

«Las Meninas son un diálogo a tres bandas: el Rey, Velázquez y la posteridad»

Entrevista

Javier Portús

Jefe de Pintura Española del Prado

► El historiador publica «Velázquez: su tiempo y el nuestro», un recorrido por los secretos del genio sevillano y su interpretación a través de los siglos

JESÚS GARCÍA CALERO
MADRID

Vamos a hablar de Velázquez con el máximo especialista del Museo del Prado: Javier Portús (Madrid, 1961), que publica «Velázquez: su tiempo y el nuestro» (Editorial CEEH). En el Casón del Buen Retiro, donde tienen sus despachos los conservadores de la pinacoteca, incluso las figuras de los magníficos frescos de Lucas Jordán buscan escorzos para evitar la comparación. Portús, de mirada a la vez tímida y penetrante, reverencia la calidad del techo de la sala de lectura de la biblioteca. Mientras prepara la gran exposición del bicentenario del Prado, una de las primeras imágenes del edificio de Villanueva preside su despacho, entre estampas japonesas y cientos de libros

—Dice que a Velázquez podemos estudiarle desde nuestra perspectiva pero debemos tener en cuenta la mirada de quienes le han estudiado a lo largo de los siglos. ¿Qué ganamos?

—Sus obras son de carácter abierto, no tienen significado unívoco. El hecho de que desde hace 350 años nos preguntemos por el significado aporta todo el sentido. En la época de Velázquez los artistas debían atender a diversos públicos con diferente educación, como hacía Lope en el Teatro.

—¿Así nuestra perspectiva gana en humildad?

—Cada época se fija en un nivel de significación diferente, sí. La idea de que es imposible descubrir el secreto de determinada obra nos habla tanto de la naturaleza de la obra como de las limitaciones propias.

—Nuestra época ¿qué dice interesante?

—Se ha hecho hincapié en la paradoja, Velázquez utiliza su arte para representar cosas y para reflexionar sobre la pintura. El acto de ver y de mirar el cuadro se convierte en el contenido del cuadro. Es arte ensimismado y eso conecta con la segunda mitad del siglo XX, cuando los artistas se preguntaron lo mismo.

—¿Y qué dejamos de lado?

—Por ejemplo lo que las Hilanderas o

las Meninas tienen de pulso con la realidad, de intento de suplantarla, que es el reto del arte occidental hasta el impresionismo. Con frecuencia nos olvidábamos de que este debate es primigenio en el arte.

—En los inicios del pintor en Sevilla es donde aún hay sorpresas, hallazgos y atribuciones. ¿Quedan lagunas?

—Quedan muchas. Hay obras originales que explican su origen, un número importante de obras dudosas y otras que nacen como respuesta a sus primeras obras, lo cual habla de su impacto en una de las grandes ciudades europeas, con una sociedad muy cosmopolita. Eso se ve en Velázquez y más aún en Murillo, en sus retratos y quienes le encargan las obras.

—Una ciudad culta...

—En la península es la más cosmopolita, con Lisboa. Hay una cultura literaria muy importante en la Sevilla de Velázquez, de la que participaba Pacheco, su suegro, que era tratadista, pintor y editor de Fernando de Herrera. En ese ambiente nace el pintor.

—El mercado presiona para hallar nuevos Velázquez de la etapa sevillana.

—Se desconoce el impacto real que tuvo por su calidad inédita hasta entonces. Queda por definir su taller. A la hora de catalogar una obra con rasgos velazqueños hay que jugar con perspectiva histórica. Hasta fines del XIX había 200 cuadros en su catálogo. Beruete lo reduce a 90 cuadros en 1898. Esa reducción lleva una carga de profundidad importante. Definimos a Velázquez como un artista que pinta poco pero siempre con un nivel de calidad muy alto. Es el Velázquez del Prado. Beruete redujo de 61 a 45 obras las atribuidas en el Prado.

—¿Qué quiere decir?

—Admitir como suyas obras que tienen rasgos velazqueños que pueden relacionarse con él no solo es ampliar su catálogo sino también variar esa imagen de artista de calidad sostenida muy alta. Tenemos que ser exigentes. Mantener ese Velázquez de alta calidad es hacer justicia a lo que realmente fue.

