

## EL QUIJOTE, LAS MENINAS Y LA IDEA BARROCA DE METAARTE

(*Don Quijote*, *Las Meninas*, and the Baroque Notion of Metaart)

Esther Bautista Naranjo\*  
Universidad de Castilla-La Mancha

**Abstract:** *Don Quixote* and *Las Meninas* represent, from two different artistic realms, a symbolic reflection upon the nature of Art. Cervantes' *Don Quixote* could be considered a book of books, where the literary phenomenon is dramatized and becomes part of the fictionalized world: libraries, the idealization of books and characters, the literary critique that some characters undertake, and the very story is an allegory of literature. Its contemporary *Las Meninas*, a painting in which metaartistic reflection reaches its height, shows a collective portrait where the content of the canvas includes the artist, the spectators, and, through a set of mirrors, it creates the notion of perspective. Both works go far beyond their concrete themes and situations in order to represent transcendent scenes that show the essence of the artistic phenomenon. A novel of novels, a painting of paintings, *Don Quixote* and *Las Meninas* both participate of a similar preoccupation that is conveyed through the pages of the novel and the lines of the painting. This study aims to highlight these theoretic and pragmatic conjunctions dealing with the baroque expression of Art though Art.

**Key Words:** Baroque; Representation; Perspective; Depth; Self-Conscious Art; Interartistic Reflection.

**Resumen:** El *Quijote* y *Las Meninas* representan, desde dominios artísticos diferentes, una reflexión simbólica acerca de la naturaleza del propio arte. El *Quijote* puede ser considerado un libro de libros, donde el fenómeno literario se escenifica y forma parte de la ficción bajo la forma de bibliotecas, idealización de libros y personajes, crítica literaria por parte de diversos personajes, y la historia es, ella misma, una alegoría de la literatura. Su coetánea *Las Meninas*, obra pictórica cumbre de la reflexión metaartística

---

\* **Dirección para correspondencia:** Dra. Esther Bautista Naranjo. Departamento de Filología Moderna. Facultad de Letras. Universidad de Castilla-La Mancha. Avenida Camilo José Cela, 4. 13071 Ciudad Real [Esther.Bautista@uclm.es].

ca, presenta un retrato colectivo en el que la pintura se abre para dar cabida al artista, a los espectadores y, mediante un juego de espejos, crea la noción de perspectiva. Ambas obras parten de temáticas y situaciones concretas que sirven a sus autores para componer historias y escenas de valor trascendente porque encarnan la esencia del fenómeno artístico. Novela de novelas, pintura de pinturas, el *Quijote* y *Las Meninas* tienen una preocupación común que se va expresando a medida que la novela avanza y que los diferentes planos que integran la pintura se desarrollan y se complementan. Este estudio se propone ahondar en estas confluencias teóricas y pragmáticas propias del Barroco que giran en torno a la expresión de las artes dentro de las artes.

**Palabras clave:** Barroco; Representación; Perspectiva; Profundidad; Arte auto-consciente; Reflexión interartística.

Se apareció la Vida una mañana  
y le suplicó:  
—Píntame, retrátame  
como soy realmente o como tú  
quisieras realmente que yo fuese.  
Mírame, aquí, modelo sometido,  
Sobre un punto, esperando que me fijes.  
Soy un espejo en busca de otro espejo.  
(Alberti 1998: 105).

## 1. Introducción

No voy a ser la primera ni seguramente la última que ponga en relación dos joyas del Barroco español que se han convertido en universales: *Don Quijote* y *Las Meninas*. También hay otros que han puesto de relieve la influencia de la ópera magna de Cervantes con otras pinturas<sup>1</sup>. Sin embargo, voy a intentar trazar aquí un itinerario comparatista e interdisciplinar centrado en la idea común de metaarte<sup>2</sup> que está ejemplificada en cada una de estas obras. En efecto, los objetos de interés que traeré aquí a colación basan su éxito y su trascendencia, a la vez que toman como una de sus premisas y señas de identidad, la reflexión metaartística, es decir, la articulación y reflexión del fenómeno literario desde la ficción y del arte pictórico desde la pintura. Esto es posible porque el *Quijote* da expresión a toda una poética o arte literario más que ninguna otra novela,

1 Ver García Jáñez (2008).

2 Una consulta al Departamento de “Español al Día” de la Real Academia de la Lengua con fecha del 7 de abril de 2017 me confirma que son lícitas las grafías “metarte” o bien “metaarte”. Me inclino por esta última, y asumo esta regla para todos los compuestos de este término que aparecen en el presente artículo. En cuanto al significado del término, hay que tener en cuenta que no existe una definición normativa, aunque se use habitualmente y de forma bastante consensuada para aludir a aquellas obras que se refieren a sí mismas o bien que representan alguna parte de su proceso creativo. Se trata de una imitación léxica de los conceptos “metaliteratura”, “metateatro” o “metaficción”, que desvelan en los textos literarios estos mismos intereses. *Las Meninas* constituye el ejemplo paradigmático de metaarte, metapintura o metarrepresentación, como aquí se mostrará.

de la misma forma que *Las Meninas* nos acerca consistentemente a los fundamentos del hecho y del proceso pictórico. El *Quijote* es un libro de libros, y *Las Meninas* es un cuadro de cuadros.

