

# LAS CUENTAS CLARAS: PARAVICINO, EL GRECO Y LAS DEUDAS DE LA AMISTAD

---

Antonio Candau  
Southwest Texas State University

---

Diuino Griego de tu obrar, no admira  
que en la imagen exceda al ser el arte,  
sino que della el cielo por templarte  
la vida, devda a tu pinzel retira.

No el Sol sus rayos por su esfera gira,  
como en tus lienços, basta el empeñarte,  
en amagos de Dios, entre a la parte  
naturaleza que vencer se mira.

Émulo de Prometheo en vn retrato,  
No affectes lumbre, el hurto vital dexa,  
que hasta mi alma a tanto ser ayuda.

Y contra veinte y nueve años de trato,  
entre tu mano, y la de Dios, perpleja,  
qual es el cuerpo en que ha de viuir duda.

Cómo recorrer la distancia entre la naturaleza y el arte? ¿Cuál es el mejor camino para llegar desde el dominio del arte al de su valor? ¿Qué atajo nos lleva antes de una arte a otra; de la pintura, por ejemplo, a la literatura? Son vías de mucho tráfico, ya que la cuestión del valor de las imágenes y la de su relación con la palabra han sido especialmente fértiles para el cultivo del tópico. Abunda aquí, además, el lugar común bien empaquetado en frases hechas, fraguado en dichos más o menos eufónicos o irónicos, dichos clásicos y modernos. Recojamos algunos de esos tópicos, que iremos recordando en distintos momentos en nuestro recorrido por el poema de Paravicino y el retrato del fraile trinitario pintado por el Greco (figura 1):

1. El atribuido a numerosos pintores, Picasso entre ellos: “¿Y este cuadro qué representa? Representa un millón de francos”. 2. Una imagen vale más que mil palabras. 3. El arte imita a la naturaleza. 4. *Ut pictura poesis*. 5. La frase de Wilde: “Es al espectador, y no a la vida, a quien el arte realmente refleja”.

El camino entre las imágenes y las palabras ha sido cruzado efectivamente con tópicos tan baratos como los mencionados y con otros vehículos de más empaque metodológico, en especial el de la *ekphrasis*.

(Fig. 1)



*Fray Hortensio Félix Paravicino*  
 (44 1/2 X 33 7/8," ca. 1609)  
 Boston Museum of Fine Arts  
 Isaac Sweetser Fund, 1904

Tras recordar algunos datos básicos sobre el cuadro, el soneto, y sus autores, analizaremos brevemente un ejemplo de *ekphrasis* en el Greco que ilustra nuestro método de análisis del poema, método en el que una de las labores fundamentales es, precisamente, la búsqueda del tópic.

Se trata de obras muy conocidas. La fecha del famoso retrato que el Greco hizo de Paravicino es 1609, a los 29 años de edad del fraile, como se

nos dice en el soneto. Conozco del cuadro sólo su historia reciente. Expuesto en el Museo del Prado en 1902, dos años después, y en plena fiebre de revalorización del pintor en España y en el mundo, la propietaria española lo vende al Boston Museum of Fine Arts, donde se encuentra en la actualidad. Lo elevado del precio de esta venta provocó comentarios indignados en los círculos artísticos del momento. Álvarez Lopera recoge el comentario de 1905 del crítico francés Marcel Nicolle, que consideraba excesivo el valor que se estaba concediendo a la obra del Greco y, aunque juzgaba que los dos retratos objeto del artículo —el retrato de Paravicino y el del Cardenal Niño de Guevara— son obras valiosas, los precios pagados por ellos por los museos americanos son exagerados, explicables sólo por la extraña fiebre que recorre el mundo del arte: “la fama verdaderamente sorprendente de la que Domenico Theotocopuli . . . goza desde hace poco entre los aficionados. El encaprichamiento irracional, el esnobismo, en una palabra, que reina en materia de arte . . . hace sobrepasar a la admiración cualquier medida” (160). Estos comentarios, por supuesto, no hacían sino reactualizar una cuestión que persiguió al Greco en vida y que no se zanjó hasta esas fechas de finales del XIX y principios del XX: ¿Cuánto valen los cuadros del Greco; cuál es el valor auténtico de su pintura; estamos ante la obra de un genio o de un artista mediocre que acierta de vez en cuando? Se trata, como vemos, de recompensas simbólicas y económicas, de laureles y de ducados. Aunque polémico en su día, el poco aprecio generalizado hacia las dotes artísticas del Greco es posterior. Durante la Ilustración, las valoraciones del Greco alaban no tanto su capacidad artística —considerada intermitente— como su papel de valedor de los artistas. Pacheco comenta al respecto: “le debemos inmortales gracias a Dominico Greco todos los profesores de esta facultad” (Álvarez Lopera 13). En el siglo diecinueve sigue subrayándose el mismo aspecto de su biografía, y recibe especial atención el pleito promovido por el Greco tras el cual se cambió la legislación acerca de los impuestos —alcabalas— que los artistas debían pagar a las villas donde realizaban sus obras. En 1800, Juan Agustín Ceán Bermúdez conecta la fama póstuma del pintor con este incidente:

fue enterrado en la parroquia de S. Bartolomé, con general sentimiento, especialmente de los artistas, porque los protegía y procuraba que los distinguiesen, y porque había defendido las prerrogativas de las tres nobles artes al año de 600 con el alcabalero de Illescas, que le demandó, pretendiendo exigirle la alcabala de lo que había trabajado en los templos de aquella villa. El consejo de Hacienda sentenció a favor del Greco, declarando exentas de todo tributo á las tres artes por su excelencia . . . y esta executoria sirvió de defensa en lo sucesivo para otros pleytos que se suscitáron contra los profesores. (Álvarez Lopera 241)

El pleito de Illescas es sólo uno de los desacuerdos protagonizados por nuestro artista, en los que el resultado no siempre le era favorable. Sabemos de las numerosísimas disputas legales que provocaron los contratos entre el Greco y sus patronos, las incontables discusiones sobre la tasación apropiada de la obra encomendada. Cada parte acusaba a la contraria de excederse o de quedarse corto, se acusaban de hiperbólicos o de reticentes, y el Greco siempre andaba convencido de que no le concedían lo que se merecía.

Volviendo a nuestro cuadro, en Boston lo contempló durante su exilio norteamericano Luis Cernuda, quien le dedicó su poema "Retrato de poeta". Cernuda, siempre receloso del astuto Norte y de sus bárbaros compatriotas españoles, alude al principio de su poema a la cuestión crematística y de la adquisición del cuadro, preguntándose por qué conductos habrá acabado ese otro español poeta en tierras americanas. Cernuda se dirige al fraile como a un igual, de poeta a poeta, de exiliado a exiliado y establece con él una relación de amistad que le permite retratarse a sí mismo mediante el cuadro del Greco, convertido aquí en una suerte de espejo: "¿También tú aquí, hermano, amigo"; "Amigo, amigo" (Cernuda 297-99). Esa comunión amistosa entre artistas será, como veremos, fundamental en el soneto de Paravicino que representa lo que podríamos llamar primera "entrada en la literatura" del cuadro del Greco. Esa entrada se produjo seguramente en fecha muy próxima a la conclusión de la pintura. Aunque no existe edición moderna de las obras poéticas y dramáticas del fraile trinitario, son bastante conocidos los cuatro sonetos dedicados al Greco, reproducidos en muchos de los estudios dedicados al pintor. La obra literaria publicada de Paravicino la componen 35 romances, 55 sonetos, 12 décimas, 3 canciones, 1 glosa, 1 selva y otros poemas menores además de la obra teatral "La Comedia de Gridonia; cielo de amor vengado".

La "entrada en literatura" más polémica del Paravicino biográfico es, como se sabe, la de *El príncipe constante*, donde Calderón, como venganza por las críticas de Paravicino, añade unos versos burlándose del barroquismo incomprensible de los sermones del fraile<sup>1</sup>. La obra de Calderón es de 1627, cuando Paravicino contaba 47 años y seguía en la cima de una fama y éxito verdaderamente extraordinarios, dentro y fuera de la corte, con religiosos y políticos, con Lopes y Góngoras, con Quevedos y Gracianes, éxito que le acompañaba desde su juventud. Nacido en 1580 en Madrid, estudió en Salamanca y a los veinte años entró en la orden trinitaria. Tras una estancia en Ávila es trasladado a Madrid, escenario de sus mayores éxitos oratorios, donde es nombrado predicador real, y donde muere en 1633.

