

## CERVANTES Y VELÁZQUEZ: EN LOS LÍMITES DE LA REPRESENTACIÓN

CARLOS BRITO DÍAZ

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA (TENERIFE, ESPAÑA)

[cbridiaz@ull.edu.es](mailto:cbridiaz@ull.edu.es)

En el océano bibliográfico del cervantismo la historiografía crítica ha atendido con interés a la estela que la *maniera* narrativa del autor del *Quijote* ha irradiado después de la inmortal novela en las letras universales: ha arraigado, pues, un análisis del cervantismo metanarrativo tras Cervantes<sup>1</sup> pero también antes de él, como preludeo de la especulación y de los modos de representación que le serán propios: así, se han reconocido trazas cervantinas en *Lazarillo de Tormes*<sup>2</sup> o en el *Retrato de la lozana andaluza*<sup>3</sup> debido a sus flirteos con una incipiente metaficcionalidad. Resulta llamativo comprobar cómo, en el ejercicio sinéstesico de las artes de la poesía y de la pintura o, en sentido amplio, del ámbito textual y plástico en el Siglo de Oro, hallamos modos cervantinos en los métodos de fabulación iconográfica de algunos artistas. Este será nuestro propósito: tratar de ilustrar la contaminación recíproca entre las artes hermanas en virtud de las relaciones *intertextuales* que mantienen algunos episodios del *Quijote*, ciertos lienzos velazqueños y algún grupo escultórico de Bernini.

La fraternidad entre la literatura y la pintura venía avalada por la vieja sinestesia clásica atribuida a Simónides de Ceos (*picturam esse tacentem poessim*,

---

<sup>1</sup> Véase el estudio de Isabel Castells Molina, *Cervantes y la novela española contemporánea*, La Laguna, Universidad, 2000 y la bibliografía allí citada sobre la pervivencia metaficcional de Cervantes en algunos narradores del siglo xx.

<sup>2</sup> La invención del punto de vista, según los conocidos estudios de Francisco Rico sobre la novelita, se encuentra vinculada a la desviación de la narración hacia su *marco*, de la autobiografía a su justificación ante un receptor (el impertinente «Vuestra Merced» que «escribe se le escriba») y a las necesidades de relativizar la realidad, sometida a una perspectiva intervenida *desde fuera* del relato condicionando la traslación del periplo vital del pícaro y tematizando las circunstancias de la escritura. Afirma Rico (1989, pág. 55): «El autor se hace cargo de las razones del personaje, comprende su verdad esencial ... y descubre el sinsentido de las rígidas valoraciones al uso. De ahí emerge también la rica y matizada caracterización del protagonista, ingenuo y bellaco, caritativo y cruel, todo claroscuros (no todo luces o todo sombras, como en la época cabría esperar de un *roman à thèse* unívoca) ... El relativismo, en la axiología como en la epistemología, es también un humanismo. "No hay valores: hay vidas, individuos", parecían enseñarnos las fortunas y adversidades de Lázaro. Pero ¿no es acaso en la atención a lo individual donde un Cervantes o un Fielding contrastan la novela moderna?».

<sup>3</sup> Véase F. Gernert y J. Joset, «Elementos metaficcionales de una ficción realista», en el estudio complementario a su edición de Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*, Madrid, Real Academia Española, 2013, págs. 464-467.

*poessim eloquentem picturam esse*) y al manipulado verso horaciano (*Ut pictura poesis*) de la *Epístola a los Pisones*, de larga fortuna en nuestras letras y cuya expansión más palpable sea, entre otras, la literatura de emblemas y de empresas al amparo de la cultura simbólica del Barroco. El paralelismo entre Cervantes y Velázquez ya había sido advertido desde los años 50 en el clásico estudio de Helmut Hatzfeld<sup>4</sup>, por Miguel Herrero García<sup>5</sup> y, posteriormente, por Alejandra Zanetta<sup>6</sup>; a este tercer acercamiento crítico vincularemos nuestro planteamiento. Dice Zanetta (1991, p. 181):

Tanto *Las Meninas* como *El Quijote* son una meditación sobre la naturaleza de la realidad y su representación artística. Ambas obras forman parte de un largo proceso que atraviesa la historia de la cultura europea y que consiste, según Claudio Guillén, en la secularización de la visión y su asociación con el conocimiento. Cervantes y Velázquez se plantean el conflicto entre el ser y el parecer.

Novelista y escritor compartirán técnicas y especulaciones conceptuales que trascienden el marco de la representación de acuerdo a presupuestos, no siempre coincidentes, pero regidos por la experimentación y la meta-referencialidad, según veremos.

Partamos del célebre lienzo (fig. 1): la inofensiva escena palaciega que Velázquez pintó en 1656 aparece descrita en un soneto anónimo:

Vienen ya los reales visitantes:  
por una puerta apenas entrevista,  
que ha abierto un caballero poco antes,  
han entrado al recinto del artista.

El pintor los contempla como sueña:  
la infanta prisionera de su traje,  
de las fieles meninas y la dueña.  
Junto a la enana atroz, un lindo paje

juega ladino con un perro echado  
como juega la luz que desde afuera  
asalta el aposento amurallado,

prende en las telas mágico reflejo,  
enciende el infantil rostro de cera,  
crea un cuadro en el fondo del espejo.

---

<sup>4</sup> «Artistic Parallels in Cervantes and Velázquez», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, III (1952), págs. 265-297, reeditados como «Barroco literario y Barroco artístico comparados: Cervantes y Velázquez», *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, págs. 406-435.

<sup>5</sup> «Confrontación entre Cervantes y Velázquez», en A. Gallego (ed.), *Varia Velazqueña*, Madrid, 1960, I, págs. 613-617.

<sup>6</sup> «*Las Meninas* y *El Quijote* o los planos de la representación», *Anales Cervantinos*, XXIX (1991), págs. 179-190.

La teatral secuencia en el estudio del pintor de cámara desliza un conjunto de personajes que ya han sido identificados (fig. 2): la infanta Margarita (1), en posición central, ha acudido a ver trabajar a Velázquez y se ve asistida por sus meninas María Agustina de Sarmiento (3), que le sirve agua en un búcaro a solicitud de la infanta, a la izquierda, e Isabel de Velasco (2), a la derecha; en el primer plano del lateral derecha discurren Mari Bárbola (4), la enana, y Nicolasillo Pertusato (5), que juega con el perro; detrás una dama de tocado monjil, sor Marcela de Ulloa (6), y un guardadamas, Diego Ruiz de Arcona (7), observan con discreción; en un plano posterior, al foro, se encuentra el aposentador de palacio (8), José Nieto Velázquez (primo del pintor), que aguarda con la puerta abierta y la cortina corrida; el propio pintor (9), en el lateral izquierdo, frente a un caballete que recorta la composición, se ofrece como testigo y, en última instancia, se revelan los monarcas, Felipe IV y Mariana de Austria (10 y 11), delatados por la imagen que nos devuelve el espejo frente al espectador. No obstante, la escena revela una dramatización que establece un diálogo entre el universo de la ficción y el mundo exterior a la representación: todas las figuras reaccionan ante un estímulo externo (presumiblemente la llegada inesperada de los reyes al estudio) y la secuencia se prolonga más allá del marco de la realidad *dentro* del lienzo; solo tres personajes permanecen ausentes o desprevenidos ante la presencia real, la menina que sirve agua (fig. 3), el enano que juega con el perro y sor Marcela de Ulloa que conversa animadamente con el guardadamas (fig. 4); el resto gesticula y se conduce hacia unos espectadores que están y no están dentro de la realidad representada: no nos referimos únicamente a los monarcas, toda vez que la función de la recepción se deriva hacia otros destinatarios del lienzo, según veremos. La infanta tuerce su mirada, la menina inicia una reverencia, el guardadamas adopta una pose hierática y ceremoniosa, la enana compone una actitud de impostada seriedad y el pintor suspende momentáneamente su actividad. Todos despliegan un conjunto teatralizado de ademanes, gestos y reacciones que se proyectan hacia el espacio de la no ficción, esto es, del receptor que, de este modo, se ve *requerido* por las figuras del lienzo. Esta disolución de los límites entre la realidad y la ficción, la integración del espectador en el universo representado y el *continuum* entre universo figurado y realidad externa son actitudes inequívocamente cervantinas: así los lectores-espectadores que dentro de la novela comentan, leen y conocen, en la II Parte, la existencia de la I (cap. 3) y aun de la novela espuria de Avellaneda (cap. 59) trazan un laberinto intradieético donde los receptores de la novela cruzan el umbral y habitan la ficción *cubiertas adentro*. Este juego metaliterario se ve acentuado en el episodio del retablo de Maese Pedro (II, 26), sobre el que volveremos, cuando don Quijote cruza, desde su