Hablar de estas dos expresiones artísticas supone acercarnos a la conceptualización del libro dentro del libro y de la pintura dentro de la pintura, como bien lo atestiguan los estudios interdisciplinarios que se han ocupado de mencionarlas en paralelo<sup>3</sup>. El Museo del Prado, en su exposición “Metapintura: un viaje a la idea del arte”, aglutinaba la preocupación por las conexiones entre las diferentes artes desarrollada a lo largo del Siglo de Oro no sólo por Velázquez y Cervantes, sino también por otros escritores como Lope de Vega o Calderón y otros pintores, como Zurbarán, Ribalta o Rubens y Brueghel<sup>4</sup>.

Asombra observar que, al margen de comentarios eruditos y de alusiones esporádicas por parte de autores y críticos a este tema, no existe un estudio sistemático sobre las confluencias estéticas y pragmáticas de estas dos piezas clave del arte y la literatura europea y occidental. Tal va a ser mi cometido a lo largo de este trabajo en el que aplicaré la metodología del comparatismo, la cual tiene como uno de sus centros de interés el diálogo entre diferentes expresiones del arte<sup>5</sup>, así como diversos estudios sobre historia del arte y el Barroco.

Partamos de las fechas de composición para trazar los primeros paralelismos:

1. Velázquez compone su obra maestra apenas medio siglo después de la publicación del primer *Quijote* (1605), en 1656 (según Palomino 1724: 343). Ambas corresponden a un mismo contexto artístico, el del Barroco, e histórico, el de la Contrarreforma.
2. Podemos afirmar que ambas son obras de senectud: Velázquez tiene 56 años cuando pinta *Las Meninas*; Cervantes, 58, cuando se publica el primer *Quijote*.
3. Ambas se han convertido en iconos de su género, y han sido reescritas desde diferentes enfoques críticos y formas artísticas<sup>6</sup>.

3 Riley (1962: 48, 220), Hatzfeld (1966), Sarduy (1987: 195-197), Fuentes (2005) y Portús (2013).

4 Esta exposición se desarrolló en el Museo del Prado del 15 de noviembre de 2016 al 19 de febrero de 2017. La muestra incluía 137 obras de finales del Renacimiento, fecha en la que se produce el desarrollo de la conciencia artística global, hasta 1819, fecha de la fundación del Museo del Prado. Entre las piezas expuestas destacaban *Cristo crucificado contemplado por un pintor* (h. 1650), de Zurbarán, *San Lucas pintando a la Virgen*, de Giorgio Vasari (1567-1572), *El origen de la pintura* (1665), de Matías de Arteaga, *San Lucas* (1625-1627), de Francisco Ribalta, *Huyendo de la crítica* (1874), de Pere Borrell y de Caso, *La Vista* (1617), de Rubens y Bruegel el Viejo, y *Las hilanderas, o la Fábula de Aracne* (h. 1655-60), de Velázquez.

5 Una de las vertientes de la literatura comparada concierne la interrelación entre la literatura y otras disciplinas artísticas, como pueden ser el cine, las artes plásticas, la mimesis y la ekfrasis. Para Cristina Naupert, la comparación interartística constituye un terreno escurridizo que se sitúa a medio camino entre el comparatismo y la tematología (1998: 178).

6 En efecto, desde su misma publicación muchas son las obras que han reformulado o reescrito el *Quijote* –tan de sobra conocidas que no merecen mención–, tanto de forma implícita como explícita. Tal y como han destacado el comparatismo y la mitocrítica, la historia ejemplar de *Don Quijote de La Mancha* ha inspirado muchas obras posteriores sin necesidad de mencionarlo literalmente o bien imitándolo y adaptándolo de forma abierta. Lo mismo sucede con el gran lienzo de Velázquez, que ha dado lugar a obras homónimas o que se le retrotraen a través de la alusión explícita, como *Las Meninas*, de Buero Vallejo, o bien a través de la inspiración, como el *Retrato de Margarita de Austria* (1666), de Juan Bautista del Mazo, *La Familia de Carlos IV*, de Goya o *Las hijas de Edward Darley Boit*, de John Singer Sargent. Amén, en ambos casos, de innumerables ballets, novelas, piezas musicales, películas, que manifiestan de algún modo su respectiva influencia.

4. Las dos pueden ser analizadas desde la disciplina encarnada por la otra, lo cual nos lleva a observar la narratividad de *Las Meninas* y la plasticidad del *Quijote*<sup>7</sup>.
5. Ambas representan una visión simbólica de la forma artística que encarnan.

