

## Fray Hortensio Paravicino: La Academia de San Lucas, las pinturas lascivas y el arte de mirar

JAVIER PORTÚS PÉREZ

El 21 de junio de 1626 el cardenal legado Francesco Barberini fue a decir misa al convento madrileño de la Trinidad. Allí «predicó un padre de estos dicho el P. Hortensio, estimado grandemente tanto por la elocuencia, como por la novedad de los conceptos y sutileza de doctrina»<sup>1</sup>, al decir de Cassiano dal Pozzo, acompañante del legado en su periplo madrileño y uno de los personajes fundamentales de la vida artística romana de la primera mitad del siglo XVII<sup>2</sup>. A ellos, habituados a la oratoria vaticana, también les debieron de impresionar las facultades retóricas del trinitario, y tres semanas más tarde, después de visitar las Descalzas Reales, despidieron su séquito y se dirigieron casi de incógnito a escuchar otro de sus sermones. No era para menos, pues se trataba del predicador español más imaginativo y con mayores dotes de su época, en la que sólo admite comparación con Jerónimo de Florencia. Su estilo conceptista y al mismo tiempo muy vivo y con numerosas imágenes de gran fuerza descriptiva llenan lo que Miguel Herrero definió como «etapa crítica» de la oratoria española clásica<sup>3</sup>, y puede apreciarse en cualquiera de sus numerosos sermones que han llegado hasta nosotros.

El carácter marginal que tiene en nuestros días la oratoria sagrada en el contexto de las actividades literarias no nos debe hacer olvidar dos cuestiones que permiten definir la posición social e intelectual de un predicador como Paravicino, como son la poderosa imbricación de la oratoria

---

<sup>1</sup> JOSÉ SIMÓN DÍAZ: «La estancia del cardenal Legado Francesco Barberini en Madrid el año 1626». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XVII (1980), pág. 183.

<sup>2</sup> Véase, entre otros, FRANCIS HASKELL: *Patronos y pintores*. Madrid, 1984, págs. 59 y ss.

<sup>3</sup> *Sermonario clásico, con un ensayo sobre la oratoria sagrada*. Madrid, 1942.

en la vida intelectual de su época, y el notable prestigio que en consecuencia alcanzaban los oradores más célebres; que dado el carácter eminentemente público de su actividad necesariamente se convertía también en influencia social. Teniendo en cuenta esto, no es desproporcionado considerar a fray Hortensio una figura importante del medio literario madrileño del primer tercio del siglo xvii <sup>4</sup>.

A pesar de la fama de que gozó mientras vivió, no abundan las noticias que permitan definir satisfactoriamente su perfil biográfico; probablemente debido a que no han sido muchos los investigadores interesados en ahondar en el conocimiento de su vida. Sin embargo estudios como el de Alarcos García <sup>5</sup> y, sobre todo, los mucho más recientes de Francis Cerdan <sup>6</sup> hacen posible trazar las líneas maestras de su biografía. Nacido en Madrid en 1580, era hijo ilegítimo de un noble y acaudalado lombardo establecido en la ciudad, que en 1595 le envió a estudiar a Salamanca. En 1600 profesó en la orden trinitaria, tres años después se graduó como maestro en Teología y en 1606 fue enviado a Madrid para «presidir conclusiones y predicar». Desde entonces residió casi permanentemente en la Corte, donde desarrolló una notable carrera dentro de su orden y en el entorno palaciego, de la que es hito fundamental su nombramiento como predicador real en 1617, un año después de ser elegido superior de su convento.

Su actividad como predicador y sus aficiones por otros géneros de creación literaria, como la poesía, hicieron de él una figura presente en los ambientes intelectuales de la Corte; si bien de una forma distinta y singular. En una época caracterizada por la adscripción de los escritores a ban-

<sup>4</sup> Una prueba del prestigio del predicador la tenemos en los *Anales de Madrid*, de ANTONIO DE LEÓN PINELO (utilizamos la edición de Madrid, 1971, 296), donde se dice: «A 12 de diciembre falleció en su convento de la SS. Trinidad el M. F. Ortensio Félix Paravicino predicador de su Magestad, uno de los mayores ingenios, más elegante lengua, y más delicado discurso que en nuestra edad frecuentó el púlpito de la Corte. Estimado de los reyes, querido de los señores y venerado de todos por su gran talento en la predicación y en la comunicación. Tuvo en su Religión todos los puestos que ella le pudo dar por sus grandes letras y capacidad. En lo del siglo pudo quejarse de no haber alcanzado lo que otros de no tantos méritos, aunque más murió desengañado que quejoso, si bien la enfermedad le empezó por el sentimiento de ciertas palabras que le dijo su prelado, culpándole por la estimación que le daba toda la Corte».

<sup>5</sup> E. ALARCOS: «Los sermones de Paravicino». *Revista de Filología Española*, t. XXIV (1937), págs. 162-197 y 249-319.

<sup>6</sup> «Elementos para la biografía de Fray Hortensio Félix Paravicino y Arteaga». *Criticón*, nº 4 (1978), págs. 39-74; «Bibliografía de Fray Hortensio Paravicino». *Criticón*, nº 8 (1979), págs. 1-149; «En el IV centenario de Paravicino: documentos inéditos para su biografía». *Criticón*, nº 14 (1981), págs. 55-92; «Nuevos elementos para la bio-bibliografía de fray Hortensio Paravicino». *Criticón*, nº 46 (1989), págs. 109-124.

dos frecuentemente enfrentados, Paravicino, que practicaba una poesía y un estilo oratorio calificables como «culteranos», supo ganarse la estima y la amistad de enemigos irreconciliables como Góngora, Lope de Vega o Quevedo. Lope, por ejemplo, que hacía bandera de la defensa del estilo llano, nunca ocultó sus grandes simpatías por el predicador, a quien dedicó un soneto en sus *Rimas humanas y divinas*, elogió en el *Laurel de Apolo*, cuya muerte lloró en la honda égloga *Eliso*<sup>7</sup>, y a quien en su primer testamento legó una *Inmaculada* pintada por Luis de Carvajal<sup>8</sup>. A falta de otros testimonios que nos describan con más precisión su carácter, sus sermones y la composición de su círculo de amistades dejan ver un hombre de mundo, muy inteligente y con el tacto suficiente como para cultivar el trato de personajes situados en bandos distintos.

Una de estas personas singulares a las que trató y con la que todo indica que le unió un sentimiento de estima mutua, es nada menos que el Greco, que hizo de él uno de los más hermosos retratos de la historia del arte de su tiempo, y a quien el poeta dedicó cuatro sonetos a los que debe la mayor parte de la fama que en la actualidad tiene. La relación con el cretense, aunque llamativa y fructífera, no es el único aspecto de su biografía y su obra que interesa al historiador del arte, pues ambas contienen varios episodios que convierten a Paravicino en una de las personalidades más importantes para conocer el medio ideológico en que se desarrolló la actividad artística cortesana en las primeras décadas del siglo xvii. Francisco Pacheco ya se dio cuenta de su interés por la pintura, y así lo expresa en su tratado, cuando, tras criticar a los predicadores que utilizan incorrectamente referencias al arte, salva algunas excepciones: «Un Salucio, un Cabrera, un Farfán y un Hortensio consultaban, empero, los grandes artífices y así hablaban con acierto en ésta como en las demás facultades, cual si hubieran oído el sano consejo que les da nuestro docto sevillano [Ríoja] en esta manera: «De algunas artes como escultura, pintura y arquitectura es razón que se tenga noticia, siquiera de lo especulativo, para tratar las cosas que dellas se ofrecieren atinadamente»<sup>9</sup>. Él mismo en varias ocasiones manifiesta su apego por la pintura, como cuando en su Sermón de Santa Agueda declara «yo soy grande apasionado de los pintores»<sup>10</sup>; o cuando en el que dedicó a San Lucas, después de alu-

---

<sup>7</sup> Sobre las relaciones entre ambos véase AMÉRICO CASTRO y HUGO A. RENNERT: *Vida de Lope de Vega*. Salamanca, 1968, págs. 553-554, 276, 279, 295, 356, etc.

<sup>8</sup> JAVIER PORTÚS: *Lope de Vega y las artes plásticas*. Madrid, 1992, pág. 255.

<sup>9</sup> FRANCISCO PACHECO: *El arte de la pintura*. Ed. B. Bassegoda, Madrid, 1990, pág. 547.

<sup>10</sup> Citamos por ALARCOS, «Los sermones ...», pág. 301.

dir a los errores iconográficos de los artistas escribe: «que por no reñir con los que amo tanto, lo dexo aquí»<sup>11</sup>. En otra ocasión afirma taxativamente: «Yo soy aficionado al arte»<sup>12</sup>. Se trata de frases parecidas a las de otros colegas suyos contemporáneos, como Calderón, que aludió a la «natural inclinación» que siempre tuvo hacia la pintura; o Lorenzo Van der Hamen, que declaraba «ser aficionado a este arte».

De pruebas de esta afición por el arte están repletos sus sermones, en los que abundan las alusiones a pinturas y esculturas y se juega frecuentemente con las posibilidades que las obras artísticas y los procesos creativos del pintor o el escultor ofrecen para compararlos con cuestiones morales o teológicas. Aunque ha habido destacados intentos de recuperar lo más valioso de este material<sup>13</sup>, están lejos de agotarse las posibilidades que los sermones ofrecen para el historiador del arte, pues en ellos se alude a muchos de los tópicos relacionados con la creación artística que circulaban en la España del Siglo de Oro.

No es la intención de este artículo hacer el estudio exhaustivo que la particular relación de Paravicino con el arte y los artistas merece, sino llamar la atención sobre unos cuantos aspectos puntuales de esta relación que han pasado generalmente desapercibidos para los historiadores del arte, como son los que se refieren a su teoría sobre la percepción de la obra artística y sobre los rasgos caracterológicos del pintor; a su intervención en una fiesta de la academia madrileña de San Lucas; y a su preocupación por el tema de las pinturas lascivas. Y como es imposible escribir sobre Paravicino sin hacer alusión a su relación con el Greco, también se va a tratar sobre el tema, aunque no para ofrecer datos nuevos, sino para intentar reconducir los términos en los que frecuentemente se ha tratado este asunto.

Cuatro sonetos, alusiones sueltas en una obra teatral y en algún sermón y un espléndido retrato. Son las únicas huellas que poseemos sobre el trato entre el pintor y el predicador. El cuadro cuelga del Museo de Bellas Artes de Boston, adonde llegó desde la colección de Francisco Javier Muguero, de Madrid. En 1724 era propiedad del duque de Arcos,

<sup>11</sup> *Oraciones evangélicas, o discursos panegyricos, y morales*. Madrid, 1766, t. V, pág. 183.

