



EL RETRATO LITERARIO ESPAÑOL DEL SIGLO XV
 COMO PARTE DE LA REPRESENTACIÓN FUNERARIA

BERENICE ROMANO HURTADO

EL RETRATO LITERARIO ESPAÑOL
DEL SIGLO XV COMO PARTE
DE LA REPRESENTACIÓN FUNERARIA



**Universidad Autónoma
del Estado de México**

Dr. en Ed. Alfredo Barrera Baca
Rector

Dr. en C. I. Amb. Carlos Eduardo Barrera Díaz
Secretario de Investigación y Estudios Avanzados

Dr. en Hum. Fernando Díaz Ortega
Director de la Facultad de Humanidades

Mtra. en Admón. Susana García Hernández
*Directora de Difusión y Promoción de la Investigación
y los Estudios Avanzados*

L.L.L. Patricia Vega Villavicencio
Jefa del Departamento de Producción y Difusión Editorial

EL RETRATO LITERARIO ESPAÑOL
DEL SIGLO XV COMO PARTE
DE LA REPRESENTACIÓN FUNERARIA

Berenice Romano Hurtado

UAEM

ALDVS

R647r Romano Hurtado, Berenice
2020 *El retrato literario español del siglo XV como parte de la representación funeraria* .– 1a edición .– Ciudad de México:
Editorial Aldus / UAEM, 2020
278 pp., 16 x 23 cm
Texto para nivel superior.
ISBN: 978-607-633-162-0 (UAEM)
ISBN: 978-607-9457-18-1 (ALDVS)
1. Literaturas española y portuguesa. 2. Biografía, literatura y estudios literarios. 3. Literatura: historia y crítica. 4. Literatura comparada.
Dewey: 860

El retrato literario español del siglo XV como parte de la representación funeraria
Berenice Romano Hurtado

Primera edición: junio 2020

D.R. © 2020, UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
Instituto Literario núm. 100 Ote.
C. P. 50000, Toluca, Estado de México
<http://www.uaemex.mx>

D.R. © 2020, EDITORIAL ALDUS
Cerrada Mártires de Tacubaya 1bis-3A, col. Escandón
C.P. 11800, Ciudad de México

ISBN 978-607-633-162-0 (impreso UAEM)
ISBN 978-607-633-161-3 (PDF UAEM)
ISBN 978-607-9457-18-1 (impreso Editorial Aldus)
ISBN 978-607-9457-17-4 (PDF Editorial Aldus)

El presente libro cuenta con la revisión y aprobación de dos pares doble ciego externos a la Universidad Autónoma del Estado de México. El arbitraje estuvo a cargo de la Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados, según consta en el expediente número 206/2019.

Esta obra es el resultado del proyecto de investigación de la UAEM “El retrato literario en la España del siglo XV como parte de la representación funeraria”, clave 5036/2020CIB.

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Autónoma del Estado de México y de Editorial Aldus.

El contenido de esta publicación es responsabilidad de la autora.



Esta obra queda sujeta a una licencia *Creative Commons* Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales, ya que permite a otros sólo descargar sus obras y compartirlas con otros siempre y cuando den crédito, pero no pueden cambiarlas de forma alguna ni usarlas de manera comercial. Disponible para su descarga en acceso abierto en <http://ri.uaemex.mx>.

Hecho e impreso en México / *Print and made in Mexico*

*A la memoria de mi amado padre.
Para seguir charlando.*

ÍNDICE

EL RETRATO Y EL RITO DE LA MUERTE (A MANERA DE INTRODUCCIÓN)	11
Sonja Stajnfeld	

PRÓLOGO	17
---------	----

ESTADO DE LA CUESTIÓN	35
-----------------------	----

PRIMERA PARTE

VÍNCULOS COMUNICANTES ENTRE HISTORIA Y LITERATURA:

EL RETRATO LITERARIO	53
I. El retrato literario en la España del siglo XV	65
II. La fisiognómica	75
III. Caracterización de personajes en el retrato literario medieval	78
IV. Épica y crónica	83
V. Personajes de la épica en la crónica	96
VI. <i>Poema de Fernán González</i>	102
VII. <i>Los siete infantes de Lara</i>	121

SEGUNDA PARTE

CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES EN LA CRÓNICA	141
I. Fernando del Pulgar, cronista de los Reyes Católicos	149
II. Los Reyes Católicos como personajes de Fernando del Pulgar	154
III. Fernán Pérez de Guzmán, cronista de Juan II	166

TERCERA PARTE

ICONOGRAFÍA EN EL RETRATO LITERARIO: LA MUERTE REPRESENTADA	173
I. El retrato pictórico	185
II. Escultura funeraria: monumento de vida en muerte	190
III. La muerte escrita: el epitafio	195
IV. Influencia de las artes visuales en el retrato literario	202

CUARTA PARTE	
EL RETRATO LITERARIO COMO TEXTO HISTÓRICO:	
<i>GENERACIONES Y SEMBLANZAS</i> Y <i>CLAROS VARONES DE CASTILLA</i>	207
I. Fernán Pérez de Guzmán: <i>Generaciones y semblanzas</i>	209
II. Fernando del Pulgar: <i>Claros varones de Castilla</i>	226
QUINTA PARTE	
RETRATO, MEMORIA Y FAMA	243
I. El Retrato como literatura de linaje	243
II. El “buen morir” y la celebración de la gloria	250
III. Memoria y fama como tópicos para construir héroes	255
IV. Fernán Pérez de Guzmán y Fernando del Pulgar: muerte, memoria y fama	263
A MANERA DE CONCLUSIÓN	267
BIBLIOGRAFÍA	271

EL RETRATO Y EL RITO DE LA MUERTE

(A manera de introducción)

Sonja Stajnfeld

La formación y la existencia de los géneros literarios ofrece testimonio de una serie de fenómenos: unos, estrechamente literarios, que suponen la influencia de ciertos motivos en otros, por ejemplo, como se menciona en el libro que está a punto de leer, la huella que la cultura italiana renacentista, así como la de la *chanson de geste* francesa, ha dejado tanto en la biografía, como en la crónica y el retrato de la cultura castellana (española). Aparte de las influencias interculturales de los “vecinos”, los géneros literarios se forman por cierto dinamismo de la evolución de los formatos literarios autóctonos: basta con recordar que *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* es considerado como la primera novela moderna, entre otras características, por desautomatizar los motivos de sus predecesores, parodiando las novelas de caballería y la bucólica; en otras palabras, no trascendió por apartarse de ellos, sino por exponer, con los recursos literarios, la condición de artificio de éstos. Desde una tradición literaria, entonces, se puede trazar el surgimiento y la formación de una expresión literaria, en este caso, el retrato.

La genealogía de un género literario —la cacofonía funciona como recurso para el énfasis de que el género remite a lo genérico, compartido, pero que ello incluye el sema griego *génos* que remite a “raza”, “linaje”, “prole”;¹ por lo cual la colocación adyacente de genealogía y género no es casual— también está condicionada por factores culturales y políticos extraliterarios. En el caso del retrato cabe mencionar tres: la representación en el arte plástico, el individualismo y la consolidación de clases aristócratas.

En cuanto al primero, Juan Amo Vázquez señala que el retrato es:

1. *Diccionario de la Real Academia Española*, en línea: www.rae.es.

la visión particular de un individuo sobre otro. Es una personal evocación; por tanto, no es imagen fiel sino interpretación. Se trata de una obra cuyo tema o motivo principal es un ser humano concreto, que se le reconoce en su dimensión física, y dentro del campo subjetivo en su dimensión psíquica, todo ello en un espacio intemporal.²

El estudioso de la historia del arte, al deslindar el retrato de la fotografía, señala, asimismo, entre otras características, lo siguiente:

en la figura relativamente esférica que constituye la cabeza humana, hay una serie de ‘irregularidades’ y asimetrías que caracterizan cada una de ellas independientemente de todas las demás, constituyéndose cada elemento citado en una forma perfectamente distinta y única en cada sujeto con su individualidad propia.³

Lo interesante en estas acepciones de la historia del arte es el énfasis en la unicidad de la persona que el retrato busca trascender; dicha unicidad no se produce por una imitación perfecta de la fisonomía de un rostro, sino por la presencia de las imperfecciones: el retrato exagera la individualidad —arrugas, deformaciones, marcas personales. Son las imperfecciones, y no su antónimo, lo que crea un buen retrato en artes plásticas.

En el caso de los retratos *literarios* —el tema de este libro—, se trata de disimular las imperfecciones: a través de la intensidad de las características que confirman los ejes que Berenice Romano Hurtado destaca en calidad de almacén ideológico de los retratos medievales, a saber, el linaje, la muerte (de preferencia que contenga el elemento transcendental), la fama, la memoria y el ejemplo, se “callan” las imperfecciones e irregularidades, de modo que se obtiene una caracterización idealizada, heroica, de acuerdo con los valores de época.

No obstante, es interesante reflexionar —ya que estos retratos no dejan testimonios al respecto de las imperfecciones— en torno a lo callado

2. Juan Amo Vázquez, “Una teoría sobre el retrato”, *Ensayos. Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, núm. 3, 1989, p. 172.

3. *Ibidem*, p. 174.

de dichos retratos que cumplen un fin en la consolidación del imaginario nacional y religioso. Esto, recordando la cacofonía mencionada de género y genealogía, me dirige hacia un pensamiento según el cual la genealogía en el sentido de linaje —selección de unos rasgos y la consecuente exclusión de otros— es una condición *sine qua non* para la conformación de un género, tanto literario como una colectividad con rasgos —¿géños?— compartidos. Para lograrlo, es necesario borrar y disimular lo “incómodo”, para que la imagen sea representada sólidamente.

El individualismo emana, en el caso del retrato en el ámbito de artes plásticas, de la unicidad antes mencionada, es decir, del hecho de que es improbable que dos rostros sean “irregulares” de la misma manera; la paradoja a la que aluden los ejemplos de los retratos literarios que, evidentemente, (re)tratan a los individuos, es que éstos tienen ciertas implicaciones sinecdóquicas: los aristócratas de *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán (del 1450) y de *Claros varones de Castilla* de Fernando de Pulgar (del año 1486) son partes de un todo —partes excepcionales, representativas, probablemente con abundante recurrencia a la hipérbole—, y ese todo es la comunidad todavía fragmentada y sin un componente identitario estable —salvo, tal vez, la religión. Los miembros de la clase aristócrata y del clero, en su calidad de modelos, enseñan los valores al grupo social con el que conviven, y que ellos deben asumir, para adquirir subjetividad cultural, nacional y social.

Su caracterización —un retrato es caracterización indirecta, los rasgos físicos reflejan la personalidad por analogía o por contraste— es significativa porque siempre tiene el componente que trasciende al individuo, extendiéndose más allá de los límites del retrato; por ejemplo:

El último retrato de *Generaciones y semblanzas* reafirma la principal preocupación del retratista: poner sobre la mesa la crisis que vive España para explicar las causas y, de alguna forma, tratar de no repetir los mismos errores. Así, al mismo tiempo que caracteriza a los personajes con la descripción física y de acciones que reflejan su moral, extiende esas características fuera del texto para decir que el personaje que presenta es sólo una muestra de todo un grupo social o político.

Otra vertiente de ello es evidenciar que un personaje de la clase aristócrata, la que concentra y contiene los mecanismos de poder, tiene la capacidad ética de ejercerla, gobernando sobre sus súbditos. Comentando *Generaciones y semblanzas* de Pérez de Guzmán, a propósito de la importancia de un buen gobierno por parte del monarca, la autora afirma: “Si se trata del retrato de un rey, no sólo es importante hablar de su genealogía, sino de su descendencia, para probar hasta dónde alcanza su buen linaje y porque, desde luego, éste implica a los reyes que vendrán”.

Fernando del Pulgar, autor de *Claros varones de Castilla*, continúa la tradición literaria de retratos trazada por Pérez de Guzmán; Del Pulgar, en su calidad de cronista y diplomático de los Reyes Católicos, tuvo experiencia directa con la más alta nobleza de su época a quienes retrata, sin excluir a los reyes. Un dato curioso que asienta Romano Hurtado es que Del Pulgar es descendiente de los judíos que, para evitar la expulsión del territorio español, decidieron convertir su religión al catolicismo. Este hecho no es meramente anecdótico puesto que los conversos que llegaron a ocupar puestos de importancia en la jerarquía cultural, eclesiástica y de gobierno en la España medieval y renacentista, han sido considerados como “traidores en potencia” y se esmeraban, por ello, en comprobar su “lealtad” a la realeza y lo que ésta representa. Fernando del Pulgar hace lo mismo en *Claros varones de Castilla* etiquetando (y descalificando) a los que tienen la misma descendencia que él; se lee en una cita “Merece atención la insistencia con que Pulgar señala ascendencia judía a varios de los personajes que retrata y ensalza en sus *Claros varones*, todos, por cierto, prelados”.⁴

Cabe decir unas palabras de la presencia de la muerte en los retratos literarios. Por las convenciones del género, al narrar la vida de un personaje, se debe culminar con su muerte, es el desenlace esperado. En el abordaje de este tema, uno de los aspectos que llaman la atención es la relación entre el retrato y el epitafio:

El retrato encuentra un reflejo peculiar en el epitafio, cuya estructura narrativa es muy semejante. El fin en ambos es dar cuenta de un sujeto que ya está muer-

4. Mata Carriazo en Romano Hurtado, *ibidem*, p. 150.

to y del que se quiere guardar memoria, pero mientras el epitafio señala el lugar donde se encuentra *ahora* el muerto, el retrato se ocupa de crear la imagen que, por encima del cuerpo que abraza el epitafio, perdurará en el tiempo.

Aunque se retratan diferentes momentos de la vida de los aristócratas, la muerte, el último capítulo, mereció atención especial de Romano Hurtado, a modo de suposición, infiero que la condición de umbral, las cuestiones existenciales siempre ligadas con la muerte, pueden ser motivos para dicho interés. Contrario al sinsentido existencial, la muerte en el contexto medieval estaba llena de significados, contenidos, los cuales se organizaban en rituales y símbolos religiosos. Nuevamente la extensión, partiendo de la muerte, hacia lo colectivo: “La muerte siempre es individual, desde luego, pero no la forma de entenderla, como tampoco la manera de simbolizarla”. La religión desempeña un papel importante en esta, como en otras transiciones vitales, en las que uno está a punto de elegir un camino, el del bien o el del mal: “se ve al agonizante rodeado de demonios y ángeles en una contienda en la que se esfuerzan por convencer al sujeto de inclinarse a las tentaciones e inspiraciones de unos y otros”.

Otro punto, relacionado con el *estatus* del difunto, es que, puesto que su vida ha sido más significativa que la de un plebeyo (me refiero a un nivel simbólico, representativo), esa importancia perdura, se extiende más allá del cese de la existencia física y ocupa un espacio en la memoria (de la colectividad a la cual fungió como símbolo consolidante). El rito, al cual la autora se refiere como “arte funerario”, cumple la función de materializar esta perpetuación y la continuidad de la existencia del noble en la esfera de la memoria. Aparte del rito, el epitafio, a modo de una extensión o suplemento del retrato literario, también materializa la memoria inscribiendo a la persona para el presente y el futuro, evitando el estancamiento en el pasado: “el propósito en ambos no es tanto retomar las acciones que no deben olvidarse, sino construir una imagen, elevar una estatua, que mejor represente la manera como se quiere pasar a la memoria”.

El libro en cuya puerta se encuentra, ofrece un vistazo hacia un fragmento de la historia, la cual está matizada por la literatura; esto evidencia el vínculo entre las dos disciplinas, la literariedad de la primera, y la histo-

ricidad de la segunda. Aparte, se pone sobre el escenario la presencia del artificio, tanto en el ámbito de la filología, como en lo social, por ejemplo, lo artificial en el hecho de que las vidas de los nobles tienen que “trascender” a través de los retratos; lo más relevante en cuanto al artificio, en mi opinión, es despojarlo de la connotación negativa (en contraposición con lo “natural”) y poner en evidencia que (casi) todos los aspectos de lo que consideramos la experiencia humana, han sido contruidos, elaborados, a manera de artificios, lo cual sin duda no los debe demeritar.

PRÓLOGO

Para los hombres y mujeres medievales la muerte es una asignatura que deben aprender y vivir como parte de su experiencia en el mundo. La muerte se imita, se comparte y se hereda; es representación en sí misma, por la serie de ritos que la acompañan, y se muestra hacia los demás cuando se convierte en una forma artística. La muerte medieval tiene cuerpo y textura, se puede mirar, tocar, escuchar y leer: es forma y contenido de las manifestaciones artísticas, así como parte de la ideología que da relieve al proyecto historiográfico de la época. Por ello, la búsqueda de una memoria colectiva, que consolide la identidad de una nación y cree lo que será su legado como comunidad, desemboca en la inscripción historiográfica.

Desplegada en una serie de géneros literarios, la narración histórica se extiende desde el recuento de eventos de un país hasta el de las acciones particulares de un individuo. En términos generales, se encuentran tres tipos historiográficos: uno caracterizado por la intuición de una comunidad de la que se quiere averiguar y relatar el devenir histórico, otro que se apoya en la idea de la humanidad como totalidad, y uno último que parte de la percepción del individuo como sujeto de un devenir histórico, que se manifiesta en la biografía.¹ La búsqueda de los dos primeros, el relacionar el desarrollo histórico con valores vigentes en un grupo de determinada época, lleva a interesarse en el individuo y a que la biografía que surja entronque el devenir de éste con el de la colectividad a la que pertenece. Este nuevo interés empuja al escritor de biografías a centrarse en la existencia individual y, en esta medida, a hundirse en el microcosmos del sujeto y a atenerse al esquema proporcionado por sus valores individuales, como antes lo había hecho con la colectividad. Este biógrafo, entonces, inicia con la labor de encontrar el punto de contacto entre los valores de una sociedad y los particulares de cada sujeto.

1. José Luis Romero, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1945, p. 20.

En este desarrollo, ciertos procesos históricos sociales que afectan a la comunidad comienzan a simplificarse, y la sociedad los asimila hasta reducirlos a un mero acontecer personal. Dicho de forma rápida, por esa adscripción del devenir colectivo a una existencia particular, y a la idealización de ciertos valores, surge el héroe, mucho más interesado en representar hazañas individuales, con menos elementos míticos y con un más vivo fondo histórico. De esta forma, se crea un personaje a partir de la acumulación de elementos de una acción colectiva, de tal forma que el héroe representa y da ejemplo a una comunidad. La tradición recoge las formas de esta existencia social y comienza a reflejar sus ideales en ciertos tipos, en los que se aglutinan los signos y valores más altos y ejemplares; de esta forma el héroe evoluciona, y como expresión de los ideales colectivos, se caracteriza con menos elementos míticos y con una estructura histórica más representativa para la comunidad que lo recibe. El héroe se construye en la poesía, primero oral y luego escrita. Se eleva su imagen en aquello que perdura: la piedra, la grafía y el arte en general.

Por esto, los rasgos con que se reconstruye el proceso histórico son los de la historia de la comunidad, que responden a acontecimientos y a ideales que conforman su devenir histórico. En este proceso, José Luis Romero observa que cuando comienza a crearse un tipo biográfico se constituye el modelo de este tipo, esto es, el individuo se despersonaliza y se vuelve a personalizar por medio de un proceso colectivo.²

El modelo, sujeto al sistema de valores vigente en una comunidad, corresponde a un número limitado de formas de vida fácilmente discernibles. El predominio del plano político, característico de la Antigüedad, inclinó los esquemas modélicos hacia las formas de vida directamente vinculadas con él: la del hombre de Estado y la del guerrero que, por esto, fueron las más representadas en el género biográfico. Estos modelos predominaron, de una forma u otra, a todo lo largo de la Edad Media, y asimismo se preservan, con ciertas variantes, en el retrato.

2. Romero, José Luis, "Sobre la biografía española del siglo XV y los ideales de vida", *Cuadernos de Historia de España*, I y II, 1944, p. 27.

En la Antigüedad, Plutarco y Suetonio representan un momento significativo en la historia de la biografía. Señalan la iniciación de una etapa en la que el biógrafo procura desviar su atención de lo que en la vida del individuo es sólo reflejo de los intereses y valores colectivos, para quedarse con las particularidades de los sujetos. Las biografías de personajes empiezan a surgir y su influencia llega hasta la España de los siglos XIV y XV, en biógrafos como Pedro López de Ayala, con la *Crónica de Pedro I*.

Una vez dentro del medievo, comienza la tradición de recuperar con la escritura la vida de los personajes más ilustres de la época. A fines del siglo IV, San Jerónimo inicia la serie de los *De viris illustribus* cristianos, que continuarán luego Genadio, San Isidoro de Sevilla y San Ildefonso. Algo parecido a estos textos surge como biografía, con San Atanasio, por ejemplo, con su *Vida de San Antonio*, y Sulpicio Severo con la *Vida de San Martín de Tours*; ambos, según Romero, cimientan las bases de una nueva forma biográfica: las vidas de santos, construidas con un nuevo modelo que dará la pauta a otras formas biográficas.

El tópico en la hagiografía³ medieval es siempre el mismo, sin importar las particularidades del personaje y del ambiente en el que actúa. Se trata de cubrir un modelo en el que se represente una existencia cualquiera marcada por la fe y, por ello, orientada hacia la vida ascética; una vida en la que las obras deben ser ejemplo de una virtud de validez universal dentro del ámbito cristiano, acentuadas con la presencia divina, que se manifiesta en el milagro.

Gregorio es el primero, en esta tradición de biografías sagradas, que se concentra en el aspecto narrativo. Este rasgo se desarrollará más adelante en la historia, y tendrá como principal interés acercarse a la mayor cantidad de gente, a diferencia del estilo clásico, con un lenguaje adornado y

3. Un buen libro acerca de las vidas de santos es el de Thomas J. Heffernan, *Sacred Biography. Saints and their biographers in the Middle Ages*, Oxford University, New York, 1988. A pesar de que no se trata de un texto básico dentro del tema general de la biografía, ya que limita su estudio a la hagiografía, profundiza en su tópico y sobresale entre los libros del tema. Otro texto recomendable, que también versa sobre santos, es de *Biography in Late Antiquity. A quest for the Holy Man*, de Patricia Cox, University of California Press, Los Angeles, 1983.

complicaciones como una forma de elocuencia. El aspecto narrativo de la biografía, y del retrato, es fundamental, como lo es subrayar que si bien se retoman las formas biográficas clásicas, se hace con algunos cambios, y una de sus primeras evoluciones, y la más relevante, porque la aproxima a lo literario, es la incursión en la narratividad.

