

El retrato literario en el Renacimiento

VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA

Sin duda, la primera dificultad con que tropieza quien se dispone a estudiar la parcela del retrato literario es la de la fijación de una metodología. Y ello, por dos razones; en primer lugar, porque el retrato aparece muchas veces –para ser exactos, casi siempre– fundido con o inserto en otros géneros: los elogios, la crónica, la biografía. Pero, sobre todo, porque no resulta menos problemático aislar unos rasgos constitutivos formales que permitan construir una definición genérica operativa para toda la extensión de la historia literaria. Acontece lo mismo en el campo de la pintura. En tiempo de Goya, sin ir más lejos, se apreciaba sobre todo el parecido con la figura real. Dirigiéndose a un famoso retratista de la época, Francisco Gregorio de Salas lo elogia diciendo que su arte sobrepasa el espejo y añade que Goya consigue unos retratos más naturales que la misma Naturaleza¹. Por contra, Galienne y Pierre Francastel afirman que “los historiadores futuros tendrán dificultades para detectar los ‘retratos’ de nuestra época. Sabemos que son retratos porque así lo testimonian sus autores, pero en muchos casos se ha borrado la relación objetiva entre el modelo y el retrato”². No pensemos sólo en el arte abstracto. Cada época tiene sus convenciones y articula de manera expresa o implícita un código de signos que transmiten, a quien los conoce, mensajes precisos.

Los diccionarios clásicos contraen el uso del término *retrato* al aspecto físico. Así para Covarrubias es “la figura contrahecha de alguna persona principal y de cuenta, cuya efigie y semejanza es justo quede por memoria a los siglos venideros [...]. Díxose a *retrahendo*, porque trae para sí la semejanza y figura que se retrata”. *Autoridades* incluye ya la referencia al retrato específi-

¹ *Poetas*, Madrid, BAE, 67, 1797, p. 359. Cit. por Nigel Glendinning, “Perspectivas”, en *Goya, la década de los caprichos. Retratos, 1792-1804*, Madrid, Central Hispano, 1992, p. 87.

² *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1978, p. 10.

camente literario al fijar: “se llama [retrato] la relación que regularmente se hace en verso de las partes y facciones de una persona”, y aduce ahí la autoridad de una copla de Montoro: “Breve *retrato* dispongo, / aunque hallo dificultad, / porque en llegando al cabello, / juzgo que me he de alargar”. *Covarrubias*, sin embargo, registra, bajo la voz *semblante*, otra definición que nos importa: “*Semblante*. El modo en que mostramos en el rostro alegría o tristeza, saña, temor u otro cualquier accidente, *latine vultus a similitudine*, porque semeja en el rostro lo que uno tiene en el corazón”. Y sobre esta pauta avanza *Autoridades*: “*Semblante*. Metafóricamente vale la apariencia y representación del estado de las cosas, sobre el qual formamos el concepto de ellas”. Se rebasa ya aquí lo puramente exterior y se apunta decididamente a lo espiritual. Al mismo tiempo, la operación de retratar se presenta como una acción subjetiva: el que retrata construye un concepto.

Un paso más y, modernamente, el DRAE, tras distinguir entre retrato plástico –“pintura o efigie que representa alguna perona o cosa”– y el retrato literario, subdivide éste en dos aspectos, el de la figura y el del carácter: “descripción –dice– de la figura o carácter, o sea, de las cualidades físicas y morales de una persona”.

Llegados a este punto, podríamos establecer dentro del retrato literario varias categorías posibles: 1) el retrato que atiende sólo a la semejanza física; 2) el retrato que a través de la semejanza física –“*vultus a similitudine*”– trata de captar y construye el diseño moral de la persona; 3) el retrato que, prescindiendo de lo físico, apoyándose en acciones y otros datos del retratado, construye su concepto moral o de carácter. La preceptiva clásica latina –pienso, en concreto, en la *Retorica ad Herennium*– distinguía de manera precisa la *effictio*, es decir, el retrato ceñido a la semejanza física, y la *notatio* vinculada a la descripción del carácter. Por supuesto que entre una y otra no sólo no se da oposición sino que son muchas las posibilidades de mutua influencia y de fusión. Así lo ha demostrado ampliamente J. Plantié en su estudio sobre la moda del retrato literario en Francia en la sociedad “mondaine”³.

Claro que a partir de aquí los problemas se multiplican. Porque ¿con qué criterio se selecciona la base de la deducción y con cuál se establece la valoración? Veremos enseguida que esto varía en cada época; como varían los sistemas de su expresión. Consciente de estas dificultades y en busca de una definición lo más comprensiva, la *Enciclopedia Británica* relativiza la definición de retrato al presentarlo como “una evocación de ciertos aspectos de un ser humano visto por otro”. Superada la relación de objetividad, para nada se plantea aquí la necesidad de que la imagen sea fiel y, lo que me parece más decisivo y metodológicamente más fecundo, el énfasis de interés se desplaza hacia el retratista por cuanto es el tamiz de un recuerdo el que selecciona los rasgos que fundamentarán el retrato. Es su particular código el que se erigirá en norma de valoración, y, en última instancia, su subjetivo código de signos el que le permitirá reconstruir a su gusto la significación que para él, en un determinado momento, tiene el retratado. No niega esto, naturalmente, la existencia de retratos hechos con la exclusiva finalidad de exaltar al retra-

³ Jacqueline PLANTIE, “La mode du portrait littéraire en France dans la société mondaine. 1641-1681”. Tesis doctoral. Univ. de la Sorbona, 1975. Cit. por K. Kupisz, “Ce don troublant de la beauté”, en K. KUPISZ y otros, eds. *Le portrait littéraire*, Presses Universitaires de Lyon, 1988, p. 67, n. 40.

tado en el modo que éste mismo prefiere, pero, sin salirnos del retrato de exaltación, con frecuencia –y vamos a tener ocasión de comprobarlo–, la concreta exaltación sirve de pretexto para la proclamación de un código –ético o moral– que al autor del retrato le importa o se presta a destacar.

Por no referirnos ya a aquellos retratos –plásticos o literarios– en que el código rector es el estético. Baste un solo ejemplo. Hablando de Velázquez por boca de Juan de Mairena dice Antonio Machado: “Convengamos en que, efectivamente, nuestro Velázquez, tan poco enamorado de las formas sensibles, a juzgar por su indiferencia ante la belleza de los modelos, apenas si tiene otra estética que la estética trascendental kantiana... Su realismo [no es] nada naturalista... [y él parece decir:] De hoy más, la pintura es llevar al lienzo esos cuerpos tales como los construye el espíritu, con la materia cromática y lumínica en la jaula encantada del espacio y del tiempo...”⁴. Por una vía paralela tratará también la literatura de conquistar esa autonomía estética.

