

EL PERSONAJE DE GINÉS DE PASAMONTE, NÉMESIS DEL QUIJOTE DE 1615

Por Stelio Cro

De los varios enfoques que en este siglo se han disputado la interpretación del *Quijote*, hubo dos que, sea por la trayectoria de sus autores y de su influjo posterior, que por la diferencia de métodos y puntos de vista, bien podrían señalarse como los adalides de dos escuelas: la interpretación histórica de Américo Castro, desarrollada por primera vez en *El pensamiento de Cervantes* (Madrid, 1925) y el análisis estilístico de Helmut Hatzfeld, enunciado en su *Don Quijote als Wortkunstwerk* (Berlín, 1927), que se oponía a la tesis de Castro y abrió una larga polémica en la que intervinieron, entre otros, Bataillon contra Hatzfeld, y Casaldueiro contra Bataillon-Castro. Mi propósito es el de evitar el método puramente histórico, que nos llevaría a un callejón sin salida, y, aún aceptando la pluralidad cultural del método de Castro, subrayar que es en el método estilístico inaugurado por Hatzfeld donde se pueden encontrar las posibilidades interpretativas más innovadoras, aun restringiendo los presupuestos ideológicos de Hatzfeld.

Desde que Helmut Hatzfeld en 1927 propuso, con inusitado vigor, la utilización de la crítica estilística para un análisis científico del *Quijote*, la cuestión de su interpretación ha sido tema de debate. Pareció que Hatzfeld contradecía, a pesar de su admiración y reconocida fuente, la tesis fundamental de Américo Castro, expuesta en su *El Pensamiento de Cervantes*. De las varias cuestiones me limitaré a mencionar la de Cervantes contrarreformista, como ejemplo del límite de la crítica estilística, como callejón sin salida que se puede señalar al estudiante como problema insoluble y que no interesa tanto el análisis estilístico cuanto el creer apriorístico en la ideología de Cervantes como hombre y como autor.

En su *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*¹, Hatzfeld enumera las ideas centrales de la Contrarreforma, como la preeminencia de la salud del alma sobre la del cuerpo, el prestigio adquirido por el cura católico a todos los niveles con su representación positiva en la novela, la defensa de la Inquisición y de las obras de devoción, el prestigio de los jesuitas y sus enseñanzas, la santidad del matrimonio y la condena de los libros donde el tema del amor sea tratado de manera sensual, para identificar en el *Quijote* las «palabras llaves» que según el propio Hatzfeld hacen de Cervantes un paladín del Concilio de Trento: «La llave de esta psicología supermoral es la educación jesuítica de la voluntad y el esfuerzo por una reforma radical de las costumbres, de cuyo esfuerzo es Cervantes el más espiritual campeón entre todos los escritores de la Contrarreforma» (*Lenguaje*, p. 137).

¹ Madrid: CSIS, 1972; referencias a esta obra con la abreviación *Lenguaje* y el número de página en paréntesis. La primera edición alemana, «*Don Quijote als Wortkunstwerk*, Leipzig-Berlín, 1927, es la edición criticada por Bataillon en su *Erasme et Espagne* de 1937.

Contra esta interpretación Marcel Bataillon, en su *Erasmus y España*², objeta que la de Hatzfeld es una visión simplista y que no es posible reducir el *Quijote* a una obra de inspiración devota guiada por los ideales de San Ignacio de Loyola: «ver en Cervantes el típico representante de la época de la Contrarreforma, el hombre que se adhiere sin reservas, y sin reflexionar en nada más allá, a las Regulae de San Ignacio, es desconocer que la obra de Cervantes plantea problemas que no plantea la de un Lope de Vega, y es, al mismo tiempo, hacerse de la Contrarreforma una idea simplista» (*Erasmus*, p. 785).

Uno de los primeros en subrayar la importancia del estudio de Hatzfeld fue Henry Mendeloff, quien, en su «A Linguistic Inventory of the Conditional Sentence»³, puso el énfasis en la identificación estadística de un tipo de frase. Es un estudio muy útil por su precisión y constituye un punto de referencia obligado para quienquiera se aproxime a estudiar el estilo del *Quijote*.