<sup>12</sup> *Oraciones evangélicas*. Madrid, 1645, fol. 108. Citamos por MIGUEL HERRERO GARCÍA: *Contribución de la literatura a la historia del arte*. Madrid, 1943, pág. 201.

<sup>13</sup> MIGUEL HERRERO, *Contribución...*, págs. 65, 102-104, 151-152, 172, 199, 200-206, 233-234; JESÚS MARÍA CAAMAÑO (comp.): «Paravicino». *Revista de Ideas Estéticas*, t. XXVIII (1970), págs. 147-167. También incluye citas de algunos de los sermones MARÍA DEL PILAR DÁVILA: *Los sermones y el arte*. Valladolid, 1980, págs. 68, 158, 159.

su primer propietario conocido <sup>14</sup>. No existe documentación que permita aclarar el origen del retrato o la personalidad de sus primeros poseedores; y tampoco cabe considerar como segura la fecha que desde Cossío hasta nuestros días generalmente se maneja: 1609. La propuesta de este año nació de la lectura de la versión impresa de un soneto que dedicó el predicador a su retrato, cuyo décimo primer verso dice: «y contra veinte y nueve años de trato». Considerando que fray Hortensio nació en 1580 la cuenta es fácil. Sin embargo, los poemas de Paravicino fueron publicados por primera vez ocho años después de la muerte de su autor <sup>15</sup>, en una edición que por supuesto no pudo controlar, y basada en una especie de miscelánea hoy perdida compilada por un admirador llamado Antonio Ossorio. Y aunque los estudiosos de la obra poética del trinitario la consideran el material básico de sus investigaciones, son conscientes de la posibilidad de existencia en ella de numerosas desviaciones respecto a las composiciones originales. El caso es que existen varios poemarios manuscritos con versiones de sonetos de Paravicino, y entre éstos uno de los más repetidos es el dedicado a su retrato; que en tres cancioneros de la Biblioteca Nacional de Madrid incluye otras tantas referencias distintas a la edad que tenía el modelo: 22, 33 y 39 años, respectivamente. La primera fecha nos daría el año 1602, lo que ha llevado a Cerdan (que es quien ha llamado la atención sobre estas disparidades de fecha) <sup>16</sup> a pensar que el soneto se refiere a un retrato de la colección Casa Torres que Cossío y Camón Aznar catalogaron como del Greco. Sin embargo, desde Wethey se considera una copia parcial, torpe y tardía del retrato de Boston <sup>17</sup>, lo que —sumado al hecho de que en 1602 fray Hortensio estaba en Ávila— invalida esta hipótesis. Los «39» años es claramente un error, pues cuando el predicador alcanzó esa edad el pintor llevaba muerto un lustro. Nos quedan, pues, 29 y 33 años, es decir, 1609 y 1613, fechas ambas que cuadran con los caracteres estilísticos de la pintura y con la edad que aparenta el modelo. Dado que no hay razones de peso para considerar más fiable la versión impresa que la manuscrita, creemos que lo más prudente es mantener abierta esta doble posibilidad cuando se feche la obra, y no limitarse —como es habitual— al «1609».

---

<sup>14</sup> Véase el catálogo de la exposición *El Greco de Toledo*. Madrid, 1982, nº 63, con abundante bibliografía.

<sup>15</sup> *Obras posthumas*. Madrid, 1641, los cuatro sonetos se hallan en los fols. 62v, 63r, 73v y 74, y ya circulaban antes en forma manuscrita. Modernamente han sido reproducidos en MANUEL B. COSSÍO: *El Greco*. Madrid, 1908, págs. 659-661.

<sup>16</sup> FRANCIS CERDAN: «Los sonetos de Paravicino». En I. Arellano y J. Cañedo (eds.): *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*. Madrid, 1991, págs. 119-120.

<sup>17</sup> HAROLD E. WETHEY: *El Greco y su escuela*. Madrid, 1967, t. II, nº X-188.

En 1609 y 1613 Paravicino ya había dado abundantes muestras de sus dotes oratorias y su habilidad para construirse una sólida carrera eclesiástica. Pero no por ello dejaba de ser todavía un joven predicador que aún no había hecho méritos suficientes para inscribir su nombre en los anales de su orden. Tras su retrato no debemos seguramente ver un encargo institucional, pues los cargos que había ocupado hasta entonces en el seno de su religión no justifican la iniciativa por parte de ésta de hacer pintar un retrato que sirviera de memoria y ejemplo. Todo apunta a que se trató de un encargo privado, si bien no conocemos su génesis. Aunque frecuentemente se habla de la amistad íntima que existía entre el poeta y el artista, y los sonetos del uno y la pintura del otro (que nos muestra de manera franca y directa a un hombre inteligente y resuelto) revelan que existió una admiración mutua, es muy difícil precisar el alcance de esta hipotética amistad, sobre todo teniendo en cuenta que les separaban casi cuarenta años y que el contacto entre ambos debió de ser más o menos esporádico, habida cuenta de que el trinitario tenía su residencia en Madrid. Por eso, frente a los abundantes historiadores que aluden a su «íntima amistad», creemos que es más prudente quedarse —hasta que documentos o análisis demuestren lo contrario— en los términos que ya utilizó Cossío para referirse a la relación del cretense con Góngora y Paravicino, a quienes calificó como «sus grandes apologistas, y tal vez sus amigos»<sup>18</sup>.

Los datos que tenía este historiador sobre la relación entre ellos son similares a los que se manejan actualmente, si bien en los últimos años han aparecido algunas nuevas hipótesis. Kagan, por ejemplo, sugiere que fueron los hermanos Narbona quienes los pusieron en contacto. Uno de ellos, Eugenio, compartía con Paravicino su estado eclesiástico y la rara cualidad de llevarse bien con Lope y Góngora, a quien puso en contacto con el Greco<sup>19</sup>. Cerdan, por su parte, sugiere que la relación de Paravicino con el pintor tuvo un origen familiar<sup>20</sup>. Por otra parte, queda el tema de Góngora, amigo del predicador desde una fecha indeterminada. Lo único seguro es que en 1611 fray Hortensio ya conocía el arte del cretense, pues dedica un soneto al túmulo que hizo ese año para las honras de la reina Margarita.

Es probable que —sea cual sea la manera en que pintor y poeta entraron en contacto— el retrato fuera encargado por el propio modelo, y

<sup>18</sup> MANUEL B. COSSÍO: *El Greco*. Madrid, 1908, pág. 49

<sup>19</sup> RICHARD L. KAGAN: «La Toledo del Greco». *El Greco de Toledo*. Madrid, 1982, pág. 69.

<sup>20</sup> «Elementos...», pág. 44.

destinado a su disfrute. Paravicino además de ser un declarado amante de la pintura dio muestras a lo largo de toda su producción literaria de lo que podríamos llamar una «conciencia aristocrática» en cuestión de gustos, lo que casa además muy bien con su personal estilo literario, marcadamente culterano. Ambas condiciones pueden explicar un hipotético interés por ser retratado por un pintor de estilo poco corriente pero al que demostró apreciar mucho. Aun así resultaría extraño que en una época en la que entre las virtudes personales que se consideraban adecuadas a un religioso figuraba la humildad, se hiciese él mismo retratar, y además de manera tan poco recatada. Pero fray Hortensio, aunque sujeto a las reglas de su orden, nunca fue un fraile normal, y se permitió lujos vedados a la mayor parte de sus colegas, como el de disponer de un criado para su servicio. La lectura de su sermonario deja traslucir una personalidad poderosa y segura de sí misma que en absoluto entra en contradicción con la osadía de hacerse retratar de la manera en que supuestamente lo hizo. Todo indica que era plenamente consciente de su valía personal, e incluso en alguna ocasión no tiene ningún reparo en justificar un nivel de vida alto, como cuando en un sermón dedicado a su compañero fray Simón de Rojas (famoso por la extremadísima pobreza de su habitación) escribe: «Las celdas, los libros, las pinturas, los aseos, con gusto y licencia de los superiores, epiqueya es de las religiones, atención al espíritu trabajado y a la decencia del ministerio, pues aun llegando a curiosidad demasada, no pasa de venial el achaque (...) No tenía obligación por su profesión a tanta pobreza como a la que se ató este varón grande (...) Mas por eso era Fray Simón de Rojas, porque no era como yo»<sup>21</sup>.

Aunque el «no era como yo» podría interpretarse como un recurso retórico más que como una descripción de carácter personal, la verdad es que coincide perfectamente con lo que sabemos sobre la celda del predicador: «He hecho labrar en este nuestro convento de Madrid, una muy famosa quadra, y puesto en ella toda su librería, que es de las más ricas, y abundantes desta corte, con el retrato deste grande padre, tan parecido al original, que parece que no pudo adelantarse más el arte, para que todo sirva de padrón»<sup>22</sup>. Se conoce la existencia de cuatro posibles retratos de fray Hortensio: los dos ya citados, uno perdido que

---

<sup>21</sup> Data de 1624. FRAY HORTENSIO PARAVICINO: *Sermones cortesianos*. Ed. F. CERDAN, Madrid, 1994, pág. 128.

<sup>22</sup> Fray Fernando Ramírez, prólogo a *Oraciones evangélicas de Adviento y Quaresma*. Madrid, 1636. Citamos por FRANCIS CERDAN: «Bibliografía de Fray Hortensio Paravicino». *Criticón*, nº 8 (1979), págs. 83-84.

copió Carderera en un dibujo para su *Iconografía española*<sup>23</sup> y otro que estaba en 1786 en el convento de San Hermenegildo de Madrid y del que nada más se sabe<sup>24</sup>. Sin embargo, lo mucho que encarece el descriptor la calidad de la pintura y las razones arriba apuntadas que invitan a considerar el retrato como un encargo personal del predicador, son datos que sugieren que el cuadro que tenía Paravicino en su convento es el mismo que hoy asombra en Boston.

La opinión que tenía el pintor sobre su modelo se trasluce a través de su retrato, franco y libre como pocos, y famoso precisamente por la inmediatez con que aparentemente se transmiten los rasgos psicológicos del predicador. Más difícil es descubrir lo que pensaba el poeta sobre el arte y la personalidad del artista, pues las referencias que desperdiga en su obra escrita son engañosas. La existencia de nada menos que cuatro sonetos en sí misma nos habla de una gran estima hacia el pintor, pero el contenido de estos poemas nada nos revela sobre las razones de este aprecio.