A partir de las historias de santos se desarrolla una diversidad de biografías en la Edad Media, la que no obstante sigue vinculada a la hagiografía, porque existieron santos que fueron reyes, cortesanos, obispos, abades, monjes, monjas, ermitaños, parte de la aristocracia o incluso del pueblo, y sin importar las diferencias sociales, circunstanciales o temporales, todos cabían en el paradigma retórico de la época para exponer esta santidad. Así, a pesar de la variedad de autores, las biografías de santos se establecían en modelos narrativos fijos que surgían, por un lado, de la biografía greco-romana y, por otro, de la judía. Dos tradiciones diferentes, pero unidas armónicamente en el biógrafo cristiano, que se destacó como biógrafo de santos.

Las primeras biografías, como otros géneros, tuvieron una tradición oral que, a pesar de dar resultados contradictorios, usaron los biógrafos para recuperar muchos de los eventos que rodeaban la vida del santo. Lo llamativo es que las contradicciones que generaron estas versiones, incluso apócrifas, con el tiempo se convirtieron en artículos de fe de los clérigos y hombres religiosos, de igual forma que, más adelante, la crónica con pretensiones de valor histórico más rigurosas también se valió de las leyendas y de la épica cuando se trataba de completar periodos de tiempo de los que se tenía noticia sólo en estos géneros.

Con la búsqueda de datos que dieran mayor credibilidad a los escritos, se empezaron a crear “biografías autorizadas”, que pretendían aparecer como el texto fijo y que quisieron terminar con la tradición oral, que propagaba versiones de una misma historia. A pesar de que todo esto comienza a llenar de narratividad las biografías, el interés de los biógrafos de santos no fue escribir la crónica de una vida, sino facilitar el crecimiento y difusión de su culto; para ello pretendieron crear una sola vida para cada personaje y detener las variantes que sólo le restaban veracidad. Así, estos biógrafos partieron de lo oral, pasando por la multiplicidad de textos que esto genera, hasta la constitución de un solo escrito. Es decir, buscan satis-

facer la comprensión que requería la comunidad sobre la vida del santo y establecer el texto como un escrito digno de reverencia, casi como si se tratara de una reliquia, como si el vínculo entre el santo y el texto que lo representaba fuera divino, de esta forma se carga de una función icónica.⁴ Esta iconicidad del documento, por otro lado, queda establecida cuando el recuento biográfico, más allá del relato y de lo que representa, forma parte de la comunidad religiosa y es visto como elemento esencial de la liturgia, ya no es sólo escritura, sino objeto. Escritura y objeto, como se verá, son el fundamento de ideología y representación: el conjunto de creencias e ideas de una comunidad volcadas en un ícono —léase inscripción, piedra o libro— que lo contenga y lo explique.

En el orden medieval, la comunidad se estructura bajo el signo de la fe, como parte de esta ideología, y sólo adquiere significación lo que interesa a la comunidad cristiana y lo que refleje y pueda representar de forma concreta sus ideales. De esta manera, así como el santo encarna una serie de creencias, se busca otro paradigma que transmita distintos valores. Así resurge el héroe guerrero, que la epopeya recoge y elabora; de esta forma, el héroe medieval, como el santo, ofrece todos los caracteres del modelo que se busca represente esos valores; significan, uno y otro, lo que la comunidad quiere ver en ellos. La epopeya, como la hagiografía, transforma a los individuos en modelos cuando constituye sobre algunos elementos de su historia real un relato que da cuenta del proceso histórico de la comunidad y los ideales cristianos.

Más adelante, durante los siglos VIII y IX, habrá un renacimiento de la escritura biográfica. En este periodo las batallas, los tributos, la construcción de monasterios, estaban hechos de ideales y estándares de conducta que daban cuenta del sistema ideológico en sí. Se buscaba reflejar cómo los monarcas, los sacerdotes y los santos habían aprovechado sus

4. Los elementos de representación ideológica son parte fundamental del mundo medieval, por ello, como se verá, la iconografía y su relación con los textos es un punto medular en este libro. Lo visual domina el medievo porque en la religión se requiere del ícono, de la representación, para comprobar una existencia. Así, el cuerpo de un muerto se convierte en ícono y se representa en una escritura funeraria o en un escrito lleno de imágenes que, a su vez, son representaciones de algo más: la gloria o el infierno.

vidas para que estas existencias, de nobles y piadosos, sirvieran como referencia de conducta para el resto de la gente: la biografía debía funcionar como un escaparate de *exemplos* con los que la comunidad se sintiera motivada e identificada.

Igual que en el siglo VI, con las vidas de santos, los modelos y rasgos estilísticos de la biografía se tomaron de los antiguos, sobre todo de Plutarco y Suetonio y, desde luego, de la hagiografía posterior. Así, la escritura de las vidas de santos no se pierde cuando se introduce el modelo del héroe guerrero, porque su narración se fue adaptando a los intereses y desarrollo de cada periodo. De esta manera, se fueron aproximando a las formas de recuentos históricos, que narraban hechos y acciones que mostraban a los sujetos como personajes más reales y cercanos al resto de la gente, como sucedió con la vida de los misioneros. De esta forma la distancia entre las vidas de santos y las de personajes seculares fue cada vez menor.

Ernst Breisach, en *Historiography ancient, medieval and modern*,⁵ presenta el desarrollo de géneros históricos como la biografía y la crónica anterior al siglo V y hasta el XVII. En este libro, Breisach ubica el año 883 como el del surgimiento de una obra que marca un cambio importante en el desarrollo de la biografía. Escrita por un monje inglés, Notker Balbulus, la biografía de Carlomagno muestra el comienzo de la preeminencia de una narración que, como técnica narrativa, apila una historia sobre otra hasta convertirla en una serie de anécdotas, que deja atrás el mero recuento histórico. Esto dio pauta para que después, con el paso de los años, la biografía de Carlomagno se transformara en leyenda, tal como sucedió con otros personajes históricos; lo que muestra un cambio interesante, pues pone de relieve cómo la narratividad, y no sólo las acciones acumuladas, dan a un texto el carácter de literario y cómo este rasgo supone una evolución en el desarrollo de un género que comienza por ser histórico. Esto adelanta, por otra parte, el hecho de que a pesar de que se quiera considerar a la biografía como parte de lo histórico, la necesidad de contarse por medio de la narración la empuja a deslizarse hacia lo literario.

5. University of Chicago Press, Illinois, 1977.

De ahí que, en el siglo IX, Einhard desemboque en un modelo nuevo para la biografía con su *Vida de Carlomagno*, un texto que se conforma por dos partes: una en la que se narran las acciones del personaje, y otra en la que se hace su retrato. Aunque el estilo para referir la dignidad y magnanimidad del personaje es una aplicación con la que el modelo hagiográfico presenta las cualidades y virtudes del rey piadoso, lo que cabe resaltar es la búsqueda, también en los clásicos, de elementos que enriquezcan la biografía. Si bien se había incluido la narración profusa al recuento biográfico, la descripción viene a completar, por una parte, y a sugerir, por otra, formas distintas, como la del retrato. Por otro lado, es importante señalar la relación proporcional que se empieza a mostrar entre las cualidades morales y las físicas, punto que será de gran relevancia en el retrato español del siglo XV.

En el siglo XII el Abad Suger escribió *La vida del Rey Luis VI* (el gordo) y definió la biografía al decir, según Breisach, que se trataba de un monumento más durable que el bronce, del que no pueden borrar su memoria las circunstancias temporales. Esta afirmación es de la mayor relevancia, porque, por un lado, reafirma la idea de que la escritura puede ser también un ícono y, por otro, le da su valor como medio para consagrar y perdurar la memoria de personajes a pesar de la muerte y del paso de los siglos. Es la idea de la biografía como epitafio.

En los siglos XII y XIII, la escritura de biografías de reyes estuvo influida por el creciente interés en las historias de caballerías, porque ya no se trataba de exaltar la supuesta santidad del monarca, sino de crear valores guerreros en reyes que lucieran enérgicos en cortes comprendidas como verdaderos centros de poder: el modelo del héroe es el que ahora se quiere crear como personaje central de estas biografías. Los autores dejan de lado lo religioso, y así surgen otras formas de escribir las biografías; ahora más que nunca se comparten fronteras con la historia y con la literatura, en casos como el del monje Rigord, quien escribió la vida de Philipo Augustus en hexámetros.

Durante el siglo XII, además, la *chanson de geste* francesa influyó en la historiografía inglesa. Los textos que resultaron de esta convivencia ya no hablaban tanto de la piedad de los nobles como de sus acciones, sus rasgos

o sus amores; y el concepto de verdad ya no surge de lo que es “real”, sino de la mezcla de hechos actuales, el modelo ideal y lo imaginado; es decir, de aquello que concernía y formaba parte de la colectividad. De esta forma, las figuras reales de la historia se transforman en héroes por la suma de elementos de ficción que otros géneros heredan a la historiografía; tal es el caso de El Cid en España, o de Roldán, en Francia. Ya no sólo se buscaba crear modelos de inspiración para la gente, como se había hecho con las vidas de santos, sino de entretener con textos más narrativos. En esta línea, cobraron mayor importancia las acciones de los reyes y sus anécdotas, que los eventos históricos en sí, lo que produjo biografías ficcionales que encajaban bien en esta época de novelas históricas y canciones de gesta.

La Guerra de los Cien Años, a fines del siglo XV, no se narró en ninguna historia, sino en crónicas y biografías, porque empezaba a ser importante no sólo lo que se contaba, sino cómo se contaba; por ejemplo, una de las biografías de Enrique V se escribió rimada y con influencia de la *chanson de geste*, lo que la hacía entretenida y fácil de recitar. Estas crónicas y biografías, entonces, no se desligaron de los textos meramente literarios y, como había sucedido antes con las vidas de santos, se enriquecieron y completaron con las leyendas que rodeaban el hecho histórico.

La Alta Edad Media vio existir conjuntamente a la crónica de hechos, de tipo analítico, y a la canción de gesta, en la que el desarrollo histórico aparecía estructurado alrededor de un personaje enaltecido y conformado según el esquema de un modelo que le proveía sus caracteres genéricos, escondiendo la singularidad humana del individuo. A pesar de que en apariencia la crónica luce más cercana a una exposición real del sujeto que describe, al retomar información de la épica se filtran algunos de los recursos que dan su carácter literario a la canción de gesta. De esta forma, al igual que la épica narra literariamente hechos con un fundamento histórico, la crónica se vale de ciertos momentos literarios del recuento épico para completarse.

Así, a fines del siglo XIII se identifican algunos intentos biográficos en España, como el de Juan Gil de Zamora; pero es hasta Pedro López de Ayala cuando hace su aparición formal un tipo de retrato que concentra su interés en el individuo como tal, y que se complace en presentarlo no sólo

en cuanto actor del drama histórico, sino también como ejemplo para la humanidad. Fue con López de Ayala que se inició en España el interés por el personaje no sólo como parte de la historia, sino como un modelo de los valores que se resaltaban en la época. A sus crónicas, que ya tienen frontera con el retrato, siguieron trabajos como los de Fernán Pérez de Guzmán y, después, Fernando del Pulgar, quienes se interesaron por el género del retrato en sí.⁶

En este tipo de textos, José Luis Romero señala que:

aún antes que el mero retrato físico y moral, es fundamental para el biógrafo señalar con precisión el linaje del individuo, como si fuera necesario justificar su elección como tema de reflexión histórica; el linaje, en efecto, determina y precisa la condición social y parece una exigencia subyacente en el espíritu del biógrafo español del siglo XV el dar razón con ella de la dimensión histórica del personaje.⁷

6. Además, entre 1395 y 1480 se encuentra la colección de biografías de Alfonso de Toledo, *Espejo de las Istorias*. En la biografía individual, Gutierre Díez de Games hace la *Crónica de D. Pedro Niño* y la del *Conde de Buelna*. También aparecen la *Crónica de Don Álvaro de Luna* y la *Crónica del condestable Iranzo*, ambas anónimas. En esta época el retrato surgirá, ya sea bajo la forma biográfica o bajo la de crónica personal, como un derivado historiográfico principal en el curso de los reinados de Juan II y Enrique IV. En la biografía colectiva, Fernán Pérez de Guzmán elaborará en 1455 sus *Generaciones y semblanzas*; más adelante compilará el *Mar de historias* y compondrá sus *Loores de los Claros Varones de España*. Por esos mismos años, Gutierre Díez de Games escribe su *Crónica de D. Pero-niño*, llamada *El Victorial*, y de la misma época, aproximadamente, es la *Crónica de D. Alvaro de Luna*, atribuida a Gonzalo Chacón; asimismo surgen la *Crónica del Condestable de Iranzo*, presumiblemente de Pedro de Escavias, el *Espejo de las historias*, de Alfonso de Toledo y el *Valerio de historias* de Diego Rodríguez de Almella. Un poco más tarde, en 1486, Hernando del Pulgar escribirá sus *Claros Varones de Castilla*. Por su parte, Gonzalo Fernández de Oviedo hace las *Batallas y Quinquagenas*. En 1526 Juan de Vallejo escribe el *Memorial de la vida de Cisneros*, y Diego García de Paredes hace su autobiografía. En esta época se realizan las biografías de personajes históricos anteriores. Surge una *Crónica del Cid* en 1498, y otra en 1512. Asimismo, se escribe una genealogía del Cid, que llega hasta 1507.

7. *Op. cit.*, p. 54.

El sujeto no adquiere de por sí interés de reflexión histórica si previamente no queda establecida su pertenencia a uno de los dos estados nobles, el de los clérigos o el de los caballeros; de esta forma se explica que se exponga como modelo de conducta. El linaje de un ser determina su lugar en el universo medieval. Si este hombre es eslabón de una cadena noble, escribir de él significará traer a la escena literaria a los nobles que lo anteceden, y de esta forma a un fragmento de la historia que recuerde glorias y hombres ilustres. En esta época, el valor de la nación está estrechamente ligado al de sus caballeros; por esto, la honra y el linaje implican una escalera hacia el pasado en la que cada peldaño constituye, con una serie de nombres ilustres, la gloria nacional.

En estas biografías individuales, por otra parte, tras el linaje, el retrato físico y moral constituye el elemento que mejor precisa el perfil del individuo. El biógrafo destaca su singularidad, y aunque el texto está regido por su capacidad de agudeza psicológica y su maestría literaria, ambas quedan sujetas a la fuerza de los modelos. La descripción física y moral debe detenerse en aquello que revele la calidad del buen caballero o del noble prelado: la fuerza, la cortesanía o la destreza, si es lo primero; la sabiduría, la virtud o la prudencia si lo segundo.

Hasta ahora me he referido bien al retrato, bien a la biografía, sin hacer ninguna diferencia entre ellos. Ahora que en este recuento histórico de los géneros ha surgido el elemento descriptivo —de lo físico y de lo moral— es necesario hacer la precisión. No se debe suponer que el retrato es parte de un desarrollo de la biografía y que por ello se asimile como una biografía “sintetizada”, o que la biografía sea una versión extendida de lo que se sugiere en el retrato. Aunque tienen puntos de unión, biografía y retrato son géneros distintos, cada uno con sus particularidades. Uno no se desprende del otro, y ya desde la Antigüedad se desarrollan paralelamente.

“Es en el retrato donde la personalidad individual puede filtrarse más por los resquicios de la imagen [modélica] y donde podemos descubrir los signos de una percepción de la singularidad humana de caracteres más netamente renacentistas, como la relación entre lo físico y lo moral”.⁸ En los

8. *Ibidem*, p. 56.

comienzos del siglo XV, además de la descripción física y moral, el retrato se complementará, conforme al modelo antiguo, con la documentación anecdótica que muestre la índole del personaje. Finalmente, la exposición de los hechos completará la peculiaridad del personaje, la que al mismo tiempo se procurará ajustar al repertorio de modelos de los ideales medievales. Desde luego, estas no son sino características generales que describen al género, pero que actúan y se ajustan, como se verá, de manera distinta en cada autor.

José Luis Romero comenta que en esta época el retrato surgirá, ya sea bajo la forma biográfica o bajo la de la crónica personal, como un derivado historiográfico principal en el curso de los reinados de Juan II y Enrique IV. Para Romero, el retrato es sólo un derivado de la historiografía y como tal podría presentarse, a veces, más inclinado a la historia que a la literatura. Por ello, comenta que las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán es un ejemplo de biografía colectiva, en lugar de considerarla una muestra importante del género de retrato.

En esta época de unificación nacional y reforzamiento de la fe cristiana, se busca escribir biografías de personajes históricos que sirvan de ejemplo para apuntalar los valores e ideales medievales. Así surgen, por ejemplo, crónicas y genealogías del Cid, que pretenden explicar el linaje de la nación, mostrar al pueblo cuáles son sus antecesores y, por ende, motivar a acciones y comportamientos tan heroicos como los de antaño. Así, desde la exposición de Díez de Games, hasta los retratos de Pulgar, la biografía y el retrato ofrecen un repertorio de paradigmas para la vida, que se complementan entre sí para guardar el testimonio de las aspiraciones y valores del español del siglo XV.

Si los tiempos han impuesto diferenciaciones en los contenidos biográficos, la canción de gesta y la hagiografía han logrado subsistir más allá de los siglos XII y XIII, y algunos de sus rasgos perdurarán vigorosamente aún en el siglo XV, mientras que la biografía y el retrato han sufrido cambios que de época a época los han acercado y diferenciado. En cuanto a los paradigmas, salvo algunas variantes impuestas por la deformación cortesana del caballero y el religioso,⁹ uno y otro constituyen todavía en este

9. Al respecto, Carlos Clavería agrega que “el prestigio de la corte y de la figura ejemplar

último periodo los modelos predominantes en España, y los que se busca difundir en los diversos géneros que, de una u otra forma, se vinculan con la historia.

En el curso del siglo XV, cuando en Italia cobra vasto desarrollo la biografía con Bartolomeo Fazio o Vespasiano da Bisticci, entre otros, comienza a difundirse en España el gusto por ella como una forma historiográfica en la que aparecerían muy pronto obras de mucho valor y con particularidades que la distinguen de la italiana. La biografía española es testimonio de los ideales vigentes en la España de entonces, de tal forma que revela su sistema ideológico y de creencias.

A pesar de la presencia italiana, en general, la biografía española del siglo XV no rompe nunca la vigorosa estructura de los valores medievales, sino que incorpora ciertos aspectos que, por otra parte, se confunden con los marcos de una concepción general; en cambio, según José Luis Romero, transformaciones más importantes, como formas de vida o valores puramente renacentistas, no aparecen jamás en la biografía castellana. Ésta adquiere, pues, un carácter peculiar: es más afín a la canción de gesta y a la leyenda santa que a la biografía italiana contemporánea, pese a ser ésta el modelo inmediato. Este tipo de singularidades hacen que los géneros también se hagan más específicos, y así, formas como el retrato ganan un espacio en la literatura española.

En el análisis y presentación del retrato literario que hago, además de dar los rasgos que definen al género, de ubicarlo en el tiempo y lugar de este estudio, la España del siglo XV, y de dar la forma de caracterización de personajes que ofrece la fisiognómica, un punto nodal es el de confrontar la parte de historia que tiene el retrato, en su forma, con la estrictamente literaria. En esta comparación, que pretende ser expositiva de un fenómeno y no resolutive de un conflicto, ambos aspectos —indisolubles— se revelan como los constitutivos del género. Así, por un lado, la épica viene a mostrar formas narrativas literarias que se pueden encon-

del Príncipe para la formación de los ideales del caballero fue algo indudable y general en todo el Occidente europeo”, “Notas sobre la caracterización de la personalidad en las *Generaciones y semblanzas*”, *Anales de la Universidad de Murcia*, (1951-1952), p. 504.

trar en el retrato, mientras que la crónica, por otro, enseña que el relato histórico no está ausente del retrato. En ambos, sobre todo, la manera de narrar, así como sus recursos, revelan también aspectos ideológicos que van a ser fundamentales para entrar al fondo del retrato literario.

El lado visual, a pesar de ser escrito, remite a otros aspectos como la pintura y la escultura. En relación con ésta, en vista del peso que el tópico de la muerte tiene en el género, la escultura funeraria es de interés al lado del epitafio, como una forma —tanto por estructura como por contenido ideológico— más cercana a la del retrato. A la luz de estos planos de estudio, las *Generaciones y semblanzas*, de Fernán Pérez de Guzmán, y *Claros varones de Castilla*, de Fernando del Pulgar, se despliegan como los textos que ilustran concepciones formales e ideológicas. Estas últimas revelan que muerte, fama y trascendencia dan su lugar y su razón de ser al retrato literario.

La reflexión en torno a la naturaleza doble del retrato revela que no basta con posicionarse en alguno de sus lados: la parte histórica da el marco en el que la literaria desarrolla sus personajes; por ende, son indisolubles e interdependientes. En esta línea, la épica refuerza la idea de que la literatura medieval, a grandes rasgos, se desenvuelve en los espacios fijados por un contexto y tiempo históricos. Así, al lado de los personajes reales, se revelan cuestiones meramente literarias que aluden a la ideología medieval. Símbolos guardados en tópicos como la muerte y el linaje resaltan en este tipo de textos, en donde la peripecia se liga a la mentalidad y concepción del mundo del héroe. Éste, por supuesto, es resultado de un orden social y responde al sistema de creencias y valores de la comunidad en la que surge.

El retrato literario, como núcleo de este trabajo, motiva ese camino; en él se ve favorecido con el encuentro, en el *Poema de Fernán González*, de elementos que llevan a pensar en la muerte y a su iconografía, como el deceso del conde y el “intercambio” de su cuerpo por otro hecho de piedra. El manejo del cuerpo, tanto en este poema como en el de *Los siete infantes de Lara*, remite a la muerte y al tratamiento que se le da. Asimismo, la vinculación del cuerpo con su identificación, el rostro y el nombre, como en el trance del padre de los infantes al hablarle a cada una de las cabezas

sin cuerpo de sus hijos, hace alusión al retrato: a su forma descriptiva y a la importancia del linaje que conlleva el nombre del muerto. El cuerpo es parte central de los razonamientos de este trabajo, porque se presenta como símbolo de vida, cuando se porta un nombre y un linaje, y de muerte, cuando se transforma en la escultura funeraria y se le describe, casi sin dar lugar al rostro, en el retrato.

Aunado a esto, la *Crónica de los Reyes Católicos*, también de manera implícita, introduce al retrato por ser resultado de la pluma de un retratista: Fernando del Pulgar. Así, en este autor se reúnen la escritura histórica y la literaria, no sólo porque se mueve en los dos espacios, sino porque, como es natural, se vale de los dos tipos de narración, indistintamente, para crear sus diferentes textos. Como género, la crónica muestra un tipo de narración que en ocasiones puede contener al retrato; pero más que esto, lo que revela de interés para la aproximación al retrato es que comparten su fidelidad a la narración historiográfica, a pesar de lo literario del retrato, así como sus fines: la obtención de una imagen —de una región o de un personaje— que trascienda como una representación de los valores y creencias de la sociedad.

