

EL APOSENTADOR. EN LAS SALAS DE VELÁZQUEZ.

Alberto Ciria, España.

Resumen

«Perfección» significa etimológicamente consumación. «Todo está consumado» fueron unas de las últimas palabras de Cristo crucificado. El Cristo de Velázquez puede considerarse en su sencillez paradigma de cuadro perfecto. Aunque psicológicamente podría parecer lo contrario, espiritualmente la mente humana no progresa de lo simple a lo complejo, sino de lo complicado a lo sencillo, y la sencillez es una ultimidad. ¿Cómo se explica entonces que un cuadro tan sencillo en su perfección como el Cristo fuera pintado antes de una obra tan compleja como *Las meninas*? Porque es su condición de posibilidad. El Cristo de Velázquez ha metamorfoseado la negra e inhóspita intemperie nocturna en la clareada sala palaciega como matriz de inmortalización que ahora tenemos abierta en *Las meninas*.

Palabras clave: Velázquez, aposentador, centramiento, inmortalización, performar.

Abstract

«Perfection» etymologically means consummation. «Everything is consummated» were one of the last words of Christ on the cross. Velázquez's *Crucified Christ* can be considered in its simplicity a paradigm of the perfect painting. Although psychologically it might seem otherwise, spiritually the human mind does not progress from simplicity to complexity, but from the complicated to the simple, and simplicity is an ultimacy. How to explain that such a simple picture like *Crucified Christ* was painted before such a complex work like *Las meninas*? Because it is its condition of possibility. Velázquez's Christ has metamorphosed the black and inhospitable nocturnal firmament into the light palatial room as the

matrix of immortalization that we now have open in *Las meninas*.

Keywords: Velázquez, «aposentador», centering, immortalization, performance.

1. Representación y *performance*

El monasterio de San Lorenzo del Escorial, que Felipe II mandó construir en homenaje al mártir oscense, tiene forma de parrilla. Se puede entender que la planta del edificio representa con su forma el instrumento del martirio que padeció el santo. Pero también se puede entender que el monasterio, más que representar una parrilla, en cierto modo la es. Y si es una parrilla, ¿qué otra forma va a tener?

¿En qué sentido el monasterio es una parrilla? Una parrilla es un instrumento de acendramiento y acrisolado, de purificación por acción del fuego; un crisol en el que se entra crudo y del que se sale forjado; un fusor de suplicio depurador del que se sale atormentado pero ennoblecido, carbonizado pero encendido, con la carne hecha cenizas y el corazón hecho luz, como un ascua cenicienta e incandescente, como son los colores de los lienzos del Greco que cuelgan en algunas de las estancias escorialenses. El sobrio monasterio herreriano fue construido como cenobio de retiro ascético. Igual que la carne asada se saca de la parrilla cuando está en su punto sin esperar a que se queme, el martirio y la ascesis no son ultimidades, sino prendimientos pasajeros de luces duraderas. Los santos martirizados perviven, emaciados pero gloriosos, hechos lámparas de fe. Aunque el nombre del monasterio parece referirse a la vegetación arbórea del paraje, inevitablemente evoca esa candente ultimidad exprimida y rezumada de la combustión que llamamos la escoria o lo escatológico: el Escorial como fragua en la que entramos de turistas curiosos y de la que salimos convertidos en alucinantes figuras del Greco.

Esta doble consideración posible de la forma del Escorial ilustra la diferencia entre representar y performar. Una representación es la visualización de un significado, un significante. Una performación es la conversión en significado, una efectuación. Enunciado performativo es aquel que lleva a cabo lo que significa. Por ejemplo, la firma de un contrato o el «sí quiero» matrimonial no son meras expresiones del cierre del contrato o del sello del enlace, como si contrato y enlace se efectuaran de

todos modos tácitamente aunque no se manifestaran explícitamente, sino que la propia expresión es la realización. Paradigma de performance es el sacramento, que se define como signo eficaz, como gesto que causa lo que significa. Con su forma de parrilla y su función de cendra, el Escorial es un sacramento hecho edificio.

Que la forma del monasterio se preste a esta doble consideración prueba que representación y performance no son opuestos excluyentes ni categorías alternativas entre las que se clasifiquen las obras de arte. También hay obras representativas que performan. Incluso parece sugerirse la idea de que la función específica del arte entre otras manifestaciones culturales no es representar, sino performar, en cuyo caso, parafraseando la clásica definición de la filosofía como paso del mito al logos, se podría definir el arte supremo como paso de la representación a la performance. En cierto modo, ambas definiciones son análogas, al menos en su primer término.