Se trata de obras que, como han demostrado Emilie Bergmann o José Lara Garrido, están repletas de alusiones a los tópicos más queridos por la poesía relacionada con la pintura —y en especial con los retratos— como son los que se refieren a las capacidades casi divinas del artista, a su relación con el mito de Prometeo, a la fama artística, al triunfo sobre la envidia o a la tensión que se establece entre pintura y realidad<sup>25</sup>, y —excepto por algunas pequeñas alusiones biográficas— podían haber estado dedicados a cualquier otro pintor de la Edad Moderna, pues, en contra de lo que alguna vez se ha escrito<sup>26</sup>, nada hay en ellos que pueda considerarse alusión específica al arte del cretense. Más bien se trata de una afortunada sucesión de lugares comunes en este tipo de obras, como puede comprobar, por ejemplo, quien repase la obra ya citada de Emilie Bergmann o el ensayo de Ana Beamud sobre el retrato en la poesía española del Siglo de Oro, que incluye un capítulo sobre poemas dedicados por los escritores a

<sup>23</sup> *Idem*, pág. 131 y ss.

<sup>24</sup> WETHEY, *El Greco...*, t. II, pág. 221.

<sup>25</sup> EMILIE L. BERGMANN: «Art inscribed: El Greco's epitaph as ekphrasis in Góngora and Paravicino». *Modern Language Notes*, nº 90 (1975), págs. 154-166; EMILIE L. BERGMANN: *Art inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age poetry*. Cambridge (Mass.), 1979; JOSÉ LARA GARRIDO: «Los retratos de Prometeo. Crisis de la demiurgia pictórica en Paravicino y Góngora». *Edad de Oro*, t. VI (1987), págs. 133-147.

<sup>26</sup> Por ejemplo, FERNANDO MARIAS y AGUSTÍN BUSTAMANTE: *Las ideas artísticas de El Greco*. Madrid, 1981, pág. 189, que ven en los sonetos un reflejo de la búsqueda por parte del Greco de la expresión de «lo sobrenatural, invisible y carente de forma aprehensible». Un tipo de interpretación parecido puede verse en Y. Kitaura: «Sonetos de Góngora, Paravicino dedicados a El Greco»: *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº LVII (1994), págs. 49-65.

sus propias efigies, abundante en ejemplos de piezas que tratan de los mismos problemas y protagonizados por pintores muy diferentes <sup>27</sup>.

Otra referencia al Greco aparece en la comedia *Gridonia*, o *Cielo de amor vengado*, escrita para ser representada ante Felipe IV, lo que la fecha entre 1621 y 1633. Uno de sus personajes es un príncipe que afirma que había hecho pintar su palacio «a 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» <sup>28</sup>. Las referencias a la incapacidad del vulgo para juzgar apropiadamente sobre obras de creación literaria son muy abundantes entre los escritores españoles del siglo xvii, sobre todo de la pluma de culteranos. Pero casi nunca se trata de un recurso gratuito, sino que se inscribe en un contexto polémico. En este caso creemos que la presencia de estos versos también puede explicarse en igual sentido, y constituye una defensa explícita de la pintura del Greco ante un auditorio (el cortesano) que no había acabado de asimilarla, y cuyos gustos caminaban por otros derroteros. Paravicino sabía que las pinceladas sueltas y vivaces del cretense eran calificadas por muchos como «borrones» (una palabra, que como demostró Socrate, se convirtió en tópica en contextos artísticos del xvii español); y la defienda afirmando implícitamente que aquellos que no la entienden forman parte de la categoría de «pueblo» (siempre «vil e ignorante», y nada fiable en cuestión de gustos) <sup>29</sup>. Teniendo en cuenta que los culteranos convirtieron casi en una bandera el «desprecio» literario hacia las incomprensiones del «vulgo» <sup>30</sup> (que para ellos no estaba formado sólo por miembros de las clases populares, sino por la mayoría de los que no comulgaban con su ideario estético) y que la alusión a la técnica del Greco no era necesaria en el contexto argumental de la obra, creo que en los versos anteriores puede intuirse un pequeño guiño póstumo a un artista admirado al que se considera perteneciente a un círculo común y minoritario. En este

---

<sup>27</sup> ANA MARIE BEAMUD: *The invisible icon: poetry about portraiture in the spanish Golden Age*. Ann Arbor, 1985, págs. 71 y ss.

<sup>28</sup> *Obras posthumas*. Madrid, 1641, pág. 130. Llamó la atención sobre ella EMILIO ALARCOS: «Paravicino y El Greco». *Homenaje al profesor Alarcos García*. Valladolid, 1965, t. I, pág. 303. Para situar los comentarios de Paravicino en el contexto de la fortuna crítica del Greco en el siglo xvii véase JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE: *Dominico Greco y sus obras a lo largo de los siglos xvii y xviii*. Madrid, 1984.

<sup>29</sup> Sobre la escena y su contexto véase JAVIER PORTÚS: «Entre el divino artista y el retratista alcahuete: El pintor en la escena barroca española». *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VIII, t. V (1992), pág. 198.

<sup>30</sup> Véanse los textos recogidos en A. MARTÍNEZ ARANCÓN: *La batalla en torno a Góngora*. Barcelona, 1978.

sentido, la alusión dramática tiene un claro precedente en el soneto «Del Griego aquí lo que encerrarse pudo», que incluye unos versos que hacen de nuevo alusión —aunque de una manera más formularia— al tema: «Obró a siglo mayor, mayor Apeles, / no el aplauso venal, y su extrañeza / admirarán no imitarán edades».

Si la interpretación anterior fuera cierta, no sería Paravicino el único escritor de la época que de alguna manera vinculó la opción culterana con la pintura del cretense. El portugués Manuel Faria y Sousa, en el prólogo de su *Fuente de Aganipe* (Madrid, 1646) escribe: «El mismo ejemplo nos hace el gran pintor Domenico Greco, que fue el Estacio y el Góngora de los poetas, para sus ojos; pero vale más una llaneza del Tiziano que todas sus extravagancias juntas»<sup>31</sup>. En la literatura de los siglos XIX y XX menudean estas interpretaciones, que frecuentemente nacen de la simple constatación de la singularidad de la pintura de uno y la poesía de los otros, y no del estudio de lo que podríamos llamar su «ideología artística». Francisco Navarro Ledesma, por ejemplo, en 1902 afirma: «estudiando a estas tres personalidades, puede con razón decirse que Palavicino es el Greco de la oratoria sagrada, y Góngora el Greco de la poesía»<sup>32</sup>.

La relación de fray Hortensio con una personalidad tan singular como el cretense ha condicionado la lectura de las alusiones artísticas que aparecen en sus sermones, olvidando que la cultura pictórica del predicador se nutría de imágenes procedentes de fuentes diversas, como sugieren varios hechos, entre ellos sus reiteradas afirmaciones de estima hacia los pintores; su condición de predicador real y de hombre de mundo, que le pondría en contacto con algunas de las joyas pictóricas de la Corte; o incluso —aunque no esté todavía bien definido su grado de participación— su integración en un círculo como el de Lope de Vega, del que formaban parte algunos de los más destacados pintores de la ciudad y cuyos miembros dieron repetidas pruebas de su aprecio por el arte. El mismo Lope, cuando le lega la *Inmaculada* de Carvajal, se cuida de señalar que es «cosa excelente». Sin embargo, como decimos, rara vez se tiene en cuenta esto, y se tiende a focalizar en el Greco toda la relación de Paravicino con el arte. Así, por ejemplo, en un importante estudio sobre las ideas artísticas del pintor se afirma que el poeta se refiere a él directamente y de manera abiertamente crítica

<sup>31</sup> Citamos por HERRERO, *Contribución...*, pág. 41.

<sup>32</sup> Citamos por JOSÉ ALVAREZ LOPERA: *De Ceán a Cossío: La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*. Madrid, 1987, pág. 530. Por las mismas fechas, Sanpere se preguntaba despectivamente: «¿Podía conservar el Greco normales sus facultades, teniendo por amigos y admiradores a Palavicinos y Góngoras?» (*Idem*, pág. 152)

cuando escribe: «No excuso de advertir por mayor cuánto deseo la puntualidad debida en las pinturas sagradas, aunque no cuadre a las atenciones del arte tanto. Porque como es, entre las demás excelencias tuyas, tan fiel testigo, sin igual compañero de la tradición, más importa en ella la puntualidad que la gracia, y más que la valentía»<sup>33</sup>. En realidad este texto forma parte de un sermón que predicó en 1623 ante la academia madrileña de pintores con motivo de la festividad de San Lucas, y alude a uno de los temas artísticos que más inquietaban a los escritores de la época, como es el del decoro, y de esta preocupación tenemos pruebas sobradas no sólo en Pacheco, Carducho y otros tratadistas, sino también en Bernardino de Villegas, el Duque de Alcalá, Rioja, Acuña y un larguísimo etcétera. El auditorio al que estaba dirigido y el carácter admonitorio del contexto obligan a rechazar cualquier posibilidad de alusión concreta al Greco, pues se trataba de un tema que afectaba a todos los oyentes. El resto del párrafo (en el que Paravicino llega a frenarse en sus reproches «por no reñir con los que amo tanto») es meridianamente claro sobre el tipo de problemas a los que se refiere el predicador, muy comunes entre todos los pintores de la época: «... más que la valentía. Christo en el pesebre, no hay para qué pintarle desnudo; pues no es creíble el tenerlo una noche de diciembre su Madre así: fuera de que es poner a peligro de desconocerle a los pastores; porque envuelto en los pañales les dio por señas el ángel que le hallarían. La Adoración de los Reyes me holgara que fuera en un aposento de la casa, no en el establo; pues dicen los santos, que no estaba ya en él. La Magdalena, que pone nuestro San Lucas (y fue tan gran pintor) en pie en el convite, por qué la han de poner siempre arrojada en el suelo»<sup>34</sup>.

No fue el que le hizo el Greco el único retrato al que dedicó Paravicino un poema, como prueba el soneto «A un retrato de Pedro de Valencia, cojo, por Felipo, pintor». Se ha sugerido<sup>35</sup> que se refiere a Felipe de Liaño, muy famoso en su época como autor de miniaturas, e íntimo amigo de Lope de Vega, quien le dedicó varios poemas y le mencionó repetidamente en *La Dorotea*. Sin embargo, Liaño murió antes de 1603 y —por lo que se sabe— desarrolló su actividad artística en Madrid<sup>36</sup>, mientras que el humanista Pedro de Valencia —uno de los más importantes discípulos de Arias Montano— en la segunda mitad del siglo vivió fundamentalmente en

---

<sup>33</sup> MARIAS Y BUSTAMANTE, *Las ideas...*, págs. 209-210.