El retrato, fundamentalmente descriptivo, llama a un acercamiento desde lo visual, como si se tratara de un retrato pictórico. En esta medida, los símbolos saltan del género y la alegoría toma un lugar en él; al haber correspondencia entre los rasgos físicos de un personaje y su calidad moral, la descripción de un sujeto se convierte casi en la alegoría de cualidades o defectos, según sea el caso. En este punto visual, en el que el retrato literario se vincula con íconos, la presencia de la muerte, en sus personajes y en su construcción como género, lo relaciona con manifestaciones artísticas e ideológicas como la escultura funeraria y, en ella, con el epitafio. Aquí surge de nuevo el tratamiento del cuerpo y su relación con la piedra como, por un lado, imagen que llena un vacío y un pesar por el muerto y, por otro, como recordatorio de un personaje que ya no está, pero que quiere perdurar en la memoria. Como señala Emilio Mitre Fernández: “el apellido, el blasón, el solar de origen y el lugar de enterramiento familiar acaban constituyendo importantes señas de iden-

tividad para un linaje”.¹⁰ El retrato encuentra un reflejo peculiar en el epitafio, cuya estructura narrativa es muy semejante. El fin en ambos es dar cuenta de un sujeto que ya está muerto y del que se quiere guardar memoria, pero mientras el epitafio señala el lugar donde se encuentra *ahora* el muerto, el retrato se ocupa de crear la imagen que, por encima del cuerpo que abriga el epitafio, perdurará en el tiempo. El epitafio, fijo, invita a la oración a quien lo lee; el retrato, en reproducción y movimiento en la impresión del papel, mueve a su lector a difundir famas.

En *Generaciones y semblanzas y Claros varones de Castilla*, corroboro que este tipo de textos pertenece a la literatura de linaje, es decir, a un tipo de escritura que se interesa por difundir y prolongar, más allá de su muerte, los méritos de un personaje. Para ello, sin embargo, el retrato lleva a cabo una infidelidad, según sus preceptos historiográficos, que para mí es coherente con sus rasgos literarios: el personaje que resulta de las descripciones es una elaboración, una creación que el artista quiere que sea la mejor. Si el retrato, como Fernán Pérez de Guzmán y Fernando del Pulgar tratan de hacer creer al lector, se apegara a la verdad pura —si eso fuera posible en cualquier género— y no se inclinara muchas veces al discurso apologético, entonces en lugar de ser parte de la literatura de linaje y eslabón, a la vez, entre la iconografía y la sola grafía, sería parte definitiva de la historia. El retrato literario del siglo XV español es un elemento de la muerte medieval, y como tal busca cierto tratamiento y un lugar entre la literatura propagadora de fama. La estructura propia del género lo lleva por ese camino; la brevedad que lo delimita no permite, en general, una narración. El discurso sencillo, la mayoría de las veces, concreto y centrado en la construcción de un cuerpo y unos valores, bajo la cabeza de un nombre, era accesible a cualquier tipo de persona que supiera leer. Si por sus límites estructurales no cabe la posibilidad de una narración histórica o épica —a pesar de pequeñas excepciones—, entonces su forma explica su función: la de dar a conocer a un personaje, reducido a su esencia en el nombre, el rostro y su valor moral.

10. *Una muerte para un rey. Enrique III de Castilla (Navidad de 1406)*, Universidad de Valladolid y editorial Ámbito, Valladolid, 2001, p. 87.

En vista de todas estas peculiaridades, el retrato merece ser considerado un género, y no como Mitre Fernández o el mismo Domínguez Bordonada creen: “pequeñas biografías” o una simple “galería de personajes”. Esto último, desde luego, cabe en la definición del género, pero cuando se utiliza sin poderlo suplir por “retrato”, cabe la aclaración. Además de precisar el género, es importante subrayar la particularidad del retrato español frente al de su más cercana influencia, el italiano. Mientras éste, al lado de la biografía, se concentró más en la figura de artistas, el español, con un interés más político y social que humanista, se enfocó en personalidades de la nobleza, el gobierno y el clero. La carga ideológica del retrato español es mayor que la italiana, porque trata de perpetuar figuras representativas para la sociedad las cuales, incluso después de muertas, pueden extender su presencia a través de su linaje y descendencia.

La muerte como tópico ha sido estudiada desde muchas y variadas ópticas. En esta investigación se alude sólo a unas cuantas con el fin de no desviar el camino,¹¹ y de no abrumar con unas reflexiones que a veces se oponen a otras. En vista de que la muerte está vinculada con lo biográfico, referir a la caracterización de personajes ha sido de mayor provecho. Por ello, se trae a colación la propuesta de Edgar Morín, con su idea de “el doble”, el muerto como *alter ego*, en donde tienen cabida reflexiones en torno al cuerpo. No sólo el análisis de la muerte supone una variedad de posiciones, sino que la concepción misma de ella, en cada civilización, implica una visión particular del evento: “cada pueblo realiza la experiencia de la muerte dentro de una cultura, con la ayuda de un lenguaje en referencia a una antropología y una cosmología, con cuya ayuda se van

11. W. Jankelevitch, por ejemplo, estudia la muerte a partir de las meditaciones que se puedan hacer sobre ella y a partir de la propia conciencia de envejecimiento físico. *La mort*, París, 1977. Philippe Ariès habla de la resignación para aceptarla, “la muerte domada” y “la muerte propia”, en la que el hombre se reconoce en su propia muerte. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Éditions du Seuil, Paris, 1975. Según Johan Huizinga, a fines del medievo proliferaron imágenes macabras como respuesta a un amor por la vida. *El otoño de la Edad Media*. Trad. José Gaos. Alianza Editorial, Madrid, 1981. M. Vovelle cree que lo macabro medieval se desprende de una crisis de la sociedad feudal y no tanto de las grandes epidemias. “Sobre la muerte”, *Ideologías y mentalidades*, Barcelona, 1985.

PRÓLOGO

ordenando todos sus datos simbólicos”.¹² De ahí la carga ideológica de la que se nutre un género como el retrato, tan estrechamente vinculado a la muerte. En él, no sólo se encuentran elementos relacionados con la trascendencia, el linaje y la propagación de la fama; también circulan, implícita o explícitamente, cuestiones como el modelo de caballero y héroe medieval, la importancia de la buena muerte, la presencia cristiana, las ideas políticas y sociales que contextualizan al personaje, el testamento y la herencia, el buen estado y las relaciones familiares.

12. A. Marchadour, “Muerte y vida en la Biblia”, *Cuadernos bíblicos*, núm. 29. 1987, p. 5.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Cualquier escrito responde y tiene relación con el tiempo en el que nace. Según la época, la estructura y forma de un texto tienen determinada relevancia. En el siglo XV español, el retrato literario se comprende como una obra que tiene sus orígenes en la historiografía y se lee como una que cuenta las acciones más importantes de ciertos personajes, con el marco de la descripción física y moral de ellos.

Es fácil imaginar que, a pesar de que parte del interés de los retratistas era el aspecto literario, los receptores medievales se aproximaban al retrato como a pequeñas biografías, de las que más se podía obtener información histórica que un placer estético. En la actualidad, la discusión acerca de la veracidad de las obras con rasgos biográficos, o declarados como biografías y autobiografías, así como de la valoración de su belleza literaria, se ha reducido a decir que no importa si no se puede comprobar que todo lo que se narra es verdadero (lo más probable es que no) y que a pesar de su carácter histórico estos textos narrativos se insertan en lo literario.

El retrato, como digo, se entendió de otra forma en su época; sin embargo, sin recibirlo descontextualizado, estudiarlo fuera de su momento permite que se aprecie de una manera más amplia. Ya no sólo se trata del indudable plano histórico en el que se quiere ubicar a los personajes retratados, sino de apreciar el lado literario al que hasta ahora se le ha restado peso.

Tener un acercamiento de esta índole, desde luego sin omitir el estudio histórico, ofrece un panorama en el que el retrato no sólo se nutre de lo literario y de lo histórico, sino que despliega ramas que muestran la riqueza del género. Aproximarse a una obra medieval revela aspectos ideológicos que la explican y que incrementan su importancia. Cuestiones implícitas en el retrato, como la trascendencia, el manejo del cuerpo, el concepto de la muerte medieval y elementos estéticos como lo pictórico, lo estructural y lo arquitectónico, hacen del retrato un género que se distingue de la historia y de la biografía, y que, por ende, merece un estudio aparte.

Por ello, el interés se ubica en el retrato literario como género: en determinar sus especificidades, así como su vínculo ideológico y estructural con otros géneros y otras manifestaciones artísticas. El retrato es un escrito compuesto y, por ello, complejo, que se comprende en varios planos: uno histórico, otro literario, y uno más en el que se guardan sus cualidades visuales y de representación: el iconográfico. En el espacio ideológico relaciono al retrato con el pensamiento medieval de la muerte, el linaje, la fama y la memoria, mientras que en el estructural trato de especificar las influencias historiográficas y literarias del género. El plano iconográfico se vincula con los anteriores, y así como refiere a lo plástico y pictórico del género, también alude a las representaciones de la muerte en la historia y en la literatura. Por lo anterior, revisar textos literarios como la épica, e historiográficos como la crónica, explican al retrato y lo vinculan con un “híbrido” de la historia y de la literatura: la biografía, el género más cercano al retrato porque su función central es la de narrar los hechos y acciones de un individuo.

Un tema de actualidad en la mayoría de los trabajos, no sólo sobre el género biográfico y el autobiográfico,¹³ se ha enfocado en señalar los lazos entre la historia y la literatura. Son numerosos los casos en los que parece que las fronteras entre una y otra disciplina no se pueden determinar; el de la biografía se ha investigado a fondo, y como se verá, el retrato literario también fue una preocupación del hombre medieval. De ahí que sea importante mencionar las características afines entre un tipo de escritura y otra. El término de género ya implica la doble dimensión de escrito estético o literario e histórico, en la medida en que un género es el resultado de un proceso y un contexto históricos. En el retrato medieval esto es claro por-

13. Aunque, desde luego, la biografía y la autobiografía son escritos diferentes, con tipos de autores y de objetivos distintos, en este punto de mi investigación me interesa retomar los rasgos generales que ambos comparten, como conceptos —en abstracto—, y dejar de lado las particularidades de cada uno. Además, dado que las fuentes que reviso dedican algunas líneas a esos elementos comunes de todos los textos biográficos —diarios, memorias, libros de viajes—, puedo aludir a algunos de sus presupuestos sin tener que distinguir entre ambos textos. Más importante para mí será, llegado el momento, diferenciar el retrato de la biografía.

que el surgimiento del retrato, como el de la biografía, responde al momento ideológico y a los intereses de quienes escriben y de quienes leen. Retrato y biografía son escritos que en la Edad Media del siglo XV en España funcionan, a grandes rasgos, como difusores de fama, linaje y gloria, porque éstos son intereses centrales en la época, y su propaganda en la figura de un personaje es una necesidad.

Aunque la escritura medieval, en términos generales, imita un tipo de narración y una serie de fórmulas que en apariencia le restan viveza, en el siglo XV, sobre todo hacia el final, los autores ya no suponen que la narración más amena esté exenta de los textos historiográficos. Como se verá en la revisión de las obras que me interesan, es frecuente encontrar en los textos historiográficos que los autores se preocupan por subrayar que lo que escriben es verdadero, a diferencia de otros, menos escrupulosos, que filtran ficción en escritos que por su forma exigen total apego a la verdad. La biografía, por su parte, con la influencia renacentista de finales del siglo XV, mostró un tipo de biógrafo que, aunque seguía interesado en los modelos, se concentraba en la individualidad de sus personajes. José Luis Romero lo subraya con el caso de Fernando del Pulgar en uno de sus retratos: “Sólo en Pulgar, ya a fines del siglo, se advierte otra actitud espiritual para juzgar la viva personalidad de D. Rodrigo de Villandrando, en cuya sabrosa aventura —de puro perfil renacentista— se regocija sin reticencias pese a su bajo linaje”.¹⁴

Ni el biógrafo ni el retratista medievales pueden escapar al compromiso con su personaje. Ya sea por una motivación política, ideológica o por pura simpatía, se puede reconocer en estos autores el interés por el individuo, como digo, quizá insertado en otros recursos además del meramente narrativo, pero sin olvidar que se está contando una vida. Esta postura, por un lado, y la de la corriente más actual, por otro, que vincula a la historia con la literatura casi sin poder determinar sus límites, son las propuestas que dentro del presente texto tienen mayor pertinencia. Ambas refieren a un creador de personaje y, en esa medida, a una caracterización, es decir, a un uso de recursos literarios, vinculados a cuestiones ideológicas, para desarrollar

14. *Op. cit.*, p. 120.

una imagen que corresponda con una época, pero además, y esto es lo que más me interesa, que suponga un género determinado.

Como antes mencioné, lo enriquecedor para esta revisión, en el estudio de este tipo de escritos, no es averiguar si lo que se cuenta de un personaje es verdadero o no, sino revisar los mecanismos de los que un género biográfico, específicamente el retrato, se vale para representar un personaje o una vida que, finalmente, se caracteriza en estos escritos por medio de recursos narrativos y principios ideológicos que comparten con la literatura y la historia. Por ello, a pesar de que no es de mi interés poner en duda la veracidad de los textos medievales que voy a trabajar, la reflexión acerca del vínculo entre ficción e historia me sirve como aproximación a mi tema central.

No obstante que la diversificación de los estudios biográficos es un fenómeno contemporáneo, la controversia para determinar si la biografía pertenece a la literatura, o si debe adscribirse a un tipo de narración más cercano al de la historia, está presente desde el pensamiento medieval, que pretendía reconocer en lo historiográfico un valor que le negaba a la literatura, a pesar de que muchas veces aquél se valía de ésta para explicarse.

Sin embargo, independientemente de que la biografía y sus derivados sean géneros literarios menores o no, lo biográfico es un tipo de escritura representativa del medievo español del siglo XV, en la que los estudiosos del tema encuentran los primeros visos de un humanismo que en ese momento ya era rasgo de las biografías italianas. Después de siglos en los que, en general, los textos biográficos se concentraron en resaltar la vida de una figura de santidad, en la hagiografía, la mirada puesta en el individuo en sí, y no sólo en la ideología y creencias que representa, marca un desarrollo de las biografías del siglo XV que merece atención.

Los libros dedicados a la historiografía española del siglo XV dan una importancia menor a la biografía —la mayoría de ellos ni siquiera la mencionan—, al lado de la monumentalidad que le atribuyen a la crónica. Este prejuicio nace en la Edad Media y se refuerza en los mismos escritos medievales, en los que muchas veces se pueden encontrar justificaciones y disculpas por parte de un autor preocupado por subrayar la veracidad de su texto. Esta idea se sostiene en creer que la crónica, más cercana a la

historia, basa su construcción en una sistematicidad obligada por la búsqueda de hechos verdaderos y exclusiva de ella, mientras que la biografía, a pesar de ocuparse de narraciones reales y no obstante la intención de los autores por ser fieles a sus personajes, podía implicar cierta libertad en la escritura, lo que le restaba credibilidad al texto.

La paradoja es que, por un lado, a la crónica, a pesar de valerse en muchos momentos de las narraciones épicas para completarse, no se le niega su lugar como escrito histórico, mientras que, por otro, la biografía todavía hoy no tiene un espacio definido y lo mismo se le puede encontrar ubicada y mal recibida entre los libros historiográficos, que olvidada entre los géneros literarios menores. Es posible que esta aparente falta de congruencia en la clasificación se deba, más que a un problema para entender el contenido de cada texto, a un aspecto funcional: al lugar y función que cada escritura ocupa en la sociedad de su tiempo. Este es un punto que se irá aclarando en la medida en que se comprenda el aspecto formal de cada caso y, sobre todo, el sistema ideológico y de creencias en que cada género se inserta.

Aunque en la Edad Media la biografía y el retrato eran una ramificación de la historiografía, porque en ellos se narraban hechos reales, lo cierto es que no tienen el peso que podía tener una crónica, dedicada a sucesos verdaderos y monumentales. Esto provoca una consecuencia desfavorable que se mantiene hasta nuestros días: el que la biografía medieval no tenga un sitio establecido y que se estudie, cuando se estudia, en libros dedicados a la historia, en el último lugar del análisis y con un trato poco interesado.

Y si apenas se dedican unas líneas a la biografía, el libro de retratos, considerado como un compendio de pequeñas biografías, ni siquiera se menciona. Aunque el punto medular de este libro se concentra en el retrato, debido a que no se le da un espacio en los estudios historiográficos, la biografía, emparentada con el retrato en aspectos formales, es el punto de partida obligado. Sin embargo, no existe hasta el momento un número importante de textos dedicados por completo a revisar la biografía medieval del siglo XV; en general, las pocas menciones se refieren a las hagiografías, pero estos estudios, que hasta ahora han sido los más atractivos para los investigadores, no dan cuenta de lo que fue en sí la biografía en la Edad

Media. Por esto, el rastro que se debe seguir para aproximarse al género biográfico y al retrato debe ser uno que parta de la historiografía.

Los libros que se dedican a la historiografía son diversos; dentro de ellos están los que se ocupan sólo de un género historiográfico —la crónica— o de un periodo —en general la España de Alfonso X. Sin embargo, para hacer una revisión de la biografía es necesario comenzar por la historiografía antigua, para ubicar sus orígenes, y de ahí seguir el camino que éstos perfilen; es decir, relacionar las referencias de autores y obras del siglo XV con autores y obras de la Antigüedad que, según algunos investigadores que mencionaré más adelante, son el origen de una forma de composición biográfica en España. No pretendo desviar mi análisis a los vericuetos y formas literarias de la Antigüedad, pero me parece que puede ser enriquecedor dar una rápida revisión, ante todo porque los textos biográficos que voy a revisar, en particular el retrato, se vinculan en su forma a las biografías de Plutarco y Suetonio que, además, son los autores de vidas más representativos de la Antigüedad.

En su libro *Biography in Late Antiquity. A Quest for the Holy Man*,¹⁵ Patricia Cox escribe un capítulo dedicado al género biográfico greco-romano. A pesar de que el texto parece anunciar algo más que sólo un apartado sobre el tema, Cox se ocupa en el resto de los capítulos en dar ejemplos de autores y libros de lo que expone en el inicio de su escrito. Sobre todo describe biografías de filósofos concentrados en la divinidad y la santidad, y revisa los trabajos que se han hecho al respecto. Como sucede con los estudios sobre biografía, Cox ubica a los autores y a sus obras en su contexto histórico y los analiza a partir de él. Se detiene especialmente en personajes como Eusebio de Cesárea y Porfirio, con su *Vida de Plautino*. El estudio de Cox es específico, y ofrece una amplia bibliografía que incluye textos sobre los orígenes del pensamiento cristiano, la religión de los siglos I al V, Historia de la Antigüedad y, en menor medida, acerca del género hagiográfico. Este libro, como los que voy a citar referidos a la biografía en la Antigüedad, me dan elementos para ubicar rasgos que puedan explicarme, más adelante, rasgos de la biografía española del siglo XV.

15. *Op. cit.*

En la misma línea, Ernst Breisach, en *Historiography Ancient, Medieval and Modern*,¹⁶ hace una completa presentación de los géneros historiográficos desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII. En este libro, que tiene su valor no en ser exhaustivo sino panorámico y analítico, la parte dedicada a la Edad Media se preocupa por referir a la escritura biográfica y a sus más importantes autores. La desventaja de este estudio, para mis intereses, es que se ubica sobre todo en Inglaterra, Francia y Alemania; no obstante, es un buen comienzo para entender el desarrollo de la biografía, a partir de la Antigüedad, en la Europa de la Edad Media.

En general, como he dicho, la crónica acapara la atención de los estudiosos que, además, en su mayoría provienen de la historia más que de la literatura; por esto, los libros en los que se trabaja a la biografía como tema central son los menos. Dentro de ellos, las hagiografías son las más frecuentes. El de Thomas Heffernan, *Sacred Biography. Saints and their Biographers in the Middle Ages*,¹⁷ es un buen ejemplo que recopila datos históricos en torno al tópico de la biografía y sus autores, en este caso biografía sagrada. A pesar de lo específico del tema, se pueden hallar presupuestos teóricos que explican no sólo las vidas de santos sino cualquier tipo de biografía. Por otro lado, el libro de Heffernan contiene una bibliografía muy amplia en donde, entre los diversos datos sobre religión y biografías sagradas, se pueden encontrar textos que se refieren a la biografía como género, algunos de los cuales son de los más recientes en este tipo de investigación.

Aunque, repito, mi línea de trabajo no es la hagiográfica, es indudable que estará presente antes de llegar a la biografía del tipo de la que se escribió en España en el siglo XV. Los relatos sobre vidas surgen con un propósito didáctico específico, y si éste se modifica pasados los siglos, ello no significa que pierda sus vínculos iniciales. Sin embargo, también es cierto que libros como los de Heffernan dejan al investigador a medio camino cuando de lo que se trata es de abordar la biografía en general, y mucho más si es la española de una época determinada.

16. *Op. cit.*

17. *Op. cit.*

A pesar de que la *Historia de la historiografía española*,¹⁸ de Benito Sánchez Alonso, sí dedica su estudio a España, lo hace en una revisión rápida que ofrece más una serie de datos que un análisis o una exposición a fondo. Desde luego, el recuento de Sánchez Alonso significa un medio para acceder a periodos y autores que, de otra forma, sólo se podrían ubicar con la lectura de más de un libro de historia.¹⁹

Desde la época clásica hasta 1684, Sánchez Alonso ubica géneros historiográficos y autores en un patrón que se repite en cada capítulo y que incluye memorias, biografías colectivas e individuales, crónicas, libros de viajes, anecdóticos, autobiografías y, desde luego, todo tipo de historias. A pesar de que, por la abundancia de datos, el autor no se detiene demasiado en cada periodo, los dos volúmenes del estudio suponen una importante herramienta introductoria en la historiografía española. En ellos, en el periodo de 1395-1480, ya se encuentran noticias de Fernán Pérez de Guzmán, con sus *Generaciones y semblanzas* y su *Mar de historias*, y en el de 1480-1543, de Fernando del Pulgar y sus *Claros varones de Castilla*, ambos centrales en la presente revisión.