Partiendo de estas primeras observaciones, en los párrafos que siguen, compararé estas obras viendo cómo a través de la estética barroca, la idea de la representación y el valor de la autoreflexividad se contribuye en el *Quijote* y *Las Meninas* a la expresión común del metaarte. Esto me servirá para poner de relieve cómo ambas participan de un diálogo interartístico que presenta varios temas comunes, como son la perspectiva y el perspectivismo, la realidad y la imaginación, la profundidad o la psicología, todo ello redundando en la apología común de las disciplinas que las dos obras representan, la pintura, y la literatura.

## 2. La estética barroca y la idea de la representación

En su estudio titulado *Estudios sobre el Barroco*, Helmut Hatzfeld afirma lo siguiente:

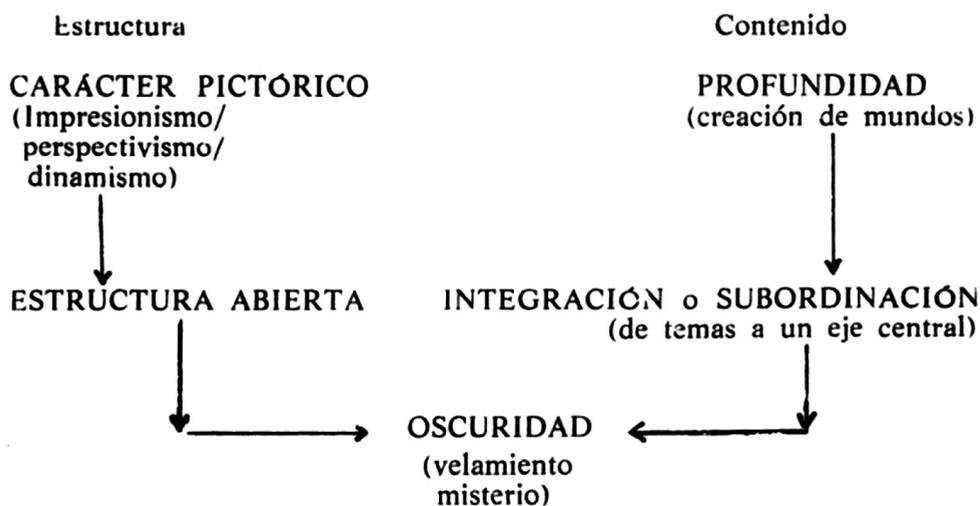
Cervantes (1547-1616) y Velázquez (1599-1660), separados por más de una generación, tienen tanto en común como participantes del mismo ideal de un barroco maduro, que una mirada a los grandes cuadros del pintor ayudará a quienes crean en la elucidación mutua de las artes a penetrar con más profundidad en el arte del *Quijote* (1966: 364).

En efecto, una primera aproximación al estudio comparativo del *Quijote* y *Las Meninas* pasa por su mutua consideración como iconos del Barroco, pues ambas obras responden a la categorización quinaria de dicho movimiento que estableció Heinrich Wölfflin (1952): profundidad, pintoresquismo, formas abiertas, oscuridad, integración o subordinación, tal como se aprecia en la siguiente figura:

---

<sup>7</sup> Por su dinamismo, *Las Meninas* es un cuadro de secuencia narrativa en el que se puede deducir lo que está ocurriendo (Velázquez se encuentra en su taller realizando el retrato de los reyes Felipe IV y Mariana de Austria, la infanta Margarita irrumpe de súbito en la sala por la puerta trasera, tal vez para presenciar el desarrollo del cuadro, acompañada por personajes de la corte, como sus meninas, unos enanos y dos guardadamas, y un apotensador entra desde las escaleras traseras para llamar la atención del grupo), mientras que en el *Quijote* la intriga y el sistema de personajes manifiesta un marcado carácter pictórico (si observamos el *Quijote* como un cuadro, existen acciones primeras y segundos planos, descripciones y roles de diferente relevancia, así como personajes que apuntan hacia el exterior) (Gorría 2008: 23).

## Barroco



**Figura 1.** Características de la pintura barroca según Wölfflin (en Gorría [2008]: 26).

Para empezar, *Las Meninas* es un cuadro estéticamente arraigado en la iconografía barroca: se trata de un retrato poco convencional, marcado por el movimiento y el dinamismo, en el que todos sus personajes están inmersos en una acción: los enanos azuzan a un mastín, una menina ofrece agua a la Infanta, que posa con gracia, los guardadamas cuchichean, un aposentador descende por las escaleras del fondo... Los únicos personajes hieráticos, los reyes que posan para Velázquez, aparecen sólo como un reflejo en el espejo del fondo.