<sup>34</sup> *Oraciones evangélicas*. Madrid, 1766, t. V, págs. 182-183.

<sup>35</sup> JESÚS MARÍA CAAMAÑO (comp.): «Paravicino». *Revista de Ideas Estéticas*, t. XXVIII (1970), pág. 150.

<sup>36</sup> CHRISTIAN LASSALLE: «Felipe de Liaño: el pequeño Tiziano». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nºs 2-3 (1981), págs. 52-53.

Andalucía. Aunque cabe la posibilidad de que hubieran coincidido en Madrid o en Sevilla, creemos que tiene más peso la hipótesis de que el «Filipo» del poema sea el también retratista Felipe Diricksen, que a partir 1611 trabajó para el rey en palacio <sup>37</sup>, donde Pedro de Valencia prestaba sus servicios como cronista de Su Majestad desde 1607. Conservamos varias huellas más de retratos del humanista en el siglo xvii, algunas de las cuales probablemente se refieren a este mismo. Una de ellas es el soneto de Pantaleón de Ribera «Al retrato de Pedro de Valencia, cronista de Su Majestad» <sup>38</sup>; y otra un documento de 1646 por el que sus hijos se reparten su hacienda, 26 años después de su muerte. Entre los bienes figuran varios cuadros, algunos de los cuales formaban parte con toda seguridad de los que le legó Benito Arias Montano, del que había también un retrato. Otra de las pinturas era «Un retrato de Sampedro (sic) de Valencia» <sup>39</sup>, que quizás sea al que se refieren los sonetos. El Instituto de Valencia de Don Juan conserva un retrato de Pedro de Valencia del siglo xvii y de escasa calidad <sup>40</sup>. No puede ser al que se refiere Paravicino, pues en él aparece de busto, mientras que el del soneto —que alude a su cojera— debía ser de cuerpo entero. Más parece una pieza destinada a formar parte de una de las series de hombres famosos que adornaban los palacios españoles del siglo xvii.

Un tema de bastante interés de la historia artística madrileña del primer tercio del siglo xvii es el de la formación, desarrollo y composición de la academia de pintores de San Lucas, cuya existencia y avatares resultan muy reveladores de las expectativas, las tensiones y las limitaciones del ambiente artístico cortesano. Como todavía es muy poco lo que se sabe sobre ella y las nuevas noticias van apareciendo con cuentagotas, cualquier información que aparezca sobre ella, por mínima que sea, debe ser bienvenida. Por ello, merece la pena detenerse en el sermón antes citado que predicó Paravicino a la academia.

Muchos han sido los estudiosos interesados en trazar la azarosa historia de esta institución <sup>41</sup>, que vivió dos épocas desiguales (al menos según

<sup>37</sup> Sobre Diricksen véase DIEGO ANGULO y ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo xvii*. Madrid, 1969, págs. 339-348.

<sup>38</sup> HERRERO, *Contribución...*, pág. 152.

<sup>39</sup> JOSÉ LÓPEZ NAVÍO: «Nuevos datos sobre Pedro de Valencia y su familia». *Revista de Estudios Extremeños*, t. XVIII (1962), pág. 496.

<sup>40</sup> FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN: *Catálogo de las pinturas del Instituto de Valencia de Don Juan*. Madrid, 1923, págs. 72-73.

<sup>41</sup> Un estado de la cuestión puede verse en el epílogo de FRANCISCO CALVO SERRALLER y NIKOLAUS PEVSNER: *Las academias de arte*. Madrid, 1982, págs. 209 y ss. y, más recientemente, Jonathan Brown: «Academies of Painting in Seventeenth-century Spain», en *Academies of Art, between Renaissance and Romanticism*, Leiden, 1989, pp. 177-185.

parece indicar el salto cronológico que aparece en la documentación): la primera en la década inicial del siglo xvii, y la segunda en los años veinte de esa misma centuria, y en cuyo contexto nacieron varios escritos de carácter teórico, como un *Memorial de los pintores de la Corte a Felipe III sobre la creación de una academia o escuela de dibujo*, que se fecha en torno a 1619 <sup>42</sup>, y una *Epístola dirigida al rey suplicando protección para la academia de los pintores*, escrita por Juan de Butrón en 1626 <sup>43</sup>. En lo que respecta a este artículo, interesa sobre todo esta segunda época, que acabó, según Carducho, con la desaparición de la academia por desavenencias de sus miembros, y de la que el único rastro que hasta ahora poseíamos (a excepción de los memoriales y tratados) es la revocación (el 25 de octubre de 1622) de un poder otorgado en el monasterio de los mínimos de la Victoria con un fin indeterminado aunque probablemente relacionado con la fiesta de San Lucas <sup>44</sup>. Al año siguiente, como decimos, Paravicino predica un sermón titulado «Oración evangélica en la fiesta del glorioso evangelista San Lucas, solemnidad de la Academia de los Pintores, en nuestra casa de Madrid, a diez y ocho de octubre, año de mil seiscientos veinte y tres» <sup>45</sup>. «Nuestra casa de Madrid» era el convento de la Trinidad, uno de los más importantes de la capital, que albergaría durante el siglo pasado el Museo Nacional de Pinturas <sup>46</sup>. Hasta entonces, sin embargo, la sede de la academia había estado en el convento de los Mínimos de la Victoria. Así lo señala el documento aludido más arriba, y un acuerdo de 1606 entre los académicos y el convento para que «se haga la fundación e situación de la dicha academia en este convento e, que para sus juntas estudios y exerçicios se han dado y señalado un pedaço de sitio de dicho convento» <sup>47</sup>. Aunque no sabemos si las desavenencias de 1622 tuvieron algo que ver con el tema, lo cierto es que en 1623 la academia había cambiado de sede; pues no es creíble que sus miembros se trasladasen circunstancialmente para celebrar su fiesta.

---

<sup>42</sup> Lo reproduce y estudia FRANCISCO CALVO SERRALLER: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, 1981, págs. 159 y ss. ANDRÉS UBEDA («Consideración social del pintor y academicismo artístico en Madrid en el siglo xvii»). *Archivo Español de Arte*, nº 245 (1989), pág. 72, sugiere que pudo haber sido Vicente Carducho el autor de este escrito.

<sup>43</sup> CALVO SERRALLER, *Teoría...*, págs. 195 y ss.

<sup>44</sup> Fue publicado por primera vez en INOCENCIO CADIÑANOS BARDECI: «Documentos para la historia del arte español de los siglos xvi y xvii». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº41 (1990), pág. 113; y estudiado en ANDRÉS UBEDA: «Noticias inéditas en torno a la Academia de San Lucas de Madrid, en el siglo xvii». *Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*. Madrid, 1991, págs. 396 y ss.

<sup>45</sup> *Oraciones evangélicas*. Madrid, 1766, t. V, págs. 164-183.

<sup>46</sup> JOSÉ DEL CORRAL: «Notas sobre el convento de la Trinidad». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. VIII (1972), págs. 231-259.

<sup>47</sup> UBEDA, «Noticias ...», pág. 394.

La actuación de Paravicino como predicador era la consecuencia lógica de su prestigio en este campo y quizá de su confesado apego al arte, pero también, y sobre todo, del hecho de que estaba en su casa. En esa época era muy habitual que en los acuerdos entre corporaciones y conventos se incluyera la obligatoriedad de utilizar celebrantes y oradores de la orden a la que pertenecían éstos <sup>48</sup>. En cualquier caso, dada la personalidad de su autor y su interés por los problemas de representación artística, podemos considerar el sermón de Paravicino como un documento más que viene a definir el perfil ideológico y doctrinal de la academia madrileña, aunque no de una forma tan clara y sistemática como los memoriales de 1619 y 1626.

En sintonía con los intereses de sus oyentes, el predicador proclama la nobleza de la pintura, un arte de naturaleza científica <sup>49</sup> que hasta el mismo rey de España <sup>50</sup> practica y que, hermana de la poesía, compite con la propia naturaleza <sup>51</sup>; y dedica a esta actividad uno de los párrafos más encendidos que sobre el tema pueden hallarse en una literatura tan rica en alusiones al arte como la española de la época:

«De la hermosura, dijo el gran Agustino, que sólo los ciegos se podían preguntar si era amable. Yo diré lo mismo de la pintura, que sólo los ciegos, incapaces jueces de las colores, pueden preguntarse si es excelente esta estudiantosa envidia de la naturaleza, eco de su luz, reflexo de su verdad, espejo de su ser, durable retrato de su temporal hermosura».

Los argumentos que utiliza en alabanza del arte son similares a los usados no sólo en los dos memoriales citados, sino también en los tratados de la época; y prueban que Paravicino merece un lugar destacado entre aquellos intelectuales (bastante numerosos) que en esas primeras décadas del siglo XVII estaban luchando junto a los pintores en favor del reconocimiento del carácter noble y liberal de la pintura <sup>52</sup>.

<sup>48</sup> Un ejemplo entre muchos, en Pío SAGÜÉS: *La Real Congregación de San Fermín de los Navarros*. Madrid, 1963, pág. 40.

<sup>49</sup> «Y viene divinamente el símbolo a San Lucas de Cherubín por la ciencia: como quien lo fue verdaderamente de ellas, así en las buenas, y curiosas letras, que llaman, como en la medicina y la pintura, en que fue eminente: ciencias y artes dadas a dos nobles soles».

<sup>50</sup> «Muchos la veneran con primor grande y, porque no busquemos de los peregrinos el crédito, nuestro católico Príncipe y Señor y su grande abuelo trabajaron también en ella, última alabanza en todos sentidos. Bien que yo siento tan superiormente de ella que, cuando los reyes no la hubieran tratado, pudiera ella honrar los reyes con los milagros que obra en cuatro tintas».

<sup>51</sup> «Nunca los pinceles riñeron con las plumas (...) Lisonja animada de la naturaleza, que comenzando doctrina o copia, se pasa más veces a emulación, que a ventaja».

<sup>52</sup> Sobre la implicación de los escritores en esta lucha he tratado en *Lope de Vega y las artes plásticas*. Madrid, 1992, especialmente págs. 124 y ss. El contexto polémico general fue ampliamente descrito en JULIAN GÁLLEGO: *El pintor, de artesano a artista*. Granada, 1976.

