LAS MENINAS Y EL QUIJOTE O LOS PLANOS DE LA REPRESENTACIÓN

Tanto la obra de Cervantes como la de Velázquez han sido objeto, en forma separada, de brillantes y numerosísimos estudios desarrollados a lo largo del tiempo y que conforman el voluminoso corpus de crítica cervantina y velazqueña. Asimismo las obras de los dos maestros españoles han sido estudiadas comparativamente, iluminando, a través de excelentes trabajos, algunas de las relaciones existentes entre ambos artistas. En la extensa bibliografía Cervantina pueden enumerarse estudios que relacionan sus obras con la pintura, el último de los cuales es el de Percas de Ponsetti de reciente aparición ¹. Por otra parte, algunos de estos críticos han comparado específicamente la obra de Velázquez con la de Cervantes, como lo hiciera Helmut Hatzfeld en un estudio ya clásico ². Estos estudios observan, por lo general, los temas o estilos de ambos artistas considerándolos dentro de lo que podría llamarse el espíritu de la época barroca. Queremos con el presente estudio volver sobre el tema, enfocando sólo dos obras, *El Quijote* y *Las Meninas*, desde el punto de vista de la crítica literaria, con una percepción clara de las técnicas pictóricas utilizadas por Velázquez, evitando dentro de

¹ HELENA PERCAS DE PONSETTI, *Cervantes y su Concepto de Arte*. Vol. II, Ed. Gredos, Madrid, 1975.

² HELMUT HATZFELD, *Estudios sobre el Barroco*, Ed. Gredos, Madrid, 1964, pp. 363-389; *El Quijote como obra de Arte del Lenguaje*, CSIC. Madrid, 1966, pp. 285-299.

lo posible la perspectiva impuesta por la historia del arte ³. Señalaremos, por lo tanto, parecidos o puntos de unión en las técnicas utilizadas en ambas obras, que no queremos confundir con paralelos o analogías basadas en el concepto útil pero vago y ya superado de un «espíritu de la época».

Asimismo, el problema de la comparación entre las artes forma parte de una larguísima y controvertida tradición que hasta el momento no nos propone una única teoría o metodología a utilizar al encarar este tipo de trabajos. Las opiniones son muchas y encontradas, dejándonos en total libertad de adoptar la tendencia que creemos más acertada ⁴.

James Merriman ⁵ plantea de modo tentativo una serie de principios metodológicos para el estudio de la interrelación de las artes que nos interesa destacar desde el comienzo, pues hemos utilizado en parte sus principios para orientar nuestro enfoque. Para Merriman, en el estudio de las interrelaciones de las artes, el problema de la elección de los elementos que se desean comparar es de gran importancia. Estos elementos deben tener existencia dentro de las obras seleccionadas para la comparación y deben ser capaces de presencia literal en los objetos que están siendo comparados, reconociendo los diferentes medios de expresión a través de los cuales son plasmados. Asimismo, los elementos seleccionados para efectuar la comparación deben ser simples y no complejos, a la vez que deben existir en el objeto mismo y no radicar en los efectos producidos en el observador, pudiendo de esta forma ser identificados claramente por obser-

³ Según SVETLANA y PAUL ALPERS en «Ut Pictura Poesis? Criticism in Literary Studies and Art History». *New Literary History*, 3, 1972; la metodología empleada por el historiador del arte se basa en la clara separación entre estilo e iconografía, forma y contenido y pierde el sentido que posee la integridad de un trabajo individual al resaltar únicamente los elementos que ese trabajo tiene en común con otros trabajos de la misma «escuela» o «período». Para un historiador de arte «estilo» es principalmente un concepto histórico. En contraposición, para el crítico literario forma y contenido son inseparables. En los estudios literarios el propósito principal es la interpretación de trabajos individuales y autores individuales, teniendo en cuenta el contexto no para masificar sino para explicar el motivo de ciertos fenómenos o instrumentos expresivos en su obra.

⁴ Para ahondar en este tema ver los trabajos de LEE W. RENSSLAER, «Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting». *Art Bulletin*, XXII, 1940 y el de JEAN H. HAGSTRUM, *The Sister Arts*, The University of Chicago Press, Chicago, 1958. Las recientes tendencias sobre la interrelación de las artes han sido sintetizadas por ULRICH WEISTEIN en su trabajo «Literature and The Visual Arts», *Interrelations of Literature*. Ed. Pierre Barricelli & Joseph Gibaldi, New York, 1982.