coordinada ficticia, el espejo de tinta en defensa de los fugitivos amantes del teatrillo (fig. 5), realidad dramatizada, en un tránsito que se ahonda en los precipicios de la representación a modo de una *mise en abyme* donde, como bajo el efecto de las muñecas rusas, la ficción esconde siempre una ficción nueva y donde tras el límite existe una frontera más resbaladiza por donde el espectador -en primer grado Sancho, don Quijote y otros clientes de la venta y en segundo grado, nosotros- habita a un tiempo la novela *intra* y *extra muros*. Santiago Sebastián (1995, pp. 247 y 249) advertía (figs. 6 y 7) para el lienzo de Velázquez asimismo una jerarquía de receptores: en primera instancia los monarcas, fuera y dentro del cuadro, cuya presencia ilusoria mediante el trampantojo del espejo *interviene* en el comportamiento de las figuras motivando sus actitudes en la composición; en segunda instancia, la infanta María Teresa, personaje invisible y primogénita de los reyes en quien se cifraban las aspiraciones monárquicas, que ocuparía simbólicamente la posición de destinataria intemporal del cuadro como recuerdo de su familia en su viaje a Viena al ser prometida a su primo y, en tercera instancia, nosotros como asistentes de este teatro palaciego que Velázquez detuvo en su instantaneidad.

Desde el Renacimiento el donante o comitente se hacía representar en la obra de arte (recordemos la *Trinidad* de Masaccio: fig. 8), legítimo destinatario de la ficción cuya convivencia con las figuras bíblicas realizaba el mecenazgo. En *Las Meninas* Velázquez emplaza en un espacio simbólico e irreal la presencia de los monarcas, cuyo ascendente sobre el pintor y su obra se hace visible de modo indirecto, si bien otros signos de la composición (fig. 9) estrechan los lazos entre el pintor de cámara y sus reyes (el hábito de Santiago, las llaves del aposento que cuelgan de su faltriquera o el propio estudio del pintor en el Alcázar ocupando la pieza del príncipe Baltasar Carlos). En el lienzo el espectador cobra una actitud dinámica toda vez que es inductor del comportamiento de las figuras representadas, que se ven así *intervenidas* por un agente externo a la composición; del mismo modo, los espectadores o destinatarios del lienzo (los monarcas, la infanta María Teresa), que en un inventario de 1734 aún se denominaba *La familia de Felipe IV*, invaden el espacio de la figuración para convivir y completar el programa iconológico de la monarquía, cuyos miembros se hallan —*in praesentia* o *in absentia*— allí representados. En *El Quijote* el relato está henchido de lectores, comentaristas y espectadores que asisten al proceso de composición de la propia novela: el episodio del escrutinio de la librería (fig. 10) es una irónica apología de la lectura crítica y, según se ha dicho, una parodia de un juicio inquisitorial (repárese en la dudosa probidad de los censores: el ama, un cura y un barbero de pueblo). Cervantes los implica en la estructura de la ficción dotados de una dimensión *filológica*, esto es, como comentaristas de la literatura de su tiempo en el

seno de la propia narración. Los ejemplos podrían multiplicarse: en el ya citado episodio del Retablo de Maese Pedro la ruptura de la cuarta pared dinamita la frontera entre la ficción del teatrillo y la realidad -asimismo ficticia- de los espectadores de la venta; la catarsis extrema radicaliza aquí el estatuto de una realidad oscilante por la que los personajes -desde su irrealidad de entes de ficción- transitan; el efecto es paradójico (ya lo advirtió Borges en «Magias parciales del *Quijote*»<sup>7</sup>) toda vez que se desata una resbaladiza ontología en la novela: si el príncipe don Gaiferos del teatro de títeres representa simbólicamente una ficción teatralizada del caballero andante y, por tanto, de don Quijote, este cobra una dimensión *verdadera* como espectador externo a la escena del retablo; esta inversión de identidades alcanza su plenitud narrativa cuando don Quijote y Sancho son conocedores de su existencia como entes de ficción en el libro de la I Parte que circula por la Segunda: ¿son más reales los don Quijote y Sancho cubiertas afuera que leen las aventuras de aquellos cuyas vidas están impresas cubiertas adentro? Velázquez, indudablemente, no alcanzó los extremos especulativos de Cervantes (sus intereses eran otros) pero deliberadamente potenció el diálogo con el espectador en su lienzo para discurrir hacia una obra de estructura abierta, sin marcos, incluyente, apurando los límites de la representación. Aportemos un ejemplo más de la inmersión del espectador en la representación: el grupo escultórico que Bernini compuso para la familia Cornaro, hoy en la iglesia de Santa Maria della Vittoria de Roma (fig. 11), amalgama las artes de la escultura, la pintura, la arquitectura y el teatro: el templete que sirve de bocaescena, la gestualidad de la santa y del serafín o el efecto de luminosidad cenital del lucernario superior avisan de la dramaticidad del episodio y describen los efectos extáticos de la transverberación, a guisa de los descritos por Santa Teresa en su autobiografía; la audacia en el tratamiento del mármol genera un efecto de ingravidez en el conjunto y un estudio fisonómico del rostro de la santa (ojeras, boca jadeante y entreabierta, palidez) en pleno raptó místico (fig. 12). Sin embargo, Bernini libera los límites de la escena y amplía su dimensión espectacular con la inclusión en la capilla de palcos laterales (fig. 13) desde donde asisten a la visión divina algunos miembros de la familia comitente

---

<sup>7</sup> «En la realidad, cada novela es un plano ideal; Cervantes se complace en confundir lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro. En aquellos capítulos que discuten si la bacía del barbero es un yelmo y la albarda un jaez, el problema se trata de modo explícito; en otros lugares, como ya anoté, lo insinúa. En el sexto capítulo de la primera parte, el cura y el barbero revisan la biblioteca de don Quijote; asombrosamente uno de los libros examinados es la *Galatea* de Cervantes, y resulta que el barbero es amigo suyo y no lo admira demasiado, y dice que es más versado en desdichas que en versos y que el libro tiene algo de buena intención, propone algo y no concluye nada. El barbero, sueño de Cervantes, o forma de un sueño de Cervantes, juzga a Cervantes...» (J. L. Borges, 1992, págs. 260-261).