Pero no todo son alabanzas en su sermón, pues introduce una nota polémica en el párrafo arriba aludido sobre las inexactitudes iconográficas de los pintores. Era un tema al que aludió varias veces en su oratoria <sup>53</sup> y que enlaza con una de las preocupaciones centrales de la Academia de San Lucas, que, según el memorial de 1619, se había creado fundamentalmente para conseguir, mediante la regulación de la práctica del oficio, que las imágenes religiosas y profanas guardaran las leyes del «decoro», entendido éste no sólo desde el punto de vista estético, sino también narrativo.

Una faceta más de la responsabilidad moral que Paravicino, como predicador y aficionado a la pintura, se atribuía la tenemos en sus opiniones sobre las pinturas lascivas, que intercala en algunos de sus sermones y a las que dedicó un memorial. Del tema de los cuadros indecentes hemos tratado en otro tomo de esta misma revista <sup>54</sup>, por lo que aquí no vamos a plantearnos problemas generales, sino que analizaremos el asunto en relación exclusivamente con Paravicino, y transcribiremos (que es lo que creemos puede ser lo más útil de todo esto) el memorial. Algunos fragmentos de éste fueron utilizados hace unos años por Caamaño en su antología de textos de fray Hortensio relacionados con el arte <sup>55</sup>, pero hasta ahora no ha sido estudiado, y ha pasado desapercibido para todos los que se han ocupado de la cultura artística española del Siglo de Oro, a pesar del interés que le proporciona no sólo su propio contenido sino también la personalidad de su autor y el lugar eminente que ocupaba en la corte.

El memorial está fechado a finales de enero de 1632; pero ya antes el predicador había dado muestras de que el tema le preocupaba. Así, en el *Panegyrico funeral a la reina doña Margarita* que predicó en 1628 (aunque la reina había muerto en 1611) incluye un extenso párrafo dedicado a las pinturas indecentes que reproducimos en nota <sup>56</sup>. En él aparece una con-

---

<sup>53</sup> Véase, por ejemplo, HERRERO, *Contribución...*, págs. 201-202, con alusiones a errores en la representación de la Circuncisión y la Inmaculada.

<sup>54</sup> «Indecencia, mortificación y modos de ver en la pintura del Siglo de Oro». *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie V, t. VIII (1995), págs. 55-88.

<sup>55</sup> CAAMAÑO, «Paravicino»..., págs. 161-163.

<sup>56</sup> «Había, pocos días antes reparado [Margarita] en una pintura tosca que señalaba dos como escalas. Por una, no con fácil ademán, mostraban subir pocos; por otra, con pretendido tropel se veían, no descender, precipitar otros. Tosca era la pintura. Mas, si por ser de devoción ejemplar, acertó o erró a ser tosca, las Venus, las Danaes, las Ledas, los lienzos lascivos de mejor pintura serán ... No consientan ni permitan en lugares públicos (¡ay!, ni en los más retirados) esta nociva profanidad, este veneno insensible que en mentiras animosas iguala tal vez la verdad, y, más disimulado que un libro, en el carmín, en las cenizas y en el espalto, quita la vida a honestidades que de la hermosura efectiva quizá se defendieran o con la fuga o con el valor. Confieso ingenuamente (sea dicho sin ofensa de personas ni casas, que no las miro con odio, si grande de este exceso) que me duele —y no acierto a discurrir— cómo en aposentos cristianos

dena taxativa a la exposición de estas obras («las Venus, las Danaes, las Ledas») en público, y una censura un poco más solapada a su disfrute privado. Lo importante de estas líneas no es sólo que nos define la postura de Paravicino ante un tema que en esos años preocupaba bastante, sino también el hecho de que se incluyen en un sermón predicado ante el rey y a propósito precisamente de su propia madre. Aunque no faltaban pinturas mitológicas en colecciones particulares, eran los Sitios Reales los lugares en los que mayor número de cuadros con escenas eróticas se concentraba; y fray Hortensio —como hiciera con los pintores cuando les censuró sus errores iconográficos— aprovecha la presencia del rey para llamarle la atención, no dudando en exclamar: «Confieso ingenuamente (sea dicho sin ofensa de personas ni casas, que no las miro con odio, si grande de este exceso) que me duele —y no acierto a discurrir— cómo en aposentos cristianos penden estos lienzos gentiles».

No sabemos el efecto que pudo hacer esta censura en Felipe IV, quien siempre tuvo en mucha estima al predicador, con quien incluso se permitía algunas familiaridades, como nos revela un cronista que narra cómo en una ocasión tan solemne como el entierro de la infanta sor Margarita de la Cruz (una hija de los emperadores que había muerto en olor de santidad en las Descalzas) el rey tiró a Paravicino de su capa y le dijo: «No direis que no es señalado este campo donde os podreis espaciar»<sup>57</sup>.

En su preocupación por las pinturas lascivas el poeta tenía un precedente muy cercano en un fraile de su propia orden, a quien llegó a tratar bastante: fray Simón de Rojas, de quien sus biógrafos afirmaban que se hacía amigo de los pintores para disuadirles de que pintaran indecencias, y añadían que en las casas donde veía profanidades las censuraba, «aunque fuese de los primeros señores» (y téngase en cuenta que Simón de

---

penden estos lienzos gentiles. ¡Oh, en cuantos más yerros que clavos penden! Resolvióse el otro mozo —profunda mentira, pero razonablemente en la consecuencia— a una travesura pesada; y alentó la disculpa de mirar una tabla de Júpiter, que en esa fabulosa lluvia de oro (que tanto habéis oído y visto en pernicioso moralidad), penetraba la torre de Leda, la codicia de la ama, los votos entre deseo y temor mal mezclados de la doncella. En una religión, empero, que veneramos por fe un Dios tan puro, que habiendo de tener Madre en carne sensible, la fecundó la virginidad y de su Santo Espíritu —y que de esto, y cristianamente, hay pinturas—, ¿quién colgó iguales unas tablas y otras? ¿En qué se parecen la luz y las tinieblas? ¡Mal hayan los crepúsculos! Tosco, al fin, y vulgar el lienzo, gran dotrina contenía en la diferencia de las escalas, y de fortuna, y más en una escalera de Palacio. Que ninguna hay que no sea rueda, y de fortuna, y allá llamais; de providencia, que debeis decir, donde los que suben y bajan cada día se dan de encuentros, ninguno de desengaños» (CAAMAÑO, *Op. cit.*, págs. 163-164). Modernamente ha sido editado el sermón completo en HORTENSIO PARAVICINO: *Sermones cortesanos*. Ed. F. CERDAN, Madrid, 1994, la cita en págs. 250 y ss.

<sup>57</sup> CERDAN, «Bibliografía...», pág. 44.

Rojas fue confesor de la reina) y que convenció al arzobispo de Toledo para que sancionase la ejecución de este tipo de obras<sup>58</sup>.

Actitudes como las de Rojas y Paravicino fueron creando un clima de cierta alarma en la corte, tanto mayor cuanto se trataba de personalidades muy influyentes cuya opinión tenía un peso importante. Expresión de esta situación es la *Copia de los pareceres y censuras de los reverendísimos padres maestros y señores catedráticos ... Sobre el abuso de las figuras, y pinturas lascivas y deshonestas, que se muestra que es pecado mortal pintarlas, esculpirlas y tenerlas patentes donde sean vistas*, publicada en Madrid en 1632<sup>59</sup>. Aunque las opiniones que se vierten en la obra son variadas, en general triunfa un pragmatismo que lleva a condenar la exposición pública de estas obras y a tolerar su disfrute privado.

Llama poderosamente la atención la ausencia del parecer de Paravicino, habida cuenta de la extraordinaria posición que ocupaba en la Corte. Sin embargo, lo que revela el memorial ya citado del trinitario es que no sólo se le llamó a participar, sino incluso que en principio su intervención en este asunto iba a trascender la simple redacción de una respuesta que se sumara a las de otros colegas suyos, pues parece ser que se le encargó que, a la vista de lo escrito por estos, diera él su parecer magistral, y por lo tanto pusiera, por decirlo así, «la última piedra» de la empresa. Así se deduce de las primeras líneas del memorial y del cotejo de la fecha de su redacción (finales de enero de 1632) con la de las de sus colegas (entre noviembre y diciembre de 1631). Sin embargo, su memorial no se incluyó en el impreso, a pesar de que, como decimos, todo indica que se le había pedido expresamente su redacción, y de que su opinión era muy respetada.

No conocemos las razones de esta exclusión, pero es muy probable que radiquen precisamente en eso: en su opinión. Paravicino, el estupendo degustador de pinturas cuya producción literaria abunda en alusiones al arte de ver, se muestra respecto a este tema intransigente, y su dureza excede a la de cualquier otro de los suscriptores de los *Pareceres*. Para él, por supuesto, debe prohibirse la exposición pública de pinturas indecentes; pero no sólo eso, pues tampoco hay que permitir su disfrute privado; y niega también la posibilidad de que un hombre prudente pueda de verdad juzgar favorablemente sobre su posesión privada. Todo su escrito le mues-

---

<sup>58</sup> FRAY FRANCISCO DE LA VEGA Y TORAYA: *Vida del venerable siervo de Dios, y finissimo capellán de Maria Santissima, padre maestro fray Simón de Roxas*. Madrid, 1715, págs. 235-236.

<sup>59</sup> Ha sido estudiada y reproducida en CALVO SERRALLER, *Teoría...*, págs. 241 y ss.

tra como un hombre extraordinariamente consciente del poder persuasivo de la pintura, y denota que llegó a apreciar muy sinceramente este arte, tal es el calor con que se expresa sobre él. Pero precisamente esta conciencia de las capacidades pictóricas unida a su prejuicio moral, a su aguda inteligencia y a su profunda formación como orador le lleva a ser implacable y a saber expresar también implacablemente su opinión. Su lógica escolástica y su experiencia como aficionado al arte le hacen afirmar que si bien no le «arrastra menos que a otros la lástima estudiosa de que se hayan de quemar tantos milagros, y tales de arte, como en muchos lienzos se ven», precisamente cuanto mejor y más «milagrosa» sea la pintura, más motivos hay para quemarla, pues sus capacidades persuasivas serán mayores. Incluso llega a afirmar que puede ser más peligrosa una pintura que una mujer hermosa, pues en el disfrute de aquélla interviene un juicio de valor de naturaleza intelectual que hará que el espectador se encuentre desprevenido ante la amenaza moral:

«y querría atreverme a decir, que es mayor riesgo el de la belleza pintada, porque a una muger hermosa, ninguna virtud le fiará los ojos despacio, y en la pintura hace el descuido la tentación: y es tentación que no la coge horror, antes la estima el entendimiento; y una tentación estimada qué victoria no tiene cierta? Acaso las mentiras vistas, que llamó el Espíritu Santo, tal vez podrían ser las pintadas, que tocan a los ojos. Son tan animosas algunas, que en todos siglos han desafiado a la verdad, y no quedado menores, engañando el juicio a los hombres, y la inclinación a los brutos ... La morbidez, lo pastoso, la imitación trabajada del natural en los desnudos, que tanto arrastra, y tiene por qué, a los aficionados de esta Arte, es una mina apurada (sic), y no encubierta, para volar honestidades retiradas, quanto y más flaquezas ofrecidas; y ese vuelo es ruina miserable».