La Antigüedad clásica conoció ya el retrato literario en dos modalidades: *Los Caracteres*, de Theophrasto, que pintan tipos humanos reflejados en su modo de hablar y en sus costumbres más significativas, y las *Vidas de hombres ilustres*, en las que, superando el molde del tipo, Plutarco renuncia a hacer una presentación completa del retratado, evoca sólo alguno de sus gestos y se esfuerza en captar los detalles más significativos de su individual personalidad: “Yo no escribo historias sino vidas; por lo demás, no siempre es en las acciones destacadas donde mejor se muestran las virtudes o los vicios. Cualquier asunto trivial, una palabra, una broma nos revelan mejor el carácter del hombre que batallas sangrientas o acciones inmortales. Así como los pintores buscan el parecido a partir del rostro y de los rasgos de la fisonomía que revelan el carácter, y se preocupan muy poco de las otras partes del cuerpo, nosotros debemos penetrar preferentemente en los signos distintivos del alma y representar, con ayuda de ellos, la vida de cada hombre, dejando a otros el aspecto grandioso de sucesos y guerras”⁵. Los pintores –añade Plutarco– “buscan la semejanza de sus retratos en los ojos y en los rasgos del rostro, y atienden menos a otras partes del cuerpo. Yo no pretendo otra cosa que penetrar en los secretos pliegues del alma para captar allí los rasgos marcados del carácter”.

Viniendo ya a la Edad Media románica, en un breve apunte sobre la *Historia Calamitatum*, de Pedro Abelardo, sugiere Evelyn Birge Vitz⁶ enmarcar el estudio de los retratos biográficos medievales en un sistema de coordenadas cuyo eje vertical sería el de la jerarquización de cualidades, marcado por los polos de superioridad e inferioridad y mensurable en términos de cantidad, en tanto que el eje horizontal indicaría la modalidad personal de dichas cualidades, se inscribiría entre los polos de lo igual hacia lo contradistintivo –es decir, de lo tópico hacia lo individual– y se mediría en grados de diversificación. Es obvio que toda la literatura medieval de retratos atiende primordialmente al eje vertical: se realiza, en primer lugar y de manera exclusiva, sobre las figuras de los individuos situados en la cima de la pirámide estamen-

⁴ *Obras Completas*, Madrid, Clásicos Castellanos, Espasa Calpe, 1989, vol. II, p. 2.037.

⁵ Traduzco por mi cuenta el texto establecido por Robert Flacelière y Emile Chambry en Plutarque, *Vies*, IX. *Alexander-Cesar*, París, Les Belles Lettres, 1975, p. 30.

⁶ “Type et individus dans l’«autobiographie» médiévale”, *Poétique*, VI, 1975, pp. 443-445.

tal –oradores y defensores–; elige entre ellos a quienes destacan en los valores que la sociedad ha integrado en un código dogmático; y articula la descripción de sus vidas en núcleos factuales que *demuestran* la sobreeminencia cuantitativa de un repertorio de virtudes y, dentro de él, la sobreeminencia en el ejercicio de cada virtud. Cuando Berceo, pongo por caso, hace el retrato de Santo Domingo o de San Millán, no le atrae la *extensión*, por así decir, de la humanidad de sus vidas, sino su grado de sobrehumanidad. Dicho de otro modo, el acento recae sobre lo intensivo y tal planteamiento, apoyado en la retórica demostrativa, tiende, en última instancia, a configurar el elogio con la proposición didáctica de un paradigma de vida; el retrato se convierte así en un “exemplum” de predicación. La dimensión que hemos figurado como horizontal se desvanece. La raíz filosófica de tal actitud ha sido bien individualizada por Georges Poulet: para un hombre medieval la existencia coincide con el ser. En esa misma línea precisa Worringer que “la sensibilidad medieval es abstracta y colectiva”.

Nada tiene de extraño que, en ese contexto sociocultural, en el ámbito de la plástica hasta el siglo XIV sólo se registren retratos de Pontífices o Emperadores, y que aun estos sean contados. Como resulta significativo que las primeras figuras de ciudadanos que se asoman al retrato lo hagan en un retablo sagrado, incorporados como donantes del mismo a la escena que en él se representa. Para todo el período de la edad oscura –esos diez siglos que van de la caída del Imperio hasta entonces– no me parece superflua la consideración de los Francastel de que “el retrato es un hecho propio de las civilizaciones evolucionadas porque es el resultado de una imitación elevada”. No sólo eso, añadiría yo, sino que el retrato, plástico o literario, pero sobre todo éste constituye un género que está sujeto, en su planteamiento y desarrollo, a una relación especialmente activa con la sociedad. En una sociedad de impronta colectiva el retrato de una persona con marca de individualidad denota o constituye una denuncia; y si la sociedad lo tolera, el retrato caerá más del lado de los *tipos* fijados en la convención de valores por esa misma sociedad.

En la literatura española medieval, hasta el Canciller don Pero López de Ayala –en cuya *Crónica* aparece, casi en sincronía con el retrato plástico libre, el primer retrato literario cumplido– no faltan esbozos de retrato literario en su mayor parte condensados en la épica y ajustados al trazo hagiográfico. Harriet Golberg sugirió hace años la conveniencia de rastrear la aportación de la tradición árabe en la potenciación visual⁷. Frente al *Caballero Zifar*, donde la descripción del héroe se contrae a los tópicos morales –“era conplido de buen seso natural e de esforçar, de justicia e de buen consejo, e de buena verdat, comoquier que la fortuna era contra él en lo traer a pobredat”⁸–, *el Libro de los Bocados de Oro*⁹ nos ofrece una serie de apretados cuadros plásticos, generalmente incrustados en la relación de dichos y sentencias bien como conclusión o articulando una transición. Así, después de condensar el retrato moral de Hipócrates y de recoger sus sentencias, dice:

⁷ “Moslem and spanish christian literary portrait”, *Hispanic Review* 45, 1977, pp. 311-326.

⁸ *Libro del Caballero Zifar*, ed. de Joaquín González Cuenca, Madrid, Castalia, 1982, p. 52.

⁹ Sigo la edición de Tubinga, Biblioteca des Lilterarishes Verains, 1879.

“E fue Ypocras parrancano e de fermosa forma e [corvo] e de gran cabeça e de tardío movimiento e de mucho pensar de [vagarosa] fabla, quando posava [pensava] catava a tierra, e era de poco comer, e tenía sienpre en la mano una lançuela de sangrar e morvat” (pag. 128).

Coincide su esquema de planteamiento con otros retratos, tal, por ejemplo, el de Sócrates:

“E fue Socrates de bermeja color e de buen grandes e corvo e ojos prietos e vagarosa de su palabra e de mucho callar e de mienbros quedos. Quando andava catava a tierra de mucho pensar, quando fablava movía el dedo que es dicho index” (pag. 164).

El de Platón, en cambio, a pesar de incluir el apunte de un rasgo físico individualizador —una señal en la barbilla— gravita hacia la convencionalidad de concepción de la figura:

“E fue [Platón] de baça color e de fermosa forma e de buen estado, de ojos fermosos, en la barbilla havia una sennal prieta. E fue de sutil palabra, e amavase apartar sienpre en los desiertos. E non sabian el [su] lugar sinon por la vos que dava quando llorava, e oyanlo de dos migeras en los desiertos”.