(fig. 14), que comentan o admiran la secuencia sobrenatural a modo de un teatro de la gracia divina donde actores y espectadores quedan subsumidos. Bernini concibe una obra donde el ámbito del hombre, de la santidad y de la divinidad están integrados, aunque el escultor crea la ilusión de que los comitentes ocupan una extensión del espacio en el que nos movemos. Además de la bóveda, donde unos ángeles apartan las nubes, el pavimento, bajo el cual se encuentra la capilla funeraria, presenta dos esqueletos incrustados que «parecen expresar su sorpresa ante el milagro con animada gesticulación» (fig. 15): ambos, techo y suelo, forman una unidad indisoluble que engloba «el espacio imaginario en el que el grupo está colocado, la mágica luz que cae sobre él y su aislamiento cuasi pictórico bajo el edículo que le sirve de marco»<sup>8</sup>.

Tomado de la pintura italiana Cervantes aplicó el viejo procedimiento de la *pittura nella pittura* (Georgel y Lecoq, 1987), esto es, el cuadro que, dentro del cuadro mayor, revela la clave significativa del conjunto: importado al dominio de la narración, la novela que circula dentro de la novela que la incluye otorga la dimensión simbólica del relato mayor; el libro dentro del libro, esto es, el *Quijote* que se va escribiendo, comentando o leyendo dentro del *Quijote* en la Segunda Parte determina la evolución de la obra cervantina: si la Primera Parte es una escritura de la aventura, la Segunda se revela como una aventura de la escritura, en feliz expresión de Carlos Fuentes. No nos referimos únicamente al volumen impreso de la Primera Parte que les es dado conocer a los personajes al comienzo de la Segunda Parte; este procedimiento también es aplicable a la formulación de una versión reducida del relato principal en el episodio del Retablo de Maese Pedro que funciona como una novela *in nuce* de la ficción mayor: Maese Pedro es la máscara del autor empírico, el muchacho que oraliza la escena metaforiza la voz del segundo autor y la historia teatralizada de don Gaiferos y Melisendra es trasunto de la caballerisca del hidalgo; Cervantes repetirá la estrategia en el lienzo-comedia-libro de aforismos que circulan en la narración del *Persiles*, según estudió Aurora Egido (1994, especialmente pp. 297 y sigs.). La inversión de los planos narrativos se produce merced al libro que, dentro del libro, enfrenta al relato mayor con su versión abreviada:

En el *Quijote*, la Primera Parte desarrolla la *escritura de la lectura* (la vida se textualiza y se verbaliza el «vasto volumen de la memoria» del hidalgo: don Quijote lee para luego *escrivivir* su biblioteca imaginaria en la existencia propia); la Segunda Parte, en cambio, despliega la *lectura de la escritura* (con la recepción del tomo de la Primera Parte y del libelo espurio: don Quijote lee a *Don Quijote* y al plagio de Avellaneda); en el *Persiles*, la Primera Parte es el resultado de la *pintura de la escritura* (conversión de la novela en cuadro:

---

<sup>8</sup> Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini*, Madrid, Alianza Forma, 1990, pág. 45.

écfrasis invertida), mientras que la Segunda Parte permuta el proceso y da lugar a una *escritura de la pintura* (el cuadro se oraliza en narración bajo el dominio de la écfrasis normal)<sup>9</sup>.

En *Las Meninas* el significado del cuadro que, dentro del lienzo, concentra la actividad del pintor y cuya visión nos escamotea ha sido objeto de múltiples interpretaciones (fig. 16). El reverso desnudo de la tela, solo animado por el bastidor de madera y la parte del caballete, ocupa más espacio en el cuadro que ninguna de las figuras. Santiago Sebastián acude a la emblemática para ofrecer una lectura de pedagogía política: en el libro de empresas *Idea de un príncipe político cristiano*, de Saavedra Fajardo, publicado en 1640 y dirigido al por entonces primogénito de Felipe IV, el príncipe Baltasar Carlos, en quien se cifraban las aspiraciones de la monarquía, se inicia la exposición de la educación del príncipe con un examen de la relación entre el arte y la naturaleza; la empresa II (fig. 17) cuyo lema reza *Ad omnia* representa un grabado alegórico donde el arte, figurado por los instrumentos de pintar (paleta y pinceles), trasunto de los que porta el propio Velázquez en la composición, se enfrenta a la naturaleza (el príncipe niño), un lienzo en blanco, y el Divino Creador está representado como un artista por la mano que sostiene los atributos del oficio. Saavedra nos aclara:

Por esto nació desnudo el hombre, sin idioma particular, rasas las tablas del entedimiento, de la memoria, y de la fantasía, para que en ellas pintase la dotrina las imágenes de las artes y sciencias, y escribiese la educación sus documentos...<sup>10</sup>

Como bien explica López Poza, la identificación del entendimiento del niño con una tabla rasa era lugar común: lo recogen Aristóteles (*De Anima*, libro III), Platón (*De anima*, *De Republica*), Séneca (*Ep.* 10) y Ovidio (*Metamorfosis*, XIV, 684-886): «Precisamente de estos versos de Ovidio toma Covarrubias el lema *Formas fingetur in omnes* para su emblema 191 de *Emblemas morales*, en que compara la ductilidad del niño tierno con la cera»<sup>11</sup>. Según Sebastián, «era lógica esta advertencia pedagógica, dirigida a las infantas en el momento inicial de su formación; desde la niñez debían ser conscientes de la alta responsabilidad a que estaban llamadas»<sup>12</sup>. El programa iconográfico así se revela como una apología de la virtud y, en concreto, de la

---

<sup>9</sup> Carlos Brito Díaz, «Cervantes al pie de la letra: don Quijote a lomos del "Libro del Mundo"», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, XIX, 2 (1999), pág. 45, 12n.

<sup>10</sup> Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, ed. S. López Poza, Madrid, Cátedra, 1999, pág. 203.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pág. 202, nota.

<sup>12</sup> Santiago Sebastián, «*Las Meninas*: un retrato pedagógico con trasfondo político», en *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 245.

prudencia, atributo por excelencia de los gobernantes; al respecto Sebastián cita otra fuente emblemática de Saavedra, la empresa 28 (fig. 18), que el propio autor desvela:

Consta esta virtud de la prudencia de muchas partes, las cuales se reducen a tres: memoria de lo pasado, inteligencia de lo presente y providencia de lo futuro. Todos estos tiempos significa esta empresa en la serpiente, símbolo de la prudencia, revuelta al ceptro sobre el reloj de arena, que es el tiempo presente, que corre, mirándose en los dos espejos del tiempo pasado y del futuro, y por mote aquel verso de Homero, traducido de Virgilio, que contiene los tres: *Quae sint, quae fuerint, quae mox ventura trahantur* ('lo que es, lo que ha sido, lo que pronto será')<sup>13</sup>.