⁵ D. JAMES MERRIMAN, «The Parallels of The Arts», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 31, n. 2, 1972/31, n. 3, 1973.

vadores diferentes, es decir, se trata de establecer semejanzas de valor universal y no subjetivas. Dijimos anteriormente que deseamos buscar parecidos o puntos de unión entre *Las Meninas* y *El Quijote* precisamente porque, según Merriman, dos objetos son paralelos cuando concuerdan entre sí, en muchos o en todos sus aspectos esenciales, siendo obvia la dificultad de aplicar este concepto al comparar dos obras realizadas a través de medios diferentes. Por otro lado, el término analogía significa una relación caracterizada por diferencias estructurales y similitud de función. Este concepto se hace de lo más atractivo al tratar de relacionar artes cuyas diferencias estructurales presentan el mayor problema. Desafortunadamente, la noción de función entre las artes está aún por definir. Teniendo presente lo anteriormente dicho he prestado especial atención a este punto, limitando mi elección a aquellos aspectos que presentes en ambas cumplen con los requisitos que Merriman detalla y que consisten en el perspectivismo, la fusión de realidad e irrealidad, la fusión del espectador en la obra, la representación impresionista de la realidad y el problema de la verosimilitud.

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 ⁶, 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. Sus obras no son sólo revolucionarias bajo el aspecto técnico, sino que encarnan las tendencias filosóficas más innovadoras de su siglo. Como afirma Castro ⁷, el siglo XVI está cruzado por gérmenes de lo que más tarde, desde Descartes, ha de llamarse filosofía idealista, cuyo precedente son las ideas platónicas renacentistas iniciadas desde Florencia. O, dicho en palabras de otro crítico, «Las cosas y los hombres son como definía el Gótico, pero además parecen, y nuestros sentidos lo único que pueden hacer es apoderarse de lo fenoménico en su cambio incesante de las apariencias. [...] Los fenómenos, las apariencias no engañan, son una realidad en sí, la única realidad válida para los sentidos» ⁸. El mundo ya no constituye una realidad unívoca, sino que se presta a innumerables interpretaciones y es esta la preocupación central en la obra de ambos artistas, preocupación

⁶ CLAUDIO GUILLÉN, «On The Concept of Methaphore and Perspective», *Comparatist at Work*. Blaisdell Publishing C.O., Massachusetts, 1968, p. 30.

⁷ AMÉRICO CASTRO, *El Pensamiento de Cervantes*. Ed. Noguer, Barcelona, 1972, p. 84.

⁸ GEORGE HALEY, *El Quijote*. Ed. Taurus, Madrid, 1980, p. 32.

que gira en torno a averiguar de qué manera afectaba en la vida de sus contemporáneos y en la suya propia el hecho de que el mundo de los hombres y de las cosas se refractase en incalculables aspectos. Esta multiplicidad de perspectivas sustenta las bases tanto de *El Quijote* como de *Las Meninas*, manifestándose en cada una de manera diferente.

En sus *Meditaciones del Quijote*, Ortega sostiene que las cosas poseen una doble vertiente. Una es la significación de la cosa, lo que las cosas son cuando se las interpreta. La otra es la materialidad de las mismas, «su positiva sustancia, lo que las constituye antes y por encima de toda interpretación»⁹. Partiendo de su materialidad, cada objeto es interpretado por nosotros. Estas interpretaciones llegan a constituir una objetividad tan sólida y real como la materialidad del objeto mismo. De esta manera surge el constante conflicto entre la idea o sentido de cada cosa y su materialidad, las cuales intentan imponerse mutuamente. Como resultado de esta «lucha» podemos tener dos resultados: el triunfo de la idea, que al suplantar la realidad nos ocasiona alucinaciones, o la victoria de la materialidad, que al absorber a la idea hace que vivamos desilusionados. Y es precisamente este conflicto el que se plantea a lo largo de toda la novela y en el que enmarca la figura de nuestro hidalgo. Don Quijote prefiere vivir «alucinado» a vivir «desilusionado». Es así como al ser despertado por Sancho y el primo, don Quijote exclama: «Dios os lo perdone, amigos, que me habéis quitado de la más sabrosa y agradable vida y vista que ningún humano ha visto ni pasado. En efecto: ahora acabo de conocer que todos los contentos desta vida pasan como sombra y sueño o se marchitan como la flor del campo»¹⁰.