—Aquí debo preguntarle por Goya, sometido a un proceso parecido, pero mucho más polémico...

—Es distinto. Su producción es mayor y él técnicamente es más irregular como pintor; lo que no significa que sea peor artista, porque se mide su técnica y también su ambición creativa y capacidad para inventar nuevos temas e historias.

—¿A Velázquez le gustaban la competición y el éxito?

—Pertenece como artista y como cortesano a dos de los medios más competitivos de su época. Estaba llamado a tener una conciencia elevada de su singularidad y a desarrollar una inquietud constante por distinguirse.



Javier Portús, en el Casón del Buen Retiro, ayer

ISABEL PERMUY

—¿Qué quiere decir?

—Admitir como suyas obras que tienen rasgos velazqueños que pueden relacionarse con él no solo es ampliar su catálogo sino también variar esa imagen de artista de calidad sostenida muy alta. Tenemos que ser exigentes. Mantener ese Velázquez de alta calidad es hacer justicia a lo que realmente fue.

—Aquí debo preguntarle por Goya, sometido a un proceso parecido, pero mucho más polémico...

—Es distinto. Su producción es mayor y él técnicamente es más irregular como pintor; lo que no significa que sea peor artista, porque se mide su técnica y también su ambición creativa y capacidad para inventar nuevos temas e historias.

—¿A Velázquez le gustaban la competición y el éxito?

—Pertenece como artista y como cortesano a dos de los medios más competitivos de su época. Estaba llamado a tener una conciencia elevada de su singularidad y a desarrollar una inquietud constante por distinguirse.

—Pero el fracaso llamaba a su puerta. —El éxito tuvo escollos. En Madrid había un ambiente artístico que no estaba cómodo recibiendo a un artista con esas dotes. Tuvo que medirse toda su vida con otros artesanos. Incluso recibió acusaciones de corrupción a su muerte. Y en el arte tuvo rivales. Ganar el concurso de «La expulsión de los moriscos» fue importante para él. Pero al año siguiente llega Rubens a Madrid. Vino como embajador y pinta un retrato ecuestre de Felipe IV en 12 días. Un cuadro que se perdió en el incendio del Alcázar. La obra se hace famosísima. Y desplaza el retrato ecuestre que Velázquez había hecho dos años antes a Felipe IV, con destino al salón nuevo, el lugar ceremonial del Palacio donde se recibía a los embajadores. Con ese cuadro había tenido un gran triunfo. Y entonces llega Rubens y con su caballo arrumban el cuadro de Velázquez y ponen el nuevo en su lugar.

—Ser cortesano ¿le hace mejor o peor pintor?

—La vida del cortesano era muy dura. Se mostró bastante hábil. Supo jugar sus bazas. La corte le hizo el pintor que es. Velázquez no se entiende sin la corte. El 80 por ciento de sus obras desde 1623 son retratos. Habría sido distinto en otro medio. En los últimos 25 años

no pintó ni un solo cuadro religioso.

—Hizo cosas distintas a los demás.

—Pintura mitológica, uno de los géneros en los que muestra mejor el alcance de sus posibilidades. Y sin la Corte no existirían ni las Meninas ni las Hilanderas. Felipe IV fue un interlocutor único, heredero de una larga tradición de aficionados al arte que entiende la pintura de manchas de Velázquez, que era algo que no se entiende en todas partes.

—¿Por qué?

—Cuando envía sus retratos a Viena no entienden lo que ven, incluso mandan a un pintor desde allá para que pinte a la infanta Margarita. Llega a ese grado técnico porque tiene al lado a un Rey que fue un estímulo y un interlocutor, no solo un modelo. Era una de las personas más preparadas en Europa para entender a Velázquez. Las Meninas es un diálogo a tres bandas, entre el Rey, Velázquez y la posteridad. Un tema inédito hasta entonces, escena de la vida de palacio con muchos significados. El estatus de esa niña, del artista, del arte... Que alguien haga eso solo se entiende con un Rey que es también cómplice.

—Que se presta a aparecer desdibujado al fondo, en el espejo...