En su obra poética y en sus sermones aparecen numerosas referencias a la pintura, incursiones que, pues hemos llamado al itinerario opuesto

“entradas” en la literatura llamaremos aquí “salidas” a la pintura. Como dijimos al comienzo, quizás el puente más transitado entre uno y otro medio artístico sea el de la *ekphrasis* y Paravicino no pierde ocasión de cruzarlo. En sus sermones y en su soneto al sepulcro del Greco aparece el citadísimo pintor griego Apeles y en la mencionada *Comedia de Gridonia*, un ejemplo claro de *ekphrasis* cuando Rosicler, príncipe de Nápoles cuenta su vida y dice que al construir su palacio, mandó a muchos pintores a decorar las paredes con frescos. De entre ellos, destacó “un griego de quien las vidas / andavan a hurtar colores. / Amagos eran de Dios / quantos mirava borrones / el pueblo, que aun el mirar / ay con ojos quien lo ignore” (Paravicino 1650, 130). Prosigue Rosicler contando su vida al compás de la descripción de las pinturas de ese maravilloso “griego” incomprendido por el vulgo que no hay duda es el mismo griego cuyo pincel produce “amagos de Dios” en nuestro soneto. Y quizás debamos de entrar en el soneto haciendo una breve salida a la pintura, dando un pequeño rodeo de la mano del Greco y de la *ekphrasis*.

Jonathan Brown estudia el estilo del Greco desde diversos ángulos pero insiste en algo que los testimonios de la época y los escritos conservados del propio pintor confirman: el Greco es un pintor intelectual, de ideas, que aspira a que su arte sea reconocido y situado en el mismo nivel que ocupa la obra de los filósofos, filólogos o poetas. No es un artesano, es un artista. Esta concepción del arte y del artista la consolida el Greco en Italia y trata de imponerla en España, lo cual le supuso en ocasiones algunos problemas, tanto de reconocimiento entre sus colegas o patronos, como los económicos ya mencionados. Según Brown: “sus expectativas económicas tendían a exceder no sólo las de sus patronos, sino también las de la escala de precios habitual en la época” (102)<sup>2</sup>. Volviendo al modelo de artista al que aspiraba el Greco, Brown aporta una prueba más de la influencia del círculo romano de Orsini en nuestro pintor. La obra “Muchacho encendiendo una vela” también conocida como “El soplón” (figura 2) había sido considerada durante mucho tiempo de dudoso significado, pero Brown coincide con otros estudiosos al calificarla de un ejemplo de *ekphrasis* pictórica. Se trata de una versión de una pintura del griego Antifulus, rival de Apeles, perdida pero descrita por Plinio el Viejo. El contenido de la pintura complementaria de ésta, la conocida como “Fábula” (figura 3) fue objeto también de especulación. Cossío cree que ilustra el refrán de “el hombre es fuego, la mujer estopa, viene el diablo y sopla”. Brown, por su parte, opina que es una elaboración de la pintura anterior, una especie de expansión crítica de esa pintura perdida de Antifulus y que aquí se ilustra el dicho de que “el arte imita a la naturaleza,” con el mono como símbolo del arte, soplando en la vela y una tercera figura, con cara de primo y de significado oculto que contempla la escena fascinado. El Greco, con el pincel, realiza una reflexión sobre

(Fig. 2)



*Boy Lighting a Candle*  
 [Boy Blowing on an Ember]  
 (24 X 20," ca. 1570-75)

New York, Charles S. Payson Collection

los distintos elementos y los distintos participantes en la operación artística.

