CRITICÓN, 117, 2013, pp. 5-28.

Paravicino y el Greco: un soneto inédito y un retrato desconocido

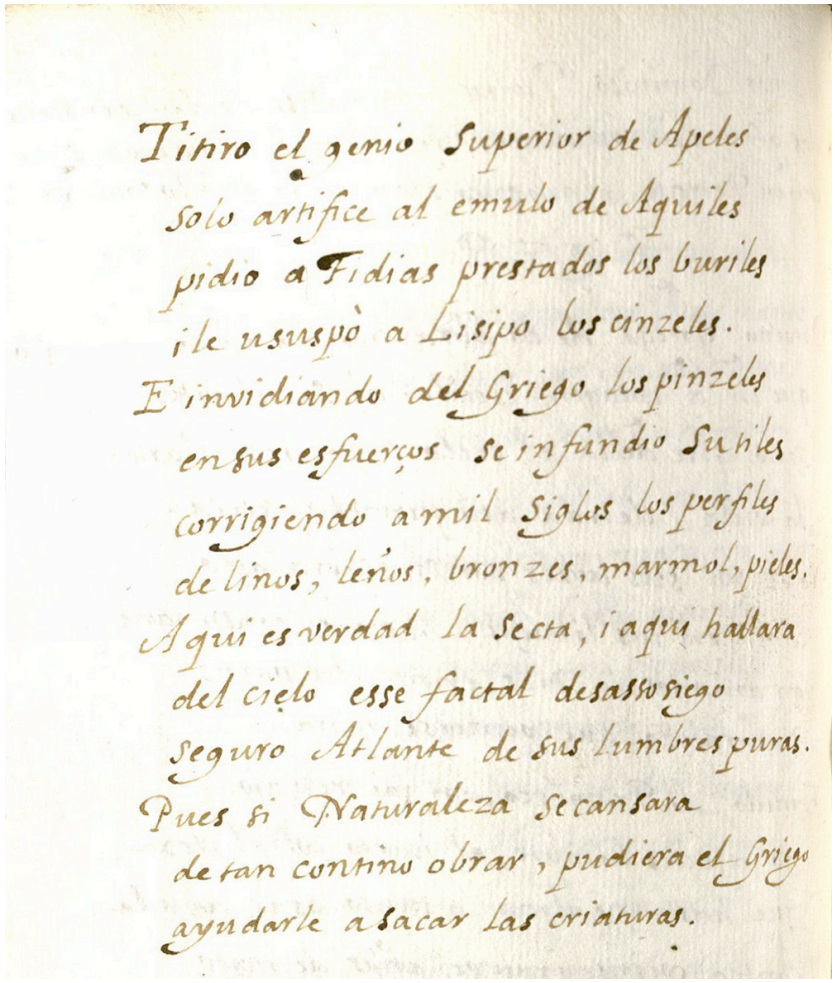
Francis Cerdan
CLESO, Université de Toulouse-Le Mirail

Para Fernando Marías
Con gratitud y amistad

Un soneto inédito

Poca suerte ha tenido la poesía de fray Hortensio Paravicino. Mientras circulaban, por Madrid y por provincias, numerosas copias manuscritas de sus composiciones poéticas, recogidas muchas veces en cancioneros y códices facticios, el trinitario nunca se preocupó por dar a la imprenta los versos que escribía. Durante su vida, sólo alguna que otra composición religiosa, que había presentado en un certamen, las más veces bajo un seudónimo, se publicó en las relaciones del evento. Poco después de su muerte, hubo una edición bajo el título de *Obras póstumas, divinas y humanas de don Félix de Arteaga,* Madrid, 1641, con reediciones en 1645 y 1650[1]. En el siglo xviii, en 1766, el Provincial de los trinitarios, publicó al final del tomo VI de su edición de los sermones de Paravicino, «Varias poesías, sagradas y morales, del mismo autor». Después, de manera aislada, se publicaron algunas composiciones, muy pocas en realidad. Entrando ya el siglo xxi, en 2002, Francisco Javier Sedeño Rodríguez y José Miguel Serrano de la Torre publicaron, en la colección «Autores recuperados» de la Universidad de Málaga, las *Obras Póstumas, Divinas y Humanas de Don Félix de Arteaga* según la edición 1641, con excelente introducción, buenas notas, pero con insuficiente establecimiento crítico del texto de la obra poética. Hoy día, pues, seguimos esperando una buena edición crítica de la poesía de Paravicino.

[1] Cerdan, 1979, pp. 90-102.


Tiñro el genio Superior de Apeles
Solo artifice al emulo de Aquiles
pidio a Fidias prestados los buriles
i le usurpò a Lisipo los cinzeles.
E invidiando del Griego los pinzeles
en sus esfuerços se infundio Sutiles
corrigiendo a mil Siglos los perfiles
de linos, leños, bronzes, marmol, pieles.
Aqui es verdad la Secta, i aqui hallara
del cielo esse factal desassosiego
Seguro Atlante de sus lumbres puras.
Pues si Naturaleza se cansara
de tan continuo obrar, pudiera el Griego
ayudarle a sacar las criaturas.

Ms. Span 56, Hougnton Library, Harvard University, fol. 140 v.

Hay que decir, o repetir, que la edición *princeps* de 1641 no es nada fiable. Aprovechando los papeles conservados en la celda-biblioteca del célebre trinitario, un familiar suyo reunió, sin orden ni tino, una colección de sus composiciones poéticas. No sólo el texto es muchas veces defectuoso, sino que no todos los poemas son de la autoría de fray Hortensio. Al revés no contiene algunas poesías que conocemos por copias manuscritas, como es el caso del soneto que me interesa hoy.

Hace poco, el académico de la Real Academia de la Historia Fernando Marías, catedrático de Historia del Arte y gran especialista del Greco, me señaló la existencia de obras poéticas de Paravicino en un códice realizado personalmente por Francisco Pacheco, suegro de Diego Velázquez, en Sevilla y que se encuentra hoy en la Houghton Library de la Universidad de Harvard, con la signatura MS Span 56. En dicho códice, se halla, entre varios poemas de fray Hortensio, conocidos por ser recogidos en las *Obras*

Póstumas de 1641, un soneto no publicado y no incluido hasta ahora en los repertorios de copias manuscritas de poemas del trinitario[2]. Por intermedio de mi amigo y colega el Profesor Jack Weiner, de Indiana University, pude recibir el texto de dicho soneto y el bibliotecario de la Houghton Library, James Capobianco me autorizó a publicarlo. El soneto, que se inserta entre el célebre soneto «Divino Griego de tu obrar no admira» y el no menos célebre romance «Ya muere el día, aquel monte», dice así[3]:

Titiro el genio superior de Apeles
solo artifice al emulo de Aquiles
pidio a Fidias prestados los buriles
y le ususpo a Lisipo los cinzeles.

E envidiando del Griego los pinzeles
en sus esfuerços se infundio sutiles
corrigiendo a mil siglos los perfiles
de linos, leños, bronzes, marmol, pieles.

Aqui es verdad la secta, i aqui hallara
del cielo esse factal desassosiego
seguro Atlante de sus lumbres puras.

Pues si Naturaleza se cansara
de tan contino obrar, pudiera el Griego
ayudarle a sacar las criaturas.

Evidentemente, hay que subsanar los errores de grafía y leer *usurpó* en vez de *ususpó* y *fatal* en vez *de factal*.

Si, globalmente, el soneto, forzosamente anterior a la muerte del Doménico Teotocópulos, trata de la superioridad del arte del Greco, nuevo Apeles, sobre la Naturaleza, hay que reconocer que a primera lectura no es fácil recomponer su sentido literal o la construcción de sus versos. Para entenderlo es preciso relacionarlo con otros cinco sonetos de Paravicino porque hay grandes parentescos de ideas o repetición de palabras o frases. Los cito a continuación con transcripción modernizada y con una doble referencia: la primera da el folleto de la edición de *Obras póstumas humanas y divinas…* según la edición de Madrid, 1650, digitalizada en la web; la segunda da la página de la edición de Málaga, 2002 (pero el libro está agotado).