En el caso del Escorial como parrilla coinciden ambos significados, el representado y el performado. Ejemplo de obra de arte cuyos significados divergen es *Las meninas*, que pareciendo representar unas cosas en realidad performa otras.

2. De Felipe II a Felipe IV

Entre Felipe II y Felipe IV, entre el Escorial y *Las meninas*, en pleno Siglo de Oro, acontece la Contrarreforma. La Contrarreforma ha aprendido la lección reformista de que la representación es extrínseca a la sola fe, cuya sede es la conciencia íntima. Pero de ese escarmiento ha aprendido que representación y performance pueden divergir sin merma de la fidelidad representativa ni de la eficacia sacramental.

Los mitos de Pan y Aracne, fábulas de encumbramiento a divinidad que se entrevén pintadas al fondo de *Las meninas*, todavía representan el paso de la representación a la performance. *Las meninas* performa ese paso.

La diferencia entre representación y performance se corresponde con la diferencia entre enigma y misterio. Entender es tender hacia delante. Un enigma es un nudo que nos bloquea la comprensión, pero que, si se deshace una vez, queda deshecho para siempre. Dejamos atrás los enigmas resueltos. Un misterio es un claroscuro penumbroso en el que nos adentramos y que nunca acabamos de ahondar, no por incapacidad nuestra, sino porque él no tiene fondo. Tomando *Las meninas* como representación, el cuadro plantea

el enigma de qué representa. Tomándolo como performación, nos inicia en un misterio.

Hay muchas respuestas plausibles a la pregunta de qué representa el cuadro y qué veríamos en el lienzo pintado en primer plano, del que sólo vemos el reverso, si le diéramos la vuelta. ¿El pintor está pintando a los reyes reflejados en el espejo del fondo, se está pintando a sí mismo, está pintando el propio cuadro de *Las meninas*? En el cuadro hay claves que permiten interpretarlo como una representación de la sucesión dinástica, como una reivindicación de la pintura como arte liberal, como un alarde de nobleza o como una escena palaciega. Se ha dicho que el cuadro es una pintura sobre la pintura y una representación de la representación. Hay datos y claves, manifiestos o velados, averiguables mediante estudios historiográficos y análisis técnicos, para cimentar sólidamente todas estas interpretaciones del cuadro como representación.

Pero el caso es que, cuando me pongo ante el cuadro para contemplarlo, lo que veo es que Velázquez me está pintando a mí. No a sí mismo, ni a los reyes, ni a la infanta ni a su séquito: a todos ellos no los está pintando porque los ha pintado ya, y por eso están en el cuadro. Sino a mí, que aún no estoy. Y que al pintarme, me está inmortalizando. Y antes que a mí a quienes vinieron delante, y después que a mí a quienes vendrán detrás.

Para pintarme y así inmortalizarme, Velázquez me hace posar situándome en un punto preciso. Hay un punto exacto y sólo uno desde donde contemplar *Las meninas*, marcado por la convergencia de las miradas de las figuras pintadas, a la distancia precisa entre una cercanía en la que el cuadro parece disolverse en manchas indescifrables y una lejanía en la que el lienzo se pierde en una miniatura. Como si la perspectiva pintada se girara y proyectara fuera del cuadro, las miradas de los retratados no son paralelas, sino convergentes. Ese punto de contemplación marcado por la convergencia de las miradas es como el reflejo especular del punto de fuga de la perspectiva pintada. Es como si Velázquez se hubiera extralimitado con el encargo de acondicionar los aposentos reales con un cuadro, y hubiera exagerado el cumplimiento de la encomienda poniendo la estancia en función del cuadro en vez de al revés.

La contemplación de *Las meninas* me hace posar. Así se da un giro de ciento ochenta grados a la relación entre cuadro y espectador: el espectador se convierte en retratado y las figuras retratadas, que son la infanta y su séquito, se convierten en espectadores curiosos que han venido a observar cómo me están pintando.