¿Qué nos enseña la "fábula"? ¿Qué nos sopla "el soplón"? Que el arte puede decir cosas opuestas al mismo tiempo ya que, curiosamente, se usa la máxima para negarla, pues esta obra de arte en concreto no imita la naturaleza sino que ilustra una máxima, una idea, y está basada en un texto que remite a su vez a un cuadro perdido. Este arte basado en

(Fig. 3)

*Fable*

(19 5/8 X 25 1/4," ca. 1570-75)

New York, Stanley Moss Collection

ideas o capaz de expresarlas es, como recuerda Brown, al que aspira el Greco tal como leemos en sus escritos y en los comentarios coetáneos. En cualquier caso, en estos dos cuadros y nuestra brevísima reflexión aparecen los elementos habituales en los comentarios de nuestro soneto: la relación entre la naturaleza y el arte, entre el original y la copia, la obra de dios y la del artista; pero está presente también el concepto clave en el análisis de los textos poéticos desarrollado por Michael Riffaterre: la máxima o lugar común que está detrás de todo poema, la frase matriz<sup>3</sup>. El cuadro perdido del pintor griego y la máxima no existen más que como hipótesis; en el primer caso actualizada en la descripción hecha por Plinio el Viejo de ese cuadro ausente. Tal es la función de la frase matriz según Riffaterre: una versión actualizada del hipograma que genera y regula la estructura y los contenidos del poema sin estar presente de manera explícita en él. Como la poesía, así la pintura del Greco. No quisiera desechar tampoco la mala interpretación de Cossío porque me parece que en nuestro soneto, como señaló Emilie Bergman en su comentario, aparece el tono de advertencia moralizante del refrán de Cossío, aunque lógicamente no su contenido.

Bergmann liga este soneto a otro de los dedicados por Paravicino al Greco, en el que se alude a un rayo que entra por la ventana del estudio del pintor, como posible castigo por la osadía del Greco al codearse con el supremo creador ya que, prosigue Bergmann, el Renacimiento introduce un cambio sustancial en el topos de los artistas y la divinidad frente a sus creaciones. La alusión a Prometeo que aparece en nuestro soneto es un lugar común al que se llega debido al concepto cada vez más exagerado que de sí mismos tienen los artistas. Frente al orden de la Edad Media, “en la teoría artística y en el elogio de los pintores de los siglos dieciséis y diecisiete se invierte la comparación, reduciendo la creación divina a una figura para explicar el arte humano” (71) y se da una tensión entre la audacia que supone ese desafío a la jerarquía cósmica y el fracaso en superar a la divinidad. Según Bergmann: “A medida que los poetas y los teóricos inflan sus elogios, el aserto hiperbólico de que el artista ha creado vida lleva a la visión del artista como invasor de un territorio que no le corresponde, como mera criatura” (71). Parece, entonces, que el topos, inflado por la hipérbole, se convierte en un desorden de prioridades y que esto es lo que recuerda nuestro poema. Concluye Bergmann: “El ingenio del soneto de Paravicino . . . se basa en la exageración de la seriedad de la rivalidad del artista con la naturaleza; lo único que debería sorprenderle es que se le permita seguir con ese desafío” (94). Recordemos lo mencionado antes: el Greco trae de Italia a España un concepto del pintor como artista intelectual, miembro de una élite cultural y a la misma altura que otros profesionales del saber. Así lo recuerda su biógrafo Nicolás Magán en 1844: “celoso más que ninguno por el honor y prerrogativas de su arte” (Álvarez Lopera 197-98).

Si sumamos todos los códigos o “subgéneros” que concurren en el poema vamos viendo que junto al de la *ekphrasis* está el de la advertencia religioso-moral, ligada a la ocupación más importante de Paravicino, la de predicador. Esa advertencia se refiere al lugar común del endiosamiento de los artistas, la competencia con la divinidad emblematicada en el mito de Prometeo. Tenemos, también, el poema como elogio y, por último, puesto que el sujeto del cuadro es el autor del poema, estamos ante una suerte de autorretrato indirecto: Paravicino describe el cuadro del Greco y se describe a sí mismo. Este último código permitiría una lectura amparada en la cita de Oscar Wilde del principio: el arte representa al espectador, lectura que conviene también al poema de Cernuda “Retrato de poeta” como ha explicado Antonio Monegal.

