volver en sí Don Quijote, nos ofrece sus últimas tristezas. Tras acordarse de Dulcinea, se limita a decir: «Ayúdame, Sancho amigo, a ponerme sobre el carro encantado, que ya no estoy para oprimir la silla de Rocinante». Y Sancho responde: «Volvamos a mi aldea». Retornar a casa es, pues, lo único que queda, aunque Don Quijote había salido en un viaje sin retorno. El cura y el barbero han conseguido su objetivo: antes le habían borrado la vida de su casa al tapiarle el aposento de los libros. Ahora lo devuelven sin vida a una casa vacía.