1. *Al Griego en un retrato que hizo del autor*: «Divino Griego, de tu obrar no admira» (1609), f. 63r y p. 170. Es el soneto de Paravicino más conocido, reproducido por los historiadores del arte, y también uno de los más comentados[4].

[2] Cerdan,1979, pp. 109-128.

[3] Doy primero una transcripción diplomática conforme al original, como se podrá comprobar en la reproducción fotográfica del manuscrito (*supra*, p. 6).

[4] Emilio Alarcos García, 1965, p. 301, glosa así el contenido del soneto: «Tu pincel pone tanta vida en lo que pinta que mi alma, al contemplar este retrato, duda cuál sea su receptáculo corpóreo: este de carne y hueso, que toco con mis manos, o ese que tú has hecho surgir del lienzo con tu arte maravilloso». Y antes, más directamente, Pfandl decía: «Mi retrato pintado por ti es tan perfecto que me parece un vivo duplicado mío,

Divino Griego, de tu obrar no admira
que en la imagen exceda al ser el arte,
sino que de ella el cielo por templarte
la vida deuda a tu pincel retira.
No el sol sus rayos por su esfera gira
como en tus lienzos. Basta el empeñarte
en amagos de Dios: entre a la parte
Naturaleza que vencer se mira.
Émulo de Prometeo en un retrato
no afectes lumbre, el hurto vital deja,
que hasta mi alma a tanto ser ayuda.
Y contra veinte y nueve años de trato,
entre tu mano y la de Dios, perpleja,
cuál es el cuerpo en que ha de vivir duda.

2. *Al túmulo que hizo el Griego en Toledo para las honras de la reina Margarita, que fue de piedra*: «Huésped curioso, a quien la pompa admira» (1611), f. 62v y p. 170.

Huésped curioso, a quien la pompa admira
de este aparato, real milagro griego,
no lúgubres exequias juzgues ciego,
ni mármol fiel en venerable pira.
El sol que Margarita estable mira
le arrancó del fatal desasosiego
de esta vana región, y en puro fuego
vibrantes luces a su rostro aspira.
Al nácar que vistió cándido pone
Toledo agradecido, por valiente
mano, de creta caja peregrina.
Tosca piedra la máquina compone
que, ya su grande Margarita ausente,
no le ha quedado a España piedra fina.

En este soneto, los versos 6-7 —donde se lee la expresión *fatal desasosiego / de esta vana región*, o sea, el angustioso vivir en la tierra— recuerdan el verso 10 del que analizamos: *del cielo ese fatal desasosiego*. La expresión *nácar … cándido*, se aplica a la reina Margarita. Todos los manuscritos leen *decreta* en una sola palabra, pero hay que leer *de creta*, es decir, 'de piedra caliza llamada creta' («carbonato de cal terroso», *Autoridades*), frecuentemente utilizada para esculturas y monumentos, pero menos noble (*tosca*) que el nácar real (la reina, *margarita* o perla, o sea, *piedra fina*); *caja peregrina* designa el túmulo.

hasta el punto de que no sé cuál de los dos es yo mismo» (1952, pp. 276-277). La equiparación entre la obra artística y la obra divina es un *topos* platónico muy reiterado en el Siglo de Oro.

3. *A un rayo que entró en el aposento de un pintor*: «Ya fuese, Griego, ofensa o ya cuidado» (sin fecha), f. 73v y p. 175.

Ya fuese, Griego, ofensa o ya cuidado
que émulo tu pincel de mayor vida
le diese a Jove, nieve vi encendida,
el taller de tus tintas ilustrado.
Ya sea que el laurel horror sagrado
guardó la lumbre, ya que reprimida
la saña fue de imagen parecida,
desvaneció el estruendo, venció el hado.
No por tus lienzos perdonó a Toledo
el triunfador del Asia; antes más dueño,
gobernaste del cielo los enojos.
Envidia los mostró, templolos miedo,
y el triunfo tuyo su castigo o ceño
hiciste insignias, cuando no despojos.

La nimiedad aparente del tema, tal como lo presenta el epígrafe, queda trascendida y desemboca en notas sobre el arte del Greco y su *obrar*. El pincel del artista es calificado de *émulo de mayor vida* o sea que el arte del Greco compite con la naturaleza o le ayuda en el *contino obrar* … de *sacar las criaturas*. El Greco, por su pincel, venció el poder de los rayos de Júpiter. El *laurel horror sagrado* alude a la leyenda de Dafne que escapó a Apolo y fue convertida en laurel. El laurel es símbolo de la victoria en las artes y además tiene fama de proteger del relámpago, por eso le es *horror sagrado*. La expresión *el triunfador del Asia* queda algo enigmática, aun cuando se refiera al dios supremo. Júpiter, o Jove, gobierna el cielo, la tierra y todos los seres que los pueblan. El Greco, no obstante, triunfó de los *enojos del cielo* y el rayo no causó daño en el taller del pintor[5].

4. *Al túmulo de este mismo pintor, que era el Griego de Toledo*: «Del Griego aquí lo que encerrarse pudo» (1614), f. 74r y p. 176. Asociado muchas veces al soneto de Góngora sobre el mismo tema («Esta en forma elegante, oh peregrino», Millé 332), ha sido también comentado varias veces[6]. Es notable el verso 9 : *Obró a siglo mayor,*

[5] López Martínez, 2007, propone la siguiente interpretación: Júpiter lanza un rayo —«nieve vi encendida»— en el taller del artista y por eso lo «ilustra», pues la claridad resalta las «tintas» que guarda. La razón es que se siente ofendido o preocupado por la capacidad del artífice para dar vida. El segundo cuarteto utiliza una sutil referencia mítica: el laurel es símbolo de Dafne y emblema de la victoria en las artes, pues Apolo lo propuso como recuerdo de la ninfa convertida en tal arbusto. Este protege del relámpago en recuerdo del auxilio que Júpiter concedió a la ninfa cuando la salvó de ser violada por el concupiscente Apolo. Por tanto, el pintor es excelso, ya que porta el laurel de la victoria y eso causa «horror sagrado» a la «lumbre», esto es, al relámpago que, en consecuencia, no actúa en la habitación. La segunda causa es la sorpresa del dios al contemplar «la imagen parecida», la suma pericia del artista, que desvanece la saña y entonces «vence el hado», es decir, el talento del humano. Los tercetos constituyen un *triumphus artis*, pues exaltan la superioridad del Greco que domina «los enojos del cielo» y provoca «envidia» y «miedo» en Júpiter, cuya ira se disuelve en «despojos».

[6] Véanse, en particular, el artículo de Emilie Bergmann, 1975, y su libro, 1979; y más recientemente el penetrante artículo de José Lara Garrido, 1987, así como el magnífico capítulo de Mercedes Blanco «El pincel y la llave: el soneto al Greco o la apoteosis del artista» en su último libro, 2012, pp. 122-142.

mayor Apeles al que nos referiremos adelante así como el último verso *a lograr con la muerte eternidades*, como promesa de fama eterna.

Del Griego aquí lo que encerrarse pudo
yace. Piedad lo esconde, fe lo sella,
blando le oprime, blando mientras huella
zafir la parte que se hurtó del nudo.
Su fama el orbe no reserva mudo
humano clima, bien que a oscurecella
se arma una envidia y otra: tanta estrella
nieblas no atiende de horizonte rudo.
Obró a siglo mayor, mayor Apeles,
no el aplauso venal, y su extrañeza
admirarán, no imitarán edades.
Creta le dio la vida y los pinceles;
Toledo, mejor patria donde empieza
a lograr con la muerte eternidades.

5. *A un retrato de Pedro de Valencia cojo, por Filipo, pintor*[7]: «Esta en caducas tintas espirante» (sin fecha), f. 68r y p. 173.