Como se sabe, Riffaterre distingue un desarrollo y lectura “miméticos” y otros “hermenéuticos”. El primero sigue la dirección de lectura de las frases y de los versos, y va acumulando los sentidos del diccionario y de los distintos repertorios semánticos y figurativos. La lectura “hermenéutica” se realiza a posteriori, cuando el lector advierte alguna

“falta de gramaticalidad” o reconoce de algún otro modo la frase matriz, el intertexto que genera y sustenta el poema, dotándole de sentido y de unidad. En nuestro caso, el desarrollo mimético se pone en marcha desde el “Divino griego” inicial y sigue los repertorios descritos por Bergmann.

Ese primer sintagma, con el epíteto “divino,” conecta al artista mortal con la divinidad, en una fórmula cuya frecuencia ha borrado casi por completo lo hiperbólico de la caracterización originaria. Digo “casi” porque ya hemos indicado con Bergmann que la hipérbole es el mecanismo por el que el tópico de artistas y creadores queda transformado en el Renacimiento y, además, porque en el soneto se aprovechan los sentidos originarios de “divino”. Se alaba al Greco porque su copia es superior al original. Como señala Bergman, esto es algo “contra natura” y por ello se amonesta al pintor, instándole a que abandone esa tendencia: “basta el empeñarse en amagos de Dios” (vv. 6-7). Seguimos después con más elementos y referencias conocidos. El Prometeo del primer terceto amplía las referencias a las rivalidades entre los artistas humanos y la divinidad y es signo “sobredeterminado” en la terminología de Riffaterre: enlaza este soneto con la tradición resumida por Bergmann y conviene a nuestro artista de manera especial por ser, como el mito, de procedencia griega.

El último terceto es el más interesante porque la resolución que existe hasta ese punto se quiebra. En él encontramos una aparente confirmación de que el Greco ha superado a Dios al crear a Paravicino, puesto que el alma del fraile aparece suspensa, perpleja, entre el cuerpo y el retrato. Decir que el cuadro tiene alma es elogioso, y dentro del manierismo con el que el Greco tiene puntos en común, equivale a conseguir el efecto de “gracia” o “furia” que imprime carácter y naturalidad a las figuras. Desde un punto de vista más próximo a la ortodoxia cristiana, sin embargo, colocar a un ser humano por encima de Dios e indicar que el alma vive separada del cuerpo son dos juicios inaceptables. En el retrato, la mano izquierda de Paravicino aparece con dos libros de distinto tamaño, quizás símbolo de sus dos ocupaciones: la oratoria sagrada —la teología— y la literatura. Si no tomamos estos versos a la ligera, como quiere Bergmann al llamarlos “juguetones,” podría decirse que con este último terceto el teólogo se ha dejado ganar por el poeta, se ha pillado los dedos con el cierre de un poema, obligado por rimas, metros y por el topos de Prometeo, a renunciar a las grandes verdades de la religión. Los tercetos parecen efectivamente atraer la atención de los comentaristas, como recuerda José Lara Garrido en su brillante comentario al poema de Paravicino. Es “la ecuación conceptual de mayor rendimiento en el soneto” (136) porque en esos versos se intenta resolver, continúa Lara, la “ambigüedad radical entre la razón teológica y la admiración subjetiva”. (137) La solución a la “paradoja especular conclusiva”, es para Lara la siguiente:

Si el arte está reducido a la apariencia de vida y el artista es un Prometeo incompleto que no concuye su "hurto vital", el engaño del retrato resulta tan perfecto que, de alguna forma, la misma naturaleza reafirma el poderío de su emulador. Con su irresuelto dudar, el alma del retratado no sólo manifiesta la innecesaria prosecución del experimento demiúrgico, sino que devuelve al arte un estatuto similar al de la naturaleza. (137)

La exageración de los últimos versos es, para Lara, una "hipérbole fantástica para magnificar el encomio del artista a través del equívoco" (139). Así pues, parece que este terceto es de difícil tasación: por lo que hace al artista es elogioso pero reticente; en lo tocante a la divinidad es una heterodoxia de mentiras, con el *nihil obstat* que le da lo gastado del tópico; es, como el epíteto "divino" del primer verso, pura literatura. Podríamos quizás, acudir al repertorio estilístico de la oratoria sagrada e intentar explicar todo esto como una ampliación de ese manido epíteto inicial de "divino".