La *respuesta* de Paravicino, tres siglos después de escrita, produce sentimientos encontrados; y mientras que asusta la fría e implacable lógica de un puritano que si por él fuera nos habría privado de algunas de las más hermosas obras que hoy cuelgan de las paredes del Museo del Prado, por otra parte nos asombra descubrir detrás de este discurso vivo, brillante y encendido a un verdadero apasionado de la pintura, que conoce de sobra hasta qué punto este arte es capaz de mover la imaginación de los hombres, y que sabe expresar esta afición con un vocabulario y unos recursos estilísticos que apenas encuentran parangón en el resto de los escritores de su época que discurrieron sobre arte.

La exclusión del escrito de Paravicino creemos que puede explicarse precisamente en función de su dureza, que chirriaba con la tónica general de los *pareceres* (aunque coincidía con alguno). Ello demuestra que la publicación de estos escritos fue un instrumento para contemporizar y re-

ducir la discusión sobre las pinturas indecentes a términos aceptables para sus principales coleccionistas; esto es, el rey y la nobleza. Tolerando el disfrute privado de las pinturas y condenando su exposición pública se salía del paso y se dejaban las cosas tal y como estaban, que era algo que no casaba con el temperamento del predicador, quien ese mismo año en su Oración de los Ultrajes de Jesucristo vuelve a arremeter contra las pinturas indecentes<sup>60</sup>. Estos ataques radicales al final de su vida contrastan mucho con la mesura que se observa en sus sermones a la hora de juzgar la vida cortesana<sup>61</sup>, y no deja de ser a la vez curioso y significativo que tengan como tema principal el arte de la pintura, que ya había calificado como una de sus pasiones.

Otra faceta de la relación de Paravicino con el arte es el uso personal de imágenes con una voluntad polémica. A pesar de que, como hemos dicho, supo mantener buenas relaciones con los principales representantes de los bandos literarios más enfrentados, también conoció algunas críticas, que se dirigieron principalmente hacia su rebuscado estilo, aunque es posible que nacieran no tanto de discrepancias literarias como de una animadversión personal. Los ataques, por lo que se sabe, no fueron demasiado numerosos, y vinieron de la pluma de personalidades secundarias<sup>62</sup>, como el conde de Salinas. Uno de los sonetos que se dirigieron contra él resulta bastante curioso por la utilización de términos pictóricos para satirizar su estilo:

«Mi padre, su pensar iluminado / adorno de escorzos y de lexos, / bien podrá lexos ser, pero tan lexos / ninguno fue que no bolvió cansado. // No ay bocado sin hueso, y lo mondado / todo para en reflexos y reflexos: / manjar de mozos es, porque los viejos / buscan lo vivo y cuelgan lo pintado»<sup>63</sup>.

El caso es que Paravicino tenía motivos para sentirse atacado, y a ello se refiere en su oración fúnebre por Simón de Rojas, publicada en 1624, en cuya aprobación se refiere a «la calumnia de mi oscuridad achacada».

---

<sup>60</sup> «... anhelan con acabar [destruir] cuantas esculturas y lienzos sagrados pueden. Si con las profanas lo hubieran, bien me holgara yo que se acabaran tantos peligros del alma como arrebozan las mentiras valientes de las pinturas, que aun con los ojos porfian a ser verdades. Y aunque os parezca ya rigor, o ya temor demasiado, gran cosa hace el que sin riesgo de pecar guarda las ideas desnudas de un pincel grande, fiadas en el lino a la eternidad, en fe de su valentía. También deseara de algunas pinturas divinas se guardara más decoro y propiedad». *Sermones cortesanos...*, pág. 286.

<sup>61</sup> Véase la introducción de FRANCIS CERDAN a *Sermones cortesanos*. Madrid, 1994, pág. 30.

<sup>62</sup> Una excepción fue el caso de Calderón, a finales de los años 20, aunque tuvo que ver con un episodio concreto relacionado con el derecho de asilo del convento de la Trinidad.

<sup>63</sup> CERDAN, «Elementos...», pág. 46.

Pero a este sentimiento logró dar también una expresión iconográfica muy curiosa, cuyo testimonio más antiguo conservado es la portada de este mismo sermón. En ella aparece un cuidada estampa calcográfica que representa una fuente coronada por un cisne del que surge un chorro que una mano trata inútilmente de contener. Junto a la imagen, una inscripción reza: «Vires ab invidia». A partir de esa fecha el emblema se encuentra en la mayor parte de las ediciones sueltas de sus sermones, lo que prueba lo adecuado que lo consideraba Paravicino como alusión personal <sup>64</sup>. El significado de la imagen nos lo revela Lope de Vega en su soneto dedicado «A una fuente oprimida de una mano, empresa del Rmo. Pre. Mro. Fray Hortensio Félix Paravicino»:

«En vano oprimo con la mano impura / que el pirámide cándido devora, /  
 envidia vil, la fuente que el sol dora / y en rayos de cristal perennes dura. //  
 Si cuanto baja de mayor altura, / tanto sube después fuente sonora, / la que  
 del cielo, donde fue su aurora, / por fuerza ha de subir tan alta y pura. //  
 ¿Qué importa, envidia, que a vencer te animes / sus linfas claras, de  
 Cleopatra uniones, / que aumentas perlas y en el agua imprimes? / Que  
 puesto que pretenden tus acciones / que piense quien te mira que la oprimes,  
 / para hurtalle cristal la mano pones» <sup>65</sup>.

La utilización del cisne como alusión al autor no sólo se justifica por sus habilidades oratorias, sino también porque este ave formaba parte fundamental del escudo familiar. Por otra parte, la inclusión de una imagen con contenido explícitamente polémico como alusión personal no es un hecho aislado en la literatura del Siglo de Oro, una época en la que el tema de la envidia ajena se había convertido en un tópico que formaba parte sustancial de los recursos plásticos mediante los cuales los escritores dejaban huellas de sí mismos en los preliminares de sus obras, como son los retratos o los emblemas personales <sup>66</sup>. El mismo autor del soneto anterior dio abundantes muestras de lo mucho que le preocupaba el tema desde las épocas más tempranas de su producción, prodigando referencias a la envidia en sus propios retratos, o incluyendo estampas alusivas al tema en impresos de carácter polémico <sup>67</sup>.

<sup>64</sup> CERDAN: «Bibliografía...».

<sup>65</sup> MIGUEL HERRERO: «El escudete bibliográfico de Paravicino». *Revista de Bibliografía Nacional*, t. V (1944), pág. 136.

<sup>66</sup> Véase ISABEL BALSINDE y JAVIER PORTÚS: «Retratos de escritores en impresos españoles del Siglo de Oro de la Real Biblioteca». *Reales Sitios* (1996) (en prensa)

<sup>67</sup> Hemos tratado del tema en el epígrafe «El grabado como arma polémica», de *Lope de Vega y las artes plásticas*. Madrid, 1992.

La imagen de Paravicino debe inscribirse, pues, en el contexto todavía muy poco estudiado de los recursos iconográficos de reconocimiento y autoafirmación que los escritores de la época prodigaron en sus obras impresas; y constituye una de las muchas facetas que nos muestran lo muy receptivo que era el orador hacia las posibilidades de las artes plásticas.

La personalidad y la obra del predicador ofrecen interesantes materiales para el historiador del arte, que están muy lejos de agotarse con los aspectos hasta ahora tratados. Sus sermones y poemas abundan en referencias al arte a través de las cuales puede trazarse con bastante precisión su pensamiento sobre esta materia. El tema es de interés y sería merecedor de un estudio pormenorizado, dada la posición preeminente que ocupó en la vida intelectual madrileña de su época. Aquí, sin embargo, sólo vamos a entrar ligeramente en dos aspectos: el que se refiere a la caracterización psicológica del artista, y el que tiene que ver con lo que podríamos llamar «arte de mirar».

Paravicino, que no en vano había tratado con personalidades fuertes como la del Greco, otorga al artista rasgos caracterológicos diferenciados, lo que en sí mismo constituye una forma de valorar lo que la actividad pictórica tiene de proceso creativo personal que traspasa los límites de la mecánica de un oficio. Aunque actualmente sea esta una idea bastante extendida, todavía en el siglo xvii había en España muchos poco dispuestos a conceder al pintor la categoría de artista equiparable a un literato, por ejemplo; y es a la luz de este hecho como debe contemplarse el pensamiento de fray Hortensio, quien definía a los pintores fundamentalmente como seres soberbios. En su ya citado sermón sobre San Lucas, alaba al evangelista porque «supo ser gran pintor sin ser soberbio: divino achaque de este espiritual arte»; y la considera una cualidad casi inherente a la actividad pictórica, pues «un gran pintor, por modesto que fuese, haría pedazos el lienzo suyo en que otro metió color o puso pincel, cuanto y más alteró las figuras»<sup>68</sup>. Este sentimiento nace en el artista de la constatación de sus propios poderes: «Alaba un pintor famoso, un Urbina, un Parmesán, una tabla de lo primo, de lo valiente —que allá dicen y acá hemos tomado—, y, enamorándose tanto de ella, llévale los ojos de modo su pincel arrebatado y desvanécelo de manera que la hace quitar allá. ¿Es posible que yo he hecho esto?»<sup>69</sup>.

La soberbia formaba parte de la caracterización tópica del artista desde el Renacimiento, como han demostrado estudios de todos conocidos de

---

<sup>68</sup> *Oraciones...*, 1766, t. IV, págs. 88-89. Citamos por Caamaño, «Paravicino», págs. 152-153.

<sup>69</sup> *Idem*, t. IV, pág. 231. En CAAMAÑO, pág. 157.