En el interior de la cueva la materialidad ha sido suplantada colmando de felicidad a don Quijote, pero al salir a la superficie la materialidad se le impone nuevamente, derrotando el afán de nuestro héroe.

La realidad para Ortega se halla fuera de nuestra mente y sólo puede llegar a ésta multiplicándose en mil caras o haces. Cada uno de nosotros miramos la realidad desde nuestro punto de vista y, al permanecer fieles a él, vemos un aspecto real del mundo cumpliendo, a la vez, con la función de verdad que cada uno de nosotros tiene asignada. La perspectiva viene a constituir

⁹ JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*. Artes Gráficas Clavileño, Madrid, 1957, pp. 177-178.

¹⁰ Las citas del Quijote se harán según esta edición, MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. Planeta, Barcelona, 1980, pp. 749-750, con indicación de número de páginas.

de este modo otro componente de la realidad. No es su deformación sino su organización. Américo Castro, tomando como punto de partida el perspectivismo de Ortega desarrolla el tema de la «realidad oscilante» en la novela de Cervantes ¹¹. Esta realidad oscilante descansa en la polifonía de opiniones y tiene como principal representante a don Quijote, para quien: ...«todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído» (43).

Cervantes nos propone una visión fundada en pareceres, la que se opone a un mundo unívocamente objetivo. A cada observador corresponde un ángulo de percepción en función del cual varían las representaciones y los juicios.

Este problema ha sido objeto de innumerables estudios, y entre otros señalamos el de Leo Spitzer quien, circunscribiéndose al campo de la lingüística también nos llama la atención acerca del mismo fenómeno en la obra de Cervantes. Para él en *El Quijote*: «las cosas se representan no por lo que ellas son en sí, sino sólo en cuanto objeto de nuestro lenguaje o de nuestro pensamiento. [...] Es imposible la certeza respecto a la realidad no rota u objetiva de los acontecimientos: la única verdad indubitable a la que debe atenerse el lector es la voluntad del novelista que optó por romper la unidad multivalente en diferentes perspectivas» ¹². Y es por esto que en el episodio del Retablo el intento por parte del narrador de imponer su punto de vista es rápidamente sofocado por don Quijote y Maese Pedro, quienes defienden el juego dialéctico conscientes de que éste constituye la herramienta fundamental para manifestar los múltiples aspectos que allí se presentan: «Muchacho no te metas en dibujos, sino haz lo que este señor te manda, que será lo más acertado, sigue tu canto llano, y no te metas en contrapuntos que se suelen quebrar de sotiles» (p. 781). El narrador no adopta nunca una postura definida y nos deja que cada uno de nosotros interprete libremente las personas y los hechos que él nos presenta, haciendo girar en torno nuestro lo real y lo imaginario, lo falso y lo verdadero. Y es mediante este juego de espejos que la novela añade o crea la ilusión de añadirle, una dimensión más.

En la obra de Velázquez, *Las Meninas*, la ambigüedad de la perspectiva es deliberada a fin de permitir más de una lectura del cuadro. En algunos diagramas de la composición, la fuente de lo que refleja el espejo de la pared posterior, se sitúa fuera del cuadro, en el mismo plano del que la contempla, mientras

¹¹ AMÉRICO CASTRO, *El Pensamiento de Cervantes*, p. 85.

¹² LEO SPITZER, *Lingüística e Historia Literaria*. Ed. Gredos, Madrid, 1968, p. 163.

que en otros diagramas, el espejo refleja el gran lienzo que Velázquez tiene ante sí. La discrepancia se debe a que el empleo que el pintor hace de la perspectiva permite deliberadamente ambas posibilidades ¹³. La pareja real ocupa un primer plano fuera del cuadro y, asimismo, a través del reflejo es introducida en el interior de la composición, mientras que también está siendo representada simultáneamente en la gran tela de la cual sólo vemos el reverso. A su vez los reyes son observados según la visión que de ellos tiene la infanta, los integrantes del cortejo, Velázquez, el personaje que descansa en la puerta abierta del fondo y nosotros que lo vemos a través del espejo y lo buscamos en nuestro espacio. Diferentes visiones reflejadas en las disímiles actitudes plasmadas en la tela, total ambigüedad y amplitud de posibilidades.