El espejo como ícono emblemático cobra así una dimensión didáctica en alusión al pasado que representan los monarcas, enmarcados en él, frente a la proyección del presente (la infanta María Teresa) y la del futuro (la infanta Margarita) en el programa de alianzas monárquicas. El viejo procedimiento del cuadro dentro del cuadro se asimila al valor ejemplarizante del príncipe como *espejo* de gobernantes, como paradigma del ser humano virtuoso. La lección política viene formulada por tanto en el lienzo cuya ejecución Velázquez suspende y cuyo simbolismo parece atender a la situación contemporánea de la Corona española en los meses de agosto y septiembre cuando debieron haber sido pintadas *Las Meninas*. El espejo en que se retrata la imagen reflejada de los monarcas (fig. 19) es un cuadro dentro del lienzo para significar «que es la virtud de estos reyes la que debe informar a la princesa como modelo a seguir en la vida»<sup>14</sup>. Ya aparecía en uno de los primeros retratos de contenido no religioso, *El matrimonio Arnolfini*, de Jan van Eyck [1434] (fig. 20). El espejo es atributo de la verdad según Ripa y es símbolo frecuente de la literatura emblemática, en asociación a las moscas, imagen de lo impúdico y de los vicios. En la versificación del emblema xxviii de Solórzano leemos:

Qué puro, qué transparente,  
qué cándido está el cristal  
de un espejo, porque es tal  
que ni una mosca consiente.  
Rey, si eres tu propio espejo,  
de cristal tu vida sea:  
a quien un lunar no afea  
no le empaña un mal consejo.

Sin embargo, interesa otro aspecto más allá del lienzo en blanco como metáfora de la *tabula rasa* del entendimiento humano: el pintor se pinta en el proceso de su oficio, en el curso de su ejecución, en el desarrollo de su labor próxima al

<sup>13</sup> D. Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, cit., pág. 413.

<sup>14</sup> Juan de Solórzano, *Emblemas regio-políticos*, ed. J. M<sup>a</sup>. González de Zárate, prólogo de S. Sebastián, Madrid, Tuero, 1987, pág. 68.

entorno de la familia real. Y esta representación de la pintura como ejercicio viene vinculada al soterrado propósito que anima a Velázquez, a juicio de Jonathan Brown (1988)<sup>15</sup>: la defensa de la nobleza o liberalidad de la que hasta el momento era considerada faena artesanal y no disciplina artística. El pleito de los profesores de pintura con la Real Hacienda es un interesante y conocido capítulo de la cultura barroca y decantó un proceso en el que participaron, como avales en defensa de los pintores, autoridades como Juan de Jáuregui, Lope de Vega o el mismo Calderón. Calvo Serraller editó en su día los textos de la reivindicación, desde Gaspar Gutiérrez de los Ríos, a comienzos de siglo, hasta Antonio Palomino, ya entrado el siglo XVIII<sup>16</sup>. Velázquez se postula en contra del agravio sostenido con los pintores y derrama en su lienzo visibles signos en pro de la dignidad escatimada para el oficio: su posición como pintor de cámara, ennoblecido por el hábito de una orden de caballería, su proximidad a la familia real y su auto-representación en el curso de la actividad con los atributos visibles de la misma conducen a un programa iconológico que se completa con la defensa de otras faenas artesanales en algunas obras suyas: el bordado en *Las Hilanderas* (fig. 21) y la herrería en *La fragua de Vulcano* (fig. 22). La primera de ellas expone una defensa del tejido merced al ardid del cuadro dentro del cuadro: el tapiz que se despliega al foro y que contemplan unas damas desvela la rivalidad mitológica entre la osada tejedora y la diosa. Precisamente, según un inventario de palacio, dos copias de Juan Bautista Mazo de obras de Jordaens y Rubens, *Palas y Aracne* y *Apolo y Marsias* (o *Juicio de Midas*) ocupaban las paredes del aposento que aparece representado en *Las Meninas* y ofrecen modelos de sabiduría al príncipe (Aracne y Marsias simbolizan a los soberbios que deben ser desterrados del Estado). Velázquez, pues, fue un activo y militante defensor de la liberalidad de un oficio que estaba gravado por el impuesto de la alcabala, del que estaban exentas las disciplinas artísticas. El uso de la perspectiva y de un elaborado trazado de puntos de fuga en *Las Meninas* (fig. 23) viene a reforzar el argumento de que la pintura precisaba de conocimientos matemáticos que avalaran su dignidad. Del mismo modo en la Segunda

---

<sup>15</sup> «No deja de ser significativo que, con frecuencia, la batalla jurídica la sostuvieran pintores que habían vivido en Italia. El primer combate lo planteó hacia 1607 el Greco, quien pleiteó para que los pagos que había recibido de la Cofradía de la Caridad de Illescas fuesen exentos de alcabala ... En 1628, dos pintores de corte, de origen italiano, Vicente Carducho y Eugenio Cajés, acudieron de nuevo a los tribunales, saliendo victoriosos por un fallo emitido el 11 de enero de 1633. Los detalles del pleito son bien conocidos porque Carducho incluyó las declaraciones de sus testigos como apéndice a su tratado *Diálogo de la pintura* (Madrid, 1633). Sin embargo, tan solo cinco años más tarde fue preciso una vez más llevar a los alcabaleros a los tribunales, y de nuevo lo hizo un pintor italiano, Angelo Nardi. El 14 de agosto de 1638 el tribunal volvió a corroborar la condición liberal del arte de la pintura, declarándola exenta del impuesto. Aunque parezca increíble, todavía fueron precisos tres pleitos más sobre el tema, en 1640, 1671 y 1676, antes de que el gobierno aceptara plenamente que la pintura era un arte y no un oficio» (J. Brown, 1987, pág. 134).

<sup>16</sup> Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991.

Parte del *Quijote* Cervantes textualiza el proceso de escritura de la novela, que desplaza a la anécdota caballeresca en beneficio de una teorización del arte de narrar: el novelista tematiza el proceso de composición de la ficción con un ludismo irónico que resta atribuciones al autor empírico; don Quijote, una criatura de ficción, se arroga la potestad del creador de generar un personaje: la contrafigura caballeresca de don Quijote parece debida a la invención de la ociosidad alucinada de Alonso Quijano y no a la responsabilidad directa de su autor. Cervantes extrema la especulación al descubrir y describir la aventura de su escritura, al textualizar la composición del relato en su propia ebullición. En Velázquez la representación de la ejecución del arte atendía a otros intereses, externos a la propia ficción representada: a un mismo tiempo la pintura se aduce como metáfora representativa de la creación divina -*Deus pictor*- del hombre -*tabula rasa*, lienzo en blanco- y de la cosmovisión del universo como una obra de arte.

El paralelismo entre Cervantes y Velázquez se prolonga a la presencia irruptora del autor en su obra. Velázquez comparte espacio ficcional con sus figuras del mismo modo que Cervantes se desliza entre los suyos como un personaje más. El ardid del escritor que convive con sus criaturas anticipa una de las credenciales de la modernidad novelesca más audaces debidas a la pluma de Cervantes. En el célebre episodio del escrutinio de la librería del hidalgo (I, 6), entre juicio y juicio, entre apostilla y apostilla crítica, entre dictamen y dictamen en el inventario de libros examinados, ocurre lo siguiente (Cervantes, 1996, p. 81):

Pero ¿qué libro es ese que está junto a él?

—*La Galatea* de Miguel de Cervantes —dijo el barbero.

—Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención: propone algo, y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte que promete: quizá con la emienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega; y entre tanto que esto se ve, tenedle recluso en vuestra posada, señor compadre.