Kurz y Kris, los Wittkower o Panofsky. En España, sin embargo, aunque Jusepe Martínez o Palomino se complacen en describir las extravagancias y los rasgos de soberbia de algunos pintores, esta característica se asociaba de manera individual, y no colectiva. Cuando se trataba de buscar adjetivos que calificaran el carácter de los artistas en general, se tendía a usar dos siempre asociados por la tradición occidental: «loco» y «melancólico». Ejemplo de lo primero hallamos en *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega, cuyo protagonista al visitar el Hospital de Inocentes de Valencia encuentra «gran cantidad de pintores, trazadores, poetas, y otros artífices»<sup>70</sup>; o en Francisco de Medina, que comienza un poema con el verso «cambia, loco pintor, el pensamiento»<sup>71</sup>. En cuanto a la melancolía, es la caracterización tópica del protagonista de *El pintor de su deshonra* y forma parte de la descripción que hace Pacheco de la Pintura<sup>72</sup>. Su origen nos lo explica Tirso de Molina en *Los tres maridos burlados*, donde la atribuye a «la asistencia contemplativa» de ese arte<sup>73</sup>.

Fray Hortensio va más allá de la descripción de un rasgo caracterológico concreto común a los pintores, y extiende su reflexión sobre la naturaleza creativa de la actividad artística a la relación entre estilo y temperamento personal:

«A mi juicio, no hay pintor, no hay artífice, que no retrate en sus obras su condición. Los golpes crudos del pincel arguyen la escabrosidad de la idea; como los sopladados y dulces, la mayor suvidad del genio. Pero en ocasiones fuertes no mudar la condición es flaqueza»<sup>74</sup>.

Tanta importancia concedía al temperamento del artista que llega a vincularlo con el «no sé qué» o la «manera», es decir, una cualidad indefinible que convierte la pintura en una obra de arte: «En especial un cierto no sé qué perpetuo y escondido, que llaman en rigor manera de pintar. Porque no hay artífice que no retrate su afecto en sus obras. Y los pintores más»<sup>75</sup>.

<sup>70</sup> Ed. J.B. Avalu-Arce, Madrid, 1973, pág. 345.

<sup>71</sup> *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Ed. A. Gallego, Madrid, 1972, pág. 521.

<sup>72</sup> «Tiene cabellos negros, crespos y sueltos, por los continuos revueltos y vagos pensamientos de la imitación del arte de la naturaleza y de la imaginación, en todos los efectos visibles; causa eficaz de mucha melancolía, que engendra adustión, como dicen los médicos». *Arte de la pintura*. Ed. F.J. Sánchez Cantón, Madrid, 1956, t. I, pág. 99.

<sup>73</sup> Barcelona, 1631, pág. 175.

<sup>74</sup> *Oraciones evangélicas*, Madrid, 1766, pág. 326. Citamos por CAAMAÑO: «Paravicino», pág. 158

<sup>75</sup> *Idem*, t. V, pág. 27. En CAAMAÑO, pág. 160.

Se trata de citas muy interesantes para definir la ideología estética del predicador, y encuentran un significativo paralelo con lo que Felipe de Guevara —otro cualificadísimo aficionado— había escrito varias décadas antes, poniendo también en relación —aunque no tan directamente— el «no sé qué» y el temperamento <sup>76</sup>.

Fray Hortensio Paravicino permite mucho mejor que cualquier otro escritor español de la época estudiar las tensiones que se produjeron en el Siglo de Oro entre una estética clasicista que insistía en el carácter narrativo y normativo de la pintura y nunca resolvió satisfactoriamente el tema de la evaluación de la implicación personal del artista en su obra, y unos aficionados cada vez más numerosos y entendidos que aunque nunca renegaron del horizonte normativo clasicista, fueron desarrollando ideas y actitudes que nacían de su propia experiencia ante la obra de arte. En sus obras no faltan alusiones bastante interesantes a los hábitos perceptivos, cuyo estudio permite definir su personal opción estética.

Es muy conocido un párrafo de uno de sus sermones que dice: «Si todos los que ven consideraran, menos yerros hubiera siempre. Pasais por esa Calle Mayor, véis un lienzo de un país recién pintado o una historia, agradaos el colorido de paso. Fue verlo sólo. Pero deteneos a ver si descubre la imitación al natural, lo vivo de la acción o el decoro de la historia, o el ademán, el desnudo, o el escorzo: aquello es considerarlo» <sup>77</sup>. La distinción entre lo que podríamos llamar «ver» y «mirar» es muy característica de la teoría de la recepción de la obra de arte en el Siglo de Oro y nace como consecuencia por una parte de la dialéctica entre «gusto» y «juicio», y por otra del carácter intensamente normativo y discriminatorio de la cultura de la época <sup>78</sup>. Habida cuenta de lo reglamentada que estaba teóricamente la creación artística y el carácter primordialmente narrativo de las obras de arte, resulta muy lógico que se pensara que el justo aprecio de una pintura o una escultura estuviera exclusivamente reservado a aquellos con capacidades para «mirarla», es decir, para penetrar en las apariencias formales y reconstruir una historia y un contenido. Sin embargo, lo que hace tan interesantes ésta y otras citas de fray Hortensio es que en su definición de «mirar» no sólo insiste en los elementos narrativos, sino que también hace mucho hincapié en los puramente plásticos, y convierte el reconocimiento de un lienzo no sólo en

---

<sup>76</sup> JAVIER PORTÚS: «Cuando ya no hay palabras. El no sé qué y otras fórmulas de lo inefable en el arte del Siglo de Oro». *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie V, t. VII (1994), pág. 171.

<sup>77</sup> *Oraciones evangélicas*. Madrid, 1766, t. II, págs. 49-50.

<sup>78</sup> PORTÚS, *Lope de Vega...*, págs. 39 y ss.

un acto intelectual, sino en una operación que requiere una adecuada experiencia visual en lo que ésta tiene de naturaleza fisiológica. Así, en una ocasión asegura «que en las pinturas saben los que de esta cultura adolecen, que importa mirarla a su luz no sólo para juzgarla, sino aun para verla. Pues, no mirada a su luz, una tabla de Ticiano no es más que una batalla de borrones, un golpe de arreboles mal asombrados; y vista a la luz que se pintó, es una admirable y valiente unión de colores, una animosa mentira que aun, sobre autos de vista de ojos, pone pleito a la verdad»<sup>79</sup>. El es plenamente consciente de hasta qué punto un cuadro es una suma de elementos «plásticos» y alusiones narrativas, e insiste en la necesidad de descubrir lo específicamente pictórico; es decir, aquellos elementos que en último término —como hemos visto más arriba— son inefables, pues exceden de la experiencia del lenguaje hablado: «mirar» un lienzo es, pues, «atender a la manera de los pintores; y de la comunicación de sus tablas conservar la idea, el modo, el aire, así en el tratar los colores como en intentar los dibujos y colocar las historias; en especial un cierto no sé qué perpetuo y escondido, que llaman en rigor manera de pintar»<sup>80</sup>.

Pero la ocasión en la que se muestra más «empírico» (en la medida en que se puede utilizar este término en un observador todavía clasicista) a la hora de describir el acto de mirar, es cuando después de aludir a la costumbre de los pintores de acercarse y alejarse del lienzo mientras lo están pintando para ver el efecto de lo que hacen, afirma que se «ha introducido en los aficionados a este gran arte mirar y juzgar en las distancias las valentías»<sup>81</sup>.

Los ejemplos anteriores son de gran interés, porque nos muestran en fechas relativamente tempranas del siglo XVII (casi todos son de los años veinte) a un hombre que aunque no niega el carácter normativo de la práctica artística, con sus ideas sobre la relación entre el temperamento del pintor y su obra, con su convicción de que lo más específico del objeto artístico pertenece a un lenguaje inefable, y con su énfasis en los aspectos puramente visuales de la contemplación de la obra de arte, está desplazando el ámbito de la percepción de la pintura desde los dominios del juicio (que es objetivo, transmisible y codificable) hasta los del gusto (que es personal y nace de una experiencia plástica específica). La historia del

<sup>79</sup> *Oraciones evangélicas*. Madrid, 1766, t. V, págs. 57-58. En CAAMAÑO, «Paravicino», pág. 159.

<sup>80</sup> *Idem*, t. V, pág. 27. En CAAMAÑO, pág. 160.

<sup>81</sup> *Oraciones evangélicas*. Madrid, 1640, s.p. Citamos por HERRERO, *Contribución...*, pág. 205.

coleccionismo español de la época y la propia evolución de la pintura nacional a partir de mediados de siglo nos enseña que fray Hortensio no fue un caso aislado, y que hubo muchos otros que en la práctica se dejaron guiar por el «gusto» en sus hábitos perceptivos y coleccionistas. Sin embargo, lo que le singulariza es que fue uno de los escritores que más temprano supo expresar estas aptitudes y el que lo hizo de forma no sólo más hermosa sino también más convincente y completa.

## APÉNDICE

### *Respuesta del Maestro Hortensio a una Consulta sobre lo lícito, o ilícito de las pinturas lascivas*<sup>82</sup>

La dificultad de este caso llega a mí, no sólo tan vencida, (como se suele decir) sino tan triunfada, y sobre la seguridad de la theología, con tantos aparatos de erudición, que no es justo tomar la pluma para más que subscribir a los pareceres de tan doctos hombres: así con la brevedad que acertare diré mi sentimiento, huyendo la afectación ambiciosa de querer ostentar noticias singulares, que si las había en Plinio, Pausanias, Xenofonte, y Philostrato, aun no tocadas de los que aun en siglos más nuestros han intentado ilustrar esta materia de la Pintura, y Escultura: porque a la verdad, ni el origen de estas Artes, que tanto cuidado dio a Pausanias, y Philostrato, ni la excelencia de ellas, que en ellos, y en Plinio, y en Xenofonte, con las memorias de la antigüedad resplandece tanto, nos importa en esta ocasión; antes bien, quanto más las hubiere venerado la antigüedad, son más capaces de nuestra acusación.