Velázquez, como Cervantes, tampoco nos entrega una visión unívoca de la realidad. El juego dialéctico está aquí en la libertad interpretativa del individuo. No existe punto de vista preferencial alguno y es así como la soberana pareja aparece representada bajo aspectos diversos. Tales puntos de vista son como espejos que, al reflejar la misma realidad, la representan de diversos modos y la multiplican hacia el infinito. Vemos en los dos artistas que una realidad alternativa debe plasmar todas las posibles realidades que se ofrezcan. Acaso sea ese el tema central de *Las Meninas* y *El Quijote*, hecho ya destacado por Américo Castro en su estudio sobre la novela de Cervantes ¹⁴.

Cervantes y Velázquez se complacen en confundir lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro, el mundo del espectador y el mundo del cuadro. De esta forma, nosotros, al integrar una de las muchas «realidades» que conviven en sus obras pasamos a ser una parte de las mismas. Ya no sentimos sólidas aquellas fronteras que separaban tan claramente lo real de lo imaginario. Estas líneas divisorias se diluyen y nosotros, como don Quijote, cruzamos uno y otro plano sin siquiera darnos cuenta. En *El Quijote* el punto de vista del lector completa la amplia gama de pareceres que nos ofrece el autor, a través de las distintas opiniones de los personajes y de la suya propia; el lector participa activamente en la obra:

¹³ Para este tema he consultado principalmente a MIGUEL ASTURIAS, *Velázquez*. Ed. Noguer, Barcelona, 1982; JONATHAN BROWN, *Velázquez: Pintor y Cortesano*. Ed. Guadarrama, Madrid, 1960; JOSÉ MARAVALL, *Velázquez y El Espíritu de la Modernidad*. Ed. Guadarrama, Madrid, 1960.

¹⁴ AMÉRICO CASTRO, «Análisis del Sujeto», Cap. II en *El Pensamiento de Cervantes*.

«Si ya no es que esto sea burla pesada, no me puedo persuadir que hombres de tan buen entendimiento como son, o parecen, todos los que aquí están, se atrevan a decir y afirmar que esta no es bacía, ni aquella albarda, más como veo que lo afirman y lo dicen, me doy a entender que no carece de misterio el porfiar una cosa tan contraria de los que nos muestra la misma verdad y la misma experiencia» (496).

Asimismo, en el escrutinio que llevan a cabo el cura y el barbero, realidad y ficción se mezclan. Se menciona *La Galatea* de Cervantes y el barbero (personaje de ficción) declara su amistad por el autor (personaje real): «Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes» (80), al mismo tiempo que juzga su obra. También nos sorprende enterarnos a comienzos del Capítulo 9 de la primera parte, que la novela en su totalidad ha sido traducida del Árabe y que el narrador, a quien identificamos intuitivamente con Cervantes, adquirió el manuscrito en el mercado de Toledo. Como afirma Borges «Todo este juego de extrañas ambigüedades culmina en la segunda parte: Los protagonistas han leído la primera, los protagonistas del Quijote son, asimismo, lectores del Quijote»¹⁵. Hemos cruzado la frontera y nos encontramos atrapados entre las páginas del libro. Cervantes introduce en las páginas de su novela cosas que normalmente se hallan fuera de los libros, y maneja la narración de forma tal que los personajes principales se hallan plenamente conscientes del mundo que existe afuera de las páginas que los contienen. En *Las Meninas* realidad e irrealidad también se funden mágicamente. Como Alicia en el cuento de Lewis Carroll, nosotros, penetramos en el mundo de lo imaginario a través de un espejo. En *Las Meninas* el espejo dirige la atención de quien observa el lienzo hacia un acontecimiento que transcurre afuera de la tela, incorporando a la vez al observador dentro del área del cuadro. Esta confusión de realidad e irrealidad, esta característica barroca de disolver las fronteras de la obra constituye la magia del espejo en el arte de Velázquez¹⁶.