Cervantes comparece en el relato exponiéndose al juicio de sus personajes, con una ambigua declaración del cura en cuyos argumentos ni lo eximen ni lo condenan, salomónica ironía que contribuye al carácter paródico del escrutinio. El autor empírico atraviesa el espejo de tinta para habitar *cubiertas adentro* en la contemporaneidad de sus personajes y mantener, al menos con uno de ellos, una ostensible familiaridad. Este tránsito de la realidad a la ficción lo diluye como instancia externa al tiempo que proporciona a sus personajes una *rara* identidad extraliteraria al hacerlos copartícipes de la experiencia material y física de un libro impreso -*La Galatea*- y del conocimiento directo de su autor. Esta disolución de las fronteras entre la literatura y la existencia

viene avalada por el juego de voces narrativas: el manuscrito encontrado en los Anales de la Mancha, el autor morisco Cide Hamete, su traductor o el segundo autor que describe la circunstancias de la traslación del original son ardidés para discutir la noción sagrada de autor empírico y para concurrir más como padraastro que como padre de la novela. La proximidad, sin embargo, de Velázquez a sus figuras viene determinada por su defensa programática del oficio aunque discuta las leyes de la verosimilitud al hacer convivir a creador y criaturas en el dominio de la representación: la comparecencia del pintor en pleno proceso de ejecución, con avales visibles de la nobleza de su actividad, terminaba de legitimarse por la visita real en apoyo y auspicio de su pintor de cámara y aposentador real.

La pieza de palacio donde Velázquez pinta su inmortal lienzo (fig. 24) cobra un especial simbolismo no solo porque ocupa el aposento del malogrado príncipe Baltasar Carlos, según dijimos, en quien se cifraron en su día las esperanzas de la Corona y el joven príncipe de cuya educación hubiera dependido el gobierno, sino porque representa el taller donde se forja la ficción, el laboratorio donde la imagen medita sobre los modos de representación de la realidad. Velázquez elige deliberadamente un espacio simbólico, al modo de las escenas de gabinete o galerías de artistas (fig. 25) que florecerán en la centuria en la pintura centroeuropea con el auge del coleccionismo: en ellas el propietario de la colección atiende a sus invitados y les enseña sus obras. La actitud de estos personajes siempre será de estudio, análisis y debate acerca de las obras que están viendo. En *Las Meninas* es el propio pintor el que reflexiona sobre la creación artística y el custodio de las obras propiedad de los mecenas (los reyes): Velázquez aún sitúa su escena en el modelo anterior del mecenazgo, forzado por la reivindicación de un oficio que todavía no era considerado arte liberal; la presencia de los monarcas dignifica, con su proximidad doméstica, el trabajo del pintor. Cervantes hará lo propio en la visita de don Quijote a la imprenta (fig. 26) en Barcelona (II, 62), episodio simétrico al del escrutinio: el mundo forjado por libros le proporciona las dos vertientes de la experiencia, el placer del consumo del producto acabado y el conocimiento de su manufactura. Se trata así, según Isabel Castells, «de una suerte de retorno al origen, pero también de acercamiento al mundo empírico. Don Quijote, visitando la fábrica de libros, franquea también una frontera que le permite empezar a distinguir el libro-ilusión del libro-objeto»<sup>17</sup>. La visita a la imprenta, santuario y taller de la palabra escrita, agudiza la evolución de la autoconsciencia en el hidalgo y le muestra la distancia que media entre la creación literaria y el oficio artesano de la escritura,

---

<sup>17</sup> Isabel Castells Molina, *Cervantes y la novela española contemporánea*, cit., pág. 88.

industria, al fin y al cabo, amiga de dislates y francachelas. El crepitar de la palabra en su laboratorio técnico ilustra la antípoda prosaica de la letra en el dominio de la imaginativa; el tránsito del libro mental al libro material obra un doble efecto de signo contrario: por un lado, don Quijote se homologa con la tradición literaria en virtud de su *textualización*; sin embargo, la decepción ante el retrato que la pluma de Cide Hamete ha bosquejado de él nos lo devuelve como símbolo de otro culto al libro, el del *regreso* a la grafía imaginaria porque la letra mata y solo el espíritu vive, como escribe san Juan<sup>18</sup>.

Del mismo modo que Velázquez esgrime su paleta y pinceles como atributos del oficio en dignificación de su actividad, Cervantes conversa con su péñola, como Lope en las *Rimas de Burguillos* y tantos otros, a través de Cide Hamete, para sentenciar la exclusividad de su novela y de sus personajes, a despecho de imitadores y «a pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió, o se ha de atrever, a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero». El diálogo del autor con su cálamo *devolvía* la obra a su creador: «Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno»<sup>19</sup>.

Cervantes y Velázquez nos proporcionan una meditación sobre la representación de la realidad: el lienzo produce, según Svetlana Alpers (1983), una confrontación entre la realidad ilusoria de la pintura y nosotros preexistiendo a esa realidad, en una intercomunicación entre el espacio plástico-artístico y el real. El pintor delega la responsabilidad de la ficción al punto de vista, enfrente del centro de convergencia de las líneas de fuga, según Snyder y Cohen (1980). En la obra de teatro homónima que Buero Vallejo escribió en 1960 el personaje del rey interroga al pintor:

EL REY. ¿Qué intención encierra ese cuadro?

VELÁZQUEZ. Representa... una de las verdades de Palacio, señor.

EL REY. ¿Cuál?

VELÁZQUEZ. No sé cómo decir... Yo creo que la verdad... está en esos momentos sencillos más que en la etiqueta... Entonces, todo puede amarse... El perro, los enanos, la niña...<sup>20</sup>

El lienzo pierde su marco, el espectador invade el ámbito de la ficción y las figuras atienden a estímulos externos del mundo representado (fig. 27). La novela obra

---

<sup>18</sup> Carlos Brito Díaz, «Cervantes al pie de la letra...», art. cit., págs. 45-46.

<sup>19</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. revisada, introducción y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1996, pág. 1098.

<sup>20</sup> Antonio Buero Vallejo, *Las Meninas* (1960), en *Teatro*, selección de Aitana Alberti, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1991, pág. 189.

con igual libertad: la anécdota caballeresca cede el centro temático a la reflexión en torno a la escritura y a la lectura de la propia narración, a la aventura de la ficción haciéndose. Pintor y novelista han llegado a los límites de la representación, a la experiencia artística radical en virtud de la cual el espectador *es requerido* por la ficción y el punto de vista se incorpora al espacio representado. Lienzo y novela, esencia y apariencia, pincel y péñola, laberinto (*labor intus* 'trabajo interno') de la imagen y de la palabra que se autorrefieren. Pintando la pintura y escribiendo la escritura Velázquez y Cervantes han apurado la experimentación que inaugura la moderna concepción del arte.

Un soneto anónimo desvela lo indecible y pone fin a nuestra intervención:

El pintor des-oculta otro sentido  
al mismo cuadro visto por los reyes,  
que el arte irrealiza en lo fingido  
jugando solo con sus propias leyes.

Crea un mundo librado de rigores  
donde el cetro es pincel en mano diestra,  
mano que arranca carne a los colores  
y un alma mágica e inmortal les presta.

El cuadro se hace efímero y eterno,  
el rey, caduco, y el pintor, moderno,  
llama a gozar de su esencial riqueza

que vela el claroscuro tenebroso.  
... Un pájaro aletea silencioso  
para el vuelo fugaz de la belleza.

## Bibliografía

Alpers, Svetlana. «Interpretation without Representation, or, The Viewing of *Las Meninas*». *Representations* (Univ. of California) i, 1 (february 1983): 31-42.