Esta en caducas tintas espirante
verdad, que al lino eternidades fía,
tanto a la muerte es hurto, cuanto al día
de la virtud crepúsculo durante.
Reliquia es, no copia del flamante
sol de las ciencias, que entre sombra fría,
soberbiamente grata, desafía
del mismo origen la igualdad constante.
Valencia grande, no el pincel valiente
de Filipo, tu bulto ilustre anima
tu genio, si eficaz aun en su idea.
Siempre vives por ti, siempre presente
serás a todo siglo, a todo clima.
¡Oh, dure España y tanta gloria vea!

Este soneto insiste en la idea según la cual la obra de arte (el retrato) deja viva memoria del retratado para la eternidad. Más que copia es reliquia de la personalidad del gran humanista. El pincel no anima el cuerpo de Pedro de Valencia, sino su «genio» o sea su fuerza creadora y su extraordinaria inteligencia, que seguirán para siempre presentes en los siglos venideros.

[7] Ese pintor podría ser Felipe de Liaño. Discípulo de Alonso Sánchez Coello, fue apodado «el pequeño Tiziano». Lope de Vega, muy amigo suyo, lo elogió varias veces. La personalidad de Felipe de Liaño sigue aún nebulosa, a pesar de las investigaciones de Christian Lassalle. Un retrato de Pedro de Valencia (con golilla) se conserva en el Instituto Valencia de don Juan, pero es anónimo.



Anónimo, Retrato de Pedro de Valencia. Instituto Valencia de don Juan, Madrid.

Muchas ocurrencias de palabras y giros de este soneto tienen relación con los tercetos del soneto inédito que comentamos (*verdad, que al lino eternidades fía*; *Reliquia es, no copia del flamante / sol de las ciencias*; *Siempre vives por ti, siempre presente / serás a todo siglo*). Aquí hay ecos, como una variante, del debate de la «imitación» o «reproducción» más allá de la realidad por el artista. Al soneto de Góngora (Millé 332) ya mentado, hay que añadir otro (Millé 359) *A un pintor flamenco, haciendo el retrato…*: «Hurtas mi bulto, y cuanto más le debe», sobre el que volveremos adelante. Tampoco será inútil recordar la octava que figura en los preliminares de las *Obras*

póstumas, divinas y humanas…, con este epígrafe: *Suscripción a un retrato del autor*, aunque no se aplique a fray Hortensio[8].

Todos estos sonetos y la octava tienen como punto común, o tema, el exaltar la maestría y excelencia del artista, especialmente del pintor, especificando en los sonetos 1 y 5, en la octava y en el soneto 359 de Góngora, el arte del retrato.

Primer cuarteto

Títiro: en sus sonetos y también en décimas o endechas, Paravicino se vale frecuentemente de vocativos, muchas veces en posición inicial: nombres de personas como *Clori, Cintia, Amarilis, Lelio, Fabio, Mario, Néstor, Numa*, o de seres inanimados como *Inútil tronco*. También puede haber perífrasis como *Hermosa Fénix mía, Deidad ya poseída*, etc. En general el poeta, después del apóstrofe, suele seguir dirigiéndose directamente al personaje apostrofado. Lo raro aquí es que ese *Títiro* queda totalmente olvidado en los versos que siguen. Si, por otra parte, sabemos que en otros sonetos de Paravicino *Lelio* es Góngora (f. 69v, p. 173: «Los bienes que del caso, Lelio, miro»; f.70r, p. 174: «El camino que errando he conocido, / Lelio»; f. 76r, p. 177: «Lelio, aunque Dios los pérfidos permite») así como *Fabio* es Argensola (f. 76v, p. 176: «Fabio, las esperanzas no son malas»), ese *Títiro* podría ser el sobrenombre de algún amigo o conocido del poeta. No parece que haya la menor relación con el pastor virgiliano.

Apeles de Cos (352-308 a. C.) fue el más famoso pintor de la Grecia clásica y el único (*solo artífice*) autorizado por Alejandro Magno (*émulo de Aquiles*) a hacer su retrato. Apeles decoró el templo de Diana en Éfesa.

Fidias (490-430 a. C.) fue el más famoso escultor del primer clasicismo, maestro en la técnica del bronce (empleaba *buriles* para labrar metales), pero fue también pintor y arquitecto.

Lisipo (370-318 a. C.), escultor del estilo helenístico, fue uno de los artistas favoritos de Alejandro Magno (usaba *cinceles,* herramientas para labrar piedras y metales).

pidió prestados … los buriles / le usurpó … los cinceles: no para esculpir (Apeles no fue escultor), sino para emularlos y superarlos en sus pinturas. Hay que recordar aquí el debate frecuente desde el Renacimiento y presente en todos los tratadistas del Siglo de Oro, en torno a la preeminencia de la pintura sobre la escultura, apoyado en múltiples anécdotas que ilustran el poder de ilusión de la pintura. Podríamos remontarnos hasta Leonardo da Vinci[9], pero me limitaré al caso de Juan de Jáuregui, que era poeta y también pintor y que escribió un «Diálogo entre la Naturaleza y las dos Artes, Pintura y Escultura, de cuya preeminencia se disputa y juzga»[10]. Jáuregui estaba muy convencido de ese poder de ilusión de la pintura y de su posibilidad de engaño mostrando «ser

[8] En realidad la octava acompañaba al retrato de Góngora, al frente del manuscrito Chacón (1628), y después el retrato de Góngora (grabado por Juan de Courbes) en las *Lecciones solemnes* de Pellicer (1630). Como la primera «vida de Góngora», destinada originariamente al manuscrito Chacón (la llamada «vida menor»), fue escrita por fray Hortensio Paravicino, se le atribuye también la octava que finalmente fue repetida en los preliminares de las *Obras póstumas* (1641).

[9] En su *Tratado de la pintura*, afirma: «El arte de la pintura comprende y encierra en sí todas las cosas visibles, lo que no podrá hacer la escultura en su miseria…» (ed. Ángel González García, Madrid, Akal, 1986, p. 81) y cuenta casos en que obras pintadas parecían más verdaderas que la misma realidad. Véase Matas Caballero, 1990, p. 108.

[10] *Obras*, I, pp. 99-101.

cuerpo / … lo que es superficie llana»[11]. En su opúsculo con el que colaboró en el *Memorial informatorio por los pintores* (Madrid, 1629, f. 199)[12], cuenta un caso, vivido por él mismo, del poder engañoso de la pintura[13], lo que hoy llamamos familiarmente un «trampantojos». Para ilustrar este poder de la pintura podemos citar también la siguiente octava que Lope de Vega pone en boca del pintor Felipe de Liaño:

> Yo soy el segundo Apeles
> en color, arte y destreza.
> Matome Naturaleza
> porque le hurté los pinceles,
> que le di tanto cuidado,
> que si hombres no pude hacer,
> imitando, hice creer
> que era vivo lo pintado[14].

El primer cuarteto queda así muy claro : Apeles, el superior pintor por antonomasia, recapacitó con su pintura todas las artes plásticas del pasado. O sea:

> Títiro, el genio superior de Apeles, único artífice que el émulo de Aquiles [Alejandro, también invencible] admitió para retratarle, pidió prestados los buriles de Fidias y se apoderó de los cinceles de Lisipo.

Segundo cuarteto

Con el segundo cuarteto se abre una diferencia: Apeles ahora ya no se queda en el pasado.

E invidiando del Griego los pinceles: por licencia poética, Paravicino hace que Apeles se proyecte ahora en el futuro hasta el siglo XVII en los tiempos del Greco.

sus esfuerzos… sutiles: los delicados éxitos de los pinceles del Greco para llegar al dominio del arte.

se infundió en sus : podemos entender como *se introdujo* o *se comunicó a los sutiles esfuerzos de los pinceles* del Greco.

corrigiendo: en el sentido de 'superar'. Propongo la construcción *corrigiendo los perfiles a mil siglos*. O sea que Apeles superó, por antelación, todas las obras posteriores a su

[11] En el «Diálogo entre la Naturaleza», p. 99. Véase Lara Garrido, 1987, p. 139.