Como señala Francis Cerdán, Paravicino no sólo conocía a la perfección los dictados de la retórica, no sólo los cumplía, sino que a menudo los citaba en sus sermones. Creo que aquí vale aplicar la norma según la cual para realizar un elogio es mejor quedarse corto, intencionadamente, que excederse; para presentar un encarecimiento más vale hacer una pregunta o suposición con apariencia de duda que sentar una afirmación. Paravicino lo expresa de este modo en su "Oración fúnebre de San Simón de Rojas": "las suposiciones quitan siempre la aspereza a los encarecimientos" (122). Según esto, en el último terceto no se afirma que el Greco sea superior al cielo, porque si no se expresaría claramente que el alma prefiere el cuadro. No es, así, un elogio hiperbólico sino reticente. De manera complementaria, no se dice que el alma prefiera el cuerpo, con lo que el Greco sí recibe, si reticente, un elogio. Esta posible explicación no me satisface por completo porque este último terceto no sólo es una muestra más de la ambigüedad generada por el uso simultáneo de los dos códigos a los que alude Lara: el elogio y la "admiratio," por un lado, y la teología por otro. En los versos finales se producen dos novedades: 1) Más que reiterar una ambigüedad planteada a lo largo del poema es aquí donde se crea esa ambigüedad, ya que se contradice efectivamente el tono y el contenido de los versos restantes. De la advertencia pasamos al elogio de lo que hasta ese momento se ha tachado de improcedente: Paravicino, con tono de predicador y varios imperativos (basta, no affectes, dexa) ha insistido en que el Greco no debe hacer de Prometeo, debe desistir de emular a la divinidad, que le ha perdonado; ahora, en el cierre, como conclusión, se nos dice que el pintor ha superado o ha alcanzado el poder de la divinidad, devolviendo al epíteto "divino"

del principio su carácter hiperbólico. Es lo sorprendente del cierre lo que obliga al lector a buscar atenuantes, ligerezas o paradojas para suavizar la evidente violencia que el contenido de estos versos produce al contrastarse con el resto del soneto. 2) La otra novedad es la introducción de un personaje nuevo, hasta ahora ausente, el yo del fraile trinitario. Primero con el "mi alma" del verso 11 y, después, con su cuerpo, su alma y su edad, el Paravicino autor del poema y sujeto del cuadro se suma a la ecuación de pintores y divinidades. El cuadro es obra del Greco, obra de Paravicino y, por ello, obra también de Dios.

Creo que aquí, en este terceto, tenemos algo muy próximo a lo que M. Riffaterre denomina "falta de gramaticalidad": una palabra o frase que contradice las normas lingüísticas, retóricas o ideológicas esperables. Tales momentos son arrugas en el discurso que permiten atisbar el intertexto, la frase matriz. El que el alma dude entre dos cuerpos entra dentro del repertorio mencionado de Prometeo que guía el desarrollo mimético del poema pero también forma parte del repertorio, no opuesto sino complementario, que guía el desarrollo hermenéutico, el del intertexto. En este sentido, Paravicino alude en su terceto a la famosa descripción de la amistad atribuida a Aristóteles por su biógrafo Diógenes Laercio: un alma en dos cuerpos. La amistad es, fundamentalmente, unidad, ajuste, ni exceso ni falta, completo acuerdo, unanimidad completa. El alma suspensa, que en el plano mimético representa la rivalidad entre el artista y la divinidad, es en el plano hermenéutico muestra de todo lo contrario: de amistad y de acuerdo. Además del elogio, de la admiración, Paravicino constata su amistad por el Greco: el cuerpo creado por el pintor comparte el alma del cuerpo creado por Dios. Insisto en que tenemos los dos repertorios en funcionamiento: la historia de Prometeo alude a la división y la rivalidad; la definición de amistad a la unidad y el acuerdo. El terceto nos dice dos cosas opuestas al mismo tiempo.