El *Quijote*, por su parte, es también una novela estilísticamente barroca, pues, a pesar de denunciar a través de la locura del protagonista la sustitución de los ideales caballerescos medievales por la figura del cortesano renacentista, y de representar la supremacía de la imaginación sobre la realidad para muchos de sus lectores e intérpretes, no deja de ser –narrativamente– una novela realista: el incipit es ordenado y tradicional (ambiguo aunque sugerente respecto a la topografía y al tiempo), el relato incluye escenas de la vida cotidiana (la existencia anodina del protagonista), el relato sigue un planteamiento cronológico, las peripecias se concatenan de forma causal... La acción sólo se interrumpe para dar cabida a las historias intercaladas, técnica que responde a la crítica del género de las caballerías y que, por su amalgama de situaciones y personajes en plena acción ha sido puesta en paralelo precisamente con la escena “sin acabar” pintada por Velázquez (Ortega y Gasset 1980: 499). En esta, incluso el autorretrato del pintor, sosteniendo su paleta y recreándose sobre lo creado, supone la inmortalización casi fotográfica de un proceso cognitivo que responde a un estudio individual de tipo psicológico. Se trata de una representación casi alegórica de la *cosa mentale* que Leo-

nardo da Vinci estableció como emblema del proceso creativo pictórico. No hay que olvidar que Cervantes (autor-creador) también se representó a sí mismo dentro de su propio texto a través de alusiones puestas en boca de sus personajes -se menciona a un tal Miguel de Cervantes, dentro de la “Historia del Cautivo”, como un soldado preso en Argel<sup>8</sup> (I, xxxix-xlii, 450-500) y se indulta *La Galatea* en el episodio del escrutinio de la biblioteca (I, vi) tras argüir el cura que: “Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes [...]” (I, vi, 86). Al mismo tiempo, el proceso de escrutinio de la biblioteca, los debates literarios entre diversos personajes y el complejo entramado de narradores y autores ficticios pretendían, más allá de contribuir a la ridiculización del héroe, promover un debate sobre la naturaleza de la ficción, que es también propio del barroco.

En *Las Meninas* las figuras se relacionan entre sí formando grupos concéntricos en torno al eje central, la Infanta Margarita, que se integran para dar la sensación de unidad y recrear el ambiente familiar. Prevalece así en el cuadro el concepto barroco de profundidad y el sistema de proporción otorga a la estampa velazquiana una impresión de verosimilitud: los personajes en primer plano aparecen retratados a tamaño natural; la perspectiva aérea difumina y oscurece los objetos más alejados y permite diferenciar la jerarquía de los personajes: protagonistas y secundarios, retratados y observadores, reales y plebeyos, ordenantes y servidores, bellos y feos, dinámicos y estáticos, concentrados y distraídos... La luz contribuye a crear esos mismos efectos: existen tres planos: uno iluminado, otro en penumbra y un tercer punto luminoso, la puerta que se abre al fondo. El espejo donde se ven reflejados los reyes opera la transición entre estos tres planos y constituye un nuevo nivel en la ilusión escénica que se comunica con el propio espectador. Mediante el juego de perspectivas, Velázquez trae a primer término una acción secundaria, mostrándonos las múltiples caras de la realidad (a través de una metonimia del hecho pictórico). Quien contempla el cuadro puede fácilmente penetrar en él, como bien expresó Alberti al evocar cómo, desde su poesía, “entraba por la puerta de [sus] cuadros” (1998: 106), o Antonio Palomino, cuando dijo del pavimento que “[...] se puede caminar por él” (1724: 343).

Los contrastes evocados por las técnicas barrocas del claroscuro y la perspectiva en la tela de Velázquez pueden interpretarse como una metafórica oposición entre la carnalidad y la espiritualidad, la miseria y la grandeza. Pero estos también forman parte del universo recreado por Cervantes, especialmente en el par protagonista, cuyas fisonomías contrapuestas evocan una súbita oposición, el conocido arquetipo de la “extraña pareja”: alto y bajo, enjuto y orondo, idealista y pragmático, pasional y racional, Carnaval y Cuaresma.

El espejo (elemento muy explotado en la iconografía barroca) donde se reflejan los reyes nos indica que los verdaderos protagonistas se encuentran fuera del cuadro, al mismo nivel que el espectador, que se integra así dentro de la ficción pictórica. Para rizar aún más el rizo, algunos de los personajes miran directamente al espectador, buscan

---

<sup>8</sup> Sobre los límites entre ficción y autobiografía en este episodio puede verse el artículo de María Antonia Garcés (2005).