[12] *Memorial informatorio por los pintores en el pleyto que tratan con el señor fiscal de su majestad en el Real Consejo de Hacienda sobre la exempcion del Arte de la Pintura*, En Madrid, por Iuan Gonçalez. Año de 1629. El opúsculo de Jáureguí también se publicó en Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura*, Madrid 1633-1634. Existe una edición moderna del informe de Jáuregui en Francisco Calvo Serraller 1981, pp. 353-366.

[13] «Yo alcancé el artífice de Roma y me sucedió que entrando en esta galería, vi lo primero desde la puerta una figura de bronce, sentada en un nicho del testero, y prometo con toda verdad, que juzgué ser estatua de bulto, hasta que llegándome cerca vi que era pintada, así ella como el nicho». Véase Matas Caballero, 1990, p.108. Antes, en 1604, Pablo de Céspedes, pintor pero también escultor, cuenta en su *Discurso de la antigua y moderna pintura y escultura…* la siguiente anécdota: «Ticiano retrató al duque de Ferrara, y puso el duque su retrato en una ventana, y él se puso a otra para gustar el engaño, y quantos pasaban, pensando que era el duque, lo reverenciaban con la gorra en la mano». Véase Calvo Serraller, 1991, p. 95.

[14] Lope de Vega, *Rimas humanas*, p. 534.

época. El Greco será «mejor Apeles» (compárese con el verso 9 del soneto núm. 4: *Obró a siglo mayor, mayor Apeles*).
linos, leños, bronces, mármol, pieles: vocabulario usado frecuentemente por los que tratan de obras de arte, refiriéndose a materias (*bronces, mármol*) o soportes (*linos, leños, pieles*); *pieles* se refiere a la vitela y los pergaminos. El verso recapacita pues todas las obras artísticas anteriores al Greco. O sea:

> Pero después, envidiando los pinceles del Greco, su genio [inmortal y superior] se infundió en los sutiles esfuerzos del pintor toledano, y se consiguió así superar mil siglos de tradición artística, tanto en lienzos, en tablas o en pergaminos como en bronces o en mármol.

Primer terceto

Aquí, o sea, 'en este caso', con el Greco y en sus lienzos, particularmente en sus paisajes en los que se representan las luces del cielo (*sus lumbres puras*), por ejemplo en las vistas de Toledo o en algunas pinturas religiosas.
es verdad la secta: la fábula mitológica se verifica, llega a ser verdad.
fatal desasosiego: la inquietud (sentido propio de «movimiento» y figurado), como en el soneto al túmulo de la reina Margarita.
Atlante fue condenado a sostener la bóveda celeste, el cielo con sus luces. O sea:

> En este caso la fábula llega a ser verdad: así como la constante inquietud del cielo halló [según la fábula] un seguro soporte en Atlante, ahora la constante inquietud del cielo podría encontrar en el Greco quien fuera seguro soporte de la bóveda luminosa del cielo.

Segundo terceto

Contino obrar recuerda el primer verso del soneto «Divino Griego, de tu obrar no admira». Estamos en la misma temática, el poder demiúrgico del pintor que ayuda a la *Naturaleza*, concebida como fuente creadora de la vida (en una perspectiva religiosa) para *sacar las criaturas*. O sea:

> Si, pues, la naturaleza se cansara de su continuo trabajo, el Greco [que supo dar tanta vida a sus lienzos] podría también ayudarle a dar el impulso vital a sus criaturas.

Queda que los tercetos, como los sonetos o la octava citados anteriormente, tienen mucho trasfondo y nos vemos remitidos a un importante debate sobre la índole y el destino de la pintura. Ese debate conoció gran desarrollo en el Siglo de Oro y todos los tratadistas lo pusieron en el centro de sus escritos. La cuestión gira en torno a los conceptos de «realidad», «natural», «naturaleza», «creación», «imitación» o, mejor dicho, el centro de ese debate en el que participaron muchos ingenios del Siglo de Oro es la relación del artista con la naturaleza[15].

[15] La bibliografía sobre el tema es abundantísima. Es imprescindible el libro antológico de Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, 1991, que reúne, además de una buena introducción y una muy completa bibliografía, una selección de páginas de numerosos tratadistas y autores (exactamente veinte) , desde Gaspar Gutiérrez de los Ríos (1600) hasta Palomino (1724). También habría que mencionar a muchos siglodoristas actuales, críticos literarios o de historia del arte, lo que no puedo hacer aquí, fuera de los que cito en mis notas.

Someramente, la idea céntrica es que la verdad de la pintura se relaciona con la verdad de las cosas. Si el objeto de la pintura es imitar «lo natural», esa verdad de la pintura ha de procurar la esencia del mundo real, o sea de la naturaleza, aunque entre la Antigüedad y la Edad Moderna el concepto de «naturaleza» haya evolucionado. Como escribió Maravall:

> Platón negaba a los artistas acceso a la idea. Aristóteles les hace imitadores de lo real, apoyándose en el mundo de lo sensible, pero dándoles autoridad para perfeccionarlo[…] De este modo, pintar es imitar, ciertamente, pero imitar las cosas que Dios ha creado[16].

Algunas páginas más lejos, el mismo Maravall, citando a Francisco de Holanda, comenta: «la obra de arte es imitación de Dios y de la naturaleza, en la cual, por tanto, no se copia lo obrado, sino propiamente lo que se imita es el obrar»[17]. En este mismo sentido Paravicino emplea las palabras *obrar* y *sacar las criaturas*. Francisco de Quevedo, exacto contemporáneo de fray Hortensio y condiscípulo suyo desde los años de colegio, concuerda con la misma idea. Así abre su Silva 25 titulada *El pincel*:

> Tú, si en cuerpo pequeño,
> eres, pincel, competidor valiente
> de la naturaleza;
> hácete la arte dueño
> de cuanto vive y siente[18].

Tras esas aclaraciones, podemos ahora dar la versión modernizada del soneto:

> Títiro, el genio superior de Apeles,
> solo artífice al émulo de Aquiles,
> pidió a Fidias prestados los buriles
> y le usurpó a Lisipo los cinceles.
>
> E invidiando del Griego los pinceles,
> en sus esfuerzos se infundió sutiles,
> corrigiendo a mil siglos los perfiles
> de linos, leños, bronces, mármol, pieles.
>
> Aquí es verdad la secta, y aquí hallara
> del cielo ese fatal desasosiego
> seguro Atlante de sus lumbres puras.
>
> Pues si Naturaleza se cansara
> de tan contino obrar, pudiera el Griego
> ayudarle a sacar las criaturas.

[16] Maravall, 1960, pp. 92 y 94.
[17] *Ibidem*, p. 176.
[18] Cacho, 2012, p. 199.

Al analizar este soneto, no traté de ahondar en el estudio de las ideas artísticas del Greco[19], sino que intenté poner de manifiesto la coherencia de la estética de Paravicino frente al arte del cretense que admiraba profundamente, porque de alguna manera se identificaba con él. Como vimos, entre este soneto y los cuatro que escribió Paravicino relacionados con el Greco o el que dedicó al retrato de Pedro de Valencia, existe en efecto una muy grande coherencia conceptual. Eso conforta la atribución del inédito al trinitario, como indicaba el códice de Francisco Pacheco. Si en el futuro llega a hacerse una edición crítica de la obra poética de Paravicino, habrá de incluir este soneto inédito.