También interesado en España, el libro de José Luis Romero, que antes mencioné, *Sobre la biografía y la historia*,²⁰ no deja de ser una fuente con frecuencia citada entre los que se interesan por los estudios biográficos. Romero se ubica en el siglo XV español y en las influencias renacentistas de la biografía italiana; es un texto de primera mano para nosotros porque en él se encuentran menciones un poco más detalladas al retrato.

De hecho, como ha señalado Robert Tate, entre otros, el libro de Romero no es el único medio en donde éste expone su interés por el retrato. El artículo que ya cité, de 1944, “Sobre la biografía española del siglo XV

18. V., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1941.

19. Juan Ignacio Ruiz de la Peña ha comentado: “El libro de B. Sánchez Alonso, *Historia de la historiografía española*, continúa siendo todavía hoy la más completa exposición de conjunto sobre el tema en el ámbito hispánico”, “Las fuentes de la historia medieval”, *Introducción al estudio de la Edad Media*, Siglo XXI, Madrid, 1984, p. 271.

20. *Op. cit.*

y los ideales de vida”, es parte de lo que escribirá al año siguiente en su libro. En este texto, Romero se interesa por hacer hincapié en las formas de vida del español del siglo XV a partir de las biografías que se escriben. De tal modo que en su artículo conviven al mismo tiempo la idea del arquetipo, que él entiende como la figura —del guerrero o del prelado— que representa y responde a una serie de valores, y la idea de caracterizar esta imagen al modo de un personaje. En este sentido, lo que Romero proporciona a mi estudio es, por un lado, el hecho de que las biografías, y por ende el retrato, debían corresponder a ideales sociales para que justificaran su existencia y, por otro, esta relación sólo podía ser si los autores se preocupaban más en configurar modelos —arquetipos para Romero—²¹ que respondieran tanto a sus necesidades formales como a las de contenido. En esta medida, como se verá en posteriores apartados, el modelo que se crea en la biografía y en el retrato es literario: en la medida en que busca un vínculo entre su individuo y la sociedad, el autor de textos biográficos hace una caracterización de personajes, que quizá no diste mucho de las que hacen la épica y la crónica.

Otro artículo de José Luis Romero es el de “Fernán Pérez de Guzmán y su actitud histórica”.²² En él se interesa por resaltar los aspectos históricos, políticos y sociales de la España que vive Pérez de Guzmán, así como por narrar parte de la biografía del personaje para, finalmente, vincular estos dos aspectos con su obra literaria. Es un texto específico que me será de gran utilidad cuando escriba acerca de los escritores de retrato.

21. Si cuando se habla de arquetipo se refiere en realidad a una figura fuera del tiempo y del espacio colectivos, es decir, a un estereotipo de personaje, prefiero utilizar el término de modelo para expresar esos procesos, desde luego en movimiento, en los que participa un determinado héroe. El modelo, como abstracción de los sistemas sociales y culturales de una colectividad en un espacio y tiempo determinados, es el que va a personificar los intereses de un grupo. Por esto, a pesar de que Romero nunca habla de modelo, sino de arquetipo, me referiré a aquél cuando se trate de representar los valores de una colectividad en un tipo de personaje.

22. *Cuadernos de España*, III, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1945.

Tate, en *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*,²³ tiene dos artículos de interés: “López de Ayala, ¿historiador humanista?” y “La historiografía de la España del siglo XV”. El primero, además de contener el análisis de la vida y obra de Ayala, es importante por la cantidad de bibliografía que refiere en torno al sujeto además de, por supuesto, acercar a la historiografía en sí y al desarrollo que López de Ayala supuso para ella.

En su segundo ensayo, Tate dice que: “En la historiografía medieval de la Península Ibérica no hay ningún siglo que pueda competir con el XV en variedad de formas y en las diversas maneras de abordar temas históricos”.²⁴ Esto, al lado de su afirmación de que en este siglo no surgió ningún historiador que destacase, revaloriza la participación de los biógrafos y retratistas de esta época, a diferencia de otros estudiosos que, al momento de hablar de biografía, relegan a un plano menor las aportaciones de personajes como Pedro López de Ayala, Fernán Pérez de Guzmán y Fernando del Pulgar, por considerar que son representantes de los resabios de un género que, con el comienzo del Renacimiento, estaba llegando a su fin una etapa en España.

Además de esta discriminación por parte de algunos investigadores, se puede encontrar que, entre los historiadores, la visión centrada en la historia deja de lado aspectos importantes para la literatura, o evalúa textos bajo una mirada opuesta a la literaria. En parte, tal es la propuesta de Juan Ignacio Ruiz de la Peña,²⁵ quien para explicar las fuentes históricas define a la historia como un estudio “científicamente elaborado”. Sin entrar en la polémica de si la historia es rigurosa, científica, y la literatura no, me parece evidente que el análisis de Ruiz de la Peña no puede tomarse al pie de la letra. Sobre todo cuando uno se topa con clasificaciones que ubican, como textos literarios, al lado de la narrativa *didáctica*, escritos jurídicos, teológicos o filológicos, con el argumento de que todos ellos son literarios porque “expresan pensamientos”.²⁶ Los documentos que se “destacan por la

23. Gredos, Madrid, 1970.

24. “La historiografía de la España del siglo XV”, art. cit., p. 281.

25. *Op. cit.*

26. *Ibidem*, p. 270.

precisión y el rigor de su vocabulario”, como los administrativos financieros, pertenecen a otro grupo.

De cualquier forma, si se tiene presente cuál es la posición del autor, el artículo ofrece datos útiles en torno a las crónicas, entre ellas la de López de Ayala, y a la historia en sí, en donde también menciona las gestas y las genealogías, a pesar de llamarlas “producción historiográfica «menor»”.²⁷ Más adelante también cita desde relatos de viajes, diarios y memorias, hasta la biografía, e incluso las *Generaciones y semblanzas* de Pérez de Guzmán, de quien dice, “nos pone en contacto con muchas páginas que, en opinión quizá excesivamente optimista de B. Sánchez Alonso «no hubieran recibido distinta factura escritas por hombres de nuestro tiempo»”.²⁸

Dentro del grupo de artículos que se ocupan del retrato propiamente, quiero destacar por ahora el de Francisco López Estrada, “La retórica en las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán”.²⁹ En este texto, López Estrada parte de afirmar que “si se toma el caso de la prosa de hechos reales (historia) como elemento de estudio, puede notarse un contraste evidente entre las historias generales de Alfonso X, el Sabio, y los relatos de hechos históricos del siglo XV”,³⁰ lo que estaría subrayando un desarrollo de las crónicas del taller alfonsí que, de alguna forma, desembocaría en escritos historiográficos del siglo XV, en donde la biografía ocupa un lugar central. A diferencia del artículo de Ruiz de la Peña, que daba juicios de valor acerca de una y otra disciplina, López Estrada muestra en el suyo la evolución desde un interés universal —con la historiografía alfonsí—, hasta un desarrollo de los valores individuales —con textos biográficos como el de Pérez de Guzmán. El autor, entonces, ubica su estudio, como él mismo dice, en un punto de vista crítico literario que pretende

27. *Ibidem*, p. 274.

28. *Ibidem*, p. 278. *Apud.*, Sánchez Alonso, *Historia de la historiografía española*, *op. cit.*

29. *Revista de Filología Española*, XXX (1946), pp. 310-352.

30. *Ibidem*, p. 310.

explorar los elementos retóricos de “las deliciosas *galerías* biográficas”³¹ del autor que analiza.

El artículo de López Estrada es importante en el escaso panorama de escritos sobre el retrato y sus autores, porque además ofrece un buen número de referencias bibliográficas acerca de la obra del autor. Sin embargo, el análisis que se presenta se detiene en buscar determinados elementos de la retórica, como la *descriptio*, y en aplicarlos a cada uno de los retratos. El resultado es una lista de ejemplos, tomados de *Generaciones y semblanzas*, que ilustran cada caso retórico. Entonces, más que el análisis propiamente dicho, es de interés el recuento de fuentes que hace López Estrada, en el que se refiere a la originalidad, estilo y vinculación de *Generaciones y semblanzas* con otras obras.

En la relación entre la épica y la crónica, existe un campo muy estudiado que es el de los estudios que vinculan crónicas o textos históricos con épica, o algún otro tipo de escrito literario.³² Entre estos análisis se ubica el libro de Brian Powell, *Epic and Chronicle. The ‘Poema de mio Cid’ and the ‘Crónica de Veinte Reyes’*,³³ que va desde ubicar una larga serie de referencias al personaje del Cid, antes de la existencia del *Poema*, hasta relacionar al Rodrigo literario con el personaje de la Crónica de *Veinte Reyes*. Lo relevante en este tipo de estudios es que se preocupan por rastrear un evento o un personaje en una variedad de fuentes tanto históricas como literarias, de tal forma que me permiten observar cómo se mueven las fronteras de uno y otro género y rastrear de dónde provienen determinados recursos o mecanismos de caracterización. En el caso de Powell, por ejemplo, se analizan estas fuentes y los vínculos entre ellas.

31. *Ibidem*, p. 312.

32. Por mencionar sólo algunos, está el de Ramón Menéndez Pidal, “Relatos poéticos en las crónicas medievales”, *Revista de Filología Española*, X (1923), 329-372. También el de Diego Catalán, “Crónicas generales y cantares de gesta. El *Mio Cid* de Alfonso X y el del Pseudo Ben-Alfaray”, *Hispanic Review*, XXXI, no. 3, 1963, 195-215. Y, finalmente, el de Albert Franklin, “A Study of the Origins of the Legend of Bernardo del Carpio”, *Hispanic Review*, V, no. 4, 1937, 286-303.

33. The Modern Humanities Research Association, London, 1983.

Aunque es un texto lleno de subtítulos, a la manera de una tesis —la mitad del libro es el estudio y el resto una serie de anexos—, que sólo trata de forma rápida el tema, la pura mención de cada aspecto da un panorama que puede ser de utilidad. En mi estudio, sobre todo, será importante revisar la parte dedicada a la crónica, que me interesa relacionar, en su caracterización de personajes, con la épica y con los retratos que trabajaré. Además, ofrece una extensa bibliografía en torno a la épica, a la historiografía alfonsí y al *Poema del Cid*.

En relación con la historiografía de Alfonso X, como antecedente del tipo de crónicas que escribió López de Ayala, los textos de Diego Catalán, así como los de algunos de sus seguidores, como Inés Fernández-Ordóñez, son una referencia obligada por ser los más reconocidos en la materia. El libro de Catalán, *De Alfonso X al Conde de Barcelos*,³⁴ presenta cuatro estudios sobre el nacimiento de la historiografía romance en Castilla y Portugal. En el libro de Inés Fernández-Ordóñez, *Versión Crítica de la Estoria de España*,³⁵ también se hace una revisión del origen de las crónicas de Alfonso X y se ofrece el estudio más detallado hasta el momento de las refundiciones y versiones de estas crónicas. Asimismo, Fernández-Ordóñez ha derivado de su libro otros artículos, como el de “La *Estoria de España*, la *General Estoria* y los diferentes criterios compilatorios”,³⁶ del que me importa revisar la parte en que estas historias completan sus relatos con narraciones de la épica.

La bibliografía que me interesa revisar, desde la que ha tratado específicamente el texto medieval hasta las últimas propuestas sobre la biografía, es la que de alguna u otra forma retoma el hecho de que un texto histórico se narra, y de que en esa medida se vale de recursos literarios para contarse. De esta manera, los libros que hablen sobre la relación entre la historia y la ficción son de la mayor utilidad para el trabajo que me propongo.

34. Gredos, Madrid, 1962.

35. Fundación Ramón Areces, Madrid, 1993.

36. *Revista de Literatura*, vol. L, no. 99, 1988, pp. 14-35.

Por elementos estructurales e ideológicos entiendo los recursos de los que se vale un autor para escribir su texto. Por un lado, los elementos estructurales se refieren a la forma que adopta el retrato: extensión, fórmulas, aspectos que se repiten, orden determinado; por otro, las cuestiones ideológicas suponen que la función y temática del género están vinculadas con aspectos que surgen de los valores y las creencias de la época. En este punto, temas como la trascendencia, el linaje, la fama, la honra y la buena muerte serán los guías y protagonistas del análisis. Todo esto no sólo explicará la composición de los retratos en cada autor en particular, sino que dará las especificidades del género en una visión global. Estoy consciente de que, a diferencia de los escritores contemporáneos, para los biógrafos y cronistas medievales esos recursos dependían más de las necesidades sociales y políticas de la época que de su propia intención creativa. Esto, sin embargo, lejos de significar un obstáculo para mi trabajo, es uno de sus hilos conductores: revisar las características del género me acerca más a un estudio ideológico de la época que a una disertación sobre los intereses personales de cada escritor. Entonces, para poder determinar cuáles son los mecanismos por los que la épica pasa a la crónica y ésta a textos biográficos como el retrato, es necesario definir las características de cada género, ya no sólo de acuerdo con lo que algunos estudiosos han dicho sobre ellos, sino, por un lado, desde su función en el mundo que los abriga y, por otro, a partir de la confrontación con cada género, de donde resultarán sus características.

Por medio de los mecanismos de caracterización de cada obra, que permiten transitar de un género a otro, lo que pretendo obtener son, finalmente, mecanismos de ficcionalización que me permitan ver que un discurso se construye “al modo de...”; por ejemplo, cuando la crónica narra una escena como lo hace la épica o el retrato, describe a una persona a la manera de una crónica. De esta forma, presumo, llegaré al punto de observar que las figuras del siglo XV que pretenden estar retratadas fielmente son personajes que toman su forma y que explican sus acciones igual que de cualquier texto de ficción, lo que las convierte en figuras que representan valores ideológicos y sociales.

Como se puede notar, lo que se ha escrito en relación con el retrato literario medieval es muy poco, y cuando se ha hecho ha sido en general

de manera colateral a otro tema. Este texto intenta abrir camino para llenar el espacio que el retrato literario debería ocupar como género. Ya no de forma “parecido a”, “como descendiente de” o como una muestra más pequeña de cualquier otra escritura, sino como una estructura que por sus características particulares y sus diferencias con otros géneros merece su propio espacio y estudios específicos. Este texto se interesa, sobre todo, en mostrar tales especificidades y en resaltar las meramente ideológicas, en particular las vinculadas con la muerte medieval.

PRIMERA PARTE

VÍNCULOS COMUNICANTES ENTRE HISTORIA Y LITERATURA: EL RETRATO LITERARIO

El atrevimiento de vivificar hombres podridos en sus fosas, de tal modo que parecen presentarse ante nosotros, hablarnos, hacernos ver épocas enteras por arte mágico, es precisamente la más elevada función del historiador.

Emil Ludwig, *Genio y carácter*.

Sobre la necesaria objetividad de la narración histórica se ha escrito mucho. Las consideraciones al respecto, más que dar luz, por ejemplo, acerca de lo permitida que puede ser la intuición de un historiador en su labor o de qué tanta subjetividad hay en un recuento de supuestos hechos reales, han llevado al abismo de tratar de definir, por un lado, si la literatura tiene lugar entre los textos considerados “verídicos” y, por otro, si la historia puede permitirse un poco de ficción al momento de llenar los inevitables vacíos con los que se topa.

Las discrepancias en torno a estos tópicos son seculares. En los últimos tiempos, por lo demás, ya no despiertan el mismo interés porque, finalmente, se ha visto que en general no llevan a un acuerdo unánime; ahora, más que querer dilucidar el sitio que cada esfera ocupa en el ámbito cultural, es más importante admitir que son espacios en continua comunicación, tanto así que podría empezar a concluirse que sus lazos son indisolubles. Por ello, si en estos tiempos se trae a cuento la invasión de una materia en la otra, no es sino para aceptar como necesaria la combinación al momento de acercarse a alguna de las formas que de la mezcla se generan.

La íntima relación entre la literatura y la historia es tan evidente, que Emil Ludwig considera que existen narraciones en donde no se puede hablar del dominio de ninguna de las dos; en este lugar ubica a la biografía, que él denomina como “tercera forma entre historia y ficción”.³⁷ Para él:

37. *Genio y carácter*, Juventud, Barcelona, 1962. Ludwig dedica su libro al retrato, así que

la novela histórica es exactamente lo contrario de la biografía; pertenece al autor de la novela histórica precisamente lo que está prohibido al biógrafo, o sea, debido a las sugerencias de los documentos, pasar más allá de éstos, inventar. El investigador encuentra, el novelista inventa, el biógrafo siente. [...] será una vergonzosa biografía la que invente una sola cosa.³⁸

A pesar de que para Ludwig es un hecho que la biografía es un género que se emparenta con la historia, todavía cree, como se creía en los sesenta del siglo XX, que el biógrafo está obligado a contar sólo hechos reales, de tal forma que debe omitir todo lo que no puede comprobar; lo que supone, además, hacer de lado sus intuiciones. La invención, como una de las herramientas que emplea la literatura, puede ser parte del trabajo de la novela histórica, “debido a las sugerencias de los documentos” que no dejan todo claro, pero está prohibida a la biografía que, a pesar de toparse con los mismos blancos —igual que la historia—, debe escribir sólo aquello que se testifique como verdadero, no obstante lo subjetivo que puede ser que la biografía se haga con base en lo que se “siente”.

Desde las historias generales de Alfonso X, se trata de diferenciar la prosa “rigurosa” de hechos reales, la historia, de muchos otros tipos de relatos de corte histórico. No obstante, ya entonces en la práctica resultaba imposible deslindar los sucesos que se podían comprobar como reales y aquellos que provenían, muchas veces, de canciones de gesta y de la tradición oral. Por ello, “Alfonso X intentó, en la *Crónica General*, una historia de España con el criterio de abarcar todos los hechos peninsulares, y concentró en su obra desde la historia romana hasta la medieval gótica y la romance, poética, procedente de las gestas épicas”,³⁹ sin importar, al final de cuentas, que las fuentes provinieran de distintos registros; lo central para el rey fue crear una historia en donde se vieran integrados todos los

se concentra en comenzar el tema por la biografía y no se desvía para explicar cuáles son las otras formas en las que historia y literatura se combinan.

38. *Ibidem*, p. 15.

39. Francisco López Estrada, art. cit., p. 311.

aspectos de la nación. Desde luego, la finalidad nunca se puede hacer de lado en la creación de un texto, por ello parece claro que la búsqueda de Alfonso X no fue tanto representar los hechos históricos de España, como concebir un texto que creara la unidad nacional de una región.

Sin embargo, Francisco López Estrada cree que la armonía que el rey Sabio buscaba para su obra, en donde hombre, naturaleza y Dios pertenecen a un universo ordenado, se fractura con la entrada de los valores individuales que más adelante predominarán por encima de toda unidad. En realidad, más que una acción posterior a la *General Estoria*, se trata de una reacción natural entre la gente del pueblo, que está excluida de cualquier universalidad y de los proyectos reales. López Estrada da una fuerza particular al concepto de individualismo y supone que éste destruye la unidad universal que, más bien, nunca salió de las páginas de las historias organizadas por Alfonso X. López Estrada deduce que al romperse la armonía universal impulsada por el rey,

salen a luz los rasgos más violentos del carácter nacional: el odio local, la esquividad ante la tarea común, la pasión que impide toda actitud solidaria y reflexiva. Es el momento propicio para la función unánime de la Iglesia en el dominio moral [...] Es también la ocasión adecuada para la formación de un Humanismo, que, desde profundas raíces bíblicas, ha de venir a parar en el intrincado ramaje de la clasicidad greco-romana del siglo XVI. Y ambos, Iglesia y Humanismo, en íntima relación entre sí, han de tender a encauzar esta nueva sensibilidad que está en formación, y disciplinar la rebelde voluntad política hacia una finalidad nacional.⁴⁰

La labor desarrollada por Alfonso X, no obstante las fisuras en su concepción global, generó, por un lado, seguidores que intentaron obras a la manera de las crónicas del rey Sabio; entre otros, Fernández de Heredia escribe la *Gran Crónica de España*, pero también hace, como muchos, textos centrados en describir aspectos individuales de los sujetos, como la *Gran Crónica de los Conquistadores*. Este interés por contar vidas célebres

40. *Ibidem*, pp. 311-312.

lleva a algunos autores incluso a escribir acerca de personajes inmediatos a la vida de quien los narra.⁴¹ Es decir, ya no sólo se trata de traer a colación personajes dentro de los hechos históricos que se cuentan, sino de buscar, específicamente, héroes de los cuales sea interesante referir sus acciones como una enseñanza, incluso si se encuentran al margen de la historia y lejos de formar parte de la narración oficial.

Por supuesto, los intereses de quienes promueven a algunos personajes no están excluidos del género biográfico, de ahí que se escriban crónicas partidistas de los reyes Juan II y Enrique IV, en las que no sólo aparece el hombre de Estado, que de alguna forma pertenece aún a la esfera de lo público, sino también hazañas de caballeros.

Para López Estrada, en relación con la “contaminación” entre literatura e historia,

la unidad cultural de la época re-anuda los diversos puntos de vista críticos que se puedan adoptar frente a una misma materia de estudio. La pujanza vital del siglo XV permite esta diversidad de enjuiciamiento; por esto se complementan los trabajos históricos y literarios, y aun, en muchas ocasiones, es difícil marcar fronteras insalvables entre los dominios de la Historia y de la Literatura.⁴²

LOS PRINCIPIOS NORMATIVOS EN EL RETRATO MEDIEVAL

Al trabajar juntos historia y literatura, y darse apoyo para la concepción de determinados textos, la convivencia de ambas, como género, empieza a borrar las particularidades que las distinguen y las convierte en otro tipo de escrito. En la Edad Media del siglo XV, con el antecedente de las crónicas de Alfonso X que se valían de la épica para su factura, los textos litera-

41. Aunque, desde luego, esto ya se hacía desde la Antigüedad, es importante resaltarlo dado que el momento histórico, con su búsqueda de identidad nacional, trata de hacer de lado el aspecto individual que, en realidad, resurge con la biografía.

42. Art. cit., p. 314.

rios e históricos no definen muy bien sus fronteras. Los escritos históricos se complementaban con narraciones más bien ficticias, mientras que los interesados en la escritura en sí, en cómo se cuenta, también parten de hechos históricos. En un proceso como éste, el límite entre lo que es ficción y lo que es realidad histórica no se da como tal, y los textos se definen de acuerdo con su función primera. Es decir, si para el medievo no existe la frontera que en nuestros días se busca entre literatura e historia, escritos como el retrato se deben revisar bajo ambos rubros y, sobre todo, determinar desde dónde se configuran.