—Se desvanece la figura. Pero es que el público de Velázquez es un señor que se llama Felipe IV. Su último retrato también es de color, no de dibujo.

El Salón de Reinos es «poliédrico, muestra magnificencia y crueldad»

► Portús defiende la reconstrucción de un lugar único en la historia de la pintura

J. G. C.
MADRID

Tras muchos años de polémicas por la intención de llevar el «Guernica» de Picasso a ese edificio del Prado, la transformación del Salón de Reinos puede incluir la recreación de un lugar único en el mundo.

—¿Cree que debe hacerse la reconstrucción que ya solicitaron Elliot y Brown cuando estudiaron el Palacio de Felipe IV?

—Si finalmente el Salón de Reinos se reconstruye, una de las cosas que aportará tiene que ver con el contexto. En 1634-35, cuando se hace su decoración, era el lugar más importante para el que podría trabajar un artista en España. Era un lugar que tenía que ser decorado muy rápidamente y para ello no se hizo lo mismo que se solía hacer para otras series del Retiro, encarregar series a artistas en Italia. Aquí tenían que ser españoles.

—¿Por qué?

—Porque había que controlar los tiempos de producción y también era necesario controlar la iconografía. Controlar los temas. Es un lugar único en la historia de la pintura española. Ni antes ni después tantos artistas importantes habían trabajado simultáneamente para el mismo lugar.

—¿Cómo lo hacen?

—Excepto Alonso Cano, para el Salón de Reinos trabajan entonces los mejores pintores que había no solo en la Corte, sino en España. Se llama a Zurbarán a Sevilla para que venga. Es un lugar de competición, cada uno sabía que el vecino estaba trabajando en ello y eso un acicate para todos. Pereda es el más joven. Solo tiene 23 años cuando trabaja y lo que hace es firmar indicando la edad: «Antonio Pereda fecit, aetatis...» y esa parte no sabemos bien si pone 23 o 24. Quiere dejar constancia de que tan joven ha sido convalidado para ese lugar y ha sido capaz de hacer semejante alarde, «El socorro de Génova por el segundo marqués de Santa Cruz», que es de lo mejor de todo el salón.

El espectador encontrará un lugar lo mejor que daban de sí los artistas en activo en España en 1634 y 1635.

—Quienes querían llevar allí el «Guernica» dijeron que era un discurso triunfalista de la historia.

—Pues se les escapa un discurso complejo. Mezcla alusiones territoriales por la treintena de escudos de los dominios de la Monarquía Hispánica, los trabajos de Hércules que se pone como antecedente de ese poder. Y las escenas de batallas dejan comprender una parte de la historia de esa época, en Italia, Alemania, Holanda, América... Y también es una galería de retratos, porque además de los retratos ecuestres figuran los generales en cada batalla. Es un lugar de memoria.

—Pero ¿es la memoria que necesitamos?

—Se ha dicho que se escenifica la magnificencia por el caballero de Spínola en Breda. Pero no falta la crueldad. Uno de los cuadros de Carducho, «La victoria de Fleurús» muestra cómo los españoles pasaron a degüello a cincio mil alemanes después de la victoria. Lo que da una dimensión distinta a la que generalmente se ve. Y en «La recuperación de Bahía» hay un general expulsando a los judíos. Se podía perdonar a los herejes pero no a los judíos. No es una idealización. Es fiel a la época y poliédrico.

—¿Qué rasgos personales de Velázquez se ve en esta competición?

—Era frío, astuto, seguro y distinguido. Por los temas a que se dedicó se ve su templanza y resistencia a transmitir emociones. La sensación es muy cerebral. En los cuadros de Velázquez se aprecia un ser humano no con muchas pulsaciones, pero muy inteligente. Eso es muy moderno, aunque también lo sería lo contrario. Mi sensación personal es que se mantiene a mucha distancia de los temas que pinta. Solo se habla de que tuvo afecto por un personaje de sus cuadros: el perrillo del retrato de Felipe Próspero.

No hay otro igual
«El espectador encontrará un lugar lo mejor que daban de sí los artistas de la época»



La recreación del Salón de Reinos en uno de los proyectos del concurso arquitectónico

ABC