Un retrato desconocido

En un trabajo anterior, publicado por el GRISO de la Universidad de Navarra como *Pliego volandero*[20], me interesé por el tema «Fray Hortensio Paravicino retratado por el Greco». Ese estudio no se basaba en consideraciones sobre la técnica pictórica del cretense, sino en datos proporcionados por documentos coetáneos que establecen, de manera indiscutible, algunos elementos de la biografía de fray Hortensio Paravicino, así como en un examen filológico del célebre soneto (*Al mismo Griego, en un retrato que hizo del autor*) tantas veces citado por los historiadores del arte. La premisa de la que yo partía era que se conocían entonces dos retratos del trinitario: el primero, el de la colección privada del marqués de Casa Torres conservado hoy en el museo de bellas artes de Sevilla y que representa a fray Hortensio, aún bastante mozo, «en busto» (óleo sobre lienzo, 63 x 52 cm, núm. 742 en el catálogo de Camón Aznar) y el otro, mucho más célebre, que es el que se conserva en el Museum of Fine Arts de Boston (óleo sobre lienzo, 113 x 86 cm, núm. 743 en el catálogo de Camón Aznar).

El análisis del soneto y el cotejo de los diversos testimonios manuscritos me llevaron a emitir la hipótesis que Paravicino había redactado su soneto en 1609 (*veinte y nueve años de trato* no deja lugar a dudas, ya que fray Hortensio había nacido en 1580), con ocasión de un primer retrato y que después, cuando el Greco volvió a retratarle, el poeta, como solía hacerlo[21], modificando algunas palabras de su soneto, dio otra versión donde declara «*contra treinta y tres años de trato*», lo que daría, para el retrato de Boston, la fecha de 1613.

Hasta recientemente, la opinión general era que efectivamente disponíamos de dos retratos de Paravicino pintados por el Greco y así lo documentaban y lo comentaban Cossío y Camón Aznar. Pero en 1962, en su importantísima obra sobre el Greco, Wethey[22] opinó que el retrato de la colección Casa Torres (fray Hortensio «en busto») no era un original sino una copia tardía de mediados del siglo XVII. El libro de Wethey se tradujo al castellano en 1967, pero hasta finales del siglo XX, la casi totalidad de los comentaristas de la obra del cretense no ponían en duda la autenticidad del retrato de la colección Casa Torres. Cuando mandé mi *Pliego volandero* (que ya estaba digitalizado en la red) a varios indiscutibles especialistas del Greco, en particular conservadores o restauradores del museo del Prado, recibí como contestación mayoritaria (más allá de

[19] Véanse Marías-Bustamente, 1981 y Marías, 1999.
[20] Cerdan, 2011.
[21] Cerdan, 1991.
[22] Wethey, 1962, t. II, p. 205.

las flores que se me echaban, para decirlo familiarmente), que el retrato conservado en Sevilla no podía ser considerado como de la mano del Greco. Así lo presenta —como «copia»— el propio museo de Bellas Artes de Sevilla. Copia, pues, ¿pero copia de qué original?

Retratos: originales y copias

Hay que reconocer que el problema de la copia (o «copiaje») de obras de pintores célebres es complejo y no fácil de resolver. Copiar un lienzo, particularmente un retrato, fue y sigue siendo práctica muy corriente desde el Renacimiento hasta la actualidad. Todos los pintores, incluso los más famosos, lo hacían frecuentemente o permitían que se hiciera en su taller. Otros copistas podían hacer lo mismo años más tarde, incluso mucho después de la realización del original. De manera general, el copista intenta hacer una reproducción muy fiel, siguiendo el modelo sin cambios notables ni en la composición ni en los detalles.

Pongamos un caso muy conocido hoy: la copia de la Gioconda conservada en el museo del Prado y que fue expuesta en el museo del Louvre a partir del 29 de marzo de 2012, junto a la Mona Lisa original[23]. Como lo confirmaría el museo del Prado, los análisis han demostrado que la que se consideraba como réplica tardía del lienzo de Leonardo había sido realizada en realidad en el mismo taller del maestro toscazo, y al mismo tiempo que la obra conservada en el Louvre, por un discípulo predilecto que seguía paso a paso el trabajo del maestro, probablemente Andrea Salai o Francesco Mezli. Más recientemente, en septiembre de 2012, la «Mona Lisa Fundation» de Zurich dio a conocer un retrato de Mona Lisa más joven (la «Gioconda de Isleworth») y anterior a la del Louvre. La mayoría de los expertos, en contra de lo que afirma la Fundación, opinan que se trata de una copia más tardía, con la excepción de ser de óleo sobre lienzo y no en tabla.

Otro caso también muy notable es el de los retratos de Góngora[24]. Queda establecido que Velázquez realizó el retrato del vate cordobés en 1622 en Madrid, a instancias de su maestro y suegro, Pacheco. Ese retrato, que tuvo mucho éxito entonces en la Villa y Corte, se conserva hoy en Boston y su historia es conocida de todos. El museo del Prado conserva un anónimo que es copia bastante fiel del original de Velázquez. Otro retrato muy parecido se halla en el museo de la fundación Lázaro Galdiano y se considera generalmente como copia realizada por el propio Velázquez. Pero es evidente que por el Madrid del Seiscientos circularon varios retratos de Góngora, las más veces copias. Sabido es, también, que el pintor flamenco Juan Van der Hamen y León realizó en 1620 un retrato de Góngora[25]. Ese retrato, desaparecido hoy, sirvió de modelo para el grabado que Chacón incluyó en 1628 en su manuscrito *Obras de D. Luis de Góngora* (BNE, Res/45). Podrían multiplicarse los ejemplos de copias que llegaron hasta nosotros pero cuyo original ha desaparecido.

Sea lo que sea, tanto para la Gioconda como para Góngora la copia sigue en general bastante fiel al original y lo mismo podríamos decir de la mayoría de las copias.

[23] Véase el artículo de Christophe Carmarans, en la revista *Arts* del 3 de febrero de 2012.
[24] Marías, 2012.
[25] Véase el soneto «Hurtas mi bulto, y cuanto más le debe» (Millé 359).

Este largo preámbulo me permite llegar a una doble conclusión. La primera es que a lo largo del siglo XVII, como en el anterior y en los siguientes, hubo muchas copias de obras de pintores afamados. La segunda es que si desaparecieron muchos lienzos originales, a veces los conocemos hoy por meras copias, como por ejemplo, el retrato anónimo —pintado a partir de un original hoy perdido del Greco— de Rodrigo Vázquez de Arce, Presidente del Consejo de Castilla, conservado en el Museo del Prado[26].

La fama del Greco atrajo a muchos clientes que solicitaban réplicas de sus obras más conocidas:

> El Greco siempre fue consciente de que era un gran artista, como los grandes artistas de Italia. Por ese motivo no podía dedicarse a ser un mero artesano; su oficio era crear [...]creó un taller con ayudantes que repetían hasta la saciedad sus temas para satisfacer a una clientela devota, que entendía poco de arte.[27]

Estas copias, realizadas en grandes cantidades por su taller, hoy todavía crean confusión en el catálogo de sus obras auténticas[28]. Además de los cuadros de su propia mano, hay un importante número de obras producidas en su taller por ayudantes que, bajo su dirección, seguían bocetos suyos. Se estima que son del orden de trescientos los lienzos salidos de su taller y que todavía en algunos estudios se admiten como obras auténticas. Estas obras fueron realizadas con los mismos materiales, con los mismos procedimientos y siguiendo sus modelos; en ellas intervenía el artista parcialmente, pero la mayor parte del trabajo la realizaban sus ayudantes. Lógicamente, esta producción no tiene la misma calidad que sus obras autógrafas[29]. No se puede descartar tampoco que hubo copias en los años posteriores:

Pero volvamos a los retratos de Paravicino. Poco sabemos del destino de los diferentes retratos del trinitario y nada cierto antes de 1900.

1. Cuando murió fray Hortensio en 1633, existía en su celda-biblioteca un retrato suyo[30]; no se sabe cuál era ese retrato, ni qué advino de él.

2. Por otra parte, en su edición de los tomos segundo y tercero de su obra *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (1724*)*, Antonio Palomino escribe:

> No será justo omitir el célebre retrato por tantos títulos recomendable, que hizo el Griego, de aquel peregrino ingenio, ornamento de su sagrada Religión de la Santísima Trinidad, y honor de su siglo, el padre maestro Fray Félix Hortensio Paravicino; que es cosa eminente, y para hoy en poder del excelentísimo señor Duque de Arcos...[31]

[26] Brown, 1982, p. 68.