En este sentido tiene también valor otra dimensión crítica interdisciplinaria de otro texto de Hatzfeld, expuesta en su estudio «Cervantes y el Barroco»⁴, según la cual el estilo del *Quijote* es barroco porque expresa una sensibilidad barroca unitaria, que se puede resumir en este juicio del crítico: «Alonso Quijano cuerdo traza una espiral hacia dentro para convertirse en Don Quijote loco y una espiral hacia afuera para llegar a ser otra vez Alonso Quijano el bueno» (*Barroco*, p. 461).

El método estilístico de Hatzfeld se puede aplicar a otros ejemplos del *Quijote* para enfocar la aplicación del estudio del estilo en una clase de tercero o cuarto nivel para los fines pedagógicos de una mejor comprensión de las estructuras gramaticales y sintácticas subyacentes al estilo.

Antes de proceder con mis ejemplos mencionaré otros del método de Hatzfeld, para luego sacar mis conclusiones desde un punto de vista pedagógico. Para Hatzfeld es fundamental conocer el arte barroco para poder entender el estilo literario barroco. Por arte barroco aquí se entiende sobre todo la arquitectura y la pintura. De la primera Hatzfeld toma prestada la figura del rizo, tan frecuente en el capitel jónico, o en el hierro batido que adorna las rejas de ventanas y portones barrocos. Así representa una frase bien conocida del *Quijote* y la escribe en espiral:

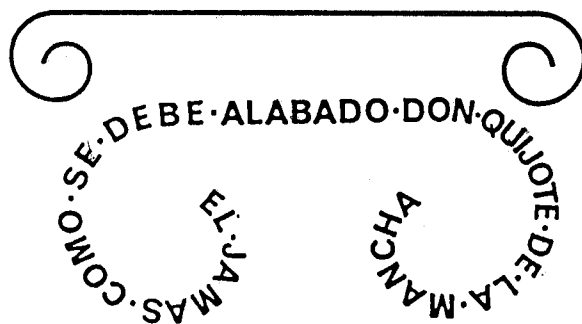


FIGURA 1.—(H. HATZFELD, *Barroco*, pp. 461-462).

² México: Fondo de Cultura Económica, 1950; referencias a esta obra con la abreviación *Erasmus* y el número de página en paréntesis. La primera edición francesa, *Erasme et Espagne*, es de 1937.

³ El título completo del trabajo de Mendeloff es «A Linguistic Inventory of the Conditional Sentence Contrary to Fact in the *Quijote*», in *Estudios Literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, Editor Josep M. Sola-Solé. Barcelona, Ediciones Hispam, 1974, pp. 133-155.

⁴ En *Estudios sobre el Barroco*, Madrid: Gredos, 1973. Referencias a esta obra con la abreviación *Barroco* y el número de páginas entre paréntesis.

Como veremos más adelante, esta frase, pronunciada, entre otros, por Maese Pedro, constituye una señal emblemática de la concepción del *Quijote* como obra de «teatro en el teatro», una estructura a espiral en que una dimensión se inscribe en otra y ésta en otra aún. Esta tendencia estilística revelaría una sensibilidad barroca que predomina en la Segunda Parte de 1615, como observa Casaldueiro en su *Sentido y forma del Quijote*, comentando sobre la muerte del protagonista: «Es el gran momento del Barroco, el momento de la conversión, de la revelación. Toda la dirección de la vida virando bruscamente para emprender una dirección opuesta. Vivir loco y morir cuerdo» (Madrid: Insula, 1975, p. 396).

¿Cómo presentar al estudiante este aspecto sin aburrirle, o sin desmedrar los argumentos sin tener que aferrarnos a una tesis, a una ideología que en muchos casos puede confundirse con prejuicios religiosos o percepciones subjetivas? ¿Hay un método crítico científico? Por supuesto que no todos los estudiantes reaccionan de la misma manera, pero yo creo que es en la selección de los ejemplos y en el método elegido para su análisis donde podemos tener éxito, tanto en el interés como en el nivel de tolerancia del estudiante.