Bien se ve que en todos los casos —y no sólo en la exageración de la aflicción platoniana—, las descripciones son imaginativas. Goldberg sugiere que la concreta configuración expresiva está conectada con la inclinación islámica a la visualización de la figura que tan bien traduce otro fragmento de los *Bocados de Oro*: “Dixo Eclimon a un pintor [que pintava un baño]: ¡Faz buenas figuras! Que las figuras de los baños son fechas por que los omes, quando sallan del baño, están catando la fermosura de las figuras, e non se van de luego que visten sus paños, [e] non les nuze el aire frío si es invierno, nin el aire caliente si es verano”.

No es cosa de detenerse a discutir si en los retratos físicos de la literatura medieval predomina el modelo árabe o la normativa de las Artes poéticas. Baste recordar en este punto a la bella de Juan Ruiz cuyos dientes apartadillos, encías, nariz afilada, alta talla y, sobre todo, anchetas caderas son de clara impronta árabe, por más que otras partes estén impuestas por la tradición occidental y respondan al esquema descriptivo fijado en la *Poetria Nova* por Vinsauf¹⁰. Goldberg extiende el alcance del influjo árabe a Fernán Pérez de Guzmán y sus *Generaciones y Semblanzas*, pero esto ya me parece harina de otro costal.

Aunque ya a fines del siglo XIII, en el *Liber illustrium personarum* de Juan Gil de Zamora podríamos detectar esbozos de retratos, es, como he anticipado, Pero López de Ayala quien introduce en las Letras españolas un retrato que supone y reconoce el interés del individuo como tal y que se complace en presentarlo no sólo en cuanto actor del drama histórico sino también

¹⁰ Según éste, debe procederse de arriba hacia abajo, del rostro al cuerpo y del cuerpo al vestido. Aparte del ya clásico estudio de Dámaso Alonso, “La bella de Juan Ruiz, toda problemas”, en *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, Gredos, 1964, véase A. MOROLDO, “Le portrait dans la poésie lyrique de langue d’oc, d’oil et de si XIIE et XIIIe siècles”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXVI, 1983, pp. 147-167 y 239-250.

como mero ejemplar de humanidad. Me refiero, naturalmente a las *Crónicas* y, más en concreto, a la *Crónica de don Pedro Primero*: “Fue el rey don Pedro asaz grande de cuerpo, e blanco e rubio, e ceceaba un poco en la fabla. Era muy cazador de aves. Fue muy sofridor de trabajos. Era muy temprado e bien acostumbrado en el comer e beber. Dormía poco, e amó muchas mujeres. Fue muy trabajador en guerra. Fue codicioso de allegar tesoros e joyas [...] E mató muchos en su reyno por lo qual le vino todo el daño que avedes oído. Por ende diremos lo que dixo el profeta David: «Agora los reyes aprended, e sed castigados, todos los que juzgades el mundo»; ca gran juicio e maravilloso fue éste e muy espantable”¹¹.

A pesar del colofón didáctico moral, que emparenta el retrato con el propósito didáctico de toda la galería medieval, hay aquí una serie de elementos nuevos. La crítica ha señalado la marcada influencia de Tito Livio y de Boccaccio, de quienes Ayala fue traductor y que, evidentemente, le prestan un molde de cuño humanista. No cabe duda, por otro lado, de que el código de selección de datos que sirven de base al retrato es el personal humanismo de don Pedro, antagónico del brutal comportamiento del rey cruel. Como es claro —Alberto Várvaro lo ha explicado¹²— que el sermón universalizador del *Rimado del Palacio* cede el paso a una expresión de experiencia personal. Todo esto es nuevo y presagia el retrato renacentista. Pero yo quisiera fijarme en una novedad técnica que metodológicamente me ha sugerido un apunte de F. Lecercle¹³. Habla de cómo, en tanto que quien contempla un cuadro es libre para decidir el recorrido del mismo, el lector es prisionero de una enumeración y debe traducir menos un cuerpo o una personalidad moral que el descubrimiento progresivo de los mismos. Para ello, concluye, el autor debe elaborar estrategias descriptivas.

La primera que en el retrato de don Pedro salta a la vista, es de índole histórico literaria. Sobre la pauta retórica de la *descriptio* que prescribía hablar de la altura y color del semblante y de un modo de hablar, don Pero López de Ayala comienza por decir que el rey don Pedro era “grande de cuerpo, e blanco e rubio”, pero, a renglón seguido, rompiendo el cliché del hieratismo hagiográfico que al describir el habla lo hacía resaltando la juiciosidad o la dulzura —en suma, haciendo una interpretación moral—, añade que “ceceaba un poco en la fabla”. De este modo el retrato se individualiza —ya no es un tipo— y, lo que es más importante, incorporando los aspectos negativos del retratado, deja de ser idealista y comienza a hacerse realista. Es conjugación de la pauta retórica y los toques realistas, la tensión entre la observación personal y el canon, genera aquí lo que viene a constituir una segunda estrategia: el claroscuro.

Frente a la unilateralidad del retrato hagiográfico —el santo, santo ya desde niño, que no mama los viernes y maravillaba a todos con su precoz bondad— aquí nos encontramos con un rey guapo —‘grande de cuerpo, e blanco e rubio’— que combina la ascesis —“muy sofridor de trabajos... muy temprado

¹¹ Sigo en mis citas la edición de Cayetano Rossell en el volumen de *Crónicas de los Reyes de Castilla*, I, Madrid, BAE, 66, 1953, p. 593, a y b.

¹² “Pero López de Ayala: le *Cronicas*, en *Manuale di filologia spagnola medievale*”, II, Letteratura, Nápoles, Liguori, 1969, pp. 181-185.

¹³ *La Chimère de Zeuxis: portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance*. Tesis doctoral presentada en la Sorbona, aducido por K. Kupisz, op. cit., p. 66, n. 20.

do e bien acostumbrado en el comer e beber [...] muy trabajador en guerra [...] dormía poco” – con el placer – “amó muchas muegeres” – y la ambición: “fue cobdicioso de allegar tesoros e joyas”. Lejos de cualquier maniqueísmo, este contraste servirá eficazmente para remarcar el “fatum” de aquel hombre, que le llevó a matar a muchos y, en consecuencia, a morir trágicamente. Plutarco había enseñado a construir el concepto del retratado a base de pequeños detalles concretos. En esa línea y sobre las pautas ya indicadas, logra López de Ayala el retrato más vigoroso hasta entonces jamás visto en la lengua castellana. Recordemos, por ejemplo, cuando el rey va persiguiendo a los compañeros de don Fadrique y encuentra a su hermanastro Sancho Ruiz refugiado en los brazos de la princesa doña Beatriz. Don Pedro ordena que lo separen por la fuerza y lo ejecuten allí mismo. Y continúa la crónica: “asentose el rey a comer donde el maestre yazía muerto, en una quadra que dizen de los azulejos...”. Un detalle vale más que mil palabras; este gesto, por toda una letanía de calificativos definidores del modo de ser del rey don Pedro, cuyo retrato moral –lo que hoy llamamos semblanza– se desarrolla, entretreído con la crónica, pero aislable de ella en una gavilla de referencias como la que acabo de recordar. Y un último apunte de estrategia: prescribe la Retórica que la *descriptio* sea sucinta. Tal vez, la perfilada por López de Ayala lo sea en exceso. Pero si al final de la crónica volvemos sobre ella, nos percataremos de que ese apretado retrato con el que la cierra, que mezcla la pintura física, en tres rasgos canónicos, con la etopeya, anticipa la semblanza toda, de la misma manera que en ésta se quintaesencia la crónica.