El retrato medieval del siglo XV en España, en particular, crea su modelo a partir del biográfico. El retrato ha implicado para muchos, en una definición rápida y simple, una biografía breve. Esta condición, que lleva a cada texto, en general, a no rebasar una página, es un rasgo importante en el modelo, ya que el recuento de la vida de un personaje —que es lo que emparenta al retrato con la biografía— se reduce a mencionar unos cuantos rasgos del personaje dando realce a los físicos sobre cualquier otro. Las anécdotas, que conforman en sí a la biografía, no son el núcleo en el retrato, mientras que de la descripción física se desprende no sólo el aspecto de un sujeto, sino la calidad moral que explica la posición del personaje.

La función del retrato, como con cualquier género literario, determina sus particularidades. A diferencia de la biografía, que se interesa por mostrar las acciones y hazañas de un personaje conocido, el retrato retoma sujetos que sólo son representativos para la sociedad de la que se desprenden, y sin una mayor narración de su vida se presentan como ejemplos de conducta. El retrato da cuenta de una individualidad, su esencia inmediata, y con ello muestra parte de los ideales medievales del momento en que surge. La brevedad de los textos permite hacer un compendio de varios de ellos y presentar en un solo libro, con un mismo autor, diversos reflejos sociales; una gama de rasgos y actitudes ideales que llegan a los receptores de estos escritos bajo las figuras de realidad que encierra cada retrato. Con estos objetivos particulares, se realiza una refuncionalización del modelo biográfico en el del retrato.

El retrato, como modelo, no sólo da cuenta de ejemplos de conducta, sino que también muestra un abanico de sujetos que representan aspectos

sociales, culturales y políticos de la época a la que pertenecen, así como la selección de personajes señala las relaciones sociales y políticas del mismo autor, también en relación con el momento histórico en que vive. De aquí que el retrato tenga una función histórica-social; a diferencia de la épica, por ejemplo, que representa valores nacionales, el retrato, además, refleja valores morales; y, no obstante su intención de llevar su escrito a la sociedad, la estética del autor es individual y ya no, como a principios del medioevo, colectiva. En estos dos puntos —el de los valores y el de la estética, que se imprimen en el retrato— se da cuenta de que en este género la individualidad —en la selección, descripción y estructura de personajes— es un rasgo distintivo.

A pesar de que lo que se busca en el retrato son valores colectivos — como la honra, el buen gobierno del estado o el linaje—, la forma misma del género se centra en la individualidad. Se habla de sujetos específicos, y sobre cada individuo descrito caen estos valores sociales: se ejemplifica con seres desconocidos que funcionen como representación de valores sociales; de esta manera se forma una microcosmos. Los personajes, entonces, quedan marcados por la pluma personal del escritor como caballeros heroicos o como hombres viles, según la posición que autor y personaje tienen frente a ellos mismos y frente a la sociedad.

Si, por un lado, textos como la crónica podrían definirse como escritos históricos con una función literaria, y la épica como de concepción literaria con una función histórica, por otro, el retrato es un texto literario antes que histórico, porque a pesar de ser innegable su función histórico-social —con la narración de figuras representativas de y para la sociedad de su tiempo—, el autor se preocupa por cuidar la manera en que escribe su texto —la forma tiene preeminencia sobre el fondo—, y con intención e idea del género se ayuda de recursos retóricos, como la descripción, para elaborar a sus sujetos. Además, con un tiempo considerable de por medio entre el momento real en que vivió el personaje y la época que cobija su retrato —además de los siglos entre éste y las investigaciones actuales—, es poca la importancia histórica de la mayoría de los personajes retratados; apenas la tiene como constancia de un momento particular en la historia de España, pero no como vidas que signifiquen fuera de su contexto.

En este sentido, desde luego, es de mayor interés analizar cómo se desarrolla la descripción del retrato, cuál es su estructura y los elementos culturales e ideológicos que la construyen, que conocer la forma del mentón de tal o cual individuo. Por esto, aunque por supuesto no puedo negar el aspecto histórico del retrato —que se liga a su ideología—, el literario es el que constituye el modelo del héroe y el que da cuenta del ambiente que lo justifica.

Por otro lado, el modelo de conocimiento ya no es el de autoridades, como al principio de la Edad Media, sino que empieza a dominar el experimental; las fuentes siguen como principios, pero el conocimiento comienza a cuestionarse. En este sentido, el autor de retrato es un sujeto que ya no está “obligado” a seguir la forma histórica cuando trata de referir la vida de un personaje, y se deja llevar más por el lado creativo que de su tarea. La manera en que estos escritores describen a los individuos se asocia más con la presentación de personajes literarios, como en una novela o en un drama, que con un recuento histórico, en el que más importan los hechos que el aspecto físico o la dimensión moral de los actores. El auge del individualismo que se da ya en el siglo XV en España propicia esta búsqueda de creación personal, que el hombre con cargos públicos debía poner en segundo término. Aunque, de lo claro, el retratista no olvida la función social que suponen sus escritos.

Si bien debo admitir que la descripción física de los personajes no es exclusiva del retrato, ya que, en realidad, la descripción de personajes aparece constantemente en crónicas y épicas anteriores al siglo XV, es importante para mí subrayar que para acercarme al retrato pretendo partir de su aspecto literario, sin olvidar el histórico, porque aunque hablar de aspectos ideológicos implica contextualizar y, por ende, referir a la historia, lo central en mi trabajo es analizar la estructura y manera literaria de presentar, desarrollar y organizar dicha ideología en la persona de los seres seleccionados por los autores, quienes sin duda parten de recursos literarios para escribir sus retratos. El hecho de que los aspectos que hoy pueden parecer únicos de la literatura o de la historia se mezclen en un género y otro, da cuenta de la unidad cultural de la época, que arriba mencioné, y que es capaz de reunir hechos reales y ficticios sin poner en conflicto su definición genérica.

Esta misma unidad que acerca la parte literaria a la histórica, o viceversa, es la que permitió la flexibilidad dentro de los cánones literarios de entonces. El mundo poético medieval se desarrolló siempre sobre la base de retóricas clásicas que guiaron el quehacer literario del hombre del medievo, ya sea para imitar sus formas o tan sólo para tenerlas presentes como modelo. La caracterización de personajes que comienza a perfilarse en los textos biográficos debe valerse de elementos retóricos que el español del siglo XV toma en parte de los clásicos, pero que renueva o adapta, de acuerdo con sus intenciones, en el retrato. “No se produce una rebeldía, sino un aprovechamiento de determinadas formas. [...] la *descriptio*, [por ejemplo,] aplicada a personas”,⁴³ como una manera de conjugar los escritos antiguos con los intereses del momento. Por ello Edmond Faral ubica a la descripción como uno de los elementos retóricos más importantes en las artes poéticas.⁴⁴

Además de la *descriptio* como punto de partida, en términos generales, a los retratistas del siglo XV les interesó seguir la *dispositio* que el canon retórico proponía. La libertad que algunos escritores mostraron en la manera de hacer retratos no se veía en el orden que le daban a los elementos en la descripción, sino en ésta en sí. La ordenación de los rasgos del personaje es uno de los componentes que el retratista acepta como sentado. Ricardo Senabre piensa que:

la expresión ‘recontadas por orden’ indica hasta qué punto opera en la conciencia del escritor la convicción de que existe una jerarquía en la enumeración de los rasgos físicos, y que en esta gradación corresponde a la cabeza el lugar principal. Se trata de un lugar común, cuyo origen se halla probable-

43. *Idem*.

44. *Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1924. “Les arts poétiques du Moyen Âge font à ce genre de descriptions une place importante: c’est à elles qu’est consacré, en majeure partie, le traité de Matthieu de Vendôme. [...] Matthieu considère la description comme l’objet suprême de la poésie. C’est chez lui que cette conception se trouve formulée pour la première fois”, pp. 75-76.

mente en el tratado *De regiminis acutorum*, perteneciente al *Corpus Hippocraticum*. La idea fue adoptada por San Ambrosio en su *Hexameron* con un razonamiento complejo —la cabeza es al cuerpo lo que el cielo a los aires y la tierra— y repetida luego por numerosos autores.⁴⁵

Son muchos los siglos y los escritores que anteceden al retrato del siglo XV, y los creadores españoles no solían cuestionar los modelos de la Antigüedad, sino más bien seguirlos. Cicerón, por ejemplo, señala que los elementos que no deben faltar en el retrato son el nombre del personaje, su origen, sus cualidades y defectos, su modo de vida, sus relaciones y sus gustos, pero sin olvidar, como aspecto fundamental, los rasgos físicos en relación con la mentalidad del retratado. Horacio, por su parte, creía que también debían considerarse la edad y los rasgos que ubicaran al personaje en un determinado arquetipo. “Las observaciones de Cicerón y Horacio, unidas a otras de Quintiliano [...], constituyen la base sobre la que se asientan las enseñanzas difundidas en escuelas conventuales, centros de estudios y universidades a lo largo de la Edad Media”.⁴⁶ Entre otros, Mat-

45. Selección, estudio y notas, *El retrato literario. Antología*, Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1997, pp. 15-16. Agrega: “Ya Quintiliano había advertido que en los retratos no se debe comenzar por los pies [...], y durante siglos se mantuvo entre los escritores, con muy pocas excepciones, el orden descendente, que se respeta igualmente en los casos en que la descripción no queda reducida a los rasgos faciales. La *Crónica General*, de Alfonso el Sabio [en la edición de Menéndez Pidal], por ejemplo, describe a Nerón del siguiente modo: Auie los cabellos castannos e la cara fermosa mas que de buen donario; no auie el uiso claro ni ueye bien de los oios; la ceruiz auie delgada, et el vientre colgado, et las piernas muy delgadas”, p. 14. Por su parte, “Prisciano recogió y sistematizó el lugar del retrato entre los diversos procedimientos y artificios de la composición [...] Desde muy pronto, en efecto, el retrato se entendió como una de las formas de la ‘descriptio’, procedimiento lingüístico para hacer ver lo que no está presente”, *ibidem*, p. 9.

46. *Ibidem*, p. 11. De esta época es el libro de Gerónimo de Cortés, *Phisonomia y varios secretos de naturaleza* “publicado por vez primera en 1597 y que alcanzó cuatro ediciones en sus dos primeros años de vida. De la popularidad de esta obra dan fe las trece ediciones registradas a lo largo del siglo XVII, a las que hay añadir otras nueve en el siglo XVI-II —con un texto expurgado por la Inquisición desde 1741— y cinco, al menos, en el XIX, varias de ellas impresas en París y en español”, *ibidem*, p. 19. Este libro se puede consultar en una edición de Fábula, México, 1946.

thieu de Vendôme escribe *Ars versificatoria* (hacia 1175), con algunos de los preceptos de Horacio y Quintiliano, todavía convencido de que seguir a los clásicos era mejor que hacer caso a su propio instinto. Indica:

que los retratos de tipos femeninos deben ser amplios y, en cualquier caso, de mayor extensión que los retratos de varones, de acuerdo con el parecer de Ovidio. [Recomienda] aprender de memoria los modelos a fin de no perderse luego, al componer imitaciones, en variantes inútiles surgidas de la iniciativa personal. Así, por medio de la enseñanza, se consolida el ejercicio escolar del retrato literario compuesto según moldes convencionales que durarán hasta bien entrado el Renacimiento.⁴⁷

Edmond Faral menciona cómo para Matthieu de Vendôme “ce sont ces deux textes, de Cicéron et d’Horace, qui forment la base de la doctrine médiévale”.⁴⁸ Faral está de acuerdo con Vendôme en que “les préceptes d’Horace sont fort sensés et la classification de Cicéron est légitime”, pero “il convenait de les interpréter judicieusement et de ne pas les convertir en règles étroites”,⁴⁹ como de hecho sucedió a lo largo de la Edad Media: las autoridades se mantuvieron, pero el conocimiento se replanteó y, en literatura, la creatividad buscó su espacio.

Raymond Bayer⁵⁰ explica que, después de Plotino, los filósofos se interesaron por diversas técnicas: la musical, la pictórica, la arquitectónica, etcétera; pero que también en este momento se desarrollaron las que llama investigaciones teóricas: la retórica con Dionisio de Halicarnaso, la oratoria de Quintiliano y un tratado dedicado a lo sublime, de Longino.

Desde luego, durante el medioevo, las doctrinas clásicas se ampliaron y matizaron de acuerdo con nuevos propósitos. El interés por crear retratos

47. *Ibidem*, p. 13. “[...] Matthieu prescrit qu’on apprenne par coeur ses modèles afin de n’être pas tenté de s’égayer en des fantaisies personnelles”, Edmond Faral, *op. cit.*, p. 79.

48. *Ibidem*, p. 78.

49. *Ibidem*, p. 79.

50. *Historia de la estética*, FCE, México, 1984, p. 85.

que realmente fueran cercanos al personaje mueve a los autores a no seguir las indicaciones clásicas igual que a normas inamovibles, como una forma de escapar a la representación abstracta, al arquetipo, que no permite la distinción de individualidades. A pesar de que el retrato intenta mantenerse apegado a principios clásicos, como una manera de respaldar la legitimidad del género, evita hacer las descripciones basadas en una fórmula. Sí se repiten, en general, las categorías que se describen, pero se busca que sea de tal forma que los rasgos específicos de cada sujeto queden de relieve. Lo importante de este periodo es que, con el afán de reproducir lo más fielmente a un individuo, los procesos de caracterización se desarrollan.

Además de la “actualización” que algunos autores intentan hacer de las doctrinas clásicas, la visión del mundo de cada época determina la forma de elaborar un retrato. Ya no sólo se trata de cómo se realiza un personaje, con qué recursos retóricos, sino de con qué tipo de narración se construye y cuál es el propósito de su edificación. Es importante señalar que, aunque el retrato tiene estas dos partes fundamentales —el ámbito de la retórica y la visión del mundo— es a esta última a la que los autores dan más peso cuando lo que les interesa es caracterizar a un personaje. Si bien los recursos retóricos dan la pauta, el andamiaje del texto, la visión del mundo —tanto del autor como del personaje en cuestión— son determinantes para vestir el esqueleto teórico.⁵¹ De ahí que los principios clásicos tengan que adaptarse, para funcionar en una cultura que no necesariamente tiene correspondencia con otra anterior.

Para López Estrada, “la literatura española [...] prolonga los temas propios de cada época en las siguientes, y [...] se produce un encabalgamiento

51. Como he dicho, uno de los principios que se mantuvieron como base de las descripciones fue la idea de que existe una correspondencia entre el aspecto externo del personaje y su actitud moral. Ricardo Senabre explica que “si el ser humano es una unidad formada por cuerpo y espíritu, parecía lógico pensar que ambos componentes de la persona son solidarios, y que entre uno y otro debía existir una correlación”, *op. cit.*, p. 16. Esto se va modificando con el tiempo; ya para el siglo XVI, Bartolomé de las Casas escribe retratos como “una unidad cerrada, [que] inicia con un mínimo de datos sobre el físico y pasa de inmediato a la enumeración de cualidades honrosas [...]”, María Christen Florencia, *El caballero de la virgen*, UAM, México, 1988, p. 56.

miento constante de influencias y de estilos en el curso de la misma”.⁵² Por ello, para la biografía española del siglo XV no sólo significan una influencia las retóricas clásicas, sino también, por ejemplo, las letras italianas, las cuales, interesadas en un individualismo precursor del Renacimiento, vendrían muy bien a los intereses de los biógrafos y retratistas españoles. Bayer comenta que “la estética del Renacimiento italiano del siglo XVI se distingue por el descubrimiento del individuo: *l'uomo singolare*. Ya no encontramos en esta época el elemento gregario de un grupo de fieles o una religión, sino la composición única de elementos físicos, psíquicos e intelectuales”,⁵³ y es esta misma estética la que se encuentra en ciernes en el siglo XV en España y que determina la forma de hacer retratos.

52. Art. cit., p. 310.

53. *Op. cit.*, p. 102.

I. EL RETRATO LITERARIO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XV

Emil Ludwig piensa que el secreto de la biografía moderna estriba en conjugar la vida privada y la pública de un personaje sin inclinar la balanza hacia ninguna de las dos,⁵⁴ como una forma de mostrar todos los ángulos del individuo. El retrato medieval, a pesar de ser mucho más breve que un texto como el biográfico, que pretende describir toda la vida de un sujeto, no es diferente. Ya antes mencioné cómo los antiguos enseñaban que el retrato debía cubrir todos los aspectos del héroe en cuestión; el orden que daban para hacer la descripción física da cuenta de la voluntad que se tenía porque la enumeración de rasgos fuera exhaustiva. A pesar de que se ha juzgado al retrato medieval como un ejercicio de menor interés —dada la poca atención que se le ha dado en las investigaciones—, debe subrayarse la importancia de que un texto que en su extensión es capaz de comprimir no sólo los datos físicos y morales de un personaje, sino también de dar visos de la sociedad medieval española. Las relaciones de parentesco o de amistad que el retratista destaca entre sus descripciones, e incluso el propio vínculo que él puede tener con alguno de los individuos, de alguna manera marcan las preferencias políticas, culturales y sociales del autor, así como éstas son indicio de un momento histórico.

La *descriptio*, que como arriba mencioné, es un procedimiento de la retórica clásica que inicialmente se aplicaba a los lugares (topografía) o a una determinada época histórica (cronografía), después se utilizó también en personajes y formó parte del retrato literario. La manera de hacer retratos puede variar de época a época, pero:

es creencia común, a lo largo de los siglos [...], que a ciertos rasgos físicos les corresponden, como correlato inevitable, determinadas maneras de ser; caracteres personales que la forma de las facciones delata y anuncia. Por esta razón, muchos autores se [han preocupado] tan sólo de subrayar algunos ele

54. *Op. cit.*, p. 21.

mentos externos del personaje, dando por sentado que el lector deducirá por su cuenta el significado caracterológico que se desprende de ellos.⁵⁵

Desde luego, que se dé por entendido lo que se quiere decir cuando se describe una nariz aguileña, no significa que sólo los iniciados en fisiognómica o los contemporáneos del escritor podrán comprender la alusión. Ricardo Senabre dice que son muchos los retratistas que se conducen de esta manera, pero lo cierto es que en cada retrato asumen el significado de sólo unos pocos rasgos. La razón de esto debe estribar en que para el escritor de retratos no se trata tan sólo de hacer un compendio de características físicas —nariz roma, ojos pequeños, labios delgados— para luego guardarse la interpretación y la relación de éstas con las acciones públicas del personaje, sino de hacer la labor literaria que para ellos es esencial. Por otra parte, es indudable que una descripción implica una elección que tiene que ver con las intenciones y los símbolos que el autor quiere que formen parte de su creación.

Antes he tratado de decir que el retrato como texto literario tenía una función histórico-social; hablar de ello implica determinar una finalidad para este género, lo que sucede es que:

el arte medieval está ‘en servicio’ [...] todo es final. La finalidad artística es idéntica a la finalidad de la naturaleza, que es una creación divina. El artista persigue siempre una meta determinada análoga a la de la naturaleza: la concepción de esta identidad puede considerarse como la verdadera metafísica medieval en materia estética.⁵⁶

Es decir, para el hombre medieval su impulso creativo siempre tiene analogía con la creación primera. Lo que representa a Dios como “el *artifex* supremo”⁵⁷ y al artista, de alguna forma, como su intérprete. Ser interme-

55. Ricardo Senabre, *op. cit.*, pp. 10-11.

56. Raymond Bayer, *op. cit.*, p. 94.

57. *Idem.*

diario entre Dios y el hombre supone amar lo que es creación divina, de ahí la prioridad de imitar la naturaleza. La intención lleva a buscar un realismo que en el retrato literario se imprime con la descripción detallada de los personajes: ésta pretende ser reflejo del modelo “natural”, y la realización del autor —su interpretación— supone la creación, ésta a semejanza de la divina.

De hecho, “las artes plásticas se hacen alegóricas en la Edad Media y acaban por representar abstracciones: *virtus, abundantia, constantia*”, lo cual se encuentra de manifiesto en el retrato que, por un lado, alcanza la plasticidad de la pintura con la descripción cuidadosa de los personajes, y por otro, es capaz, por ejemplo, de representar, alegóricamente, la envidia por medio de una nariz aguileña. En la Edad Media, la “descripción cuidadosa rivaliza con la pintura, y la alegoría en las artes plásticas corresponde a la descripción de las artes literarias”.⁵⁸ Este interés en lo plástico y la representación es de gran importancia para esta revisión, ya que pretendo explicar al retrato literario como parte de una iconografía dedicada a representar la muerte. Ésta, como parte fundamental de la ideología medieval, no sólo queda plasmada en el epitafio, el retrato pictórico o en la escultura funeraria, sino en la escritura impresa por medio del retrato literario.⁵⁹

La unidad en el ámbito cultural medieval une las artes y las representa unas frente a otras en un fenómeno de refracción que permite, incluso, interpretar unas por conducto de otras, como en literatura un género puede explicar o dar mayor información sobre otro. En relación con el retrato es interesante observar que no sólo la pintura, que sería la vinculación más obvia, sino también la arquitectura, da cuenta de su elaboración.

58. *Ibidem*, p. 98.

59. Mitre Fernández cita a Jacques Le Goff, quien comenta cómo en la abadía francesa de Saint Denis, al mismo tiempo que se afirman los lazos de sacralidad de la realeza francesa con el pasado, por medio de las representaciones fúnebres que en ella se guardan, se redactan las *Grandes Crónicas* que narran la dinastía Capeto y reiteran el nacionalismo francés. Así, en un sólo espacio y bajo el mismo fin, la escultura funeraria y la letra impresa representan una vida para reconstruir en el futuro. *Op. cit.*, p. 97, n. 13.

El orden que Alberti utiliza en sus tratados para describir la arquitectura refleja el pensamiento medieval que también se aplica en el retrato. El equilibrio, la adecuación de los miembros, los módulos del cuerpo y sus relaciones, la teoría de las proporciones y la influencia del número son aspectos que Alberti trata en su obra *De re aedificatoria* (1404-1472). Bayer explica que:

este respeto por las proporciones, esta obediencia a la relación, es el mismo rigor contenido en el orden universal; es la condición de toda naturaleza a la vez que de toda obra. El monumento participa de la organización del ser viviente, pero se halla sometido a las leyes como un *cosmos*. En la obra *De re aedificatoria* encontramos con la mayor precisión el estudio de las categorías albertinas de lo bello. En primer término, el *numerus*, elemento cuantitativo de lo bello [...] En segundo lugar, la *finitio*, que equivale a la calidad, al sentido melódico de la línea o de la disposición de las masas; es muy sutil esta teoría de la *finitio* que, en arquitectura, representa a la figura. Y finalmente la *collocatio*, que es al propio tiempo la situación, o sea la posición del conjunto, y la repartición, o sea la posición respectiva de todos los elementos [...] que es ordenamiento: el orden abarca la vida.⁶⁰

Los autores de retratos medievales pertenecen a ese orden universal, y su pretensión es que su obra también se inserte en la armonía de la naturaleza. De ahí que no deba extrañar que elementos como los que Alberti señala para la arquitectura se puedan aplicar en cualquier otra área de la plástica, pero también en el género del retrato, en el que, más que en cualquier otro texto literario, el escritor está centrado en levantar una figura humana, de la misma forma que se eleva un monumento o una escultura. Por ello, el *numerus*, la *finitio* y la *collocatio* tienen lugar en el retrato cuando se trata de número de miembros corporales, del orden de estos elementos y de su mejor disposición.