El estudio del estilo puede ser al mismo tiempo un estímulo y una finalidad para afinar nuestros conocimientos gramaticales y sintácticos. Para ilustrar en una clase la relación entre gramática, sintaxis y estilo propondría el análisis de un pasaje del Cap. 22 de la Primera Parte del *Quijote*, que dice: «Tras todos éstos, venía un hombre de muy buen parecer, de edad de treinta años, sino que al mirar metía el un ojo en el otro un poco»⁵, frase que podría provocar a más de un profesor de composición, con su subordinación inicial y la coordinación adversativa entre los dos verbos principales «venía» y «metía». Para tratar de entender las estructuras gramaticales de esta frase podríamos proponer esta ordenación más tradicional, donde se perdería el efecto estilístico logrado por Cervantes en su construcción:

Sujeto: un hombre de muy buen parecer de edad de treinta años
Predicado: venía, tras todos éstos, sino que al mirar metía el un ojo en el otro un poco.

El exordio de la frase implica un antecedente (los doce galeotes encadenados vistos por don Quijote y acerca de los cuales el caballero ha estado preguntando), de manera que, aunque formalmente la frase sea independiente, semánticamente apunta a una dependencia de significado. Con esto el autor adhiere a la estructura abierta, o barroca, que es una dimensión del estilo del *Quijote*, como bien ha demostrado en su conocido estudio Helmut Hatzfeld⁶. La frase, ya abierta en el exordio, se proyecta estilísticamente hacia una verdadera espiral de posibilidades sintácticas con la coordinación adversativa encabezada por la conjunción «sino que...», que se refiere al mismo sujeto (*hombre de muy buen parecer*). Es un buen ejemplo de cómo Cervantes logra un resultado estilístico original con ligeras modificaciones sintácticas. Según el modelo de Hatzfeld, esta frase también puede constituir un «rizo» o espiral.

⁵ Sigo el texto de las *Obras Completas*, Vol. I, Edición, introducción y notas de Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Planeta, 1962, p. 225. Las páginas en paréntesis se refieren a esta edición.

⁶ Los que, como Helmut Hatzfeld, definieron el arte de Cervantes «barroco» opusieron ese concepto formal a la concepción renacentista de Castro. Según Hatzfeld, «no hay duda que Cervantes, aunque sólo sea desde el punto de vista cronológico, pertenece al humanismo devoto o barroco»; *Barroco*, p. 437.

El significado literal que podemos inferir es el siguiente: «Un hombre de apariencia agradable seguía al grupo, pero sus ojos eran bizcos.» Con lo cual se perdería el efecto cómico resultante del original con la gradación de la descripción de la mirada del personaje que culmina en esa imagen grotesca del ojo que entra un poco dentro del otro.

En este ejemplo gramática, sintaxis y estilo son partes de un estudio unificador que nos muestra cómo Cervantes utiliza las estructuras sintácticas y gramaticales para lograr un efecto estilístico cómico. No olvidemos que el personaje en cuestión es Ginés de Pasamonte, autor de una autobiografía, *La vida de Ginés de Pasamonte*. Lo peculiar de este libro es que está sin terminar y así le explica Ginés a Don Quijote: «—¿Y está acabado? —preguntó don Quijote. —¿Cómo puede estar acabado —respondió él—, si aún no está acabada mi vida?» (p. 227).

Con este planteamiento se puede desarrollar una discusión analizando esta frase de acuerdo al canon y luego deconstruyéndola, de acuerdo al estilo cervantino que logra su finalidad artística modificando el canon. Es un tipo de presentación que se presta a la discusión de la relación entre gramática y estilo, para un nivel de tercer o cuarto año. Para mi ponencia incluiré otros ejemplos del *Quijote* y ampliaré la exposición con diagramas concebidos para demostrar cómo Cervantes utiliza la sintaxis para fines estilísticos.