Si trazamos una línea imaginaria desde los ojos del pintor hasta lo que ve, observamos que ésta atraviesa el cuadro real y alcanza, delante de su superficie, el lugar desde el que los espectadores ven al pintor que los mira. Esta línea imaginaria nos alcanza y nos liga a la representación del cuadro. Luego descubrimos, al percibir el reflejo del espejo al fondo de la composición, que nosotros, espectadores, compartimos el mismo espacio

¹⁵ JORGE L. BORGES, «Magias Parciales del Quijote», *Otras Inquisiciones*, Emecé ed., Buenos Aires, 1960, p. 67.

¹⁶ JULIÁN GALLEGO, *Visión y Símbolos de la Literatura Española del Siglo de Oro*. Ed. Cátedra, Madrid, 1984.

que ocupa el modelo del pintor, el mismo espacio de la pareja real que está posando para él. Velázquez mira a sus modelos y a nosotros. Así como en el espejo aparece el desdibujado reflejo de los reyes, del mismo modo pudiera aparecer junto a ellos nuestro reflejo. De esta forma vemos que, la perspectiva, tiene aquí una segunda función que consiste en introducirnos en la obra y en disolver las fronteras existentes entre la realidad del cuadro y la realidad del observador ¹⁷. Esta inclusión del espectador en la obra se nos hacía más evidente en épocas anteriores cuando en El Prado, el lienzo se exponía frente a un espejo colgado ante él, con la aparente excusa de subrayar la perspectiva aérea que rodea a los personajes pero en realidad con el fin de incluir en la composición a los espectadores que lo contemplaban. De la misma manera en que Borges se inquietó ante este fenómeno, quizá también se inquietaron los que resolvieron quitar el espejo: «¿Porque nos inquieta que don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios» ¹⁸. Pero no solamente a través del espejo Velázquez nos invita al interior de su obra. El empleo que el artista hace de la perspectiva recesiva y de la perspectiva atmosférica prolongan nuestro espacio hacia el interior de la tela ¹⁹. Cada elemento en la composición se halla caracterizado por su particular distancia del observador. Esta disminución de tamaños según el creciente alejamiento del plano hace que la perspectiva lineal sea muchísimo más convincente. La ilusión de realidad se logra también modelando individualmente cada color desde los tonos cálidos a los fríos. El fuerte modelado de las figuras del primer plano hace que las mismas parezcan dotadas de tridimensionalidad. Contrastando con el relieve de estas formas, cuyos valores las llevan a una más cercana proximidad con el espectador, las otras figuras, en su posición más distante y penumbrosa, aparecen como débiles y desdibujadas. La captación de la atmósfera se obtiene mediante otros elementos. Cada color es alterado de acuerdo con la distancia que lo separa del foco de luz, y, sumándose al modelado claroscuro que el pintor hace para cada color separadamente, hay un claroscuro general que envuelve y modifica a todos los elementos del cuadro. A través de un riguroso control del color, de la luz y de la pince-

¹⁷ MICHEL FOUCALT, *Las Palabras y las Cosas*. Siglo Veintiuno Ed., México D.F., 1988.

¹⁸ JORGE L. BORGES, p. 69.

¹⁹ MADLYN KAHR, *Velázquez* Harper & Brown Publishers Inc., New York, 1976.

lada, Velázquez crea no sólo una imagen de figuras, sino también del espacio en el cual ellas se mueven. De esta manera la atmósfera de la pintura envuelve la nuestra haciendo que el acceso de una a otra se vuelva imperceptible. A este efecto contribuye también fuertemente la unidad del esquema colorístico que Velázquez calcula no menos cuidadosamente que la composición. El blanco reluciente del vestido de la infanta tiene su eco en los tonos modulados de los vestidos de las meninas. La calidez de los tonos rojizos de la vestimenta de Nicolasico se continúa con los sienas y ocres del perro que ocupa el ángulo izquierdo de la composición en el primer plano hacia el marco de la tela. Colores que también encontramos en la puerta que se abre al fondo. Y allí, en el último plano de la composición, la poderosa luz que se filtra desde el «exterior» nos detiene al proveernos de contrastes de color y valor iguales a los existentes en el primer plano. De esta forma Velázquez dirige nuestra visión desde el primer plano hacia el plano del fondo, donde se encuentran funcionando los mismos contrastes de valor y color que en el primero. Estos contrastes nos impiden visualmente perdernos en el espacio que se abre más allá de la puerta y nos regresan una y otra vez al punto de partida. Vale la pena destacar que si bien visualmente el contraste de valor y color nos remite nuevamente al primer plano, psicológicamente sentimos esa apertura como una invitación a traspasar el espacio de la tela. Y es así como Velázquez, jugando con esa ambigüedad, establece la participación dinámica del espectador dentro de la tela y evita que nos sintamos atrapados en el interior de la composición.