Diré, de paso, que este “primer” retrato literario de las letras castellanas coincide, prácticamente, en el tiempo, con el que los historiadores del arte consideran un anticipo o primer retrato libre en pintura, el del rey francés Juan II, el Bueno, hecho en 1360. Había de pasar, sin embargo, casi un siglo hasta que a mediados del siglo XV empezaran a multiplicarse –y con ello a configurarse el género– durante los reinados de Juan II de Castilla y de Enrique IV, los retratos literarios. Hacia 1455 culmina Fernán Pérez de Guzmán las *Generaciones y semblanzas* y de esa época son la Crónica de Don Pero Niño –*El Victorial*– de Gutierre Díaz de Gámez, la *Crónica de D. Álvaro de Luna*, atribuida a Gonzalo Chacón, la del *Condestable de Iranzo*, de Pedro de Escavias, el *Espejo de las historias*, de Alfonso de Toledo, o el *Valerio de las historias*, de Diego Rodríguez de Almella. Así, hasta los *Claros Varones de Castilla* de Hernando del Pulgar.

En los últimos años la construcción histórico literaria ha venido polarizándose en dos direcciones a primera vista contradictorias. De un lado, quienes, como Juan Marichal, contemplan, en los grupos sociales más concienciados y activos, como un proceso de configuración de la “singularidad expresiva” y del alumbramiento literario de lo individual. En esa línea, desde hace tiempo venían señalándose desde *Generaciones y semblanzas* a los *Claros Varones de Castilla* indicios de realismo singularizador. Pero por otra vía, en artículos tempranos, López Estrada¹⁴ y Carlos Clavería¹⁵ advirtieron el carác-

¹⁴ “La Retórica en las *Generaciones y Semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán”, *Revista de Filología Española*, xxx, 1946, pp. 310-352.

¹⁵ “Notas sobre la caracterización de la personalidad en “Generaciones y semblanzas”, *Anales de la Universidad de Murcia*, x, 1951-1952, pp. 481-526.

ter medieval de la pauta retórica de Pérez de Guzmán y, en gran parte —lo que resulta más significativo a nuestro propósito—, de los valores sociales y morales que sus retratos transmiten. Esta concreta disparidad de juicio ha quedado, después, encuadrada en una polémica más amplia sobre el carácter más o menos humanista del siglo xv español, en la que la posición decididamente positiva de María Rosa Lida se ha visto sucesivamente matizada por los estudios de Round, Kohut, Peter Russell, Tate, J. A. Pascual o Francisco Rico.

Recuerda Juan Marichal cómo en el otoño de 1430 se reunía en Salamanca, donde estaba entonces la corte castellana, un grupo de estudiosos varones; entre ellos, Alonso de Cartagena y Fernán Pérez de Guzmán. Una noche, el sobrino de este último, Fernán Gómez de Guzmán, llevó a la tertulia un ejemplar de la traducción latina que Leonardo Bruni de Arezzo había hecho en 1418 de la *Ética a Nicómaco*. Aunque Alonso de Cartagena, obispo de Burgos, no conocía el griego, comenzó a glosar el Prólogo y de allí surgió una correspondencia con el Aretino que evidencia, por lo menos, el propósito decidido de estar conectados con las corrientes renovadoras que irrumpían en Italia¹⁶. Fernán Pérez de Guzmán lo tenía peor. Su dominio del latín era corto ya que, como confiesa en la carta al fraile Jerónimo Gonzalo de Ocaña, no alcanza a comprender los *Diálogos* de San Gregorio, “por alguna escuridad de vocablos y alteza de estilo que en él es”, lo que lleva a solicitar una traducción “en nuestro romance”¹⁷. A partir de 1432, fracasada una conjura contra Juan II en la que él anduvo implicado, librado ya de la cárcel, se retiró al castillo de Batres y allí consumió sus días entregado ya a la devoción y al estudio.

En el prólogo a *Generaciones y semblanzas*¹⁸, Fernán Pérez de Guzmán hace referencia, como modelo de tratamiento a “Guido de Colupna aquel que trasladó la Estoria Troyana de griego en latín, el cual, en la primera parte della, escribió los gestos e obras de los griegos e troyanos que en la conquista e defensión de Troya acaescieron” (pág. 4). *Gestos e obras*. Una vez más Covarrubias viene en nuestra ayuda y enfatiza la connotación de *eikonismo* que encierra el vocablo gesto: “el rostro y la cara del hombre; dixose del verbo latino gestio, gestis, gestivi et gestii, que vale demostrar en el rostro y su semblante el efecto que está en el ánimo, de alegría y de tristeza, o por otro término dezimos semblante”. La verdad es que donde menos se ejemplificaba el ejercicio del retrato era en el *Mare Historiarum* del dominico fray Juan de Colupna, que él mismo había compilado o iba a compilar. Pero además tenía a mano otra mucho más cercana por afecto de su autor, el *Libro de la Genealogía de los Reyes de España*, que, en la línea de los “Livros de linhagens” portugueses o del *Árbol de la casa de Ayala*, escrito por el Canciller, había preparado Alonso de Cartagena. Eran todos estos libros riquísimos en su porte y disposición, como correspondía emblemáticamente al mensaje que transmitían: la alteza de linaje, el poder y la riqueza como ostentación del mismo.

Al libro de *Generaciones y semblanzas* le falta en los manuscritos que de él nos han llegado esa referencia icónica, generalmente concretada en viñetas

¹⁶ *La voluntad de estilo*, Barcelona, Seix Barral, 1957, p. 29.

¹⁷ Sobre la contradicción de que aparezca como traductor del *Mare Historiarum* de Colupna, véase el estudio de José Antonio Pascual, *La traducción de la “Divina Comedia” atribuida a don Enrique de Villena*. Estudio y edición del “Infierno”, Salamanca, Universidad, 1974.