En su estudio sobre el arte del lenguaje en el *Quijote*, Hatzfeld identifica las «palabras llaves» como reveladoras del hábito mental, del sentimiento de la vida y de la ideología del autor (*Lenguaje*, 132). Para mi estudio, concebido para poner de relieve la íntima relación entre gramática y estilo, las citas de Hatzfeld y otros críticos sirven de apoyo al análisis del texto del *Quijote*, aunque a veces tendré que diferenciar mi punto de vista del de otros críticos, porque mi propósito es más didáctico y menos ideológico. Veamos ahora la evidencia textual, reservando para el final las conclusiones críticas desgajadas del análisis gramatical y estilístico del texto.

El personaje de Ginés, con su autobiografía sin acabar, por no haberse terminado su vida, plantea otros aspectos críticos a los que Cervantes alude irónicamente haciendo hincapié en el estilo y en las obras literarias imitadas y citadas por un condenado a galeras. Ginés es un «galeote», como aprendemos de sus mismos labios al contestar la pregunta de Don Quijote si Ginés ha estado otra vez en las galeras. No sólo ha estado («otra vez he estado cuatro años, y ya sé a qué sabe el bizcocho y el corbacho»), sino que «allí tendré lugar de acabar mi libro, que me quedan muchas cosas que decir» (p. 227).

Seguidamente Don Quijote exige del comisario que libere a los presos con la consiguiente breve escaramuza en la que la ley lleva lo peor y el campo queda libre para que los galeotes huyan de su castigo. Pero antes Don Quijote será apedreado por Ginés y los demás galeotes al porfiar que deben de ir cargados de cadenas y homenajear a Dulcinea a quien Don Quijote quiere dedicar esta nueva hazaña. Es uno de los ejemplos más claros del desvarío de la locura del hidalgo, pero el episodio sirve admirablemente para el debate interno de tesis-antítesis, del contraste realidad-ficción, raíz de la locura y término de la recuperada cordura al fin de sus aventuras. Porque si es cierto que el episodio tiene un marco de comicidad y absurdo por el esfuerzo mal encaminado de Don Quijote de libertar a unos criminales, también es cierto que nuestro concepto odierno de la dignidad humana no admite la excesiva crueldad del castigo. De manera que para los lectores modernos, aunque la justicia del tiempo estaría en contra de Don Quijote, éste está

del lado de los derechos humanos violados por un sistema corrupto y oficiales incompetentes.

El problema se vuelve aún más complejo si consideramos que Don Quijote ha oído de Ginés que éste piensa acabar su autobiografía en la cárcel. ¿No es ésta ocasión propicia para obtener fama de una obra literaria? Al referirse al «corbacho», el látigo con el que se amenazaba a los remeros de las galeras, Ginés se refiere implícitamente al título de dos obras literarias famosas en tiempo de Cervantes: el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera y el *Corbaccio* de Boccaccio, su más que probable modelo. Esta alusión literaria refuerza la dimensión de la fama de Don Quijote, tema fundamental en la novela. Para asegurarse que Ginés escriba su obra y para que en ella él figure como héroe hazañoso, Don Quijote le libera. En este caso la locura del hidalgo no se limitaría a los libros de caballería, sino que comprendería la literatura mundana en general, salvo pocas excepciones, con un criterio socrático expresado por Platón en su diálogo sobre la *República*. Uno de los autores aludidos, Boccaccio, había subtítulo su obra maestra *Decameron*, «Príncipe Galeotto», atendiendo al papel de intermediario de ese personaje, ya mencionado por Dante en el Canto V del *Infierno*, como intermediario (entre Lancelot y la reina Ginebra) en el romance *Lancelot du Lac* de Chretien de Troyes, y, para Boccaccio, del libro como intermediario para alegrar la vida de las mujeres sometidas al albedrío de los hombres.