[27] Alonso Alonso, 2009, p. 91.

[28] Brown, 1982, pp. 109-116

[29] Gudiol, 1971, p. 296

[30] Al publicar las *Oraciones Evangélicas de Adviento y Quaresma* de Paravicino (Madrid, 1636) Fray Fernando Remírez, Provincial de los trinitarios de Castilla, León y Navarra, escribe en los preliminares: «He hecho labrar en este nuestro convento de Madrid, una muy famosa quadra, y puesto en ella toda su librería, con el retrato deste gran Padre, tan aparecido al original, que parece que no pudo adelantarse más el Arte, para que todo sirva de padrón».

[31] Palomino 1947, p. 842.

La opinión general es que estas palabras se aplicaban al retrato de Boston. Pero cabe preguntarse: ¿no se habrá confundido Palomino? Porque cuando en 1693 murió el VI duque de Arcos de la Frontera, don Manuel Ponce de León y Fernández de Córdoba, «poseía al menos tres lienzos del Greco, difícilmente identificables con el retrato de Boston»[32]. Pero, sabemos que «un retrato de Paravicino se conservó en el castillo de Batres de Madrid [residencia del duque de Arcos], al menos entre 1632 y 1709. […] Así pues, entre estas dos fechas, 1632 y 1709 Paravicino aparecía en la Pieza tercera del Palacio, también llamada de los gallegos, junto al Padre Márquez, Padre Rojas, Padre Castroverde, Tomás Moro, Gregorio López y Rodrigo Niño. Todos ellos y los de una segunda pieza, la Sala grande, fueron tasados, sin identificar a su autor, por fray Juan Bautista Maino. […] Hemos de suponer que este mismo cuadro, con muchos de sus compañeros, pasó a la casa de Oñate al final del siglo XIX. De hecho, con el núm. 934, nos encontramos con un "Retrato del Padre Pallavicino" en 1884. […] Todavía en 1892 aparecía el "Padre Pallavicino". […] Sin embargo, más allá de esta fecha de 1892 se pierde la pista»[33]. ¿De qué retrato se trata? ¿Del que ahora se conserva en Boston? Nunca lo sabremos a ciencia cierta, pero parece poco probable por las razones que siguen.

3. Según el inventario de 1786 existía en el convento San Hermenegildo de carmelitas descalzos de Madrid un retrato de Paravicino, pero se ignora su procedencia. En su catálogo de las obras presentes en el convento, el conde de Polentinos menciona: «De Greco : cuadro mediano, representa el famoso trinitario Palavicino. 6.000 reales»[34]. Podría ser que pasara del convento, no se sabe ni cuándo ni cómo[35], a Francisco Javier de Muguiro de Madrid. Se trataría entonces del cuadro de Boston[36].

4. En pleno siglo XIX, Valentín Carderera (1796-1880) sacó una copia a lápiz y aguada de sepia (178 x 145 mm.) de un retrato desaparecido hoy. De él no sabemos nada[37].

5. Hay que confesar que no se sabe nada cierto respecto al itinerario del retrato de la colección de Casa Torres hoy en Sevilla[38]. En los últimos años del siglo XIX, Bartolomé

[32] Copio aquí unos apuntes que me facilitó Fernando Marías.

[33] Sigo copiando los apuntes de Fernando Marías. Véanse además, Caviró, 1995, pp. 216-226, y Marías, 2012, pp. 52-53.

[34] Polentinos, 1933, p. 50.

[35] El convento fue derribado en 1870.

[36] Según Fernando Marías este dato parece proceder de la información suministrada por Javier de Muguiro, en cuya casa lo encontró Cossío en 1900. Poco después el lienzo fue vendido y salió para Estados Unidos.

[37] *Iconografía Española*, 2 tomos, Madrid 1855-1864, BNE, sección grabados. En su *Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la sección de estampas y de bellas artes de la Biblioteca Nacional* (Madrid, est. Tip. de la viuda e hijos de M. Tello, 1901), Ángel M. De Barcía describe así este dibujo: «N° 1390: PALAVICINO (Fr. Ortensio) P.M.Ortensio Palavisino. Dibujo sacado del original inédito. B. Dibujo hecho por D. V. Carderera. Inscrip. con lápiz de mano del mismo. Lápiz y aguada de sepia. P. d. Amar. An 145. 1l 17». Sobre Valentín Carderera véase Azpiroz Pascual, 1981.

[38] Según Camón Aznar, estuvo en el siglo XVIII en el convento San Hermegildo de los carmelitas descalzos de Madrid. hacia 1786. Muy probablemente hay confusión y Camón Aznar se equivoca. Más bien se trata del retrato de Boston como acabamos de verlo, que pasó del convento a Francisco Javier de Muguiro. En unos apuntes que me transmitió Fernando Marías, veo que este dato parece proceder de la información

Cossío y el marqués don Benigno de la Vega Inclán buscaron afanosamente obras del Greco. En 1902, el marqués encontró en Sevilla, en casa de doña Pilar de Urgáiz Cavero, hija del coleccionista Manuel Urgáiz y Garro (1835-1896), el retrato «en busto» de un fraile y lo identificó como fray Hortensio. Pensando que se trataba de un original del Greco, lo compró y lo revendió a su amigo el marqués de Casa Torres[39]. Como solía hacerlo cuando quería vender un cuadro, don Benigno pintó él mismo una copia del retrato, copia conservada hoy en el Museo del Romanticismo de Madrid (núm. CE 1026)[40].



Fray Hortensio Paravicino, copia anónima.
Primer tercio del siglo XVII. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Ya comenté como, en 1984, el hijo heredero del marqués de Casa Torres, don Jaime de Mora y Aragón (hermano de la reina Fabiola de Bélgica), donó esta obra, con otras, a

suministrada por Javier de Muquiro, en cuya casa lo descubrió Cossío. Poco después el lienzo fue vendido y salió para Estados Unidos.

[39] Véase Lavín Berdonces, 2011, p. 9.

[40] Menéndez Robles, 2008, p.37.

la Junta de Andalucía que lo depositó en el museo de Bellas Artes de Sevilla, donde hoy, repito, es presentado como copia realizada por un seguidor del Greco. Por las razones que expuse arriba sobre la fidelidad de las copias respecto al modelo, no puede tratarse de la copia del retrato de Boston, no sólo porque fray Hortensio parece más joven sino porque la posición del trinitario es totalmente diferente. Wethey deja abierta la posibilidad de que fuera copia de otro retrato. Parece evidente que entre el retrato de Sevilla y el de Boston hay una total independencia. Repito pues aquí mi opinión o por lo menos la hipótesis que sigo manteniendo: Paravicino escribió el soneto «Divino Griego, de tu obrar no admira» en 1609 para un retrato realizado por el Greco, desaparecido hoy, pero del que nos queda la copia conservada en Sevilla. Cuando, en 1613, el Greco realizó el magno retrato de Boston, fray Hortensio modificó su soneto actualizándolo con el cómputo de «treinta y tres años».



Benigno de la Vega Inclán y Flaquer, Retrato de fray Hortensio de Paravicino.
Museo del Romanticismo, núm de inventario: CE1026. Fotógrafo: Victor Gascón González

Así las cosas: el caso del lienzo de Boston, el único autentificado como de la mano del Greco (lleva la firma del Greco en la parte izquierda del lienzo, cerca del libro que tiene fray Hortensio en su mano izquierda), parece bastante claro, aunque entre el taller del Greco y su aparición en el convento de carmelitas descalzos de Madrid en el siglo

XVIII y tal vez después en la colección del conde de Oñate[41] para acabar por fin en casa de Francisco Javier de Muguiro en Madrid, donde lo encontró Cossío en 1900, todo son conjeturas. Pero, por otra parte, no podemos saber qué retrato se encontraba en el convento de trinitarios de la calle de Atocha en 1641, ni el que figuraba en la colección del duque de Arcos. ¿Qué original copió Carderera? Y, por fin, si el lienzo conservado en Sevilla es una copia, hay que suponer un original perdido hoy.