Girar el bastidor pintado de la inmortalización para ver desde donde yo estoy lo que el pintor autorretratado está pintando, aparte de no ser factible, sería un despropósito fatal. Soy yo quien debe ser traspasado al otro lado, donde ya me están esperando las otras figuras, para ver desde ahí que el lienzo pintado muestra el propio cuadro de *Las meninas*, con todo lo que desde aquí vemos en él porque ya pertenece a ese otro lado, pero incluyéndome en adelante también a mí. Infanta y séquito ya se reflejan en el cuadro que nos da la espalda. El lienzo es, en el anverso que aún no vemos, espejo de los inmortalizados, y en el reverso que vemos ahora, puerta de entrada a la inmortalización. Los ya inmortalizados, la infanta y su séquito, no sólo han venido a observar cómo me pintan. Se han quedado a aguardarme y me están esperando. Durante esa espera, que se alarga a causa de mi demora, los inmortalizados parecen ir retomando sus hábitos y sus rituales. Hay quien al cabo de un tiempo de espera ya empieza a impacientarse o a amuermarse. También hay quien acaba de llegar y necesita que lo inicien un poco en esa inmortalidad recién adquirida. Esto significa que no todos han llegado a la vez, sino que han sido traspasados uno a uno.

Para que Velázquez me inmortalice, el cuadro me centra haciéndome posar. El que hace posar es el aposentador. El aposentador va por delante abriendo puertas y disponiendo las estancias. Para poder inmortalizarnos centrándonos, Velázquez tuvo que inmortalizarse primero a sí mismo. No pudo ser mero afán de prestigio personal ni de encumbramiento del oficio lo que motivó el autorretrato del pintor. Velázquez se pintó a sí mismo por nosotros.

No cabe mayor nobleza de la pintura. Los dioses paganos son celosos de su divinidad y, tal como muestran representativamente las fábulas de Aracne y de Pan, castigan a quienes la emulan o difunden. El Dios cristiano hace partícipe de su divinidad, y para dar entrada en ella manda a su Hijo como precursor. Tal como enseñan dichas fábulas, los pioneros en seguir los pasos del precursor son los artistas. La cruz de Santiago sobre el pecho de Velázquez es un emblema de cristificación. Este sentido no se superpone interpretativamente a tal distintivo como símbolo de nobleza. Al contrario, retira del símbolo los sentidos superpuestos y deja así a la luz su significado más elemental.

¿Y si al fondo los reyes no nos observan reflejados en un espejo argénteo, sino trasfigurados desde una ventana que asoma en esa trascendencia luminosa cuya puerta abre el otro aposentador, el que aún precede a

Velázquez portando en la mano algo parecido a una llave con forma de clavo, una clave abridora que, de hecho, es el punto de fuga en que converge la perspectiva del cuadro? Esto ya es especulación.

Los inmortalizados son los aposentados. Ostentan la investidura de inmortalidad con sus característicos polisones, que, como motivo más emblemático de *Las meninas*, resaltan tanto nominal como visualmente las posaderas, esas partes corporales que sirven para aposentarse. Las posaderas son al aposento lo que la cadera a la cadiera. Como visualización de las caderas, el polisón connota el recibimiento brindado por los que han estado esperando y el amparo de los que deben ser rescatados.

Pintado en un periclitante momento histórico de dispersión y declive, *Las meninas* nos inicia en el misterio de la relación entre centrado e inmortalización. Sucesión dinástica, ennoblecimiento, interior palaciego, autorretrato, regio reflejo especular enmarcado: todo eso son versiones o representaciones del centrado inmortalizador. El carácter performativo del cuadro no consiste en que su contemplación nos inmortaliza convirtiéndonos en retratados, como retrato de Dorian Grey. En la realidad, el espacio de *Las meninas* es una sala de paso con una salida a la luz al fondo, e infanta y séquito no son inmortalizados, sino inmortalizables. La performación consiste en que la contemplación nos infunde el conocimiento de que la inmortalización es un centrado, como proceso de capacitación para una eternidad definida como centro. Cómo es esa misteriosa relación entre centrado e inmortalización nos lo enseña plásticamente, en la sala contigua, el centrado y concentrado Cristo de Velázquez.

3. El verdadero aposentador

La Contrarreforma entiende que el sacrificio del hijo es indisociable de la virginidad de la madre. La síntesis dialéctica consiste en llevar simultáneamente dos opuestos más allá de sí mismos juntándolos en un tercero que los asume, potenciando a la vez cada uno de ellos. Pero el sacrificio, que es una inversión paradójica, consiste en exagerar una negatividad llevándola hasta tal extremo que inconcebiblemente se transmuta por sí misma en la positividad contraria. Quizá la oposición entre condenación y salvación sea la última que alcanza a concebir la mente humana. Una versión suya es la oposición entre muerte y vida. El sacrificio ahonda sin cesar en la condenación hasta que ésta se torna su inverso. La

vida eterna no es una segunda vida que deja atrás la muerte, igual que el nuevo día desbanca a la noche extinta. La vida eterna es la muerte eterna tornada vida.