Como antes he mencionado, esta vinculación con el orden de la naturaleza hace que la heurística del escritor sea reducida, no por su capacidad,

60. *Op. cit.*, p. 108.

sino por el mismo ámbito cultural y sistema de valores al que pertenece. De aquí que Bayer piense que:

la imaginación desempeña un papel más bien pobre en la psicología medieval [y] en ninguno de los escolásticos hay vestigios de la imaginación creadora. El arte es *recta ratio*, resultado y fruto de la reflexión que implica un conocimiento de las leyes de la naturaleza y de las reglas particulares de cada arte. Armado de estas reglas, el artista imita la naturaleza en la medida en que esto sea posible. Pero imitar la naturaleza no es, en este sentido, reproducirla o representarla; es continuarla en su tarea intentando hacer lo que ella; es imitar su actividad, no su obra.⁶¹

Imitar la actividad de la naturaleza y admitir que es imposible reproducirla, implica una interpretación de ella que produce efectos creativos a pesar del rigor de los esquemas en los que se generan. Si bien para el artista medieval la utilidad de su obra es parte esencial de su producción, también es cierto que el aspecto estético no queda del todo ignorado. Bayer dice que la Edad Media es “anestésica”; sin embargo, tiene que admitir que:

hay también en la Edad Media preocupaciones acerca de la belleza; sin éstas, no podría uno explicarse todo el arte medieval realizado no por preocupaciones puramente utilitarias, sino también para satisfacer necesidades estéticas [...] pero así como la creación de las obras de arte no es libre ni verdaderamente estética, así también los juicios estéticos son juicios utilitarios que se apoyan en consideraciones éticas.⁶²

Para Santo Tomás la belleza del cuerpo es una belleza “maldita”; en su concepción moral sólo permite la belleza física cuando existe por un reflejo de la belleza interna, belleza que tendría que ver más con lo divino y la

61. *Ibidem*, pp. 94-95.

62. *Ibidem*, p. 95.

esencia de las cosas, así como con la naturaleza. Aunque más adelante la belleza del cuerpo tiene su importancia, la percepción de Santo Tomás se mantiene en el sentido de que, aunque los retratistas del siglo XV ya buscan un equilibrio en la correspondencia entre la belleza del cuerpo y su virtud, lo cierto es que moral y apariencia se siguen entendiendo como un binomio indisoluble.

El hecho de que se busque en la creación un trasfondo estético, además del utilitario, supone que el hombre involucrado en el arte ya no sea sólo aquel que quiere predicar o difundir un dogma, como sucedía con los clérigos, sino otro preocupado, a pesar de la rigidez de los preceptos, en el arte en sí. De aquí que “la afectividad, el sentimiento, la delectación puedan compaginarse con lo intelectual”⁶³ en el arte medieval.

A esta [...] manifestación corresponden las artes que a fines de la Edad Media se denominaban artes liberales, si bien se las siguió considerando como *ancillae theologiae*.⁶⁴ Las artes liberales les son permitidas a los legos, mientras que los clérigos deben atenerse exclusivamente a la contemplación de Dios y al estudio de los hombres inspirados por Dios.⁶⁵

En su gran mayoría, los hombres que se han dedicado a escribir retratos han estado vinculados con las letras, ya sea en forma directa —por medio de la poesía— o, tangencialmente, a través de la historia. Lo que en definitiva unifica a estos individuos interesados en el aspecto biográfico de un sujeto es su gusto por la escritura y, dado que el espacio no da para decir y aludir al mismo tiempo, lo más común en los retratos son las descripciones explícitas, tanto de rasgos físicos como morales.

Por otro lado, si bien es cierto que la extensión no permite explayarse en detalles, esto no implica que el retrato sea tan sólo una serie de guiños que empujan al lector al plano paradigmático para dejar vacío el sintagma. Comencé a decir arriba que la extensión del retrato supone el mayor reto de quien lo escribe precisamente porque la intención es decirlo todo en pocas

63. *Ibidem*, p. 96

64. Al servicio de un dogma.

65. Bayer, *op. cit.*, p. 96.

páginas. No, desde luego, como lo hace la biografía, que expurga —y re-crea— hasta el último rincón de la vida del personaje, sino a la manera de un epitafio en el que se quiere condensar en pocas palabras la esencia de una vida. Ludwig cree que “sólo el artista tiene la medida y el golpe de vista para dar a un modelo la magnitud que le conviene; en el curso del trabajo sabe apartar lo que sobra, y preferirá más legarnos un fragmento que una obra sobrecargada”.⁶⁶

El escritor de retratos ha elegido, entre otras formas biográficas, la que pide menor extensión y una de las implicaciones de ello es que la selección de sucesos de la vida que se relata se simplifique. Los rasgos que se destacan, tanto físicos como morales, son los que mejor representan la vida del personaje, o por lo menos los que mejor ilustran al tipo de sujeto que el autor quiere mostrar. A pesar de que, desde luego, también hay una manipulación de los datos, en la biografía esto es más evidente debido a que el autor se siente obligado a decirlo todo y al mismo tiempo debe determinar qué aspectos son los que dan coherencia a la vida que relata. Esto implica saber interpretar las fuentes, por un lado, pero por otro, tener el oficio de escritor para compaginar de la mejor manera la información.

Tanto en el biógrafo como en el retratista, se debe tener la capacidad literaria que, dirían algunos, falta al historiador para saber analizar y discriminar sucesos. Ludwig piensa que:

el erudito puro, que a la luz de su lámpara lee diferentes relaciones de una batalla, de una conferencia, de una cita, del momento de una muerte, y ve que difieren mucho entre sí, adoptará mucho más difícilmente una determinación que el [...] artista, pues le falta la facultad de comparación que [...] saca de [...] su capacidad intuitiva.⁶⁷

En este sentido, Nietzsche afirma que “el presentimiento de Schiller fue justo; la palabra drama ha de dominar en la historia para lograr el

66. *Op. cit.*, p. 20.

67. *Ibidem*, p. 13.

efecto que la historia produjo originariamente”,⁶⁸ es decir que para narrar la historia hace falta poseer el arte de escribir. La poesía, la literatura, debe ser la que arme a la historia, o en el caso de la biografía y del retrato, al personaje. En la medida en que esté bien narrado el hecho o personaje real, se podrá convencer de su existencia y se logrará transmitir una vitalidad ya extinta.

A pesar de que en general se sigue un patrón para describir la parte física del personaje —rostro, cuerpo, vestimenta—,⁶⁹ el aspecto moral no sigue ningún modelo y permite la interpretación y manipulación de los rasgos de acuerdo con lo que el autor quiere representar. En este sentido, puede haber retratos que se concentran en la descripción física —prosopografía—, así como los que se detienen en la presentación del comportamiento moral del personaje —etopeya—; desde luego, lo que se trata de encontrar en estos retratistas es un equilibrio entre la imagen que tratan de proyectar y la relación de esa imagen con los hechos y la obra del personaje. “Ningún documento hay más infalible que el rostro del hombre, sólo que es preciso saber leer en él”.⁷⁰

En el medievo español del siglo XV el compromiso en el retrato no sólo responde a la relación del retratista con el muerto, sino a la que pueda tener con otros que, para bien o para mal, quieran revivirlo. Así, el muerto vuelve a existir en el futuro, y la memoria que de él quede —un aliento de vida— también se lanza hacia el futuro. Lo que el muerto lega a los vivos hablará de él a pesar de su ausencia, pero además, lo que los vivos inscriban para el muerto también hablará de ellos como muertos y de aquel muerto que quisieron imprimir en la memoria. La prosopopeya funge como “es-

68. *Apud* Emil Ludwig, *ibidem*, p. 9.

69. Ricardo Senabre dice que “en la fisonomía se enumeran sucesivamente y por este orden —aunque pueda omitirse algún elemento— los cabellos, la frente, las cejas, los ojos, las mejillas, la nariz, la boca, los dientes y la barbilla. La descripción del cuerpo comienza por la nuca y los hombros, continúa por los brazos y se fija a continuación en el pecho, el talle, las piernas y los pies”, *op. cit.*, p. 14.

70. Emil Ludwig, *op. cit.*, p. 18.

pectro tropológico”:⁷¹ es la ficción de la voz de ultratumba que se revela en el discurso epitáfico y biográfico, en el retrato en sí, que es el que reúne ambos aspectos. Esta voz toma la forma de una *interpelación* hacia el futuro en donde el que habla es un espectro.

Los fantasmas siempre pasan de prisa, con la velocidad infinita de una aparición furtiva, en un instante de duración, presencia sin presente de un presente que, al regresar, *sólo ronda*. El fantasma [...] el sobreviviente, aparece sólo por medio de la figura o la ficción, pero su aparición no es nada, aunque tampoco es mera semblanza.⁷²

Esta imagen que trata de representar al personaje ausente es una que no puede reproducir al muerto, pero que trata de darle consistencia en la forma de un nombre. Para esta labor, Ludwig incluso piensa que el retratista debe sentir alguna afinidad por su personaje, para entender cómo es y de esta forma poder explicarlo mejor. Más allá de lo romántica que puede parecer tal afirmación, explica, de cierta forma, el proceder del escritor desde su época. Si éste se interesa por resaltar determinada cualidad o defecto de su personaje en relación con algún evento específico, lo hace en respuesta a su posición, y a la de su sujeto, dentro de la época que vive. Incluso la selección de un individuo y la exclusión de otro da cuenta de sus intereses, en general, vinculados con los sucesos políticos y sociales del momento. De esta manera, el retrato del siglo XV se escribe sobre la base de estar haciendo un texto moldeador de conducta, o por lo menos ejemplo de ella. Por esto Raymond Bayer piensa que:

Los escolásticos ven en el arte una virtud formada por razonamientos especulativos que conducen a ideas de actividad operativa, que a su vez suscitan actos u objetos cuya utilidad consiste en mejorar la vida. El arte es un razonamiento recto en la construcción de ciertas obras. En el fondo es, pues, una dirección seguida por la razón, una razón bien dirigida, la *recta ratio*. [...]

71. Jacques Derrida, *Memorias para Paul de Man*, Gedisa, Barcelona, 1989, p. 39.

72. *Ibidem*, p. 74.

Para que surja una obra de arte, se requiere ante todo la buena voluntad del artista, una voluntad razonable y moral: *ut homo bene*.⁷³

Parte del ser del hombre medieval, por lo menos en sus principios, debe concentrarse en tener y promover la virtud y la justicia. El arte en la Edad Media, según Bayer, se regía por obligaciones de orden jurídico, precisamente por el principio de utilidad y enseñanza que gobierna todas las actividades. Este orden jurídico implica estatutos obligatorios en las artes que llevan al que las ejecuta a distinguir su creación por “el saber y la prudencia (*dispositio speculativa*)”;⁷⁴ la virtud se entiende, entonces, como parte del pensamiento y de lo que éste genere.

El propio retrato imprime de este carácter moralizante al escrito, no sólo porque se muestran defectos y cualidades, caminos a seguir y a rechazar, sino porque el simple hecho de tratarse, en general, de personajes muertos, provee al sujeto de un halo de virtud que deberá imitarse.⁷⁵ Como se verá, este hecho se relaciona con la idea particular que de la muerte se tenía en la Edad Media en España; lo que un retrato cuenta de un hombre influye en lo que significa el buen morir. En gran medida esto tiene que ver con la intención de perpetuar la imagen de héroe en la figura del muerto.

73. *Op. cit.*, p. 93.

74. *Idem*. Al respecto, Bayer agrega: “No hay en el Medievo una estética propiamente dicha [...] En esta época el arte se confunde por un lado con el oficio, y por el otro con la contemplación divina orientada hacia el paraíso y utilitaria también ella”, p. 96.

75. Carlos Clavería dice al respecto que “la concepción de la personalidad estaba basada en un sistema de virtudes que, en el siglo XV y en Castilla [...] preocupaba e informaba el pensamiento de todos los escritores. En ese sistema de tradición erudita y libresca se habían ido insertando —o explicándose a través de él— toda una serie de cualidades que distintas épocas habían ido destacando, ensalzando y poniendo de relieve”, *op. cit.*, p. 515.

II. LA FISIOGNÓMICA

Dentro de las preceptivas que los retratistas siguieron para sus escritos, la fisiognomía o fisiognómica se define como el arte de la descripción de personas. “La fisiognomía, como la grafología —dos de esas dudosas damas sin pasaporte ante las cuales un investigador serio pasa con los labios cerrados—, puede poner de antemano el fundamento para una concepción que, después, a través de los años, domine al biógrafo”.⁷⁶ A pesar de lo “sospechosa” que puede parecer la fisiognómica como teoría, durante la Edad Media se la consideró incluso un arte, no sólo entre los españoles, sino entre los árabes que la desarrollaron en la península. En estos últimos, la práctica de la analogía que implica la fisiognómica se extendió a relaciones que iban más allá de vincular un rostro con virtudes o defectos, y sus seguidores se interesaron en comparar esferas de distintos planos del cosmos.

La fisiognómica consiste en deducir, por la estructura aparente y las formaciones corporales, el trasfondo psíquico, el estado de conciencia. Es un escrutar la expresión, aceptada la correspondencia entre lo espacial y lo trasfísico; “[...] nada hay en el mundo físico que no tenga su logaritmo psicológico o viceversa, como Goethe cantaba: Nada hay dentro, nada hay fuera/lo que hay dentro eso hay fuera”.⁷⁷

Más allá de la complejidad de una teoría u otra, en la Edad Media española lo que cualquier propuesta da por hecho y toma como punto de partida es esta aceptación, que menciona Viguera, del vínculo casi natural entre la parte física de un sujeto y aquello que lo conforma y que no se puede apreciar a simple vista.

En el siglo XVI, Gerónimo de Cortés en su libro *Phisionomía y varios secretos de naturaleza*,⁷⁸ escribe acerca de cómo se debe estudiar la fisonomía del ser humano. Su propuesta menciona dos puntos de vista: uno en

76. Bayer, *op. cit.*, p. 17.

77. María Jesús Viguera, *Dos cartillas de fisiognómica*, Editora Nacional, Madrid, 1977, pp. 15-16. En la última frase de la cita la autora refiere a Ortega.

78. *Op. cit.*

movimiento y otro en reposo. Sin entrar en detalles, se puede concluir que el primero se refiere al aspecto externo del personaje, con el reflejo de sus pasiones y de sus estados de ánimo, inclusive, mientras que el segundo se concentra en aspectos morales. A pesar de que el texto de Cortés parece más una apreciación “superficial”, frente a las cartillas árabes, más complejas al vincular el aspecto de un sujeto con cuestiones psicológicas y hasta cósmicas, en cuanto las propuestas se reducen a su propósito primero, la descripción, no son abismales las diferencias entre una y otra aproximación.

Es un hecho, por otra parte, que una buena descripción depende de la capacidad de percepción del retratista, de ahí que entre los árabes ésta sea considerada una cualidad divina que se vincula etimológicamente con la palabra que en árabe corresponde a “perspicacia fisiognómica”; ésta, como cualidad, se entiende como un rasgo “natural” en quien describe, el cual le permite distinguir, a partir de la fisonomía, cómo es una persona, “si se trata de estúpido, juicioso, listo, sagaz, necio, simple, licencioso, o todo lo contrario, irascible o paciente, vicioso o no, impostor, artero, íntegro, creyente, impetuoso o apocado, etcétera”.⁷⁹

La relación entre el aspecto físico de un sujeto y su calidad moral significa dos tipos de fisonomía para Gerónimo Cortés. La que llama orgánica se refiere a rasgos físicos, y la fisonomía espiritual a la moral, la inteligencia y en general a la forma de comportarse del personaje. Entre las fisonomías orgánicas están las naturales y las alteradas. Las primeras suponen el carácter, la edad y el sexo del individuo, y las segundas implican rasgos que se han deteriorado por la vejez o por alguna enfermedad.

La visión de Cortés, todavía inserta en los valores sociales y culturales de la Edad Media en España, se complementa con la de Viguera, quien ofrece en su libro los apuntes de un sufí y un teólogo árabes⁸⁰ que

79. María Jesús Viguera, *op. cit.*, p. 33.

80. “Ibn ‘Arabí, gran sufí islámico, nació en Murcia el 27 de ramadán del 560 (7 de agosto del 1165). [...] vivió en Sevilla [...] murió en Damasco, en noviembre de 1240 [...] Fajr al-Dín al-Rází [...] gran teólogo nacido en Rayy (1149 de J.C./543 de la Hégira) y muerto en 1209/606”. *Ibidem*, pp. 17-18. Sobre los escritores Viguera apunta: “los dos autores

vivieron entre los siglos XII y XIII. Estos últimos, más adentrados en la fisiognómica como ciencia, dan el aspecto teórico que equilibra el texto de Cortés, lleno de cuestiones curiosas que también resultan importantes porque resaltan el sistema de creencias y valores de la época. Cortés comenta, por ejemplo, que “el conjunto de la fisonomía ofrece algunas veces un carácter particular que se ha comparado con la cara de ciertos animales, y se ha creído que por ellos el hombre tenía cosas semejantes a estos animales”.⁸¹ Por su parte, Viguera comenta que la fisiognómica islámica contiene once ramificaciones, a saber: La ciencia de los *naevi*, manchas o lunares que aparecen en el cuerpo/la quiromancia/la escapulomancia/la lectura de huellas de pisadas (la *quiyáfat al-atar*)/el examen morfoscóptico y genealógico (la *quiyáfat al-basar*)/la orientación en zonas desérticas/el descubrimiento de yacimientos minerales/la predicción de la lluvia/la deducción del futuro, por acontecimientos del pasado o del presente/la palmomancia.⁸²

Desde luego, en la revisión de los autores españoles que me interesan, los aspectos ideológicos del retrato, como los que se dejan ver en el libro de Cortés, son más pertinentes que muchos de los supuestos teóricos de los autores árabes; sin embargo, no deja de ser importante señalar algunos de sus planteamientos para entender los alcances de la fisiognómica y la influencia e información que pudieron llegar a los retratistas del siglo XV.

elegidos representan bien dos de las tendencias que en este ámbito parecen insinuarse: una de aplicación empírica, muy terrestre, que en al-Rází, por voluntad inmediata, es exclusiva, sin que Ibn ‘Arabí la ignore, pero traspasándola con enjundias inmateriales (el intracuerpo) a las que se consagra. Una vertiente mística de la Fisiognómica, muy personal, muy única, muy para y por su sistema completo”, p. 16.

81. *Op. cit.*, pp. 27-28.

82. *Op. cit.*, p. 19.

III. CARACTERIZACIÓN DE PERSONAJES EN EL RETRATO LITERARIO MEDIEVAL

La descripción en los retratos literarios de Fernán Pérez de Guzmán y de Fernando del Pulgar no sólo supone el elemento retórico más importante del que éstos se valen para escribir; es también, por lo tanto, el recurso con el que estos autores caracterizan a sus personajes. El resultado más evidente en esta caracterización es el listado de los rasgos físicos y morales; sin embargo, en este tipo de textos no hay voz del narrador, voces en los personajes, recuento de acciones, comparación de elementos o diálogos, y el retrato no se reduce a la enumeración de los miembros del cuerpo, sino que da consistencia a la imagen plana que podría suponer el físico de un sujeto, y lo completa con una serie de detalles que se generan de la propia descripción. Además están algunas acciones del sujeto que, como parte de esta narración, completan al personaje al dejar ver algo de su carácter moral.

El tratado de Matthieu Vendôme, *Ars versificatoria*, al que me he referido antes al hablar de las artes poéticas, posiciona en un lugar importante el recurso de la descripción. La que se realiza en los retratos caracteriza personajes por medio de la alabanza o el descrédito; Faral encuentra que la descripción de personajes entendida en estos términos de lo que es bueno y lo que es malo se rastrea desde el arte de la oratoria en la Antigüedad y es retomada por los teóricos medievales. Faral insiste en que, no obstante, esta idea parece de poco relieve,

elle est, en fait, d'importance considérable: elle explique que, dans toute la littérature du moyen âge, la description ne vise que très rarement à peindre objectivement les personnes et les choses et qu'elle soit toujours dominée par une intention affective qui oscille entre la louange et la critique.⁸³

En efecto, a pesar de que los escritores de retrato describen tan minuciosamente a sus personajes con el fin de parecer muy cuidadosos y preocupados por apegarse a la imagen real de cada individuo, lo cierto es que la valoración que el autor hace de cada sujeto no se puede desligar de la inten-

83. *Op. cit.*, p. 76.

ción o del vínculo del escritor con los individuos que retrata. La objetividad que Faral extraña en la mayoría de los retratistas es una más apegada a la forma de entender la realidad en las primeras décadas del siglo XX, cuando Faral escribe su libro, que a la de la Edad Media del siglo XV, en donde los textos históricos buscan reflejar un mundo real que se acepta como tal a pesar de los filtros por los cuales un texto —literario, histórico, político— se ve modificado. Desde luego, Faral no pretende señalar como una carencia el hecho de que el retrato medieval se enfoque en dar juicios de una persona u otra, en lugar de narrar hechos concretos que den menos espacio a la subjetividad, sino marcar como un rasgo importante que el autor del retrato posee una serie de personajes, hace una selección de los que entrarán en su galería y clasifica y manipula los datos y rasgos de cada uno de ellos.

Es necesario subrayar este punto: la línea distintiva del retrato es la presentación de estos personajes a partir de sus rasgos físicos para luego referirse a sus cualidades y defectos morales; por ello, la descripción no sólo supone una herramienta de amplificación para los detalles, sino un procedimiento que se justifica a sí mismo por su utilidad primaria en el discurso. Con este recurso de caracterización, se determinan los rasgos físicos de un personaje y a partir de ellos su calidad moral. La descripción señala la posición social y familiar, así como el linaje de un individuo. La relación de algunos hechos en la vida del sujeto y del tipo de muerte, también dan densidad al personaje que presenta el retratista.