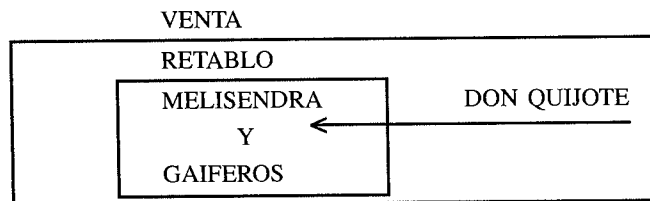
La frase que describe por primera vez al personaje de Ginés de Pasamonte, con su sorprendente conjunción adversativa coordinándola a otra frase con valor de ironía, proyecta un doble plano de interpretación: por un lado lo describe para Don Quijote, quien no hace caso de la apariencia física, convencido como está que las apariencias engañen y por lo que descarta todo lo que no se conforme a su idea *a priori* de la realidad, y, por el otro, construye una frase adversativa para advertir al lector de que hay un contrasentido, una paradoja. Es paradójico que el hidalgo quiera libertar a unos presos. Por otro lado es paradójico que los presos se merezcan nuestra consideración (que en esto sigue la que les demuestra Don Quijote), al ser ellos víctimas de una pena cruel y excesiva por sus acciones al margen de la ley, representada en esta instancia por un comisario corrupto e incapaz. Cervantes no deja duda sobre lo absurdo de la acción del hidalgo: «que Don Quijote no era muy cuerdo, pues tal disparate había cometido como el de querer darles libertad» (I, 22, 231). El número de los galeotes, doce, como el de los apóstoles, es una alusión que Jung consideraría arquetípica, dependiente de la simbología católica y que actúa en el subconsciente del lector⁷. Además Jung considera que el «pícaro» o «burlador» (trickster) representa un arquetipo de natura doble: «his dual nature, half animal, half divine, his exposure to all kinds of torture, and —last, but not least— his approximation to the figure of a saviour»⁸. Como veremos, en el personaje de Maese Pedro se da ese arquetipo junguiano, tanto por lo que se refiere al dualismo del hombre/mono hablador, como por el detalle que Ginés/Maese Pedro ha sido torturado en las galeras.

⁷ Cf. Carl JUNG cita la doctrina y la educación católica como causa del *subconsciente colectivo*: «These mighty projections enable the Catholic to experience large tracts of his collective unconscious in tangible reality»; see *The Portable Jung*, edited by Joseph Campbell. New York: The Viking Portable Library, 1971, p. 44.

⁸ In Carl JUNG, *Four Archetypes*. Transl. By R.F.C.Hull, Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 135.

Es paradójico que Don Quijote espere fama de una obra que aún no se ha escrito, pero cuyo autor y libro corresponden a un personaje-autor y libro reales. La referencia de Cervantes está claramente inspirada en un Jerónimo de Pasamonte, aragonés⁹, que de esa manera es otro autor cuya obra y cuya biografía entretreje y anticipa esa interacción de realidad/ficción predominante en la Segunda Parte y que tendría así en el personaje de Ginés de Pasamonte su primer ejemplo, ya en el capítulo 22 de la Primera Parte.

El juego entre literatura y vida es un elemento temático y estilístico del *Quijote* y se revela en las estructuras gramaticales y sintácticas. A este juego se debe el desarrollo del personaje de Ginés de Pasamonte que adquiere una dimensión emblemática al reaparecer en la «Segunda Parte» de la novela, bajo el nombre de Maese Pedro. El juego entre literatura y realidad enmarca la aparición de este personaje. Su atuendo mismo, que cubre el ojo bizco, retoma el hilo de esa frase adversativa con la que se introdujo el personaje de Ginés, pero con una dimensión nueva. Y es que Maese Pedro llega con un mono adivino que aparenta hablar y revelar el pasado de los que preguntan. Su retablo, que Don Quijote equivocadamente confunde con la vida, es otra dimensión del absurdo que este personaje representa. Maese Pedro anuncia sus entretenimientos de titiritero pícaro: «Que viene aquí el mono adivino y el retablo de la libertad de Melisendra» (II, 25, 772). El personaje anuncia el escenario, en que la venta sirve de marco a este episodio que responde a la estructura tan típicamente barroca del «teatro en el teatro», con un esquema que podríamos representar así:



El sobrenombre de Ginés era Parapilla, como le llama Don Quijote en I, 22, con vocablo italiano que quiere decir «enredo», «lío», «pelea», «confusión», que se ajusta a lo que ocurre como consecuencia del acto de liberación cometido por Don Quijote. El ventero en II, 25 usa expresiones italianas al describir a Maese Pedro como «hombre galante, como dicen en Italia, y bon compaño» (II, 25, 773). E italianas son las primeras palabras que Don Quijote dirige a Maese Pedro, recordándonos el «Parapilla» de I, 22: «Dígame vuestra merced, señor adivino, ¿qué peje pillamo?»¹⁰, (con la aliteración *Parapilla / pillamo*) que significa «y ahora ¿qué

⁹ «fue soldado en Italia, se alistó en Barcelona en el tercio de Miguel de Moncada, pasó a Mesina en la armada de don Juan de Austria, combatió en Lepanto y se halló en las expediciones a Navarino y Túñez, o sea que su biografía es paralela a la de Cervantes. Pasamonte fue hecho prisionero de los turcos en Túnez (1574) y estuvo dieciocho años cautivo en Constantinopla y el norte de Africa. Rescatado, estuvo en el sur de Italia, en Aragón (su tierra) y en Madrid, y en 1599 se estableció en Nápoles. Pasamonte escribió su autobiografía con el título de *Vida y trabajos de Gerónimo de Pasamonte*, que R. Foulché-Delbosc publicó en la *Revue Hispanique*, LV, 1922. Estas memorias llegan hasta 1603.» Nota del editor, *Obras Completas*, Vol. I, *Quijote*, I, 22, p. 220.

¹⁰ Realización eufónica de la frase italiana: «Che pesce pigliamo?».

hacemos?» (II, 25, 773). Maese Pedro hace que el mono se le acerque al oído y mueva los labios haciendo sonar los dientes. Acto seguido Maese Pedro se hinca de rodillas frente a Don Quijote y le apostrofa: «¡Oh no jamás como se debe alabado caballero Don Quijote de la Mancha!» (II, 25, 774), expresión que Hatzfeld ha elegido para ilustrar de forma emblemática su teoría estilística del barroco en Cervantes, poniendo de relieve los «rizos» de ese estilo, como ya hemos visto. El estilo paradójico con el que se había inaugurado la presentación de Pasamonte en I, 22 se enriquece con los «rizos» en II, 25. La serie de comparaciones con las que Maese Pedro prepara ese «rizo» barroco, sirve para introducir el absurdo de manera gradual:

«Estas piernas abrazo, bien así como si abrazara las dos columnas de Hércules» (II, 25, 774), donde la referencia a las piernas de Don Quijote como columnas es grotesca, pero pone de relieve el elemento arquitectónico sobre el que se basa el estilo de Cervantes, los órdenes arquitectónicos, ya observados por Hatzfeld. La hipérbole con la que Maese Pedro saluda a Don Quijote sigue el modelo de Hatzfeld: «¡Oh resucitador insigne de la ya puesta en olvido andante caballería!» (II, 25, 774), con el «rizo» ya mencionado, típico del capitel jónico y, además, en el cual la imagen de la resurrección y del haz de luz que embiste y saca del olvido la «andante caballería» es otra imagen visual típica de la pintura barroca, en pintores como Tintoretto, Velázquez, Veronese y Caravaggio.

A la pregunta de Don Quijote si lo ocurrido en la cueva de Montesinos era verdad o mentira, con lo que se insiste aún más en el motivo de realidad-ficción, Maese Pedro responde: «El mono dice que parte de las cosas que vuesa merced vio, o pasó, en la dicha cueva son falsas, y parte verosímiles» (II, 25, 777), con lo que se refuerza la imagen del arquetipo junguiano del «burlador» medio animal y medio hombre (en la combinación mono/Maese Pedro), imagen que ya hemos visto en la interpretación junguiana del pícaro..