ser su centro de atención, apuntando así hacia otro de los elementos que lo emparentan con el *Quijote*. Desde el primer capítulo, y especialmente a lo largo de la Segunda Parte, los personajes son conscientes de su carácter ficcional, pues uno de los motivos por los que Alonso Quijano se hace a los campos es el deseo de que se escriba su historia y obtener así “eterno nombre y fama” (I, i, 41), para lo cual debe hacer atestiguar su verdad preocupándose por las crónicas que los historiadores redactarán sobre sus hazañas: “Apenas había el rubicundo Apolo...” (I, ii, 46), y pidiendo a sus deudores que den fe de sus hazañas ante Dulcinea. En la Segunda Parte, cuando su deseo se ha torcido dando lugar a la continuación apócrifa, su cometido será desmontar la historia falsa rebatiendo las afirmaciones del impostor, reorientando su ruta e incluso, haciendo a un personaje, Álvaro Tarfe, atestiguar el engaño ante notario, no sin antes manifestar su asombro ante el hecho de que existan “dos don Quijotes y dos Sanchos a un mismo tiempo tan conformes en los nombres como diferentes en las acciones” (II, lxxii, 1207). Esta Segunda Parte es un libro que responde a otro libro. Al mismo tiempo, los dos compañeros se preocupan por saber cómo han sido descritos y qué interpretación literaria se ha dado a sus hazañas. Por esta razón, Sancho trata de reconocerse en la ficción descrita: “y aquel escudero suyo que anda, o debe de andar, en la tal historia, a quien llaman Sancho Panza, soy yo, si no es que me trocaron en la cuna; quiero decir, que me trocaron *en la estampa*” (II, xxx, 876) (el énfasis es mío), evocando así la propia conciencia de la representación.

### **3. La expresión de la incertidumbre y la conciencia autoreflexiva**

En relación con la idea de representación está el cuestionamiento barroco de la realidad, pues “el cuadro, como el *Quijote*, des-cubre su mundo” (Gorría 2008: 25). La introducción del sujeto perceptor en el cuadro constituye todo un desafío a los límites del arte pictórico, y pone de relieve la importancia de la percepción, concepto al que aluden asimismo todos los elementos que componen la tela: lámparas, ventanas, el espejo, la puerta abierta, los personajes que observan y son observados... Por otra parte, el gran mérito de Cervantes consiste, según Carlos Fuentes, en evadir la censura de la Contrarreforma a través de la creación de un nuevo y singular concepto, “la realidad de la imaginación, prueba de que la imaginación crea y fundamenta la realidad” (2005). La confusión de estos dos planos, lo real y lo imaginado, es un ejercicio típicamente quijotesco, pero, el verdadero desafío del héroe consiste en transgredir los límites de lo real y lo ficticio para hacer que el mundo lógico y tangible se convierta en un mundo soñado, transformando así “la realidad sin más en realidad poética” (Torrente Ballester 1984: 110).

Como bien observa Foucault, “en los siglos XVII y XVIII la existencia propia del lenguaje, su vieja solidez de cosa inscrita en el mundo, se había disuelto en el funcionamiento de la representación; todo lenguaje valía como discurso” (1968: 50-51). En este nuevo modelo de representación el espectador jugaba un papel esencial, ya que ponía en cuestión la relación entre el mundo y el lenguaje. Los modelos y el pintor aparecen en la tela, además de otros personajes y otros objetos. La actitud del Velázquez retrata-

do no deja de añadir ambigüedades e imprecisiones al cuadro, porque no se puede precisar en qué fase de su creación está, si se trata de la primera pincelada o bien del toque final. Se encuentra en lo que podríamos llamar un limbo creativo, la ya mencionada *cosa mentale*, “como si el pintor no pudiera ser visto a la vez sobre el cuadro en el que se le representa y ver aquel en el que se ocupa de representar algo” (Foucault 1968: 13).

En relación con estas imprecisiones hay que destacar que el único elemento del cuadro de Velázquez que muestra lo que debe mostrar el cuadro es el espejo (Foucault 1968: 16). Sin embargo, ninguno de los personajes se encuentra en posición de poder ver ese espejo, sino que más bien responde a la función pragmática de cómplice del espectador. Como elemento discordante, el célebre espejo del matrimonio Arnolfini opera justo al contrario: enseña lo que no se escenifica en el cuadro, lo que sólo el matrimonio podría mirar. Existe aquí también, un salto de perspectiva. Los espejos, en ambos casos, hablan de verdad, mientras que los cuadros tratan de la representación de dicha realidad, cumpliendo así con la noción freudiana de *vorstellungrepräsentanz* (representante de la representación) (1979). A través del espejo se borran los límites entre la realidad y la ficción: el espectador se coloca del lado de los reyes, detrás de ellos, entrando así en la ficción pictórica, y al fondo se abre una puerta que nos permite escapar de la tela. No es de extrañar que Théophile Gautier se preguntara, al ver por primera vez *Las Meninas*, ¿dónde está el cuadro? (citado por Gorriá 2008: 26).

Del mismo modo, Cervantes juega a la ambigüedad y a la creación de mundos posibles a través de la yuxtaposición de las “verdades” parciales de cada uno de los personajes, primando, por dispar, el discurso de don Quijote, auténtico *deus ex machina* del mundo relatado. Primero, en oposición al discurso pragmático de Sancho (especialmente a lo largo de memorables aventuras); segundo en oposición a su entorno más inmediato que le persigue e intenta hacerle volver en sí (el ama, la sobrina, el cura, el barbero, el bachiller Sansón); tercero, en oposición a otros personajes que le juzgan por sus acciones fallidas y le desprecian por loco (los venteros, los convictos, el amo de Andrés); cuarto, en oposición a los personajes que, además, se burlan de él (los Duques, Altisidora, la Dueña Dolorida); quinto, en oposición al mundo lógico y racional que se resiste a amoldarse a su visión del ideal (batanes, molinos de viento, ovejas...) y, sobre todo, en oposición al discurso de los narradores que van a adoptar actitudes ambivalentes respecto a las peripecias del fingido caballero. En el *Quijote*, como en *Las Meninas*, coexisten dos mundos diversos que se complementan para dar expresión a la verosimilitud del relato: lo ideal y lo posible, cuya oposición se opone y se cuestiona especialmente en ciertos episodios como el de Clavileño y la Cueva de Montesinos.