Pero sigue la aventura. Recientemente, Christie's de Londres puso en venta un retrato hasta entonces desconocido de fray Hortensio Paravicino, procedente de una colección privada inglesa[42]. Se vendió el 8 de diciembre 2010. Pero al año siguiente fue vendido otra vez el 26 de octubre 2011. El lienzo fue adquirido por un ciudadano alemán, quien poco después lo puso en venta en el Dorotheum de Viena, donde fue adquirido, el 18 de abril de 2012, por un coleccionista italiano, Vittorio Ghisolfi, notable empresario y *cavaliere di lavoro*.

Ese retrato (óleo sobre lienzo, 61 x 50,20 cm) tiene, clara e indiscutiblemente, un estrecho parentesco con el de Boston del que es una reproducción parcial. No puede atribuirse a la mano del cretense, pero algunos expertos opinan que podría provenir del taller del maestro en Toledo y ser muy contemporáneo del magnífico lienzo de Boston. Incluso se ha aventurado la hipótesis de que fuera de la mano del hijo del Greco, Jorge Manuel, cuando estaba en el taller de su padre. No me ha sido posible saber si se han hecho radiografia y análisis de pigmentos y de soporte.

Sin ser, ni mucho menos, especialista en técnica pictórica[43], me atrevo a señalar las semejanzas y diferencias entre el original y la copia. La copia se limita a presentar a fray Hortensio en busto, sobre un fondo neutro, con la misma posición ligeramente dirigida hacia la derecha (sólo se ve la oreja izquierda). Ha desaparecido el sillón, pero se ha conservado la base pardo-rojiza como fondo. El encuadre de la imagen deja fuera los brazos y la parte inferior no llega hasta el final de la capelina. La cabellera, menos undosa que en el original, es algo desgreñada, pero las cejas, la barba y el bigote presentan los mismos rasgos. La oreja izquierda es más groseramente pintada, y en menor grado, se puede decir lo mismo de los labios. El doble capirote blanco y negro, el del hábito y el de la capa, tienen la misma disposición, con algunas ligeras diferencias. Por ejemplo el ángulo de la parte izquierda (o sea la derecha del personaje retratado) es más redondeada que el ángulo del original. En Boston hay una ligera «contre-plongée» mientras que la copia es más frontal. Casi podría decirse que fray Hortensio parece más joven. Pero lo más importante es la impresión general y, más que todo, la mirada. La diferencia no puede definirse de manera precisa, es imponderable y queda algo subjetiva. Sin llegar a decir que se trata de un retrato mediocre o de mala calidad, podemos afirmar que el ayudante o alumno no tiene el talento del maestro, y que no consigue dar al modelo esa expresividad y ese concentrado de vivencia interior que sugiere en Boston

[41] Sanpere y Miquel, 1902, p. 137

[42] Se sabe que a lo largo del siglo XIX salieron de España numerosas obras de arte, en particular pinturas, especialmente hacia Inglaterra.

[43] Sobre la técnica pictórica del Greco, véase Alonso, 2008, pp. 81-99. Se trata de un interesantísimo y muy documentado capítulo redactado por Rafael Alonso Alonso para el catálogo de la exposición del Museo del Palacio de Bellas Artes de México D. F. (2 sept.-2 nov. 2009), *Domenikos Theotokopoulos 1900 EL GRECO*.

la intensa mirada del trinitario dirigida hacia el que está contemplando el lienzo. Me atrevería a decir que la copia vendida en el Dorotheum tiene menos «vida» que el original. Como escribe muy justamente Rafael Alonso Alonso:

> La aportación de Domenikos Theotokopoulos a la historia del retrato español es fundamental. Antes de él, el retrato era cortesano, lo que implica que sea algo distante y convencional. [...] Con la llegada del Greco a Toledo, se va a crear una tipología nueva en la pintura española. Él va a retratar a los caballeros toledanos, a los amigos con los que convive, con una mirada cercana y analítica. Les va a mirar directamente a los ojos para conocerlos, va a traspasar la máscara de sus rostros para indagar en sus almas. Mirando ese interior va a representarlos como individuos únicos, con su propia personalidad[44].

Efectivamente, podemos decir, con Cossío, que «fue el Greco ante todo y sobre todo un pintor de almas»[45]. El alma del personaje se refleja en la fisonomía. Como lo dejará codificado más tarde Palomino, existe una íntima relación entre la figuración del semblante y las pasiones e inclinaciones del alma. En el libro octavo de su *Museo pictórico*, capítulo segundo, «Inteligencia que debe tener el pintor de la fisonomía para sublimar la perfección de sus obras», Palomino presenta así al «Hombre ingenioso y prudente» (y sin la menor duda Paravicino lo era eminentemente):

> El hombre ingenioso ha de tener el color entre blanco y rojo; la frente espaciosa y con entradas; los ojos hermosos y húmedos; la vista aguda; el pelo ni sutil ni grueso; las carnes suaves, no musculosas ni gruesas, y hacia el cuello y espalda, magras; manos y pies pequeños y estatura proporcionada[46].

En la copia que comentamos, esos rasgos exteriores han sido respetados, pero, no obstante, el resultado queda distante del original. ¿Qué se ha perdido entre el original —uno de los mejores retratos del Greco— y la copia? Repitámoslo, al fray Hortensio de la copia le falta «vida interior», cuando el Greco siempre fue un «retratador muy al vivo». Como dijo Fernando Marías:

> La captación de la vida, en su variedad, complejidad y originalidad debió ser preocupación constante del arte del Greco [...]. Para el Greco, la pintura debe ser imagen de la vida, del vivir, de una naturaleza dinámica[47].

Volvemos así al debate aludido más arriba sobre el arte de la pintura frente a la realidad de la naturaleza que pretende imitar o reproducir, en particular cuando se trata del retrato. Tanto Paravicino como Góngora cuando comentan un retrato, o en la octava que acompaña el retrato grabado del manuscrito Chacón se apoyan en el concepto de «hurto vital» («hurto noble» dirá Góngora), de «usurpar» la vida interior del retratado para transferirla al lienzo. ¿Hasta qué punto supo el copista «hurtar» o «usurpar» la realidad interior de Fray Hortensio para manifestarla en su copia?

[44] Alonso Alonso, 2009, p. 93.
[45] Cossío, 1908, p. 224, citado por Álvarez Lopera, 2003, p. 194.
[46] Palomino, 1947, p. 596.
[47] Marías, 1999, pp. 160-161.



El Greco, fray Hortensio Paravicino, BOSTON, Museum of Fine Arts

A contrario, «un buen ejemplo para demostrarnos lo que supone la abstracción expresionista del Greco al crear un retrato», nos lo proporciona el retrato de don Diego de Covarrubias y Leiva que el Greco pintó a partir del retrato realizado supuestamente por Alonso Sánchez Coelho, ambos conservados en el Museo del Greco en Toledo: «Aquí podemos ver y comparar la forma tan diferente de pintar y dar vida al retratado. Todo lo que en el supuesto Coelho es rutina y amaneramiento aburrido, en Domenikos se transforma en pinceladas vibrantes, colorido luminoso y dinamismo»[48].

[48] Comentario y reproducción de ambos retratos en Alonso Alonso, 2009, pp. 94-95 y en las ilustraciones en páginas de color.



Copia anónima, fray Hortensio Paravicino, colección particular Vittorio Ghisolfi

*

En 2014 se celebrará el cuarto centenario de la muerte del Greco, con varios eventos y diversas exposiciones tanto en Madrid como en Toledo. La «Fundación Greco 2014» ha iniciado ya encuentros y coloquios o jornadas de arte. Esperemos que surja la oportunidad de dar a conocer y de comentar ese desconocido retrato. Su existencia, según creo, es un argumento a favor de mi hipótesis: el retrato de fray Hortensio «en busto» conservado en Sevilla no sería sino una copia de un auténtico retrato realizado por el Greco, desgraciadamente desaparecido hoy y que, a lo mejor, sigue colgado en algún convento o alguna casa particular de por el mundo.