¹⁸ Sigo el texto de la edición de R. B. Tate, London, Támesis, 1969.

adosadas a los nombres de los retratados, con sus escudos y, a veces, con sus efigies. Pero, a falta de ese soporte de simbiosis entre literatura y arte, el libro de Pérez de Guzmán constituye en sí mismo una “galería de retratos”, libres cada uno en sí, pero articulados, en su conjunto, como un retablo de las principales familias y personajes que en España se movieron entre el reinado de Enrique III de Castilla y el de Juan II. Si aludo al contexto inmediato vital (del autor) en que surgieron, no es por ceder a la anécdota sino porque configura el espacio de creación y su propósito. En respuesta a la letra mensajera que Fernán Pérez de Guzmán le acaba de dirigir, dice el obispo don Álvaro de Cartagena. “Cuydava, noble varón, que los civiles trabajos, junctos con los cuidados domésticos e el progreso de la edad, que a la vejes va en vos declinando, atibiassen el vuestro *desseo escolástico e el ardor de proveer vuestro alto yngenio* de guarniciones de sciencia[...]. [Al entendimiento humano], en tanto que en esta compañía del cuerpo mortal dura, conviénele tener *la sensitiva e la ymaginativa potencias*, sin las cuales non podría texer la yntelligible tela delgada que la yntellectiva parte de la anima razonable, passado lo sentible e ymaginable, en su sublime telar, que es la alta contemplación, especulando texe”¹⁹.

Deseo escolástico y ejercitación de ingenio apoyado en lo sensitivo e imaginativo para alcanzar lo intelectual: tales son el propósito y su espacio.

Acabo de hablar de retratos libres o autónomos. La gran novedad, la aportación que en este campo hace Pérez de Guzmán a la historia literaria castellana, con independencia de que para ello se haya inspirado en modelos concretos, consiste en que el retrato ya no se plantea, como veíamos en *Los Bocados de Oro*, en función de una concepción intelectual, o como ocurría en don Pero López de Ayala, en una perspectiva histórica, sino en una línea de planteamiento autónoma que va de lo sensitivo e imaginativo a lo intelectual. Los datos en que se basa el retrato se organizan en una dirección centrípeta, hacia su núcleo articulador que de este modo se convierte en célula de imagen o metáfora desarrolladas. En esa dirección, aunque entre las líneas del retrato se adivinan con claridad las pautas doctrinales que lo rigen, hay que atribuir a la inercia de las viejas reglas del retrato las moralizaciones y enseñanzas que a él se ligan.

En un artículo ya clásico “Sobre la biografía española del siglo XV y los ideales de vida” contraponía José Luis Romero esa biografía a las biografías italianas mucho más abiertas, los modelos de Bartolommeo Fazio o Vespasiano da Bisticci, a la revolución social de las Comunas burguesas y al ascenso de los “homines novi”²⁰. Sin entrar ahora a discutir su tesis, creo que hay un punto en el que las biografías italianas y las españolas convergen: la proyección de los retratados sobre el fondo de las grandes figuras de la clasicidad latina. Así V. da Bisticci afirma en el Prólogo de sus *Vite di uomini illustri del s. XV* que si en tiempos de Escipión el Africano no hubiese existido un Tito Livio o un Salustio, su fama habría sido sepultada con el propio Escipión. Consciente, según eso, de que a él le ha tocado vivir en una época gloriosa

¹⁹ Vid. Apéndice de “Cartas” en Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*, ed. de J. Domínguez Bordona, Madrid, Clásicos Castellanos, 1924, p. 221, n. 2.

²⁰ *Cuadernos de Historia de España*, I y II, 1944, pp. 115-138; véase también “Fernán Pérez de Guzmán y su actitud histórica”, III, 1945, pp. 117-151.

por el florecimiento de hombres singulares, se decide a contribuir a asegurar la fama de ellos: “Sendo io stato in questa età, e avendo veduto tanti singolari uomini..., a fine che la fama non perisca... ho fatto memoria di tutti gli uomini dotti che ho conosciuti in questa età”.

Cuando Maquiavelo se decida a reescribir la vida del Condottiero Castruccio Castracani da Lucca, no dudará en calcar un retrato físico sobre la pauta del que Plutarco hace en latín. —“Fú della persona piú che l’ordinario di altezza, e ogni membro era all’altro rispondente, ed era di tanta grazia...”—; por añadidura Maquiavelo atribuye a Castruccio anécdotas que Diógenes Laerzio recoge en su *Vida de Aristipo*. Todo vale. Y vale todo porque Maquiavelo está convencido de que si en vez de haber nacido en Lucca, lo hubiera hecho en Macedonia o Roma, Castruccio habría aventajado a Philipo de Macedonia y a Escipión; por lo cual no sólo es lícito sino oportuno construir su retrato con teselas tomadas de los mosaicos de retratos clásicos. Ángel Gómez Moreno aporta datos concretos del temprano conocimiento que en España se tuvo de esas biografías italianas. Giannaro Manetti dedica su *Liber de illustribus longevis* a Luis de Guzmán, padre de Nuño de Guzmán, que lo trajo a España y el cual aparece también ligado al librero Vespasiano da Bisticci, hasta el punto de que éste lo incluye en su galería con la “Vita di meser Nugno”²¹.

Revelaba ese planteamiento básico nuestro Pérez de Guzmán al afirmar: “España non careció / de quien virtudes usase / mas menguó e fallesció / en ella quien las notase. / Para que bien se igualase / debían ser: los caballeros / de España, et los Homeros / de Grecia quien los loase”. Con no ser Homero, emprende la tarea de pintar su galería al modo clásico. No se trata, sin embargo, de una “galería honoris”, ya que varios de los retratos presentan caracteres decididamente negativos, sino de otorgar a través del tamiz crítico del retrato, la fama que a cada uno corresponde para que, en definitiva, cada uno ocupe el lugar justo en la historia: “ca, pues la buena fama quanto al mundo es el verdadero premio e galardón de los que bien e vertuosamente por ella trabajan, si esta fama se escribe corrupto o mintirosa, en vano e por demás trabajan los maníficos reyes o príncipes en fazer guerras [...] los valientes e vertuosos caballeros [...] los grandes sabios e letrados [...] todos estos ¿qué fruto reportarían de tantos trabajos [...] si la fama fuese a ellos negada e atribuida a los negligentes e viles, segunt el alvedrío de los tales non estoriadores, mas trufadores?” (pág. 3). Hay una motivación específica inmediata: Pérez de Guzmán teme que la crónica de Alvar García de Santa María haya sido deturpada “por non osar o por complazer a los reyes”. Eso le decide a escribir sobre la Generación de reyes y figuras destacadas, “los senblantes e costumbres dellos e, por consiguiente, los linajes e façiones e condiçiones de algunos grandes señores, perlados e cavalleros, que en este tiempo fueron” (pág. 4). No le importan —lo dice con toda claridad— los hechos en sí y éstos sólo aparecen incorporados en la medida que interese al retrato.