Desde el amplio claroscuro penumbroso que media entre el espacio antepuesto al cuadro y la puerta que al fondo se abre a la luz, el pintor ya inmortalizado de *Las meninas* nos está inmortalizando ahora a nosotros. El Cristo de Velázquez está sumido en pleno proceso de inmortalización, como larva en metamorfosis, ocupando el ajustado espacio que corresponde al entretempo que media entre la muerte y la resurrección. Ya no es el Cristo agónico y moribundo, tensamente crispado y erguido por el agarrotamiento del dolor vivo, ni el recién expirante, sujeto por sus clavaduras, ni el Cristo de los desprendimientos, que hay que sostener al desclavarlo para que no se caiga, ni el yacente, que reposa inerte con su sufrimiento petrificado. Pero tampoco es todavía el Cristo redivivo, que unas veces resurge poderoso y triunfante y otras se nos acerca amoroso y carismático. El Cristo de Velázquez se ha aislado de los vivos, de los muertos y de los resucitados. Es el Cristo de la dilatación que acaba en alumbramiento, un Cristo en trance de renacimiento. Ya es capaz de sostenerse sereno con ambos pies sobre el supedáneo, pero aún necesita la sujeción de los clavos en las manos. Pende en la cruz con una lividez resplandeciente que hace alborear la noche amniótica que lo envuelve, bañándola de una luminiscencia incoativa apenas entrevista en la placenta del firmamento. Velázquez despuntó su realismo para hacernos ver, casi a modo de instalación, un modelo vivo posando como muerto que encarna una muerte embarazada de vida.

El modelo es un precursor no sólo porque se adentra en espacios que están deshabitados y siempre lo han estado, sino porque abre nuevos espacios en zonas hasta ahora ocluidas o donde ni siquiera había tal cosa como una zona. Pues no es la noche la que, como placenta, envuelve con su aire amniótico al crucificado sumiéndolo en una *anastasis*, durante la cual lo nutre por el cordón umbilical de la cruz. La cruz hunde sus raíces en la tierra para transferir por sus capilares al universo muerto la sangre de vida del Cristo exangüe que se derrama por el tronco. Dando un giro de ciento ochenta grados a la relación entre placenta y embrión, es Cristo quien, resplandeciendo de lividez, gesta en la noche el día y transforma para nosotros el firmamento muerto en placenta que incuba vida. El halo macilento del cadáver embrionario convierte la noche cerrada en *amnion*, lebrillo que recoge la sangre vertida en sacrificio — «amniótico» procede etimológicamente de ámnós, *amnus*, *agnus*: «cordero» —. Como si no fuera

la tierra fértil la que hace germinar la semilla enterrada, sino la semilla enterrada la que fertiliza la tierra árida y la hace fecunda. Como si fuera el embrión recluido en su latencia el que convierte la nada en placenta, dejándola dispuesta para los venideros. Embrión gestante de placenta. Así se nace y se renace de un vientre virgen. El Cristo de Velázquez ha metamorfoseado la negra e inhóspita intemperie nocturna en la clareada sala palaciega como matriz de immortalización que ahora tenemos abierta en *Las meninas*.

El centrado como proceso de immortalización es el renacimiento a la vida en una eternidad como ámbito donde todo es centro. Un espacio pleno de centro es el aposento. El verdadero aposentador, quien de verdad precede abriendo puertas y preparando las moradas, es Cristo. El aposento como centro circundante se opone tanto a la dispersión que define la vida mortal como a la disolución que define la muerte, pero también a una immortalidad entendida como alternancia con la muerte o dislocación de ella: la vida eterna no es una alternativa a la muerte eterna, sino la muerte misma mutada en vida. Como centrar es asignar el sitio que corresponde, el aposentamiento equivale a un juicio. Discípulo del verdadero aposentador como modelo, el artista performa centrados. En una de las salas de enfrente, esa versión goyesca de *Las meninas* que es *La familia de Carlos IV*, haciendo cual trompeta de *Tuba mirum* que aparezca todo lo que late en cada uno de los personajes, los juzga y los pone en su sitio.