Para lograr esta fusión de «realidades», la externa a la obra de arte y la de la obra de arte en sí, ambos artistas emplean, además de los ya mencionados, otros procedimientos. Los primeros a los que he de referirme son a la eliminación del artificio técnico y a la descripción impresionista de la realidad. Helmut Hatzfeld, haciendo referencia a las conclusiones a que llega Oscar Hagen en su libro *Patterns and Principles of Spanish Art* escribe: «Los principios artísticos, establecidos en los prólogos del *Quijote*, coinciden con los de Ribalta, Herrera el Viejo, Pacheco y Velázquez, en cuanto se recomienda un estilo libre de afectación²⁰. Este principio se evidencia claramente en el episodio del Retablo cuando Maese Pedro le recomienda al narrador de su historia: «Llaneza muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala» (782). En Velázquez esta «llaneza en el decir» se halla en el estilo desornamentado del artista. Nuestro pintor trató de crear

²⁰ HELMUT HATZFELD, *El Quijote como Obra de Arte del Lenguaje*, p. 285.

un arte en el que el artificio no fuera excesivamente patente y de reducir con ello la distancia que media entre lo que ve el ojo en la naturaleza y lo que ve en el arte: «El arte nominalista de Velázquez se remite a la apariencia visual, gracias a la cual las cosas desbordan el trazo, reducen la entidad a meras manchas de color y el espacio a valores atmosféricos» ²¹.

Ambos artistas eliminan de sus obras todo tipo de afectación, ya que éstas, bajo los múltiples aspectos en que se presentan, provocan interferencias en el proceso que envuelve al lector/espectador de traspasar el plano de su realidad y de penetrar en esa otra que le propone la obra de arte. Como ya señalara Helmut Hatzfeld ²² la sobriedad es la responsable de garantizar la verdad, la elegancia, o la transformación mínima de la realidad en la poesía, excluye el naturalismo fotográfico y la intromisión de elementos viles en el reino del arte. La nueva posibilidad de alcanzar este propósito es el sentimiento grandioso por el espacio y el tiempo, el cual nos ofrece dimensiones psicológicas, más bien que matemáticas, y que produce la representación impresionista de las figuras, los hechos y los acontecimientos que facilitan este perspectivismo misterioso que siente tanto el que mira los cuadros de Velázquez como también el que lee la novela de Cervantes.

El problema de la verosimilitud es otro aspecto que se plantea en la obra de los dos artistas y que una vez resuelto funciona también para desdibujar los límites que separan realidad de ficción. La verdad en *El Quijote* es una verdad a mitad de camino entre la verdad histórica y la verdad poética y que es la característica de lo verosímil. Lo verosímil es lo que parece verdadero por estar de acuerdo con las circunstancias que finge el autor y que por lo tanto supone una armonía entre lo que se lee y el lector que lo admite como posible. Esto lo explica claramente el canónigo en el discurso que sintetiza la opinión de Cervantes sobre este punto:

«Tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la

²¹ JULIÁN GALLEGU, *Velázquez*, Anthropos Ed., Barcelona, 1983, p. 172.

²² HELMUT HATZFELD, *El Quijote como Obra de Arte del Lenguaje*, pp. 286-287.

verosimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe» (518-519).