Al disponerse a hacerlo, los retratados han desaparecido de escena y él es un marginado del poder al que no le importa complacer o lisonjear y que no

²¹ *España y la Italia de los Humanistas. Primeros ecos*. Madrid, Gredos, 1994, cap. XIV, pp. 227-241. Véase también Jeremy N. H. Lawrence, “Nuño de Guzmán and Early Spanish Humanism: Some Reconsiderations”, *Medium Aevum*, LI, 1982, pp. 55-85.

tiene “temor de los enojos”. Pero dirá más: es un desengañado y nada le deslumbra. Merece la pena leer, a este propósito, lo que escribe a Alonso de Cartagena: “la limosna es tanto meritoria cuanto vuestra merced sabe, pero algunos usan della e la exercitan por ser de su natural condición francos e liberales; el ayunar, otros, porque son naturalmente abstinentes; la castidad, algunos, porque son fríos de natura; el silencio, muchos, o porque no saben bien hablar o porque de suyo son callados; los peregrinajes, otros, por desseo de ver tierras e naciones estrañas; e aun, hoyr sermones, algunos, mas por la dulçura de la elocuencia que por devoción ni hedificación que dende reporten”. Con la mirada tan desprovista de prejuicios como estas líneas testifican toma Pérez de Guzmán la pluma-pincel.

En las *Coblas de Vicios e Virtudes* explica él mismo el procedimiento del retrato: “la primera muestra es / del hombre gentil presencia; / la graciosa elocuencia / luego por segunda habrés; / por tercera rescibrés / la muy noble discreción, / mas la buena condición / por quarta e mejor tendrés”²². No podría hacerse versión más precisa y clara de los preceptos de la Retórica clásica. Ya Patronio recomendaba al Conde Lucanor en trance de distinguir cuál entre sus mozos de corte sería mejor hombre: “lo que desto se puede saber es por señales que paresçen en los moços, tan bien de dentro commo de fuera; et los que paresçen son las figuras de la cara et el donayre et la color et el talle del cuerpo et de los menbros [...] et las más ciertas señales son las de la cara, et señaladamente las de los ojos et otrosí el donayre; ca muy pocas vezes fallaçen estas”²³. Después de describir las distintas complexiones, el cap. VI de la tercera parte del *Arcipreste de Talavera* trata, en esa línea, “de cómo los signos señorean las partes del cuerpo”. A decir verdad, el eikonismos o descripción asindética de una apariencia externa que traduce los rasgos morales, constituía ya el armazón de los retratos hechos por Suetonio, el cual sigue siempre el orden de estatura, miembros, cara y semblante.

Creo que la crítica no ha alcanzado un punto de equilibrio entre dos tendencias extemosas sucesivas: la que, sin atender para nada a la pauta retórica, exaltaba el fresco realismo naturalista de los retratos de Pérez de Guzmán y la que, feliz con sus hallazgos, aunque sean sólo vestigios comunes de esas pautas, recorta el reconocimiento de ese realismo y reduce toda la compleja valoración al férreo esquema de las virtudes estamentales o las cardinales cristianas. A mayor abundancia un conocedor tan documentado como R. Tate destaca que Pérez de Guzmán “no domina una gran variedad de términos descriptivos, contentándose en la mayoría de los casos con conceptos generales, tenuemente relacionados con la pseudo ciencia de la fisonomía” (pág. XV). Y esto es verdad. Los retratos físicos de Pérez de Guzmán se limitan a las generales de la ley del eikonismos y en ese aspecto le falta flexibilidad y colorido. Pero, a mi juicio, se queda corta esa crítica en lo que toca al retrato moral y peca ahí de reduccionismo al no destacar el constante difuminado de ironía y de relativización de los valores sociales que el autor esparce por doquier. Abro casi al comienzo: Enrique III “era muy grave de ser e de muy áspera conversación, assí que la mayor parte del tiempo estaba solo e malenco-

²² Edición de Foulché-Delbosch en *Cancionero Castellano del siglo XV*, NBAE, I, c. 156, p. 592b.

²³ Exemplo XXIV, ed. de José Manuel Bleca, Madrid, Castalia, 1979, p. 138.

nioso e al juizio de muchos si lo cabsava la enfermedad o su natural condición, más declinada a liviandad que a graveza ni maduresa. Pero aunque la discreción tanta no fuese, avía algunas condiciones con que traía su fazienda bien ordenada e su reyno razonablemente rigido, ca él presumía de sí que era suficiente a rigir e govarnar. E como a los reyes menos seso e esfuerço les basta para rigir que a otros onbres, porque de muchos sabios pueden aver consejo e su poder es tan grande, especialmente de los reyes de Castilla, que con poca onbredad que tengan serán muy temidos, tanto que ellos ayan ende su presunçión e non se dexen govarnar por otros [...]. Del esfuerço de este rey non se pudo saber bien la verdad, porque el esfuerço no es conoçido si non en la plática e exerçicio de las armas e él nunca ovo guerras nin batallas en que su esfuerço pudiese parecer” (pág. 6). He ahí un rey reducido en su retrato a dimensiones de hombre común, y diríamos casi de ‘pobre diablo’. ¿Es que, de verdad, pregunto, casa eso con los esquemas convencionales de retrato de la realeza? Alguien podría decir que influía aquí el juicio de igual a igual –“nadie es más que nadie”– de un señor castellano de linaje frente al rey. Pero lo mismo podemos apreciar en el retrato de cualquier señor.

Al repasar el índice de *Generaciones* nos percatamos de que nos hallamos ante una ‘Galería de defensores’, según el orden estamental medieval. Sólo un nombre aparece privado del título honorífico de ‘don’, Fernando Alonso de Robres, “onbre de escuro e baxo linaje”, cuya descripción física –“de mediana estatura, espeso de cuerpo, el color del gesto çetrino, el viso turbado e corto”– presagia la depravada condición moral: “inclinado a espereça e malicia” (pág. 34). Por si hubiera duda respecto de los motivos de su inclusión, aclara Pérez de Guzmán: “Fázese aquí tan singular mençión deste Ferrand Alonso de Robres, non porque en linaje ni condición requiriese que él entre tantos nobles e notables se escribiesse, mas por mostrar los viçios e defetos de Castilla en el presente tiempo”. A pesar de esto, y por más que la pauta del retrato físico siga la norma clásica construida a lo largo de la Edad Media, y que la valoración definitiva de las personas se realice sobre el canon de las virtudes teologales, hay otros aspectos que proyectan las *Generaciones y Semblanzas* hacia el campo renacentista, convirtiendo así la obra en un producto típico de una edad de relativización y libertad de juicio. No es el menor de ellos la decisión misma de maridar visión directa y apreciación subjetiva, aprovechando la referencia clásica como molde fecundo de caracterización de una vida.

Aun presentándose como fiel discípulo de Pérez de Guzmán, Hernando del Pulgar avanza decisivamente en el campo del retrato: En deuda con los clásicos latinos, adopta una actitud de desenfado que se advierte ya en la primera de sus Epístolas: “el señor Tulio –dice, y ese señor es Cicerón– cuenta muchos loores de la vejez en su *De senectute*, pero no provee de remedio para sus males”. Y confirmamos enseguida la modernidad de pensamiento al comprobar que para él todo hombre vale por lo que es y no por aquel de quien descende o por lo que tiene: “E pues queréis saber cómo me habéis de llamar, sabed, señor, que me llaman Fernando, e me llamaban e me llamarán Fernando, e si me dan el maestrazgo de Santiago, también Fernando; porque de aquel título e honra me quiero arrear que ninguno me puede quitar, e también porque tengo creído que ningún título pone virtud a quien no la tiene de suyo” (XIII).