Por todo esto, a los temas barrocos según Wölfflin ya explorados en las obras de Velázquez y Cervantes hay que añadir el de la incertidumbre, pues como explica Michel Foucault:

A principios del siglo XVII en este periodo que equivocada o correctamente ha sido llamado Barroco, el pensamiento deja de moverse dentro del elemento de la semejanza. La similitud ya no es la forma del saber, sino más bien, la ocasión del error,

el peligro al que uno se expone cuando no se examina el lugar mal iluminado de las confusiones [...]. La época de lo semejante está en vías de cerrarse sobre sí misma. No deja, detrás de sí, más que juegos. Juegos cuyos poderes de encantamiento surgen de este nuevo parentesco entre la semejanza y la ilusión; por todas partes se dibujan las quimeras de la similitud, pero se sabe que son quimeras (1968: 57-58).

En efecto, el cuadro se sitúa a medio camino entre lo real y lo incierto. El gran misterio radica en saber qué está pintando Velázquez, pues el único personaje capaz de ver la tela es el que entra por la puerta de atrás. Del mismo modo, la idea de la incertidumbre es constante a lo largo de toda la novela cervantina: el protagonista adopta una identidad alternativa y metamorfosea la realidad conforme a sus ideales, los personajes se disfrazan, representan, juegan a engañar a don Quijote hasta llegar a provocar su desengaño desde el ideal camuflado. Este continuo juego de la puesta en escena también se produce en la mente del protagonista, a través de las continuas escenificaciones y estratagemas de las que se queja el denostado caballero, y que ponen de manifiesto que la realidad no es unívoca, sino plural y ambivalente.

La pretendida objetividad de Cervantes no puede ser sino irónica, ya que, a diferencia de los autores de caballerías, él es consciente de las incertidumbres de su novela, lo cual hizo que Carlos Fuentes se refiriera a esta obra como exponente de la “épica de lo incierto” (2005). La separación del autor respecto a su obra le hace adquirir una posición de mero observador, lo cual le permite desarrollar cierta distancia crítica respecto a ella, como habían expuesto los coetáneos franceses de Cervantes, Descartes y Montaigne. Al mismo tiempo, esta distancia crítica explica también la “locura” del protagonista. A través de su personaje, Cervantes consigue demoler el orden establecido criticando las instituciones, las costumbres y la pérdida de valores en su sociedad (que corresponde en gran medida a la del mundo relatado), de modo que su voz queda escondida tras la demencia del ingenioso caballero que es vapuleado y vilipendiado por el resto de personajes hasta desembocar en el arrepentimiento final.

Además de dar expresión a los elementos que caracterizan el arte barroco, un penúltimo nexo común a estas dos obras es su carácter autoreflexivo, pues, en ellas, sus respectivos autores se ocupan no sólo el desarrollo de una intriga o de plasmar una escena, sino que ambas sirven de excusa para estudiar y plasmar las normas, los límites y las formas de estos dominios artísticos. En cada una de estas obras ocupa un lugar central el tema del cuadro dentro del cuadro y del libro dentro del libro, lo que hemos denominado metaarte, de tal forma que, siguiendo la terminología de Lucien Dällenbach (1991), ambas manifestaciones se convierten en elementos especulares. En *Las Meninas* el pintor se retrata a sí mismo, los modelos posan, hay un lienzo que se está desarrollando visto por detrás, una pintura vista de frente, un espejo, juegos de miradas que implican al espectador, diversas telas cuelgan de las paredes... En el *Quijote* los libros están por todas partes: contenidos en la biblioteca quijotesca, dominando la mente del protagonista, plasmados en las alusiones y conversaciones eruditas de los demás personajes, y la propia estructura narrativa pone de relieve la naturaleza ficcio-

nal del relato. El autor-creador se desdobra en varias entidades (narrador-editor; dos autores-cronistas), la historia se refiere a lo largo de varios manuscritos, algunos personajes opinan sobre la naturaleza de la ficción, unos se postulan como seres auténticos y autónomos; otros también como seres de papel. El relato se abre a la interpretación de un “desocupado lector”, a quien se le permite “[...] decir de la historia todo aquello que [le] pareciera [...]” (I, prólogo, 7).