Durante la representación del retablo se refuerza esa impresión de la alternancia de realidad-ficción. Para aumentar la expectativa, Maese Pedro asegura a Don Quijote que su retablo tiene sesenta mil novedades: «dígoles a vuesa merced, mi señor don Quijote, que es una de las cosas más de ver que hoy tiene el mundo, y *operibus credite*» (II, 25, 777). La expresión en latín es tomada del Evangelio de San Juan, X, 38. Aquí, como en I, 22, con los doce galeotes, la referencia a la Sagrada Escritura en conexión con el «pícaro» sigue la moda de lo profano en materias sagradas del que el *Libro de Buen Amor* y el *Decameron* son dos ejemplos encumbrados en la literatura medieval, presentando al pícaro como un personaje que pretende tener ambiciones literarias y clericales y a menudo confundiendo y hasta identificándose con estudiantes y clérigos. La referencia también se caracteriza estilísticamente por el rizo, en el sentido de lo impredecible de la voluta, de la espiral barroca en el orden arquitectónico. En la frase de presentación de Ginés en I, 22, hay otro elemento dinámico, representado por la acción de meter «el un ojo en el otro un poco», al mirar, que nos da una sensación de realidad cambiante y en evolución, que bien se adapta al personaje de Ginés/Maese Pedro.

Se ha observado que también el *Quijote* de Avellaneda presenta una situación similar, de una representación teatral de una comedia de Lope de Vega, *El testimonio vengado*, en que Don Quijote desenvaina su espada y advierte que está dispuesto a defender el honor de la reina. Es posible que Cervantes haya querido demostrar la diferencia entre el apócrifo y su obra tratando el mismo tema con un enfoque

tan distinto y un arte tan superior por la comicidad de la situación, las alusiones literarias y el desarrollo paralelo de la acción en el retablo con la de la novela y de ambos con la estructura del teatro en el teatro y de la contraposición del arte y de la vida, preparatorios de la sección central de la «Segunda Parte», la de los Duques, empeñados en entretenerse a costa de Don Quijote y de Sancho (II, 30-57).

Don Quijote encuentra a Maese Pedro al poco tiempo de haber visitado la cueva de Montesinos (II, 22-23), episodio alrededor del cual se entreteje la madeja del teatro en el teatro organizada por los Duques quienes han leído la «Primera Parte» y se han enterado del descenso del caballero a la cueva de Montesinos. De manera que el retablo de Maese Pedro anticipa estilísticamente la parte central de la novela de 1615 y Ginés, presentado con el «rizo» de la adversativa, prepara la espiral central de la novela, con la promesa, en II, 32, del Duque de entregar una ínsula a Sancho para que la gobierne y para Don Quijote una serie de sorpresas donde los golpes de escena y los escenarios y tramoyas se suceden con un ritmo vertiginoso: el cortejo en el bosque en II, 34 con la aparición de Dulcinea, el carro triunfal de Dulcinea, en II, 35, y la necesidad de que Sancho se fustigue las nalgas para desencantar a Dulcinea, la Condesa Trifaldi en II, 36, con la historia de su encantamiento en los capítulos 37 y 38 y, en II, 40-42, la aventura de Clavileño y finalmente, desde el cap. 45 hasta el cap. 53, el gobierno de Barataria por Sancho, desbaratado por el autor con un golpe de pluma, como el retablo de Maese Pedro había sido destruido por la espada de Don Quijote. Como una novela dentro de otra, esta parte central adquiere autonomía en la medida en que la vemos como un modo de libretar al personaje, de hacerle dudar de su locura, hasta que se recobra la unidad narrativa abandonando la sección con un golpe de pluma, acción que a su vez incluye y supera el golpe de espada con el que se desbarató el retablo, en un juego de espirales que resuelven los planos dobles de la novela, su realidad/ficción enmarcada por personajes-autores, como los mismos Ginés/Maese Pedro y Don Quijote/Alonso Quijano.

De esa manera el estilo de la presentación de Ginés, con la adversativa de I, 22, preanuncia el estilo de la novela de 1615, de la que ese personaje es clave y símbolo anticipatorio, verdadera alegoría de la novela concebida por Cervantes, cifra de su invención artística.