Referencias bibliográficas

Alarcos García, Emilio, «Paravicino y El Greco», en *Homenaje al Excmo. Sr. Dr. D. Emilio Alarcos García*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1965, I, pp. 299-304.

Alonso Alonso, Rafael, «El Greco conservado. Las restauraciones y la técnica pictórica de las obras del Museo del Greco», en *Domenikos Theotokopoulos 1900 EL GRECO*, 2009, pp.81-99.

Álvarez Lopera, José (ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, Milano, Skira, 1999.

Azpiroz Pascual, José María, *Valentín Carderera, pintor*, Huesca, Instituto de estudios altoaragoneses, 1981. (Hay edición digitalizada.)

Bergmann, Emilie, «Art inscribed: El Greco's epitaph as ekphrasis in Góngora and Paravicino», *Modern Language Notes*, 90, 1975, pp. 154-166.

——, *Art Inscribed. Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age poetry*, Havard, Havard University Press, 1979.

Blanco, Mercedes, *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2012.

Brown, Jonathan, *El Greco de Toledo* (catálogo para la exposición de Madrid en 1982), Madrid, Alianza editorial, 1982.

Cacho Casal, Rodrigo, «Quevedo y la filología de autor: edición de la silva *El pincel*», *Criticón*, 114, 2012, pp. 179-212.

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

Camón Aznar, José, *Domenico Greco*, Madrid, Espasa Calpe, 1970.

Carmarans, Christophe, «Une "vraie copie" de la Joconde authentifiée au musée du Prado à Madrid», *Les Arts*, 3 février 2012.

Caviró, Balbina M., «Los grecos de don Pedro Laso de la Vega», *Goya*, 184, 1985, pp. 216-226.

Cerdan, Francis, «Bibliografía de Fray Hortensio Paravicino», *Criticón*, 8, 1979, pp. 1-149.

——, «Los sonetos de Paravicino», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, eds. Ignacio Arellano y Jesús Cañedo, Madrid, Castalia, 1991, pp. 105-124.

——, *Fray Hortensio Paravicino retratado por el Greco*, Pliegos Volanderos del GRISO, núm. 14, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011.

Cossío, Manuel Bartolomé, *El Greco*, Madrid, V. Suárez, 1908.

Domenikos Theotokopoulos 1900 EL GRECO (catálogo de la exposición del Museo del Palacio de Bellas Artes de México D. F., 2 sept.-2 nov. 2009), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2009.

El Greco, Barcelona, Nueva Galaxia Gutenberg, 2003.

Gudiol y Ricart, José, *Doménikos Theotokópoulos, el Greco, 1541-1614*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1982.

Jáuregui, Juan de, «Diálogo entre la Naturaleza y las dos Artes, Pintura y Escultura, de cuya preeminencia se disputa y juzga», en *Obras. I: Rimas*, ed. I. Ferrer de Alba, Madrid, Espasa Calpe, 1973, pp. 99-101.

Lara Garrido, José, «Los retratos de Prometeo (Crisis de la demiurgia pictórica en Paravicino y Góngora)», *Edad de Oro*, 6, 1987, pp. 133-147.

Lassalle, Christian, «Felipe de Liaño: el pequeño Tiziano», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1981/2-3, pp. 51-84.

Lavín Berdonces, Ana Carmen, «El Greco entre dos siglos, de la construcción de un pintor al nacimiento de un mito», en *Domenikos Theotokopoulos 1900 EL GRECO*, 2009, pp. 21-52.

López Martínez, María Isabel, «Cernuda, Paravicino y el Greco: *ménage à trois*», *Anuario de Estudios Filológicos*, 30, 207, pp. 195-211.

MARAVALL, José Antonio, *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, Guadarrama, 1960.
——, *La cultura del Barroco*, 6ª ed., Barcelona, Ariel, 1996.
MARÍAS, Fernando, *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*, Madrid, Nerea, 1997.
——, «El pensamiento artístico del Greco: de los ojos del alma a los ojos de la razón», en ÁLVAREZ LOPERA, 1999, pp. 153-173.
——, «El "despojo de Cristo": una pintura del natural», en *El Greco*, pp. 117-137.
——, «El retrato de Don Luis de Góngora», en *Góngora. La estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo* (catálogo de la Exposición en la Biblioteca Nacional de España, 30 mayo-19 agosto 2012), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2012, pp. 47-59.
MARÍAS, Fernando, y Agustín BUSTAMENTE, *Las ideas artísticas de El Greco (comentario a un texto inédito)*, Madrid, Cátedra, 1981.
MATAS CABALLERO, Juan, *Juan de Jáuregui: Poesía y Poética*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1990.
MENÉNDEZ ROBLES, María Luisa, *La huella del Marqués de la Vega Inclán en Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2008.
PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, 3ª ed. Madrid, Cátedra, 2009.
PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, Aguilar, 1947.
PARAVICINO, fray Hortensio Félix, *Obras Posthumas, Divinas y Humanas de Don Félix de Arteaga*, Alcalá, María Fernández, 1650.
——, *Obras póstumas, divinas y humanas de don Félix de Arteaga. Poesías completas*, eds. Francisco Javier Sedeño Rodríguez y J. Miguel Serrano de la Torre, Málaga, Universidad de Málaga, 2002.
POLENTINOS, conde de, «El convento San Hermegenildo de Madrid», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 41, 1933, pp. 36-61.
SANPERE Y MIQUEL, Salvador, «Domenikos Theotokopoulos, El Greco», *Hispania*, Barcelona, 71, 30 de enero de 1902, pp. 26-49.
VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.
VINCI, Leonardo da, *Tratado de la Pintura*, ed. Ángel González García, Madrid, Akal, 1986.
WETHEY, Harold E., *El Greco and his School*, Princeton, Princeton University Press, 1962 (trad. española: *El Greco y su escuela*, Madrid, Guadarrama, 1967).

*

CERDAN, Francis. «Paravicino y el Greco: un soneto inédito y un retrato desconocido». En *Criticón* (Toulouse), 117, 2013, pp. 5-28.

Resumen. En un códice poético compuesto por Francisco Pacheco, aparece un soneto de fray Hortensio Paravicino dirigido al Greco. De difícil lectura, necesita un análisis detenido, comparándolo con otros sonetos en relación con el pintor de Toledo o con el arte de la pintura, en particular el retrato. En una segunda parte del artículo, se presenta y comenta un retrato —una copia parcial del famoso retrato conservado en Boston— de fray Hortensio desconocido hasta una subasta reciente en Londres.

Résumé. Dans un recueil manuscrit de Francisco Pacheco, se trouve un sonnet de fray Hortensio Paravicino, adressé au Greco et inédit jusqu'à aujourd'hui. De lecture difficile, il requiert une analyse détaillée qui renvoie aux autres sonnets consacrés au Greco et ayant pour thème l'art du peintre de Tolède et en particulier le portrait. Dans une seconde partie de cet article, est présenté et commenté un portrait —une copie partielle du célèbre portrait conservé à Boston— inconnue jusqu'à une récente vente aux enchères à Londres.

Summary. In a poetic codex belonging to Francisco Pacheco, appears a Fray Hortensio Paravicino's sonnet addressed to Greco. Difficult to read, it requires a careful analysis, comparing it to other sonnets in relation to the painter of Toledo or the art of painting, especially portraiture. The second part presents and discusses a portrait of Fray Hortensio —a partial copy of the famous portrait kept at Boston— unknown until a recent auction in London.

Palabras clave. Copia. El Greco. Paravicino, fray Hortensio Félix. Retrato. Teoría de la pintura en el Siglo de Oro.