Siento, pues, con todos los Padres Maestros, y Cathedráticos de Salamanca, y Alcalá, que así lo han afirmado, que tener pinturas lascivas, que puedan provocar a torpeza en parte pública, es pecado mortal, y escándalo de la Religión; y querría, si no añadir, explicar más severamente este parecer, con que ni en secreto se pueden tener, digo retiradas, si allí son continuada tentación del dueño; porque yo no juzgo por menos escrupuloso [430] adorno el de estas pinturas. Y en quanto a que la calificación última para esta censura esté a la de hombres prudentes, es fuerza,

---

<sup>82</sup> Reproducimos el texto de *Oraciones evangélicas*. Madrid, 1766, t. VI, págs. 429-435. Algunos párrafos fueron utilizados por CAAMAÑO en la antología repetidamente citada. El manuscrito autógrafo original se encuentra en la Hispanic Society de Nueva York (CERDAN, «Bibliografía...»).

porque cómo podré yo actuar con buen juicio, o aprobar el lienzo que no he visto; pero también aquí añadiría, que esta prudencia fuese mui temerosa de Dios, y experimentada; porque hai virtuosos de buen gusto, y de poca imaginación, y a estos no los llamara yo por censores de este peligro, y así ni de la culpa de amarle. Con esto confieso, que me arrastra menos que a otros la lastima estudiosa de que se hayan de quemar tantos milagros, y tales de arte, como en muchos lienzos se ven; si ya hai, como hai, quien se duela más en un grave incendio de ver arder los adornos de una casa, que al dueño de ella. Manda Jesu Christo, nuestro verdadero Maestro, bien que por fórmula hiperbólica, que se saque los ojos el a quien le escandalizan (sic), y regatearemos dar al fuego estos escándalos hermosos, y así más eficaces, que a soplos valientes, como los llaman ellos, de la yesca abrasada de nuestra sensualidad levantan la llama de nuestros afectos con tan presta, como insensible (y así cautelada menos) ruina de nuestra alma? Las mejores pinturas son el mayor daño: abrásense las mejores; que dar de ojos en un brasero de plata, no es disculpa del que quiso caer. Burlóse la antigüedad del Sático, que se enamoró de la lumbre: yo no siento mejor de Eudostio, que deseaba abrazar el Sol. La llama resplandeciente embebece la mariposa, que la abraza: las ascuas comunes, con tener más fuego, le son menos peligrosas.

La mujer más hermosa es el basilisco más cierto, y la mejor pintada, el veneno más eficaz, que se prepara contra la vista, y aun el más fácil, porque no cuesta leer, sino mirar sólo; y aunque lo que cuesta más digan algunas experiencias, que se ama más; yo diría, que no tan presto: y ahora no pretendemos que dure mucho el daño de las pinturas, aunque mucho lo hemos visto durar, sino que se abrevia más; y querría atreverme a decir [431], que es mayor riesgo el de la belleza pintada, porque a una muger hermosa, ninguna virtud le fiará los ojos despacio, y en la pintura hace el descuido la tentación: y es tentación que no la coge horror, antes la estima el entendimiento; y una tentación estimada qué victoria no tiene cierta? Acaso las mentiras vistas, que llamó el Espíritu Santo, tal vez podrían ser las pintadas, que tocan a los ojos. Son tan animosas algunas, que en todos siglo han desafiado a la verdad, y no quedado menores, engañando el juicio a los hombres, y la inclinación a los brutos. Mucho hai de esto, y de los efectos que ocasionan en los Autores, que por mayor cité, y muchos de una, y otra erudición, que la cogieron de aquellas fuentes, yo escuso referirlo contento con esta advertencia, que quantos encarecimientos se celebran de las pinturas, tantos procesos se arman contra ellas; pues confesando su eminencia, no pueden negar su eficacia, y si son poderosas a mover, en nuestra lengua eso es imitar. La morbidez, lo pastoso, la imitación trabajada del natural en los desnudos, que tanto arrastra, y tiene

por qué, a los aficionados de esta Arte, es una mina aparada (sic), y no encubierta, para volar honestidades retiradas, quanto y más flaquezas ofrecidas; y ese vuelo es ruina miserable. Y que soliciten de estas maneras de pintar los lienzos los que entienden de ellos, no es duda; y así, ni su incendio, por sentencia de Jesu Christo, como gente que ama su riesgo: y digo esto por los de mejor gusto, que el vulgo de los hombres, sean de la calidad que fueren, ya le doi por hecho cenizas, aunque no vean respandecer la llama. Que un arcabuz, asestado bien, tan seguramente quita la vida al Indio, que no le había visto, como al Cerrajero, que lo labró.

Quedarán de aquí gravísimamente reprehendidos estos Autores de venenos, que perdiendo ellos los primeros la vida en la fábrica, en infame gloria de su mano, e ideas, labran a la Iglesia Cathólica contagios universales. Triste si espiritual epidemia! Opondráse el precio [432] caro de estos, o lamidos, y acabados, o valientes, que así los llaman, peligros de nuestro ánimo, y será mayor el error, y parecido al de Jonás, cuyo flete pagado en la embarcación, más pareció soborno de la tempestad, que concierto del Piloto. Grata cosa es una gran pintura; pero en costando la vida, no hai muerte hermosa, si no es por Dios. El oro en el veneno no es disculpa, sino ignorancia en el que le toma, traición en el que le da. Quanto menor horror ostenta un daño, se incurre más fácilmente. El seso que huiera a un peligro viviente, se cree al pintado; y en la apacibilidad forzosa, y racabada, que hermosean quatro tintas viles, dexan, no la capa, sino la alma presa muchos Josephes. Duro caso! que de una belleza a manos se escape mejor que de una pintura a ojos. Ya sé que dicen, que es muy de flacos tropezar en lo pintado; deseo saber dónde están en el mundo los fuertes, y sé que en lo terso de un mármol es más fácil un desliz. Lloraba San Agustín, siempre que leía la muerte de Dido, sabiendo que fue mentira; y no se perturbara el más austero, porque no sea sólo constante, mirando el adulterio de Venus, aunque vea que es pintado no más? Las más comunes, y no vanas tentaciones son las de nuestra imaginación, en especial en perfectos mesurados, que huyen, o muestran huir las ocasiones; pues anidar con los ojos las fantasmas torpes, es poca violencia contra el que mejor pelea, en especial en una batalla, que suele deber más a la fuga, que al valor las victorias.

En las pinturas sagradas, que llamamos Imágenes, aunque sea voz de todas, suele haber menores inconvenientes; porque la Religión, o el castigo les hace guardar decoro a los Artífices. No escondiendo, empero, nada de mi manera de sentir, en verdad que quando de aquí adelante no se pintasen Adán, y Eva tan desnudos, ningún Artículo de la Fe peligrara; pues se refieren algunas urbanidades jocosas (no las demos más cruda voz) bien escusadas, que han ocasionado la manifestación total de [433]

estos dos cuerpos humanos; y a la verdad, aunque sea dentro del Paraíso, no hai desnudez segura para mirada, que al fin fue la desnudez efecto de la culpa en los Padres, y puede ser causa de ella, sólo advertida, en los hijos: y si es tal la miseria de nuestro natural, tan ruines las exhalaciones, y vapores de esta tierra, aguzada en la primer (sic) maldición, que hace ocupar las plumas de los Doctos en la censura de las blasfemias imaginadas, no conviene que sea más clara la habla en la materia. Quién tendrá a melindre virtuoso temer tan vehemente irritación de nuestras imaginaciones por manos de nuestros ojos, que ya a hurtos, ya a imperios, tanto poder ha tenido siempre en nuestra alma? Mas de la decencia de las pinturas sagradas, como del primor de las profanas, libros hai enteros, donde quisera exclamar una desdicha de las buenas Artes, que cómo apenas hai gran Poeta, que logre su genio en asuntos de devoción, sino en los profanos, aun quando no son de su amor, y afectos, quando no hai quien tope en la medida de los versos, que no la execute en alabanzas, y oraciones de Dios, y de sus Santos, y con tan poco decoro como vemos? Así también los que ni moler colores saben, trabajan perpetuamente imágenes de Santos, y los Maestros de más valiente pincel no saben alzar la mano de Venus, Ledas, Dánaes, Andrómedas. Oh qué largo, y qué florido campo se nos descubría para correr noticias ilustres, y antiguas! pero deseamos poner miedo, qué buen efecto puede hacer el gusto: si escribimo a la conciencia, para qué ha de leer la curiosidad.

He discurrido en las imágenes, o pinturas, en consecuencia de los primeros Censores, y deseara que se entendiese también por de las estatuas mi cuidado, que del daño que éstas han hecho, más exemplos, ya antiguos, ya modernos hai, que conviniera; quiera Dios no sean exemplares. En quanto ofrecen, no superficies, y líneas solas, sino cuerpos, las hemos visto tener (y así parece inferirse) más fuerza. Oh qué será acabar quantos insignes [434] vestigios de la ingratitude quedan. Y quando en las Ciudades Cathólicas quedaran menos rastros de las profanas, e idólatras, fuera gran pérdida. Consuélanos San Lorenzo el Real, sin que sea soberbia española, de no haber visto el Templo de Salomón, o las maravillas más o menos mentidas de un siglo, y otro bárbaro, por no introducir a apuestas humanas aquella divina fábrica. Por qué no olvidaremos con esculturas sagradas, y nuevas las memorias antiguas, y torpes? Bultos, y relieves enteros de barro, leño, bronce, tiene en sus Templos España, que exceden (sea dicho sin envidia, aunque sin ignoracia) a quantas plasmás (sic), piedras y metales solemniza la antigüedad. Acabóse la grandeza no imaginable de Roma gentil, sorbidos los venenos de los antídotos, sucedió la luz Evangélica, y la Cáthedra de San Pedro a las tinieblas, y silla del Imperio idólatra; qué faltan nos harán quatro trastos, es verdad más per-

judiciales y que al mismo paso que ofrecen la sospecha (que noticia no puede ser) afeitan el estropezo, y logran la ofensa? No he cumplido con la brevedad que prometí, pero creo que no he faltado, ni al gusto de quien me lo mandó, ni a la necesidad que la materia pide: todavía temo no ayude la purga al horror, por la cantidad, y acabaré este ímpetu de mi pluma con decir, que es persecución disimulada de Satanás contra las Imágenes que venera la Iglesia Cathólica, la relajación de las pinturas torpes, si ya no es ambición diabólica de sus obstinaciones sobervias, querer ser adorado en ellas dentro de la Iglesia, como fuera lo era en los Idolos; pues demás del daño de nuestras almas, que él tiene por la adoración más grata con verse dentro en los mismos términos, que señaló con su sangre Jesu Christo los simulacros suyos, y las Deidades fabulosas de la Idolatría, no arrojados, y escarnecidos, como lo eran de los primeros Mártires, testigos de nuestra Fe, sino alabados, encarecidos, comprados a grandes precios, y autorizados, en las casas, y Palacios de los mayores Señores, y Príncipes. [435]

Este es mi parecer, más, y mayores son mis sentimientos, y me prometo con Fe Christiana gran servicio de la execución de este intento, y grandes premios a la piedad generosa que lo solicita, quales sean mayores, es cierto, como unos, y otros, y quando convengan, es jurisdicción sola de la Providencia infinita.

En nuestro Convento de la Santísima Trinidad, y Redención de Cautivos. Madrid, y Enero veinte y nueve de mil seiscientos treinta y dos».