Con respecto al problema de la verosimilitud, tanto Cervantes como Velázquez recurrieron en primer lugar a utilizar un ambiente real y a personas reales, lo que automáticamente provocaba entre sus contemporáneos una respuesta de reconocimiento. Cervantes incorpora en su novela acontecimientos de candente actualidad que en el momento en que está escribiendo preocupan a todos los españoles. Tal es el caso, por mencionar sólo alguno de ellos, de los bandoleros catalanes Rocaguinarda (indultado en 1611), quien aparece en el texto con su mismo nombre y de Pepe Barbeta, que se apodera en 1613 del oro de las Indias. También en el episodio del Ricote se trata de un asunto sumamente actual, la expulsión de los moriscos, teniendo en cuenta que el primer bando de expulsión data de 1609. De la misma forma actúa Velázquez. En su tela, todos los personajes que se nos presentan son reales y contemporáneos a los ojos de los observadores de la época, y aún hoy pueden ser identificados sin problema alguno.

La interpolación de relatos dentro de la trama central de *El Quijote* como la inclusión de otras obras de arte dentro de *Las Meninas* funcionan además como un elemento que contribuye a reforzar la idea de realidad en ambas obras. Si tomamos el punto de vista de un acompañante del Quijote los episodios de Cardenio, Leandro, el Cautivo, etc., aparecen entonces como aventuras verdaderas comparadas con las fantásticas aventuras imaginadas por don Quijote o planeadas para él por otra gente. «Podemos decir que las interpolaciones narrativas expresan la exigencia de la realidad [...] Baste observar que si la novela se desarrolla en dos planos, el de la irrealidad quijotesca y el de la realidad, los personajes de las interpolaciones pertenecen con pleno derecho al plano de la realidad fijado por el autor»²³. Al evidenciar la irrealidad de las aventuras caballerescas, estos relatos refuerzan a la vez la otra «realidad» que existe en el libro y en la cual el lector, al sentirse identificado, queda atrapado. Como señala Ruth el Saffar²⁴, ese evidenciar los diferentes planos de la ficción a lo largo de la primera parte, se torna casi imposible en la segunda parte, ya que todos los autores de ficción comparten el tiempo y el nivel de realidad de los personajes

²³ CESARE SEGRE, «Líneas Estructurales del Quijote» en Francisco Rico, en *Historia de la Literatura Española*, vol. II, Ed. Crítica, Madrid, 1961, p. 683.

²⁴ RUTH EL SAFFAR, *Distance and Control in Don Quixote*. Harper & Brown Publishers Inc., New York, 1976.

cuyas acciones tratan de manipular. Es por eso que la presencia de Cide Hamete aparece tan frecuentemente a lo largo de la segunda parte para «rescatar» al lector de la inminente confusión en la que se lo ha sumido. El lector se sumerge una y otra vez en el suspenso y en el interés creados por los personajes y al mismo tiempo es obligado a tomar distancia y a separarse de ellos como consecuencia de la evidente presencia de la pluma que determina todos sus gestos. Ni al lector ni al autor se les permite identificarse por mucho tiempo con el deseo o con las actividades de los personajes. En *Las Meninas* ocurre algo similar con la función que otras obras de arte cumplen al ser incluidas dentro de la composición. Tanto compositivamente como psicológicamente la inclusión de estas pinturas en el cuadro refuerzan la ilusión de la realidad creada por Velázquez. Desde el punto de vista de su función en el diseño, la sucesión de estas pinturas en la pared derecha desempeña un importante papel en la poderosa persuasión que la perspectiva recesiva logra sobre el espectador. Los marcos de las pinturas, junto con otras formas geométricas en la composición, proveen un patrón rítmico regular que se contrapone a la irregularidad con la que las diversas formas naturales se ubican en la obra a la vez que, mediante la fuga de sus líneas, prolongan las líneas que definen el espacio exterior que habita el observador. A su vez, la inclusión de estas pinturas en la composición generan un segundo plano de realidad. Dichas pinturas, por su indefinición temática y formal, por su tamaño y por su función dentro de la ilusión creada por la perspectiva recesiva, constituyen entonces el plano de la irrealidad artística. De esta manera al encontrarse con estos lienzos colgando de las paredes del salón representado en el cuadro, el espectador los percibe como elementos pertenecientes al plano de la ficción, al mundo del arte y, en contraposición, la obra que los comprende, es decir, la totalidad de la composición, es percibida como real.

MARÍA ALEJANDRA ZANETTA
The Ohio State University
Columbus - Ohio