En la galería de retratos de *Los claros varones de Castilla*, afirma: “movido con aquel amor de mi tierra”²⁴, para que se vea que sus hombres no fueron menos excelentes que los griegos y romanos, incorpora ya junto a hombres linajudos otros de más baja extracción. Y no pienso únicamente en el tantas veces citado don Rodrigo de Villandrando, con quien obtiene, sin duda, uno de los mejores retratos literarios, sino, por ejemplo, en la serie de Prelados entre los que hay simples hidalgos de sangre –tal es el caso de Sant’Angelo–, varios hijos o nietos de conversos –el cardenal de San Sixto, el arzobispo de Burgos, el obispo de Soria–, y otros hijos de labradores, como don Alfonso, obispo de Ávila o don Tello, obispo de Córdoba.

Si la descripción física de los personajes se amoldaba al canon suetoniano, la pintura explora más detallada y profundamente la interioridad de cada yo personal. Basta, para confirmar lo primero, remarcar la atención que presta Hernando del Pulgar a las facciones y al lenguaje, la presencia y la elocuencia, de que hablaba Pérez de Guzmán. Por ejemplo, el marqués de Santillana era “bien proporcionado en la compostura de sus miembros, e fermoso en las facciones de su rostro [...] fablaba muy bien” (pág. 37); el conde de Haro tenía mediana estatura “e las cervices torcidas e los ojos un poco viscosos [...] fablaba con buena gracia”. Suelen cerrarse estos esbozos con apreciaciones sintéticas abstractas: “era omme impaciente” el Almirante don Fadrique, y el conde de Haro “omme esencial”; en tanto que don Juan Pacheco, maestro de Santiago, “era omme tratable”. No faltan, tampoco, valoraciones específicamente morales: y son, así, bastantes, los protagonistas a quienes, por ejemplo, de modo sumario, se acusa de amar en exceso mujeres. Pero es ese avance de exploración en la interioridad del yo el que constituye novedad. ¿Novedad de qué tipo y en qué grado? Nos hallamos dentro del mismo género del retrato y el punto de partida para la exploración se sitúa también en los gestos y costumbres; pero el ojo del biógrafo retratista amplía el radio de captación y, sobre todo, se hace más prerspicaz, al tiempo que la plasmación verbal de lo aprehendido –el alma en los detalles; el ser en el hacer– desborda los cauces indicados por el retrato clásico y condensa una gran intensidad significativa en la connotación.

Veamos, por ejemplo, a Enrique IV: bastan muy pocos y enjutos datos –“Tenía algunos moços acebtos de los que con él se criavan; amávalos con grand afección [...] plaziale muchas veces andar por los bosques apartado de las gentes...” (págs. 10 y s.)– para sugerir el carácter invertido de aquel rey bueno y abúlico. O fijémonos en Alfonso de Santa María, obispo de Burgos, que, por cierto, aunque “fablava muy bien e con buena graçia, çeçeaba un poco”: “Era muy limpio en su persona e en las ropas que traía y el servicio de su mesa e todas las cosas que le tocavan fazía tractar con gran limpieza, e aborrecía mucho los ommes que no eran limpios: porque la limpieza exterior del omme dezia él que era alguna señal de la interior...” (pág. 126). Si pensamos que poco antes nos ha dicho que era judío, resulta difícil no ver difuminada la alusión a la obsesiva limpieza de sangre. ¿Ironía? No me atrevería a asegurarlo aunque ésta se expanda entre líneas por doquier en muchos retratos. Recordemos a don Alfonso de Fonseca, arzobispo de Sevilla, cuyo agudo inge-

²⁴ Sigo la edición de J. Domínguez Bordona, Madrid, *Clásicos Castellanos*, 1969, p. 7.

nio, buen entendimiento y buena instrucción se elogia abiertamente, para, a renglón seguido y como quien nada dice, añadir: “El sentido de la vista tenía muy ávido e codicioso más que ninguno de los otros sentidos: e siguiendo esta su inclinación, plazíale tener piedras preciosas, e perlas e joyas de oro e de plata, e otras cosas fermosas a la vista” (pág. 121).

Presagia, en fin, la concreción plástica del retrato renacentista, la atención manifiesta a las anécdotas y detalles de las acciones. Vemos, por ejemplo, a don Rodrigo Villandrando recorriendo una y otra vez el campo para que su gente no reciba daño (pág. 65); o al conde de Cifuentes coger de la pechera al embajador inglés y levantarlo en vilo del asiento que correspondía al representante del rey de Castilla, aclarando, a la vez, al presidente: “Digos, presidente, que cuando padece defeto la razón, no deben faltar manos al co-razón” (pág. 75). Apuntan, incluso, aquí y allá rasgos de heterología y heterofonía que van a constituir la base de formalización lingüística de la novela.

Entrando ya en el siglo XVI, quisiera fijarme en el retrato que de Carlos V hace su cosmógrafo, Alonso de Santa Cruz, en el capítulo VII de la *Crónica del Emperador*:

“Fue el emperador don Carlos mediano de cuerpo, de ojos grandes y hermosos, las narices aguileñas, los cabellos negros y muy llanos [...] la barba ancha y redonda y bien proporcionada, la garganta recia, ancho de espaldas, los brazos gruesos y recios, las manos medianas y ásperas, las piernas proporcionadas. Su mayor fealdad era la boca, porque tenía la dentadura tan desproporcionada con la de arriba, que los dientes no se encontraban nunca; de lo cual se seguían dos daños: el uno, tener el habla en gran manera dura, sus palabras eran como belfo, y el otro, tener en el comer mucho trabajo; por no encontrarse los dientes, no podía mascar bien...”²⁵.

Agustín Redondo cree, con todo fundamento, que esta y otras páginas se deben a fray Antonio de Guevara, de quien Alonso de Santa Cruz las habría tomado²⁶. Recuerda P. Civil a este propósito que la reutilización casi integral de fuentes era normal en la historiografía de la época²⁷. La descripción coincide básicamente con la que ofrece Juan Ginés de Sepúlveda²⁸, pero amplía detalles y, referida al Emperador mozo, precede a un retrato moral que pondera su templanza, el rigor de vida, el sentido de la justicia, etcétera.

No es difícil adivinar al trasluz la técnica de retrato de Pérez de Guzmán y de Pulgar. Resulta igualmente claro que, como subraya P. Civil, el retrato brota de la idea, inspirada desde arriba y socialmente establecida, de un orden jerárquico piramidal inamovible, en cuya cima está el Príncipe. El Emperador es, en este caso, un nuevo César. Como a tal se le aclama en saludos

²⁵ Alonso de SANTA CRUZ, *Crónica del Emperador Carlos Quinto*, ed. de R. Beltrán y Rozpide y A. Blázquez, Madrid, 1920-1925, tomo II, p. 37.

²⁶ *Antonio de Guevara (1480-1545) et l'Espagne de son temps*, Genève, Droz, 1976, cap. VII, pp. 303-349.