Borges, J. L. «Magias parciales del *Quijote*». *Obras completas*. Vol. ii: 1941-1960. Cronología, bibliografía y filmografía por E. Rodríguez Monegal. Barcelona: Círculo de Lectores, 1992, 260-262.

Brito Díaz, C. «Cervantes al pie de la letra: don Quijote a lomos del "Libro del Mundo"». *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, xix, 2 (1999): 37-51.

Brown, J. «Sobre el significado de *Las Meninas*». *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo xvii*. Madrid: Alianza Forma, 1988, 115-142.

Buero Vallejo, A. *Las Meninas* [1960]. *Teatro*, selección de Aitana Alberti, La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1991, 105-274.

Calvo Serraller, F. *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1991.

Castells Molina, I. *Cervantes y la novela española contemporánea*. La Laguna: Universidad, 2000.

Cervantes, M. de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. revisada, introducción y notas de M. de Riquer. Barcelona: Planeta, 1996.

Egido, A. «La memoria y el arte narrativo del *Persiles*», *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre «La Galatea», «El Quijote» y «El Persiles»*. Barcelona: PPU, 1994, 285-306.

Georgel, P. y A. M. Lecoq. *La Pittura nella pittura*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1987.

Gernert F. y J. Joset. «Elementos metaficcionales de una ficción realista», en el estudio complementario a su edición de Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*. Madrid: Real Academia Española, 2013, 464-467.

Hatzfeld, H. «Artistic Parallels in Cervantes and Velázquez». *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, iii (1952): 265-297, reeditados como «Barroco literario y Barroco artístico comparados: Cervantes y Velázquez». *Estudios sobre el Barroco*. Madrid: Gredos, 1972, 406-435.

Herrero García, M. «Confrontación entre Cervantes y Velázquez». A. Gallego, ed., *Varia Velazqueña*. Tomo I. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1960, 613-617.

Rico, F. *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix-Barral, 1989.

Saavedra Fajardo, D. *Empresas políticas*. S. López Poza, ed. Madrid: Cátedra, 1999.

Sebastián, S. «Las Meninas: un retrato pedagógico con trasfondo político». *Emblemática e historia del arte*. Madrid: Cátedra, 1995, 232-249.

Snyder J. y T. Cohen. «Reflexions on *Las Meninas*: Paradox Lost». *Critical Inquiry* (Univ. of Chicago), vol. 7, 2 (Winter, 1980): 429-447.

Solórzano, J. de. *Emblemas regio-políticos*. J. M<sup>a</sup>. González de Zárate, ed. Prólogo de S. Sebastián. Madrid: Tuero, 1987.

Wittkower R. *Gian Lorenzo Bernini*. Madrid: Alianza Forma, 1990.

Zanetta, A. «Las Meninas y *El Quijote* o los planos de la representación». *Anales Cervantinos* xxix (1991): 179-190.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