En el *Quijote* se produce, según Dällenbach (1991: 35, 202), una reduplicación paradójica o aporística porque contiene no sólo la propia novela, sino también su arte compositivo y la propia crítica. El lector es partícipe de la gradual composición del puzle que es la narración de las hazañas de don Quijote, relatadas por varios cronistas en diversas lenguas y compiladas por un narrador-editor, mientras que el espectador de *Las Meninas* asiste a la composición del cuadro en el estudio del artista (el espejo que representa a los modelos refuerza la idea de reflexividad), de modo que, en ambos casos, los objetos descritos contienen una relación de similitud con las obras que los contienen, produciendo así el efecto de *mise en abîme*. Como indica Sarduy: “el *Quijote* se encuentra en el *Quijote* –como *Las Meninas* en *Las Meninas*– vuelto al revés” (2013: 297). Y añade: “del cuadro en el cuadro no vemos más que los bastidores; del libro en el libro, su reverso: los caracteres arábigos, legibles de derecha a izquierda, invierten los castellanos, son su imagen especular” (2013: 297). El valor autoreflexivo de este juego de espejos sirve para tender un puente entre la realidad y la ficción, lo tangible y lo imaginario.

Si, como dice Foucault, en su análisis sobre *Las Meninas*, “el cuadro en su totalidad ve una escena para la cual él es a su vez una escena (1978: 23), en el *Quijote* la situación que se plantea es tanto o más compleja: se trata de un texto de carácter presuntamente histórico, recogido en los Anales de La Mancha, sobre un caballero que ha existido, aunque no se precise cuándo ni dónde, que desea pasar a la posteridad en los libros, y que, a su vez, es consciente de su representación como personaje, por lo que se encuentra en situación de controlar cómo se relata su propia historia. En este sentido, hay quien considera que don Quijote, aún en la derrota, ha triunfado, ya que ha conseguido que se escriba finalmente el libro sobre sus gestas (Torrente Ballester 1984: 97).

#### 4. Conclusiones

A través de los mecanismos propios de la estética barroca que en este texto se han analizado, las obras de Cervantes y Velázquez vehiculan, desde disciplinas artísticas coetáneas, aunque diferentes, la idea común de metaarte. Conceptos como la profundidad, el pintoresquismo, las formas abiertas, el claroscuro, la perspectiva, la integración o subordinación de las figuras respecto a un eje central, la autoreflexividad, la plasmación de la representación o la incertidumbre ponen en relación la reflexión metaartística en dos de los exponentes más preclaros y universales de la cultura del barroco español, el *Quijote* y *Las Meninas*. Ambas ofrecen una lectura múltiple de la realidad al abordar temas comunes, acciones y espacios concretos anclados en una estética de lo verosímil

que, sin embargo, resultan complejos y encierran múltiples significados al integrar los valores de la imaginación. De esta forma reflejan la compleja dicotomía entre la ficción y la realidad que, en definitiva, conlleva una reflexión sobre los límites de la verdad en la que tanto el lector como el espectador se ven también implicados, y que constituyen el verdadero núcleo temático explorado en estas obras.

Existe, sin embargo, un último factor en común que hasta ahora no hemos mencionado: tanto el *Quijote* como *Las Meninas* pueden considerarse sendas alegorías de las artes que representan, cuya superioridad postulan de forma simbólica. Don Quijote, loco libresco por excelencia, muere renegando su ideal caballeresco, pero reconvertido en Alonso Quijano “El Bueno”, con lo que completa y da sentido a su proceso de aprendizaje. Su derrota no mina la dignidad del personaje, cuya humanidad triunfa sobre aquellos que, a través del engaño y la sátira despiadada han aniquilado su esperanza. Pero más allá del debatible triunfo del ideal burlado, lo que queda en el *Quijote* es el amor a los libros, la plasmación del poder de la mente para crear mundos imaginarios, y la seducción ejercida por la ficción salvífica, aunque irrealizable, frente a una realidad mediocre. Es una novela que, por su estructura y temática, contiene, en palabras de Maestro, “el genoma de la literatura” (2015), una obra en la que los libros se construyen y se destruyen, se memorizan, se citan, se debaten, se critican y, sobre todo, se viven.

En *Las Meninas*, los lienzos que cuelgan de las paredes del estudio del pintor son cuadros mitológicos (escenas de las *Metamorfosis* de Ovidio pintadas por Rubens según Palomino [1725: 343]) que evocan la superioridad de la pintura respecto a otras artes liberales. Lo que retrata el cuadro –el verdadero cuadro– no es una pose, sino la vida, y el Velázquez, creador de la enigmática tela, no es sólo el autor de *Las Meninas*, es el pintor por antonomasia, el “pintor de pintores”, según Manet (1865). Por estas razones, Antonio Palomino (1724) aseveró que *Las Meninas* era “verdad, no pintura” (1724: 343); y Luca Giordano definió el cuadro como “teología de la pintura” (citado por Palomino 1724: 343). Tal vez sean, en última instancia, la común representación que realizan el *Quijote* y *Las Meninas* de esta “verdad” sobre la condición humana y su homóloga respuesta al sentido profundo del Arte las razones por las cuales ambas obras han trascendido su contingencia espacio-temporal para adquirir, a lo largo de los siglos y desde las sensibilidades particulares de sus incontables estudiosos y admiradores, un significado universal.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael (1998): “Velázquez”. *A la pintura*. Madrid: Universidad de Alcalá, Club internacional del libro, 105-111.
- DÄLLENBACH, Lucien (1991) : *El relato especular*. Trad. Ramon Buenaventura. Madrid: Visor.
- DE CERVANTES, Miguel (1998): *Don Quijote de La Mancha*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica.
- FOUCAULT, Michel (1968): *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