²⁷ “Portraits de Prince dans l’historiographie espagnole du XVIIe siècle”, en K. Kuspiz, ed., op. cit. p. 70.

²⁸ “Era Carlos de estatura mediana, pero de brazos y piernas robustos y de singular vigor, respondiendo con gran proporción y acuerdo los demás miembros. De color blanco, barba y cabellos tirando a rubios, el rostro agradable, si no fuese porque le estropease la barbilla proeminente y los labios poco proporcionados”. *De rebus gestis Caroli v Imperatoris et Regis Hispaniae*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1780, p. 27.

y recibimientos triunfales²⁹. Según proclaman los tratados que por entonces proliferan sobre la formación y comportamiento del Príncipe, debe éste ser un modelo de virtud en sus actos, pero ha de serlo igualmente en su aspecto externo. Los retratos reflejan la ‘auctoritas’ en forma de ‘maiestas’ y siguen para ello las pautas que señala la fisiognomía, presente ya en los retratos suetonianos a partir del estatuto aristotélico y difundido también en la época.

Apoyándose en un anónimo *Tratado de fisiognomía* impreso en Lyon en 1549 y en los *Diálogos de la Pintura* del portugués Francisco de Holanda³⁰, hace P. Civil una lectura que reproduce la que un hombre del XVI, conocedor del sistema convenido de signos, debía de hacer del retrato del Emperador escrito por Guevara o Alonso de Santa Cruz. La estatura media representaba ese equilibrio que hacía consistir la virtud en el medio y que, por ejemplo, traduce en un emblema la *Hypnerotomachia* de Poliphilo³¹. Los ojos grandes son símbolo de una persona magnánima, mientras que los cabellos negros demuestran buen carácter, la nariz aguileña representa el coraje y el sentido realista y la tez blanca es la propia de las gentes dotadas de ánimo valeroso. Las manos largas y nudosas son signo de fuerza y hasta el mentón prominente termina por convertirse en símbolo de la majestad y la magnanimidad. Concluye de ahí P. Civil que la regla de valoración de un retrato literario en el Renacimiento, y en concreto el tipo de retratos al que pertenece el del Emperador, no es la de su adecuación a la verdad, al referente iconográfico. Dicho de otro modo, que la valoración no se sitúa en el eje de la identificación sino en el de la significación. Creo, sin embargo, que tal afirmación debe ser precisada y matizada. Porque las manos, elemento fundamental en la fisiognomía, no se presentan aquí como largas –rasgo que, en efecto, en España se iba a vincular largamente al goticismo, como marca de abolengo y en todas partes, de generosidad y valor– sino como “medianas”. Y no puede, de otro lado, infravalorarse la voluntad de realismo que comporta el contrapesar los datos positivos –ojos, cabellos, barba, garganta, brazos– con la pintura de esa boca definida sin rodeos por la “fealdad”, y desarrollada con vigorosos trazos expresionistas. Ciertamente que la visión global de la figura que el retrato suscita es la de ‘maiestas’, pero lograda con un apoyo en el realismo y un reconocimiento de la limitación humana, que es plenamente renacentista.

Aunque a lo largo del siglo XVI el retrato plástico va ampliando los detalles realistas y perfeccionando la técnica descriptiva, pasando al tiempo, aunque con mesura, del retrato de cabeza o torso al de cuerpo entero y variando el fondo sobre el que se proyecta la figura, el retrato literario físico se mantendrá aferrado largo tiempo a ese principio de la significación. Así, por ejemplo, los retratos literarios femeninos juegan siempre con el simbolismo de los colores que tan bien resumió Gutierre de Cetina en el soneto: “Es lo blanco castísima pureza; / amores significa lo morado; / crueza o sujeción es lo encarnado; / negro obscuro es dolor, claro es tristeza; // naranjado se en-

²⁹ Véase la descripción de las fiestas con que Zaragoza recibe en 1539 a la Emperatriz Isabel: Alberto DEL RÍO, *Teatro y Entrada triunfal en la Zaragoza del Renacimiento*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1988.

³⁰ *Libro de la Pintura Antigua o Diálogos de la Pintura* [versión española de 1563], Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1921. El capítulo “De la fisiognomía”, que aquí interesa, se inspira en el *De Sculptura*, de Pomponius Gamicus (1504).

³¹ Francesco COLOMNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venecia, 1499, con introducción de Peter Dronke, Zaragoza, Las Ediciones del Pórtico, 1981.

tiende que es firmeza; / rojo claro es venganza y colorado / alegría...”. En esa línea se muestra la influencia de “topoi” como el de la mujer en cuanto obra maestra de Dios, que estudió María Rosa Lida, el de “Natura artifex” y “Fortuna locuplex”, etc., cuyo estudio nos llevaría muy lejos.

Bien puede cerrar estos apuntes la mención de una obra en la que una misma mano realiza el doble retrato físico y espiritual en plástica y letras. Hablo del *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones*, de Francisco de Pacheco³², un hombre educado en la Sevilla del Renacimiento –un tío suyo, canónigo, era excelente latinista y miembro de la Academia de Juan de Mal Lara en la que participaban Francisco de Medina, Fernando de Herrera, Rioja, el pintor Francisco de Herrera, etc.–, el cual trata de equilibrar la fidelidad realista de la identificación con el principio de la significación elogiosa. Vemos cómo lo hace en el retrato de Fray Luis de León:

“En lo natural, fue pequeño de cuerpo en devida proporción; la cabeza grande, bien formada, poblada de cabello crespo i el cerquillo cerrado; la frente espaciosa, el rostro más redondo que aguileño (como lo muestra el retrato), trigüeño el color, los ojos verdes i vivos. En lo moral, con especial don de silencio, el ombre más callado que se a conocido, si bien de singular agudeza en sus dichos; con extremo, abstinentemente i templado en la comida, bebida i sueño; de mucho secreto, verdad i fidelidad; puntual en palabras i promessas; compuesto, poco o nada risueño. Léfasse en la gravedad de su rostro el peso de la nobleza de su alma” (pág. 69).

La indicación “como lo muestra el retrato” pretende, a mi juicio, avalar la veracidad de lo escrito. Y, en efecto, no se oculta que es pequeño y que tiene la cabeza grande, aunque se matice diciendo que ésta está bien formada y que su baja estatura guarda la “devida proporción”. Sobre la base de datos físicos realistas –cabello crespo, rostro redondo, frente espaciosa– y rasgos de carácter que pudiera inclinar a una valoración en cierto modo negativa –“el ombre más callado que se a conocido”, “poco o nada risueño”– se alza una interpretación de significación positiva, que resume de manera perfecta la última frase: “Léfasse en la gravedad de su rostro el peso de la nobleza de su alma”. Es, desde luego, lo que Pacheco lee en su retrato, lo que quiere que nosotros leamos. Porque, en última instancia, los retratos del Renacimiento brotaban del propósito normativo del reconocimiento de la eminencia, en cualquier campo, y de la exaltación de los valores con que se quería vertebrar la sociedad.

³² Edición e introducción de Pedro Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano, Sevilla, Diputación Provincial, 1985.