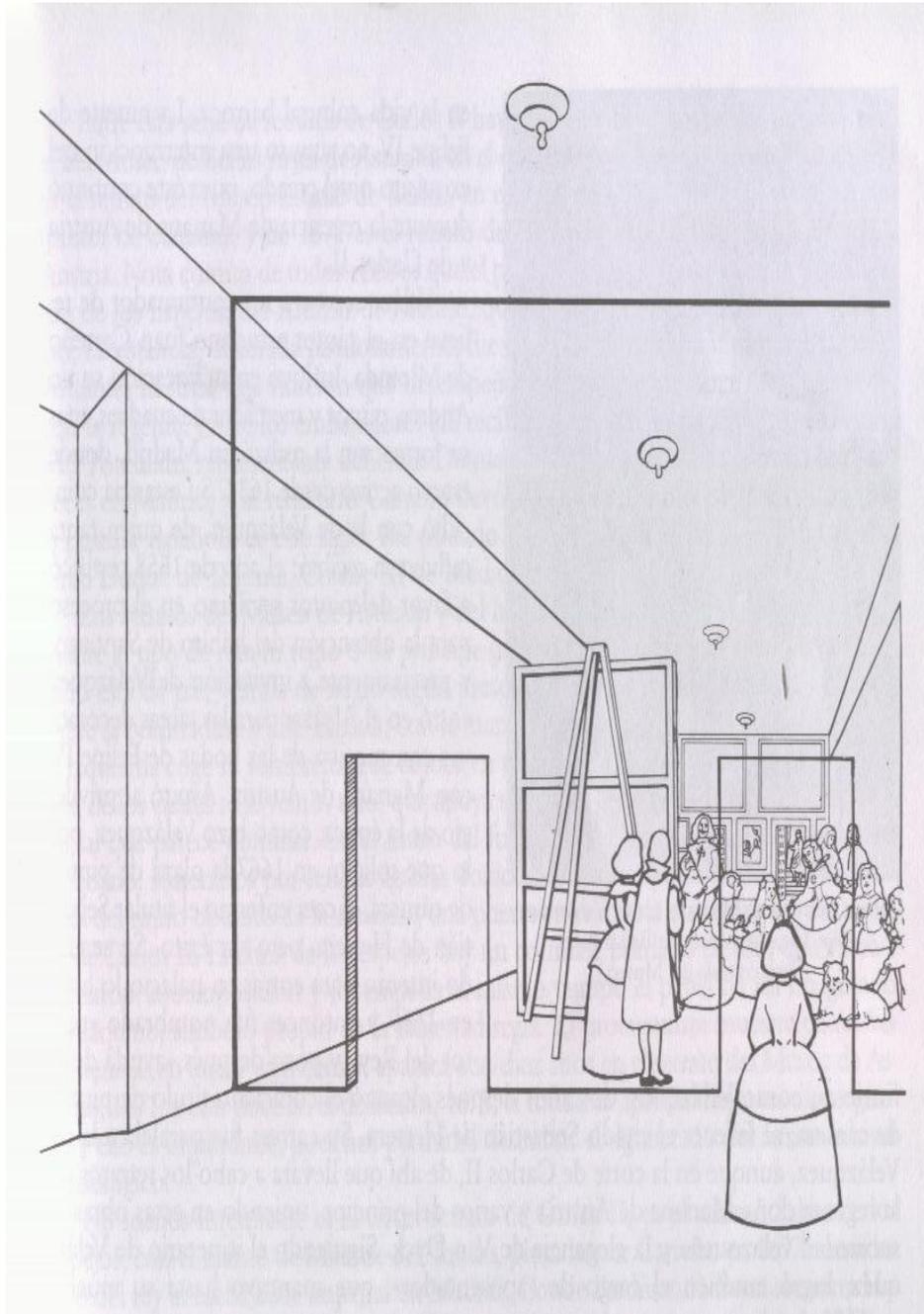


Fig. 6

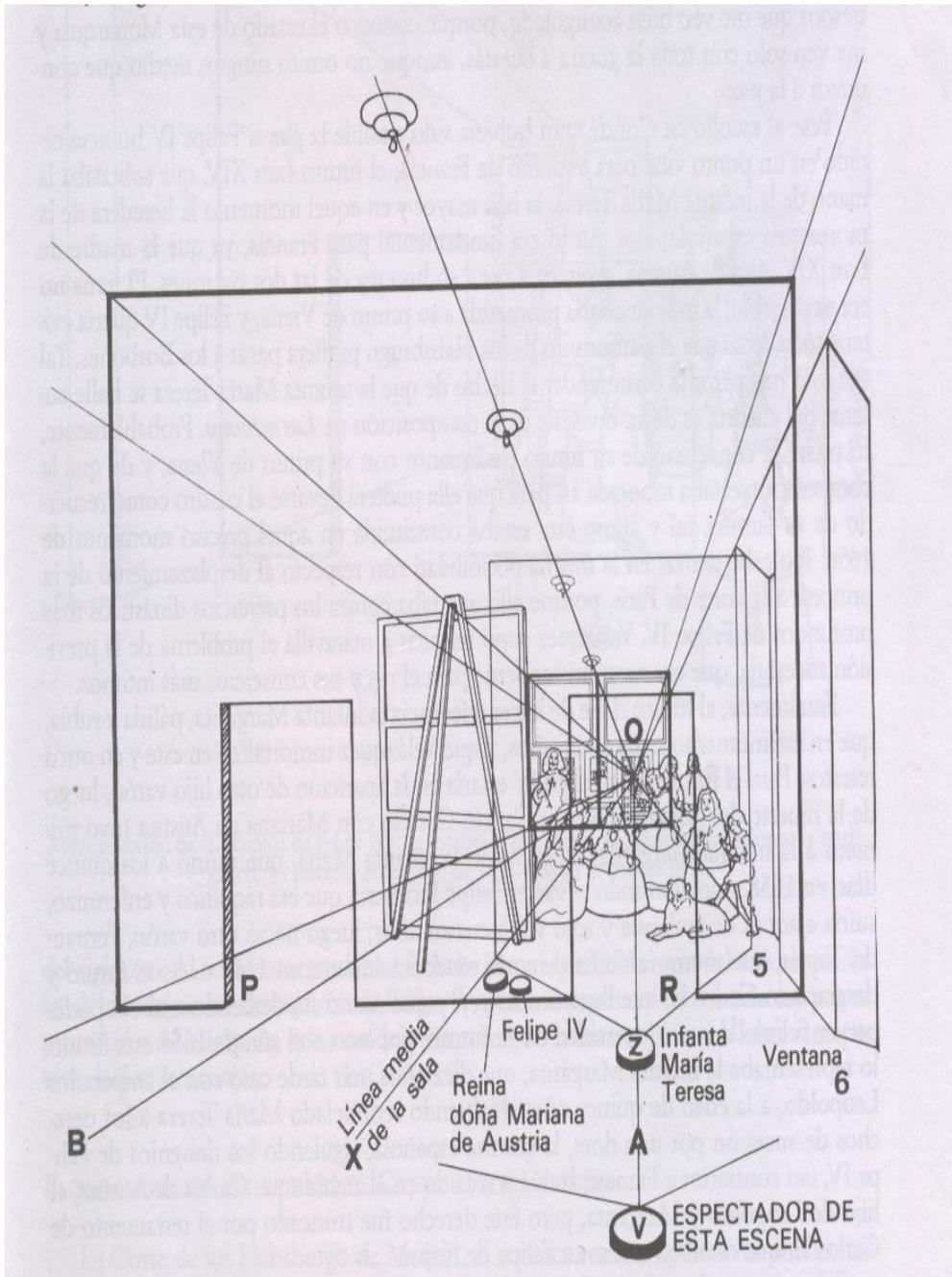


Fig. 7

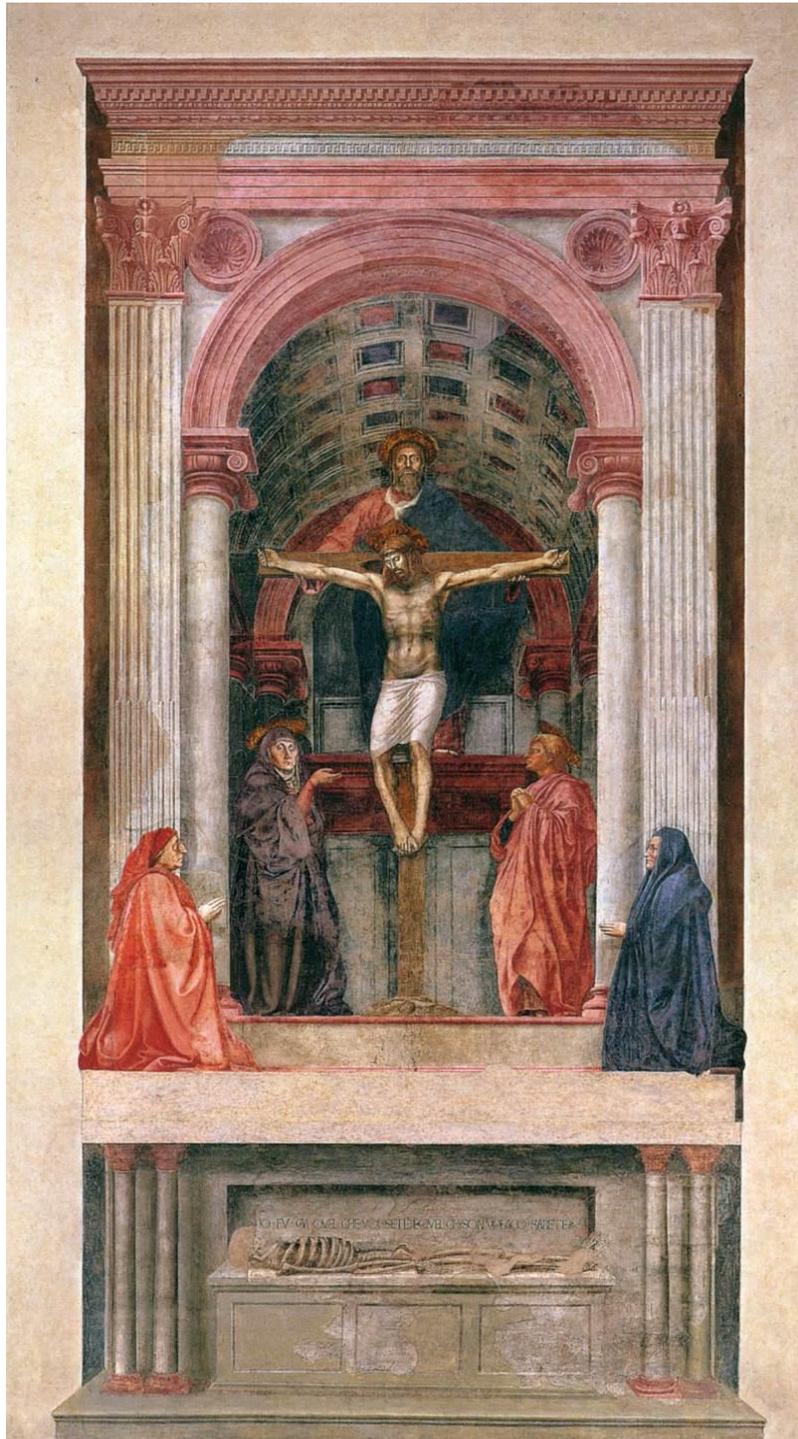


Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17

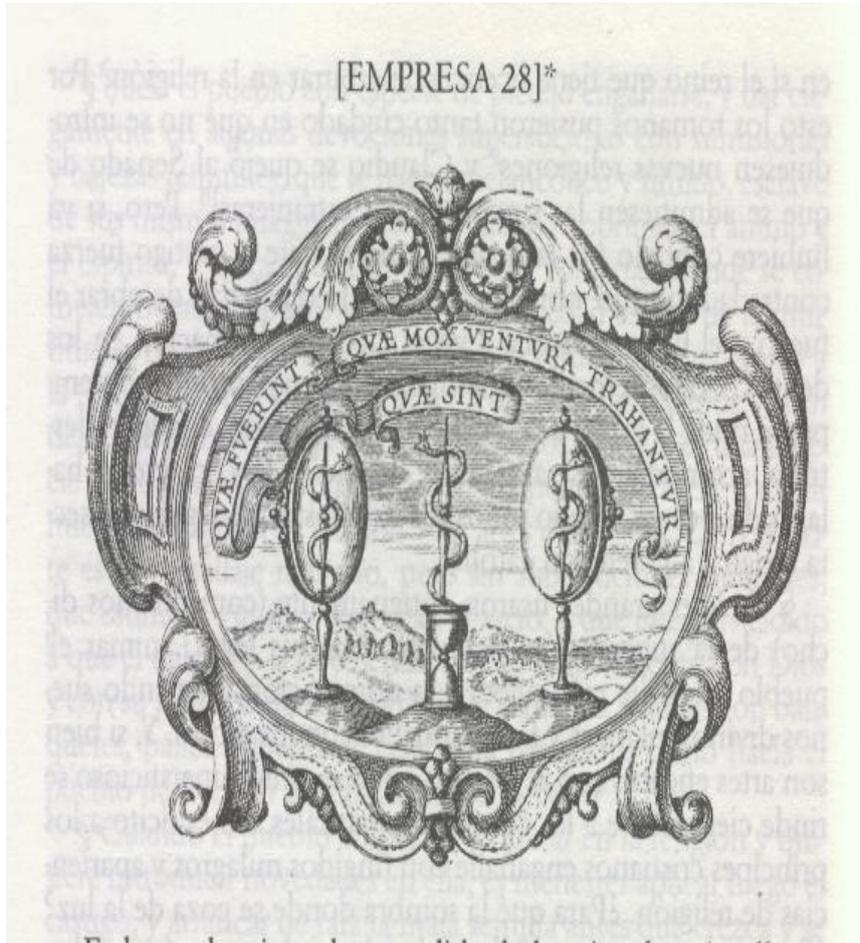


Fig. 18