Aunque para Matthieu de Vendôme la descripción tenía en el siglo XII un lugar importante para exaltar la belleza —sobre todo la femenina—, en el siglo XV la armonía entre los elementos del cuerpo es más relevante que el mero rostro gracioso; desde luego la armonía también supone belleza, pero una que está más en relación con el equilibrio y la perfección de la naturaleza: la belleza exterior por sí misma es vana, la proporción adecuada de los miembros es reflejo de una belleza interna, más importante para el humanista en ciernes del siglo XV.

Para Faral, como para la mayoría de los teóricos, Cicerón determina cuáles son los “lugares para la creación” al momento de hacer la descripción de una persona. Faral los enlista: el nombre, la naturaleza (es decir, el sexo, la nacionalidad, los defectos y las cualidades de alma y cuerpo), el

tipo de vida (educación, amistades, profesión), la condición social y económica, los hábitos, las afecciones (sentimientos del alma, alegría, deseos o enfermedades del cuerpo), los gustos, los actos, los sucesos y el habla y lo que con ella dice el sujeto.⁸⁴ Por medio de esta lista, que abarca todas las dimensiones del ser humano, la descripción alcanza su objetivo: poner a la luz las características del personaje que se presenta. Lo interesante en el proceso es que seguir este recuento de rasgos supone llenar una especie de rompecabezas en donde lo que resulta, como es de suponerse, no es la persona real, sino un personaje creado, caracterizado con rasgos muy similares a los del sujeto histórico.

Faral observa que Vendôme, en relación con la naturaleza del individuo, marca un punto de vista doble, que los teóricos de retrato y biografía medieval señalan: la naturaleza física y la moral. Estos aspectos dan pie a las descripciones dentro del retrato y son para Vendôme elementos fundamentales en la caracterización de personajes.

Un portrait complet comprend deux parties et traite successivement du physique et du moral. Pour la description du moral, la règle est assez lâche et d'ailleurs c'est un point qui est souvent négligé. La description du physique obéit à des lois strictes. Souvent précédée d'un éloge du soin donné par Dieu ou par Nature à la confection de sa créature, elle porte d'abord sur la physionomie, puis sur le corps, puis sur le vêtement; et dans chacune de ces parties, chaque trait a sa place prévue. C'est ainsi que, pour la physionomie, on examine dans l'ordre la chevelure, le front, les sourcils et l'intervalle qui les sépare, les yeux, les joues et leur teint, le nez, la bouche et les dents, le menton; pour le corps, le cou et la nuque, les épaules, les bras, les mains, la poitrine, la taille, le ventre [...] les jambes et les pieds.⁸⁵

Es curioso que, a pesar de que la belleza supuestamente está determinada por cualidades del alma, el rostro tiene una importancia tal que se le

84. Cf. Faral, *op. cit.*, p. 78.

85. *Ibidem*, p. 80.

considera independiente del cuerpo. La fisonomía, además, no se vincula directamente con toda la figura del sujeto, sino sólo con los rasgos de la cara. Incluso, el cuello y la nuca que sostienen la cabeza y por ende al rostro, ya no forman parte de la fisonomía del personaje, sino de su cuerpo. El orden en que se revisan, como he mencionado, va de arriba abajo, lo que de nuevo deja de manifiesto la posición predominante de la cara. Desde luego, ese sería el orden lógico dado que la cara es lo primero que se tiene a la vista, pero no deja de llamar la atención la forma en que el rostro puro, como enmarcado, forma parte de otra categoría dentro de la descripción, mientras que la naturaleza del sujeto, su calidad moral, su posición social y demás características que lo definen, están excluidas en esta parte del retrato. El rostro es el que da sentido a un nombre y sólo detrás de éste se puede tener interés en el resto del sujeto.

En ese sentido, lo que como lector se observa en la caracterización del personaje del retrato es cómo el autor no sólo hace una creación literaria, lo que es evidente, sino que de alguna forma también realiza un cuadro más plástico en donde se puede ver al retratista eligiendo a un sujeto al que le da rostro, cuerpo y vestido. El nombrar parte por parte las características de un individuo, más que dar constancia de que se describe a un ser que ya existe, deja la sensación de que se inventa —se construye— un personaje en el mismo momento en que se enlista cada uno de sus miembros. Incluso, más que parecer un personaje del tipo de la novela o de la épica, en donde las acciones y los diálogos ayudan a su caracterización, en el caso del retrato lo que resulta es un títere —sin la carga peyorativa de la palabra— como ejemplo fijo de un sujeto, pero no la imagen en sí.

Mientras que un retrato pictórico copia a un modelo real y lo reproduce, muchas veces, con enorme fidelidad, el retrato literario muestra su proceso y en esa medida hace al lector partícipe del armado de un cuerpo al que le corresponde un nombre con su referente real, lo que permite acercarse al fenómeno literario y por tanto a la elaboración de un género formado por imágenes literarias que se leen —o deben leerse— como históricas. Las descripciones responden a modelos; así, estos modelos de conducta suponen un paradigma ideológico que completará los rasgos formales.

A pesar de que el género retrato me interesa, primero, como texto literario y sus descripciones como personajes de la misma índole, no dejo de lado la parte histórica —que también es esencial— y me concentro enseguida en dos géneros más que mostrarán el vínculo del retrato con la historia y reforzarán el aspecto literario que me interesa: la épica —pero sobre todo sus personajes y la manera de caracterizar al héroe que, me parece, se emparenta con la imagen de los hombres con linaje, honra y nobleza de los retratos— y la crónica, como escrito histórico impregnado de la retórica y la narración de los textos épicos.

Así, mientras en este apartado he dado espacio a la estructura y forma del retrato, pretendo no sólo agregar rasgos estructurales, sino empezar a mencionar los ideológicos que quiero desarrollar en la segunda parte de este trabajo.

IV. ÉPICA Y CRÓNICA

La historia y la epopeya son hermanas, arraigan en los mismos sentimientos y persiguen fines análogos. En ambas se realiza una doble aspiración humana: la de sobrevivir en el recuerdo de las generaciones venideras, y la de revivir la existencia de las generaciones pasadas; historia y epopeya son doble enlace que anuda el pasado con el presente y el futuro.

Menéndez Pidal, *Primera Crónica General de España*.

El carácter doble del retrato, como texto literario con función histórica o como texto histórico con función literaria, obliga a revisar los vínculos que dicho género guarda, primero, con la crónica como género histórico mayor, y después con la épica, como género literario contenido en la crónica. Una revisión detallada de éstas va más allá de los alcances de este texto. Mi propósito al traerlas a escena es el de reconocer en ellas recursos narrativos y estilísticos que se repiten en el retrato; la parte literaria que domina a la épica, y la histórica que conforma a la crónica, guardan relación entre ellas mismas y conviven de forma que merece atención en el retrato. Además de los aspectos estructurales y narrativos, pretendo dilucidar en estos géneros los principios ideológicos que conforman y dan al retrato su razón de ser.

Antes de 1874, eruditos como Fernando Wolf negaban la existencia de una épica española. A pesar de que entonces ya se conocían el *Mío Cid* y las *Mocedades de Rodrigo*, Wolf los entendía como “[...] rudos y desdichados intentos para imitar un género francés, cuya aclimatación en España resultaba imposible”.⁸⁶ Ramón Menéndez Pidal señala 1874 como el año en que la crítica comenzó a descubrir y a estudiar la poesía épica castellana. Se vio que los poemas acerca de Rodrigo Díaz:

no eran un caso aislado, sino que habían existido otros referentes a ese mismo héroe, dos por lo menos sobre Fernán González, tres sobre los infantes de

86. *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1959, p. 16.

Lara, más de uno sobre Bernardo del Carpio, otros sobre Garci Fernández y sobre el infante García... Se ha probado, en fin, que hubo en Castilla una gran actividad épica, cuyo apogeo ocurre en los siglos XI y XII, seguido de una decadencia, notable aún y fecunda, en los siglos XIII y XIV; se ha probado, además, que varios de los más viejos romances no son sino fragmentos desgajados de largos poemas de la decadencia.⁸⁷

En *Reliquias de la poesía épica española*, Menéndez Pidal señala que:

la prueba o indicio de poemas épicos perdidos en la literatura española se funda, por lo común, en el testimonio directo o indirecto de las crónicas. [Más adelante], los cronistas, al tratar sucesos cantados por la poesía heroica, se creían obligados a recordar la versión que de aquellos hechos daban los cantares de gesta, relatos divulgadísimos que todo lector de historia echaría de menos si fuesen omitidos.⁸⁸

Más de cuarenta años después de la publicación de *La epopeya castellana a través de la literatura española*, de Menéndez Pidal, Diego Catalán, en *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*,⁸⁹ refrenda la revisión inicial y ofrece un amplio recuento de los poemas épicos españoles a partir de la crónica, específicamente en la historiografía alfonsí y la *Estoria de España*,⁹⁰ ya que son los cronistas nacionales los

87. *Ibidem*, pp. 16-17.

88. *Op. cit.*, pp. XXII-XXIII.

89. Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid, 2001.

90. Menéndez Pidal comenta que las Crónicas Generales de España reproducen, con mayor interés que las Crónicas Particulares, los cantares de gesta que hablan de hechos que importan a la historia nacional: "Esta gran popularidad, verdadera tradicionalidad de las Crónicas Generales, nos sirve para conocer varios relatos épicos. Parece como si el siglo XIV señalara el apogeo de la actividad anónima, juglaresca, pero lo que señala es el apogeo de la producción cronística y el apogeo del crédito que las gestas gozan entre los cronistas", *Reliquias...*, p. LXIII. En otra parte comenta que "desde tiempos visigóticos, con la única excepción de la *Crónica Mozárabe de 754*, llamada «Pacense», la historia venía siendo una producción cortesana, dedicada exclusivamente a los reyes; así son las obras de

que dan cuenta de los cantares perdidos. Así,

toda crónica se sentía incompleta, deficiente, si no incluía el resumen de los cantares de gesta más importantes que entonces se cantaban, los que constituían la historia patria más divulgada, la historia que todo el público oía en lengua vulgar, a diferencia de la historia latina que sólo era disfrutada por los eruditos; y de este modo, cada nueva Crónica General venía a formar un catálogo de los poemas épicos principales, acogiendo las variaciones que cada tema sufría en el cantar entonces divulgado.⁹¹

La costumbre de introducir en la historia oficial relatos orales va más allá del rey Sabio. En el siglo IX, Alfonso III se vale de la narración juglaresca para la Crónica isidoriana. Catalán, por su parte, encuentra que los intereses juglares se concentraron en lo referente a Carlomagno, a Bernardo del Carpio, al infante García, al rey don Fernando y al rey don Sancho. Como es sabido, no todo lo que se narra en la *Estoria de España*, procedente de gestas contadas por juglares, tiene la clara indicación de cuál es su fuente, porque los historiadores alfonsíes elaboran su narración con la suma de los datos de un mismo hecho, que encuentran en diversas fuentes, y sólo citan la referencia cuando se topan con información que se contradice. Aunque el rey Sabio no inicia la tradición de considerar como fuente histórica los hechos contados por los juglares, sí es una novedad de su labor escribir en lengua vulgar, es decir, en la misma de los juglares, además de referir al mayor número de cantares que hasta entonces cualquiera otra fuente hubiera mencionado: catorce, además de otros temas épicos de menor interés, que habrían desaparecido de no ser por la recopilación que el rey Alfonso hizo en la crónica.

San Isidoro, Alfonso III, Sampiro y Pelayo, continuación cada una de la anterior. Y como los reyes de León eran en toda España los únicos herederos de los reyes visigodos de Toledo, la historia era, no sólo regia, sino leonesa por su espíritu". Con la *Crónica Najerense* se da un tipo de historia más amplio, antecedente de lo que será el trabajo alfonsí. "Relatos poéticos en las crónicas medievales", *Revista de Filología Española*, X, 1923, p. 335.

91. *Reliquias...*, pp. XXVI-XXVII.

La fusión que se lleva a cabo en la historiografía alfonsí de fuentes eruditas y tradicionales, resulta de la intención de romper con el propósito político que las mantenía separadas. Dado que la historia nacional provenía de la monarquía y del clero, las historiografías se centraban en la figura real, mientras que la épica se inclinaba hacia los personajes que se mostraban rebeldes contra el rey. De ahí que en el trabajo alfonsí sea importante que no se glorifique la memoria de los reyes y que se dé cabida a personajes como los de Lara o como el del conde rebelde de Castilla.

Acerca de las fuentes épicas como documento histórico, Menéndez Pidal señala que:

Sin la epopeya, la innovadora Crónica alfonsí nada nos sabría decir de los tres siglos anteriores, nada de la vida pública, ni de los usos políticos y militares de aquellos hombres que sufrieron el esplendor del califato de Omeya o que asistieron a los difíciles éxitos antialmorávides, nada íntimo de las costumbres y maneras de ser de esos oscuros siglos.⁹²

Catalán comienza por la *Estoria de España* alfonsí para hablar de la épica española porque aunque crónica y épica están bien delimitados como géneros, ambos comparten narraciones y rasgos que los aproximan. El crítico señala que “en la prosa alfonsí se halla sepultada toda una rica y variada epopeya española oída a los juglares por el rey Alfonso y sus colaboradores”.⁹³ En la revisión que Catalán realiza, dice que el primer tema épico del que Alfonso X se vale para completar la información que tenía por la historiografía en latín (la de Rodrigo Jiménez de Rada y la de Lucas de Túy),⁹⁴ fue el del *Mainete*, es decir, la historia carolingia. A pesar de que lo más

92. En su “Estudio” sobre la *Primera Crónica General de España*, *op. cit.*, p. XLIV.

93. *Op. cit.*, p. 19.

94. Al respecto Catalán agrega que “dado que en esos autores la pretensión de exhaustividad, que caracteriza a las compilaciones alfonsíes, no se da, su testimonio sobre los relatos épicos que pudieron conocer es mucho menos informativo que el de la *Estoria de España* alfonsí; pero no deja, por ello, de ser complementario de lo que la historiografía en lenguas romances nos ha permitido saber”, *op. cit.*, p. 64.

lógico sería creer que la fuente de los episodios acerca de Carlomagno debía ser francesa, para Catalán es más factible pensar que es de factura española porque “diversos temas ‘franceses’ circularon en la Península adaptados en lengua, prosodia y elementos estructurales y éste [el de Carlomagno], en vista de su Geografía y ambiente, invitaba de modo especial a la nacionalización”.⁹⁵

El tema épico es uno de los principales factores que ayudaban al rey Sabio a determinar qué fuentes incluir en su *Estoria*. La estructura de algunas de ellas es otro punto que influye en su elección. Por ejemplo, dice Catalán, Alfonso X menciona a Bernardo del Carpio porque dos de las fuentes citan al personaje cuando hablan de los reyes Alfonso de Asturias y León y de Carlos de Francia. Además se ayudó, como en muchos episodios, de la versión que los juglares circulaban. En tales casos, aunque la versión del poema épico apareciera fragmentada, era reconstruida. Transcribir la historia conocida del *Mío Cid* fue más sencillo, ya que las gestas de Rodrigo Díaz estaban referidas en todas las fuentes, y:

el conocimiento por parte de Alfonso de la *Historia Roderici* le permitió organizar una exposición completa y coherente de los hechos cidianos, en la cual los “datos” adicionales proporcionados por los juglares se integraban a la perfección. El ajuste de la versión poética de los actos y palabras del Cid a la “verdad” contada por los historiadores en latín resultó esta vez tan sencilla que nunca hubo razón para citar a los cantares de gesta o a los juglares con objeto de descalificar su información.⁹⁶

Catalán observa que los datos que Alfonso X tiene para reconstruir la historia de Rodrigo Díaz, permiten ver con mayor claridad, de lo que se podría en un texto fragmentado, las técnicas con las que el rey funde los datos de juglares con las historias y las crónicas que ya existen. Resalta la habilidad para prosificar el verso y la “transformación del punto de vista

95. *Ibidem*, p. 20.

96. *Ibidem*, pp. 51-52.

épico mediante la imposición, en su lugar, de un nuevo sistema de valores morales e intelectuales”.⁹⁷

En relación con otros poemas —el de *Los siete infantes de Lara*, por ejemplo—, Catalán dice que el recuento alfonsí modifica algunos diálogos por “decoro historiográfico”; es decir, adapta las expresiones de algunos personajes de acuerdo con los valores morales e intelectuales a los que el crítico alude. Un caso es el de doña Lambra, a la cual la historia alfonsí muestra más recatada de lo que se presenta en otros testimonios, en los que la mujer, por dar un ejemplo, dice de forma abierta que desea acostarse con su primo. Acerca del poema, Catalán cree que:

aun en el rápido, pero completo, resumen alfonsí [...], la historia conserva su grandeza épica y, si bien la censura impuesta por el decoro historiográfico se encarga de limar las aristas, también nos deja ver que sigue un modelo de epopeya “bárbara” con motivaciones y “motivos” muy propios de una sociedad cuyas leyes, costumbres, presupuestos éticos, o bien son de tradición germánica, o bien han resurgido de la profundidad de las sociedades primitivas hispanas escasamente influidas por la romanidad y la iglesia.⁹⁸

El caso de *Los infantes de Lara* es interesante porque, según relata Catalán, dentro de la monumentalidad de la obra alfonsí, la gesta se presenta independiente debido a que no existían referencias en latín con las cuales tuviera que vincular la narración; sin embargo, comenta Catalán, como sucede con otras gestas, el resumen no es capaz de compactar el relato global y a las escenas se les da un tratamiento mayor o menor de acuerdo con el canon general de la historia que Alfonso X trata de hacer.

De acuerdo con la revisión que Catalán lleva a cabo de la historiografía alfonsí, la narración que de cada gesta se puede encontrar varía de una fuente a otra. En concreto, en la obra de Alfonso X se observa que si bien

97. *Idem*.

98. *Ibidem*, p. 32.

es sabido que se apoyó en textos épicos para completar la historia, es importante subrayar que en cada caso lo hizo de distinta forma, siempre con la premisa de mantener la armonía en el relato.

La estructura general de la obra determina el lugar y el espacio que cada narración épica debe ocupar; el tema épico vincula una fuente con otras para completar la historia, incluso con el recuento que los juglares circulaban y esto a partir, desde luego, de la historia conocida. Estas necesidades, que debían cubrirse para unificar lo mejor posible el trabajo alfonsí, implican modificaciones en la mayoría de las fuentes. La prosificación del verso, la transformación del punto de vista épico de acuerdo con el sistema de valores de la época, la intención y motivos para narrar de determinada forma o para censurar y matizar algún episodio en particular, también de acuerdo con la sociedad, las leyes, la ética y las costumbres del momento, hacen que los poemas épicos se modifiquen, no sólo en la forma, sino también en algunos de sus elementos internos. Es decir, el tratamiento, de mayor o menor extensión de acuerdo con el canon general de la obra, determina que los pasajes, las acciones y los personajes se transformen de alguna forma, incluso, en general, sin mover la narración y su sentido original.

El propósito del rey Alfonso es armonizar una serie de fuentes que hablan de un mismo hecho; si alguna contradice a otra, anula a la menos autorizada y de esta forma no entra en discrepancias. La “arbitrariedad” en la labor alfonsí para unificar su narración provoca, como dije, que algunos elementos de la estructura de los poemas se modifiquen; entre ellos los caracteres que, de esta forma, también se transforman y se adaptan al género. Sin embargo, la caracterización de personajes en la épica se hace a lo largo de todo el poema y con esto se subraya la relevancia que el héroe tiene para el género, mientras que en la crónica la descripción del individuo, a pesar de ser importante como héroe, se reduce, y en muchos casos, mientras en la épica se explaya, en la crónica desaparece. A primera vista parece que para la épica la descripción es un recurso del que la crónica no se vale, pero, como se verá, la descripción de personajes no siempre queda excluida de la crónica y en ocasiones la forma del retrato aparece como tal dentro del texto historiográfico. A pesar de que la épica es más descriptiva, no se ha-

llan en estas obras retratos como los que el género establece, pero es de ellas de donde tanto la crónica como el retrato adoptan el modelo del caballero, así como algunos medios para narrar al héroe. Como se ve, estas tres formas, lejos de reconocer un patrón que las vincule con cierto orden que explique su desarrollo, se relacionan libremente y toman, unas de otras, lo que mejor se adapta a sus fines.

El poema épico no sólo se ve transformado en la crónica: más adelante, a finales de la Edad Media, los cantares de gesta se nutren del Romanesco, y estos romances, que a su vez se relacionan con la historiografía, “fueron compuestos teniendo presente lo relatado en prosa por textos cronísticos difundidos a finales del siglo XV y principios del XVI”.⁹⁹

En general, aunque la caracterización de personajes en la épica y en la crónica está imbricada en el relato global y no se puede encontrar en “una sola pieza” como sucede con las descripciones de los retratos, es posible hallar los rasgos que de una u otra forma van conformando a los personajes. En las gestas medievales, por ejemplo, los personajes por sí mismos son representativos de ciertos valores: lealtad, traición, etcétera, y funcionan como paradigmas que, por medio de la descripción y del realce de ciertos rasgos físicos, se quiere reproducir en el retrato.

La gesta, en voz del juglar, se narra como si las acciones estuvieran ocurriendo en el momento en que se cuentan, como una forma de crear una tensión dramática y atraer a los que escuchan, lo cual explica que “las gestas comiencen *in medias res*, dando como conocidos de todos tanto al héroe como a la mayoría de las *dramatis personae*”.¹⁰⁰ Este conocimiento previo de los personajes determina que la descripción que se hace de ellos sea muy reducida; apenas con unos pincelazos se concreta un héroe porque el público es capaz de completarlo con los antecedentes que tiene de él. Además, no se debe dejar de lado que, a diferencia del retrato, tanto en la épica como en la crónica la descripción física de un personaje queda en segundo plano para dar relieve a los valores y acciones del héroe. Por otro

99. *Ibidem*, p. 560.

100. *Ibidem*, p. 378.

lado, los personajes que se describen en el retrato no siempre son figuras reconocidas, así que el autor da todos los elementos posibles para reconstruir una imagen de alguien que no conoce la comunidad y que, además, ya está muerto.

Por lo tanto, el hecho de que el arte épico sea “dramático”, como lo marca Catalán, condiciona lo que se cuenta y, desde luego, la forma como se hace. En este punto, crónica y retrato se emparentan porque su forma de narrar, a pesar de que se manejen personajes, no es la dramática, sino una más expositiva y, en general, carente de emoción. En la épica no se puede hacer de lado el proceso de la oralidad si de entrañar la caracterización de personajes se trata. Lutfi Abdel Badi escribe que “influido por tradiciones épicas anteriores a su época, el juglar ha idealizado a su héroe, guiado por criterios que se revelan en los elementos que destacaba”.¹⁰¹ De esta manera, el juglar se presenta en su momento como escucha de otros juglares, que a su vez han sido audiencia de otros, de tal forma que se transmiten de una a otra parte ideas preconcebidas acerca de los personajes épicos que, como ya mencioné, deben encajar y completar la acción general como lo más importante del poema.