El campo semántico de la "unidad" que caracteriza la amistad como algo entre dos partes pero indivisible, como acuerdo también entre dos partes en perfecto equilibrio, sin excesos ni carencias, está actualizado en otros momentos. El más ingenioso nos parece el que aparece en el terceto anterior, en el verso 12. Esa matriz, ese intertexto, la cifra exacta que regula el soneto y le proporciona la unidad que para Riffaterre es condición ineludible de la poesía reaparece en la edad del poeta: el veintinueve es número primo, indivisible excepto por uno o por sí mismo, es número ajustado: es uno. La unidad indivisible del 29 se extiende a todo el poema, en donde se corrigen las posibles divisiones sumando lo dividido y los posibles defectos numéricos, ya sea por exceso, ya por defecto, restando o añadiendo, según proceda.

En el primer cuarteto, la superioridad del cuadro se corrige con la benevolencia del cielo, que retira la posible falta cometida por el pintor al

equilibrar, al ajustar, al templarle la vida. "Templar" es término que alude también al repertorio de lo pictórico, a templar los colores. Entre el cielo y el Greco no hay deuda ninguna. En el segundo cuarteto, con expresión mercantil, se insta a la "naturaleza" a que entre a la parte, es decir, a que se sume, se una a los beneficios de ese todo. En el primer terceto, la posible sustracción de Prometeo se cura con la "ayuda" del interesado: el alma de Paravicino coopera en el conjunto, en el "tanto ser".

El 29 abre también otro repertorio o "sistema descriptivo" en la terminología de Riffaterre. Como digo, en estos últimos versos comentados aparece un tercer elemento a añadir a las polaridades de artistas y dioses, Prometeos y cielos, el Greco y el Dios de Paravicino: éste último, el fraile del cuadro, el poeta. Con el "mi alma a tanto ser ayuda" el autor se mete a sí mismo en el poema por primera vez, como copartícipe, como coartífice, como creador. Podemos decir, recurriendo a los valores objetivo y subjetivo del "de" genitivo, que Paravicino —objeto del cuadro— gana ahora su parte como creador: el cuadro es del Greco y de Paravicino, en los dos sentidos. Este último terceto, con la cifra que es edad y es, también, fecha, nos parece el final de un documento legal, con las fechas y las firmas de los participantes. Esto es también el poema de Paravicino, y aquí opera también el intertexto de la unidad.

Este soneto se ha considerado, efectivamente, bien como poema de ocasión, compuesto "con motivo de" o como poema de devolución, retribución o compensación simbólica por el cuadro del Greco. En su estudio del pintor Gómez de la Serna presenta a nuestro poeta y nuestro cuadro de este modo: "el poeta le dedicó, en pago del retrato, cuatro sonetos". (64) Y Louis Viardot decía en 1860 que Paravicino escribió el poema: "para pagarle su retrato en moneda de poeta" (Álvarez Lopera 261). El carácter formulario introducido por el número 29 conviene a un poema de circunstancias y a un documento legal de pago. Esta no es la única lectura pero es una lectura que hay que añadir a las demás. Se trataría de una especie de intercambio simbólico, de transacción de discursos: de letras por cuadros, de literatura por pintura. Muchos de los términos aluden también a este repertorio: deuda, entrar a la parte, trato. ¿Cuál es el saldo? Hemos visto las tensiones entre las hipérboles y los recursos contrarios, la atenuación, la reticencia. Paravicino, con lo aludido de la cifra exacta, la unidad, la indivisibilidad, señala que ni sobra ni falta nada; nadie debe nada a nadie, el cielo le ha perdonado la deuda al Greco, el Greco no debe robar, nada le falta al retrato, cuerpo y alma están completos, todo está resuelto y, por supuesto, el Greco debe perdonar cualquier posible deuda a Paravicino; entre amigos no caben ni los pagos ni las deudas.