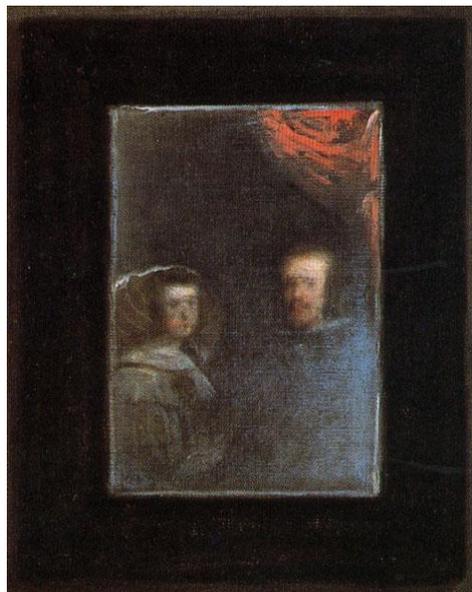


Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22

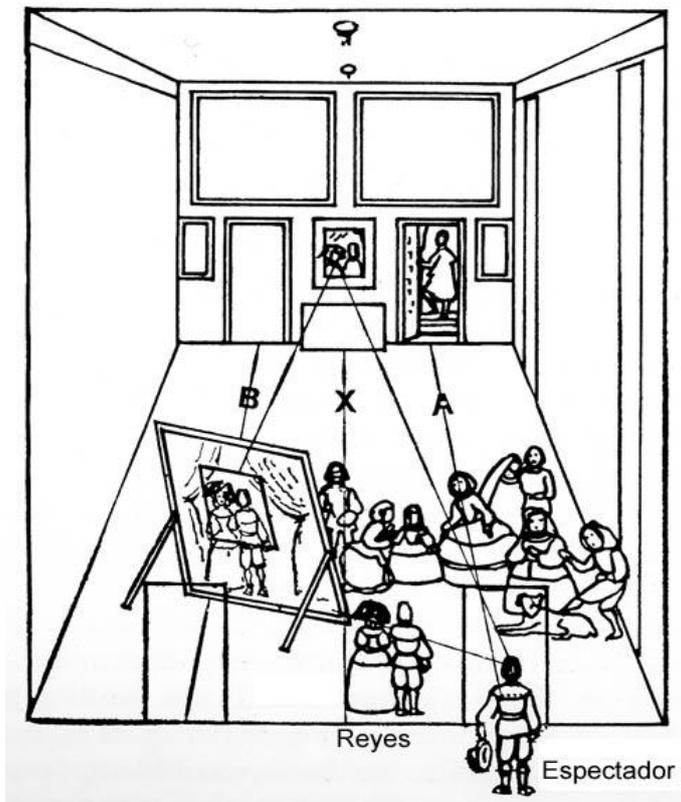


Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26

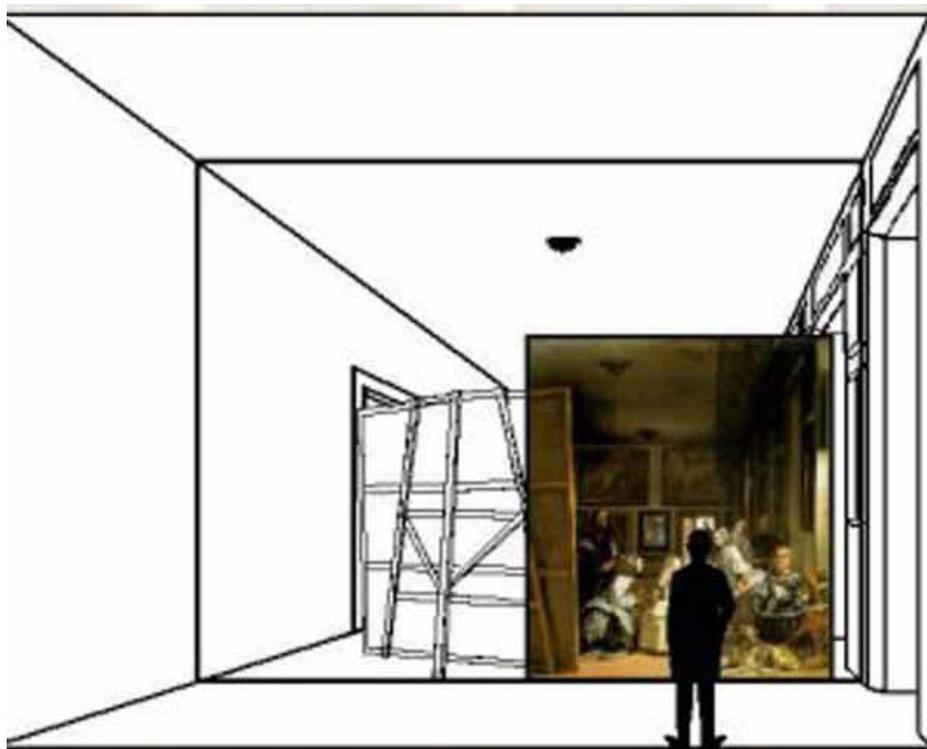


Fig. 27