- FREUD, Sigmund (1979): *La represión*. Buenos Aires: Amorrortu.
- FUENTES, Carlos (2005): “Elogio de la incertidumbre”. Discurso de aceptación del doctorado honoris causa de la Universidad de Castilla-La Mancha. *El País*, 23 de abril. Acceso el 10 de abril de 2017.  
[[http://elpais.com/diario/2005/04/23/babelia/1114213160\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/04/23/babelia/1114213160_850215.html)]
- GARCÉS, María Antonia (2005): “En las fronteras de la ficción: Historia del Cautivo (*Quijote* 37-42)”. *Príncipe de Viana*. Vol. 66, 236: 619-632.
- GARCÍA JÁÑEZ, Francisca (2008). “Un *Quijote* que llora: melancolía y lágrimas en el cuadro de Urbano Lugrís”, en: Alexia Dotras Bravo (ed.). *Tus obras los rincones de la tierra descubren: Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 319-332.
- GORRÍA, Emilse (2008): “Introducción”, *Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Colihue, 21-26.
- HATZFELD, Helmut (1966): *Estudios sobre el Barroco*. Madrid: Gredos.
- MAESTRO, Jesús (2015): “En el *Quijote* está el genoma de la literatura, no se volverá a repetir una obra con ese valor”. *Atlántico*, 26 de mayo. Acceso el 12 de abril de 2017.  
[<http://www.atlantico.net/articulo/cultura/quijote-genoma-literatura-no-volvera-repetir-obra-valor/20150526104641476976.html>]
- MANET, Édouard (1865): “Lettre à Henri Fantin Latour. Dimanche, 3 septembre”. *Deslettres*. Acceso el 18 de abril de 2017.  
[<http://www.deslettres.fr/lettre-dedouard-manet-henri-fantin-latour-cest-le-peintre-des-peintres-il-ne-ma-pas-etonne-mais-ma-ravi/>]
- NAUPERT, Cristina (1998): “Afinidades(s) electivas. La tematólogía comparatista en los tiempos del multiculturalismo”. *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*. Vol. 16: 171-183.
- ORTEGA Y GASSET, José (1965): “Introducción a Velázquez”. *Obras completas*. Madrid: Ediciones Castilla, 457-506.
- PALOMINO, Antonio (1724): *El Parnaso español, pintoresco laureado*. Vol. 3. Madrid: Lucas Antonio de Bedmar.
- PORTÚS, Javier (2013): *Conferencia: Velázquez y la familia de Felipe IV*. Museo Nacional del Prado, 16 de octubre. *Youtube*. Acceso el 18 de abril de 2017.  
[[https://www.youtube.com/watch?v=Qxgj\\_U8zi5E](https://www.youtube.com/watch?v=Qxgj_U8zi5E)]
- RILEY, E.C. (1962): *Cervantes' Theory of the Novel*. Oxford: Clarendon.
- SARDUY, Severo (1987): *Ensayos generales sobre el Barroco*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- (2013): “La cosmología barroca: Kepler”, Pedro Aullón de Haro (ed.). *Barroco*. Madrid: Verbum, 279-298.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1984): *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona: Destino.
- WÖLFFLIN, Enrique (1952): *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe.

## **PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL**

Esther Bautista Naranjo es Profesora Contratada Doctora en la Universidad de Castilla-La Mancha, donde ejerce su docencia sobre Análisis y crítica literaria y Literatura francesa de los siglos XVI, XVII y XVIII en el Departamento de Filología Moderna. Sus ámbitos de especialización son la literatura comparada francesa e inglesa, la mitocrítica, la literatura fantástica, el mito y la recepción internacional del *Quijote*.

Ha realizado estancias investigadoras en diversos países y pronunciado conferencias en las Universidades de París-Sorbonne, University College London, Università di Torino, Columbia University, y es autora de tres libros, así como de 30 artículos en revistas científicas indexadas sobre sus centros de interés.

Ha recibido premios de investigación como el III Premio de Investigación Cervantista José María Casasayas (2014) y el VIII Premio Internacional de Investigación Científica y Crítica “Miguel de Cervantes” (2013).

Fecha de recepción del artículo: 21-04-17

Fecha de aceptación del artículo: 10-05-17