La frivolidad de esta última lectura se rebaja si volvemos a recordar lo apuntado al comienzo de nuestra ponencia: parte sustancial de la

biografía del Greco la llenan los desacuerdos con críticos, mecenas y patronos. ¿Cuál es el valor artístico del Greco; quién debe dinero a quién; quién se equivoca en la tasación? ¿Hay deudas, hay dinero sobrante? Encontramos en este soneto, a cada paso, una lectura "a lo humano" complementaria de la lectura "a lo divino". Junto a dioses y Prometeos aparecen pintores y contratos, alcabaleros y Grecos, dineros y tasaciones. Paravicino, en este soneto y en el dedicado al túmulo del pintor realiza una tasación de la figura y la obra de su amigo, mide su estatura artística, alaba su genio y parece recomendarle que se olvide de esas cuestiones de excesos y de carencias. No hay sobrante; las cuentas son exactas; nadie debe nada a nadie. El poema trata de la relación y las deudas entre la naturaleza y el arte pero también habla de la relación y las deudas entre el Greco y todos sus patronos, y también de las del Greco y Paravicino, tan amigo de él como de Dios; en el mismo plano, dos cuerpos y una sola alma: amigo de Dios a lo divino —el alma la comparten Dios y Paravicino— y amigo del Greco a lo humano —el alma la comparten el Greco y Paravicino. Alguien como Paravicino, que representa en muchos sentidos la autoridad de la España oficial le otorga al Greco su ejecutoria de artista de mérito, de igual, de intelectual. Se trata, como vemos, de cuentas simbólicas; el fraile no quiere saber nada de dineros. Es, nos dice, más admirable, más divino, perdonar deudas que crear obras de arte. Cerremos con nuestro primer tópico:

¿Y este poema qué representa? Representa un cuadro del Greco. ¿Y ese cuadro qué representa? Representa a un fraile trinitario que, todo hay que decirlo, hizo muy buen negocio con catorce versos.

### Notas

<sup>1</sup>Para la obra y la vida de Paravicino, véanse los estudios de Francis Cerdan citados en la bibliografía y su introducción a la edición de *Sermones cortesanos*.

<sup>2</sup>Me he permitido traducir las citas al español para que se incorporen mejor al texto del artículo.

<sup>3</sup>Para el método de análisis poético de Riffaterre, véanse *Text Production y Semiotics of Poetry*.

### Obras citadas

Álvarez Lopera, José. *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1987.

Bergmann, Emilie. *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Cambridge: Harvard UP, 1979.

Brown, Jonathan. "El Greco and Toledo". In AA.VV., *El Greco of Toledo*. Boston: Little, Brown, 1982.

Cerdan, Francis. "La pasión según Fray Hortensio. Paravicino entre San Ignacio

- de Loyola y El Greco". *Criticón* 5 (1978): 1-27.
- \_\_\_\_\_. "Bibliografía de Fray Hortensio Paravicino". *Criticón* 8 (1979): 131-38.
- \_\_\_\_\_. "Nuevos elementos para la bio-bibliografía de Fray Hortensio Paravicino". *Criticón* 46 (1989): 109-124.
- \_\_\_\_\_. "En marge de la querelle antigongorine: Jáuregui défenseur de Paravicino: Examen de l'Apología por la verdad (1625)". En Francis Cerdán, ed. *Hommage a Robert Jammes*. Toulouse, PU du Mirail, 1994. 199-211.
- Cernuda, Luis. "Retrato de poeta". *La realidad y el deseo*. Madrid: FCE, 1976: 297-99.
- Gómez de la Serna, Ramón. *El Greco*. Madrid: Ed. Nacional, 1962.
- Lara Garrido, José. "Los retratos de Prometeo. (Crisis de la demiurgia pictórica en Paravicino y Góngora)". *Edad de Oro*. 6 (1987): 133-47.
- Monegal, Antonio. "Pre-texto e intertexto en 'Retrato de poeta,' de Luis Cernuda. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*. (1991, junio 9): 65-75.
- Paravicino, Hortensio Félix. *Obras póstumas, divinas y humanas*. Alcalá: María Fernández, 1650.
- Paravicino, Fray Hortensio. *Sermones cortesanos*. Ed. Francis Cerdan. Madrid: Castalia-Comunidad de Madrid, 1994.
- Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana UP, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Text Production*. New York: Columbia UP, 1981.