Asimismo, los ideales que se resaltan en cada héroe no sólo corresponden con la narración, sino también con el interés y la ideología del público. “Así, hay héroes que se destacan por ser robustos, de elevada estatura. Otros descienden de buen linaje. En algunos héroes la arrogancia adquiere enormes proporciones”.¹⁰² De igual manera, el tipo de discurso del que se vale el juglar —directo en voz de los personajes o en el narrador—,¹⁰³ in-

101. *La épica árabe y su influencia en la épica castellana*, Instituto Chileno-Árabe de Cultura, Santiago de Chile, 1964, p. 105.

102. *Ibidem*, p. 106.

103. Catalán dice que Pellen distingue el discurso directo en boca de los personajes, del discurso directo por intervención del narrador; además se da también el discurso entre interlocutores. Girón Alconchel destaca cómo esos “indicios del gesto del hablante” sirven para enmascarar narrativamente el discurso directo, lo que influye en la manera en que se elabora un personaje, pero también en cómo lo concibe el público a través del juglar, *op. cit.*, p. 376, nn. 5 y 6.

terviene en la forma en que se concibe la acción y, por ende, en los caracteres. “Las reacciones psíquicas de los personajes mediante la descripción de acciones y gestos que se suponen ‘visibles’ por el público en una serie de escenarios imaginados”,¹⁰⁴ son determinadas por el juglar, que subraya ciertas situaciones. Desde luego, aunque la forma de representar fuera distinta en cada intérprete, el relato era básicamente el mismo y los personajes, con ayuda de uno u otro juglar, estaban caracterizados de la misma manera. Aunque el retrato, en general, no hace la narración de acciones de forma dramática, como la épica, la concepción del héroe y su construcción como caballero es la que se encontrará más adelante en el retrato, en el que sujetos de “carne y hueso” van a pasar a la memoria colectiva con el vestido y la actitud del héroe épico.

Así, a pesar de que la oralidad permite versiones de los poemas, éstas no son tan dispersas que alteren la personalidad o rasgos físicos de un personaje. Por ello, el texto que se fija, por ejemplo, en la *Estoria de España*, puede resultar de una serie de versiones que en general no modifican a los personajes, incluso a pesar de que, según Menéndez Pidal,¹⁰⁵ el trabajo de la crónica no fue uniforme, se desarrolló en diversas épocas y por ello tuvo distintos redactores.

En la oralidad, las variaciones de lo que se cuenta no pueden ser demasiadas ya que se estaría engañando a la memoria. Para retener con mayor facilidad una serie de versos, que narran una historia, es necesario para el intérprete que haya “constantes” en las cuales se pueda apoyar. Dentro de la historia, la fórmula es la herramienta con la que el juglar se topa a cada paso y le sirve de engarce y recordatorio entre verso y verso. Catalán observa que “la ‘fórmula’ ha sido considerada por la crítica ‘oralista’ como la unidad discursiva a partir de la cual se construye el relato”,¹⁰⁶ y en algunos casos también desde la que un personaje comienza a cubrirse de sus rasgos. Las fórmulas de expresión que se imprimen a un

104. Catalán, *op. cit.*, p. 376.

105. En el estudio sobre la *Primera Crónica*, *op. cit.*, p. XII.

106. *Op. cit.*, p. 385.

héroe, las secuencias temáticas en las que actúa y los mismos epítetos con los que, de alguna forma, se dan rasgos del personaje son parte de un formulario que va dando cuerpo al carácter. Incluso, señala Catalán, las fórmulas no sólo determinan el texto desde el plano denotativo, sino que connotativamente también suponen un significado; de tal forma que la caracterización de personajes, en este punto, no estaría develada en una primera lectura en la épica, en la crónica o en el retrato, inclusive, sino que precisaría una comprensión y una interpretación del personaje en la historia en conjunto. Algo similar sucede en el retrato que, al valer-se de una estructura más o menos fija para hacer sus descripciones, repite fórmulas que, por un lado, en apariencia unifican el físico de los sujetos y, por otro, fortalecen el modelo de caballero con el que quiere medir a sus personajes.

A pesar de que la crónica opta por no detenerse en decir cómo son los individuos, o casi siempre omite detalles que pueden parecer superfluos para la narración histórica,¹⁰⁷ no se puede hablar de que la épica y la crónica se hayan alejado en determinado momento, como sucedió con la épica francesa, porque aquella se hubiera transformado en un texto más novelesco,¹⁰⁸ sino que “la épica española conservó siempre, más o menos, su verismo histórico inicial, así que su contacto con la

107. Menéndez Pidal da noticia de que no todas las crónicas desechaban por completo la parte poética de la épica: “La Primera General creía preciso, para la propiedad del estilo cronístico, borrar las huellas de la versificación de los cantares prosificados, sin duda porque el lenguaje poético se sabe que obliga a dar cabida a la imaginación del versificador. Ahora las crónicas del XIV creen que en ocasiones especiales deben aceptar la poesía en todo su esplendor, mezclada a la prosa”, *Reliquias...*, p. LX.

108. Esto, de alguna manera, lleva a la decadencia de la épica en la historiografía: “los cantares de gesta, así tan novelescamente refundidos, ofrecían cada vez menos interés para los cronistas. El valor histórico de los juglares [...] cae en total descrédito”. Más adelante continúa Menéndez Pidal: “las crónicas del siglo XV ya no hacen nueva catalogación del caudal épico, puesta al corriente de las novedades actuales. [...] las crónicas de este siglo ya no mencionan más los *cantares* ni los juglares, como hacían las crónicas del XIII y del XIV”, *Ibidem*, p. LXXIV.

historiografía se mantuvo invariable desde los primeros tiempos hasta el siglo XV”.¹⁰⁹

No por nada la tradición que supone la épica con la refundición de sus poemas alcanza a la crónica que, como menciona Menéndez Pidal, le da “el carácter de una verdadera tradicionalidad por escrito”.¹¹⁰ Las Crónicas Particulares participan de las renovaciones y adaptan algunos hechos de acuerdo con sus intereses. Como ejemplo, en *Reliquias de la poesía épica española* se menciona que la crónica Sampiro, de origen leonés, dice que Fernán González es un conde tirano, mientras que la Najerense dice que fue “«el que sacó a Castilla del yugo de la dominación leonesa», tema de la liberación extensamente tratado después por el poema de Fernán González, escrito en el siglo XIII”.¹¹¹

Como se ha visto, el proceso doble de influir en un texto y preservar otro, en ambas direcciones, modifica, adecua y reconstruye un escrito de acuerdo con su finalidad. En la crónica queda claro que la idea de restablecer en su historia las narraciones de poemas épicos cumple el objetivo de completar un texto nacional, que prescinde de la poesía de la épica, mientras ésta encuentra otra forma, más literaria, para narrar un hecho histórico.

No se puede dejar de mencionar que las variaciones que uno y otro texto sufren también pueden llegar a modificar a los personajes, pero si bien por un lado no es el momento para revisar las distintas refundiciones de crónicas y poemas, por otro, debido a que la épica, por el verso, mantiene sus fórmulas y descripciones casi inalterables, y a que la crónica no se detiene en detalles sobre los personajes, se puede decir que los cambios que se llegaran a encontrar no serían significativos.

Por ello, para este trabajo es de mayor provecho utilizar una sola de las versiones de los poemas y ver cómo se caracteriza en ella al héroe. De este modo, haré la confrontación con crónicas generales, y dejaré de lado las particulares incluso cuando mencionen el poema en cuestión. Aunque ha

109. *Ibidem*, p. XXIII.

110. *Ibidem*, p. LXVII.

111. *Ibidem*, p. XXXIX.

sido importante señalar algunos de los aspectos que determinan variaciones en la épica y en la crónica, no se pretende observar cómo se modifica la caracterización de los personajes en las distintas versiones, sino cómo lo hacen en determinada épica y en una crónica en particular, ambas vinculadas por un mismo personaje, además de recolectar aspectos ideológicos y de representación que más adelante explicarán y enriquecerán al retrato.

En este primer capítulo he pretendido dar cuenta de tres géneros literarios con elementos biográficos. Para ello, partí de la biografía y de algunos autores, como Suetonio y Plutarco, que la trabajaron en la Antigüedad. Esta revisión no sólo ubica a la biografía y a sus autores en un contexto que por diversas razones —formación de los escritores, situación política del momento, posición privilegiada de los autores, entre otras— se equipara al de Fernán Pérez de Guzmán y al de Fernando del Pulgar, con sus retratos, sino que acerca a algunas características que permiten definir el género del retrato.

Que en el siglo XV se renueve el interés por las formas literarias y propuestas artísticas de la Antigüedad, obligó a dirigir el interés hacia este periodo. Por otro lado, me pareció importante señalar en este comienzo las dificultades y ventajas que se dan en textos que comparten rasgos literarios e históricos. La confrontación entre épica y crónica marcó las características de cada género, pero sobre todo, subrayó sus espacios de convivencia. Este intercambio de ideas, valores y estructura narrativa es del mismo tipo del que estos géneros guardan con el retrato, el cual, con su doble naturaleza de texto histórico y literario, no puede dejar de lado su convivencia con la épica y con la crónica.

He dicho que de la épica analizaré aspectos ideológicos y elementos de caracterización de los personajes que se encuentran en el retrato; para ello, quiero revisar dos poemas épicos: *Los siete infantes de Lara* y el *Poema de Fernán González*, ambos a la luz de la *Primera Crónica General*. En cuanto a la crónica en sí, en el capítulo tres me centraré en distinguir la de *personaje* de otras *nacionales* para, de esta manera, acercarme a la forma del retrato. En este punto, cabe incluir la *Crónica de los Reyes Católicos* de Fernando del Pulgar, uno de los autores de retrato que analizaré.

V. PERSONAJES DE LA ÉPICA EN LA CRÓNICA

La caracterización de personajes en la épica no se concentra en la descripción, mucho menos en la crónica, en la que casi cualquier dato que no sea un hecho o una acción parece superfluo. La épica, como un poema que canta las acciones heroicas de una serie de personajes, supone un tipo de narración fluida con la que la audiencia se siente interesada. Por ello, los hechos se dan unos tras otros, tanto así que en la lectura no deja de llamar la atención la rapidez con la que el héroe puede pasar por mil peripecias, sin que éstas se desarrollen o expliquen demasiado. La velocidad con que suceden las acciones permite que el interés por la narración no decaiga, pero suprime, como técnica primaria, recursos que pueden impedir que el relato fluya como se espera. La descripción casi se excluye por completo, así que las imágenes dentro de la épica son escasas; sin embargo, las que llegan a surgir, apenas con unos cuantos rasgos, están cargadas de fuerza gracias a la narración dramática de la épica.

Como una excepción se describen con mayor cuidado los augurios, porque para funcionar en la historia tienen que significar y aparecer como símbolos que requieren interpretación. En *El conde Fernán González* se dice que los hombres del conde:

Vieron aquella noche una muy fiera cosa:
 venie por el aire una sierpe rabiosa,
 dando muy fuertes gritos la fantasma astrosa,
 toda venie sangrienta, bermeja commo rosa.
 Fazia ella senblante que ferida venia,
 semejava en los gritos que el çielo partia,
 alunbrava las uestes el fuego que vertia:
 todos ovieron miedo que quemar los venia (471-472).¹¹²

112. La edición del *Poema de Fernán González* con la que trabajo es la de Ramón Menéndez Pidal en la edición que Diego Catalán hace de *Reliquias de la poesía épica española*. Esta segunda edición reproduce la edición príncipe de esta obra así como la de *Epopéya y Romancero I*. En ambas Menéndez Pidal trabajó con el poema, pero según Diego Catalán la edición en *Reliquias...* tiene algunos retoques que la hacen mejor que la primera, a pesar de que excluye los «Votos de San Millán» de Berceo. A partir de esta primera cita del

La interpretación que el pueblo recibe por parte del conde Fernán no podría darse si el augurio no estuviera hecho de una serie de elementos, cada uno de ellos alegoría de otro, que necesita estar descrita. Incluso, la *Primera Crónica General*, que borra de sus páginas casi cualquier elemento descriptivo, cree importante mantener, aunque sea someramente, los datos que explican el augurio:

471 Et desde ennochecio vieron una serpiet yrada que vinie por el aer sangrienta et como ravisosa 472 et dava tan fieros sivlos, 473 que non ovo y ninguno que non fuesse espantado; 472 et tan grandes fuegos echava por la boca, que todos los de la hueste se veyen unos a otros (p. 105).

Debido a que la finalidad en la épica es distinta a la de la crónica, la manera de presentar a los personajes también lo es. A pesar de que en los dos casos es importante crear héroes y ejemplificar con ellos valores morales y sociales, para la crónica, que pretende centrarse en los hechos verdaderos de un evento, calificar las acciones del héroe puede ser superfluo. La épica se permite “exagerar” las virtudes de un personaje para hacerlo más atractivo al público, así como acompañar siempre el nombre de algunos de ellos con un epíteto, ya sea porque esto ayuda a la memoria del juglar o porque ajusta mejor los versos; pero a la crónica le parece un desperdicio del discurso histórico decir *el buen conde* en lugar de tan sólo *el conde*. El epíteto califica al personaje y de alguna forma inclina al discurso en su favor, es decir, lo muestra parcial, subjetivo y en esta medida, poco fiable como texto histórico.

Hay varios manuscritos de Crónicas Generales de España que, según Menéndez Pidal, no varían mucho entre sí. Los responsables de estas crónicas no se nombran como autores porque “cada uno de ellos se siente coautor y, como tal, se siente tentado a introducir variantes, según su propio conocimiento de algún sector de la historia patria. El gran tema de

poema, sólo referiré entre paréntesis al número de estrofa a la que pertenezcan los versos. Para la *Primera Crónica General*, pondré entre paréntesis el número de página que corresponda con la de *Reliquias*.

la Crónica General de España fue un tema tradicional de elaboración colectiva y anónima”.¹¹³ Caso aparte le parece la *Primera Crónica General* —que es nombrada así por el propio Menéndez Pidal para distinguirla del resto—¹¹⁴ en la que el rey Sabio sí se nombra como autor. Para el crítico, esta es la crónica más importante por las dimensiones que tomó dado el interés de Alfonso X por todas las ramas del saber;¹¹⁵ de ella, por otro lado, se tiene un códice escurialense que es el original escrito en la cámara de los reyes.¹¹⁶

El héroe de la crónica no es muy diferente del épico,¹¹⁷ ya que ambos responden al mismo esquema de valores. Por esto, para la historiografía, que trata de distinguirse de los textos que entretienen y que no tienen credibilidad, es importante deslindar su tipo de narración de la que se da en la épica, no sólo utilizando la prosa en lugar del verso. De ahí que,

113. Edición de Menéndez Pidal de la *Primera Crónica General de España*, *op. cit.*, p. XXVI.

114. Según Menéndez Pidal, las otras dos crónicas más importantes son la *Crónica de 1344* y la *Crónica de Veinte Reyes*.

115. “Su espíritu lo mismo se preocupa de difundir la ciencia y la literatura de los viejos pueblos orientales, que se adelanta hacia el futuro renacimiento, abriendo franca entrada al Derecho romano, y renovando el recuerdo de olvidados escritores históricos y literarios de la antigüedad clásica, o se vuelve hacia el pasado próximo medieval, recogiendo análogas reliquias de los siglos inmediatos. Esta última actividad, la historiográfica, se extiende a cuantas memorias el Rey Sabio pudo reunir referentes a la historia universal, así como a las relativas a la historia de España”, *Ibidem*, p. XV.

116. Al respecto dice Menéndez Pidal: “La versión regia es la representada por los dos tomos escurialenses, que seguramente se escribieron en la cámara real de Castilla. La versión vulgar la podemos leer en más manuscritos, el mejor de los cuales pertenece a la biblioteca de Menéndez Pelayo. Ambas versiones remontan a un original perdido que era una especie de borrador imperfecto, según queda dicho”, *Ibidem*, p. XXX.

117. Luciano Serrano, en su estudio preliminar al *Poema de Fernán González*, comenta cómo un género y otro manejaban el mismo modelo porque, en principio, “la vida de Fernán González, expuesta en el *Poema*, pasó casi íntegra a la *Crónica General* de Alfonso el Sabio, y también a la *Crónica de 1344*, y por medio de ellas a todos los historiadores de la Edad Media”. Junta del Milenario de Castilla, Madrid, 1943, p. 18.

aunque el personaje de la crónica puede entenderse tan heroico como el de la épica, se le interprete de esta manera sólo por sus acciones y no tanto por la manera en que un narrador se expresa de él, tal como sucede en la épica.

Desde luego, en ésta las acciones del héroe también lo conforman, pero la manera en que se narran las alegorías que se hacen en torno de la figura heroica, a veces vinculadas con rasgos físicos, y los epítetos que se le dan, entre otros elementos, hablan de una intención de construir al héroe épico como un artificio, lo que no se da en la composición de la crónica.

Por otro lado, es importante señalar que en el retrato no sólo la descripción determina la figura que se caracteriza, sino que los valores sociales, como la idea medieval de la muerte o el concepto del linaje, hablan del personaje y de cómo se le quiere representar. Tales valores se hallan asimismo en la épica y, aunque muchas veces matizados, también son parte de la crónica.¹¹⁸ La forma en que se evalúa al héroe y a sus hazañas es parte fundamental de estos dos géneros, y núcleo de las motivaciones del retrato.

Además de que en él se da, como es obvio, una descripción física del personaje, ésta se relaciona, como se ha venido diciendo, con valores y cualidades que el personaje en cuestión enarbola como los representativos de la época. Esto no nace en el retrato, también se encuentra en la épica y en la crónica, lo que da cuenta no de un rasgo de género, sino de una característica de la época. Ya sea el siglo XII o el XV, la Edad Media tiene una serie de valores que se conservan y que sólo se modifican en cuanto a la forma de representarlos o de transmitirlos. Por ello, aunque en general la crónica y la épica no recurran como en el retrato, a la descripción física de un personaje, la caracterización que se hace de él —con las acciones, los

118. Menéndez Pidal, en su estudio de la *Primera Crónica General* (p. XXIII), dice que el rey Alfonso se valió de Suetonio como una fuente principal para la historia de los césares, a pesar de usar indirectamente al autor a través de Vicente de Belovacense o de Beauvais; por ello, en la crónica se encuentra la influencia del retratista, que perdurará hasta el retrato del siglo XV; sobre esto dice Menéndez Pidal: “véase cómo cualquiera de los retratos de los césares que hace Suetonio se destaca en la prosa de la Crónica como un viejo camafeo montado en orfebrería medieval”, p. XXXVI. A pesar de que el rey Sabio no se concentra en las descripciones en su historia, la influencia de Suetonio está presente en el trato que se le da a los personajes y en la forma de concebir los valores que éstos representan.

diálogos o lo que de él dice el narrador—, habla de conceptos que representan el medieval y que, por ello, también se encuentran en el retrato.

La idea medieval de la muerte, que busca rescatar a sus héroes y elevarlos como figuras cargadas con ciertas virtudes, habla también de la importancia que tienen el linaje, la honra, la fama y el concepto general del héroe tanto en la épica como en la crónica, pero sobre todo en el retrato. En éste, el interés por un nacionalismo, una constancia de la historia y una búsqueda de identidad como sociedad no son tan grandes como el individuo en sí mismo, cargado de estos y otros conceptos. Así es que mientras en la épica se da más espacio que en la crónica a cuestiones que definen al personaje como él mismo y no como sujeto de un momento histórico, en el retrato ese rescate del personaje es lo fundamental y su razón de ser.

La idea de la muerte es particular en la Edad Media española y me parece que el retrato es el género narrativo que la escenifica. En él, de alguna forma, se da vida a un muerto y por medio de esa prosopopeya se representan virtudes y valores sociales. Hablar de la muerte medieval es traer a cuento linaje, genealogía, fama y honra; centrar un escrito en la vida de un individuo bajo la lente de estos conceptos es escribir acerca de un muerto para “resucitarlo” hecho héroe, y esta es una particularidad del retrato.

De esta forma, se ve que el retrato trabaja el mismo conjunto de ideales que se representan en la épica y en la crónica, y que son parte de una época, pero como género sus antecedentes están en la Antigüedad y entre los textos específicamente biográficos. No se puede decir que en la épica y en la crónica se encuentre el retrato como recurso, y no como género, sino que la descripción, que es parte del retrato, apoya la caracterización de personajes en la épica y en la crónica, con distintos resultados en cada uno de ellos.

De acuerdo con los trabajos de Menéndez Pidal y de Diego Catalán, los poemas épicos españoles que existen son el *Mío Cid*, *El conde Fernán González*, las *Mocedades de Rodrigo* (al que le faltan unas hojas), el *Roncesvalles* (del que se tiene sólo un centenar de versos) y *Los siete Infantes de Lara* (un fragmento de unos 500 versos conservados en dos crónicas), además de algunos otros que añaden las crónicas. De estos cinco cantares de gesta me interesa revisar la caracterización de personajes en *El conde Fernán González* y en los *Infantes de Lara*, porque además del *Mío Cid*, que ya

ha sido muy trabajado, estos dos poemas son los más completos y por ende los que dan más elementos de análisis. En ambos hay puntos que explican e ilustran algunos ideales medievales que se vincularán con la ideología del retrato, y en ellos encuentro imágenes que representan la iconografía y los valores que trato de subrayar en el retrato. Por ello, tanto *El conde Fernán González* como *Los siete infantes de Lara* me parecen textos idóneos en la confrontación que haré de la épica y del retrato. Estos serán los dos testimonios de épica que ilustrarán esta revisión, a partir de los cuales rastrearé la forma de construir al personaje heroico que llega a la crónica y al retrato, y concluiré con principios de la ideología medieval que también son centrales en estos géneros.

VI. *POEMA DE FERNÁN GONZÁLEZ*¹¹⁹

En términos generales, y sin intención de entrar en discrepancias con otras definiciones, la épica se distingue por ser un poema narrativo que cuenta las hazañas guerreras de un héroe. Ésta, insisto, no es una concepción definitiva, sino apenas un criterio operativo que me permite resaltar los puntos de unión entre este género y el retrato. Del *Poema de Fernán González*¹²⁰ se conoce un códice copia del siglo XV que se conserva en la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial. El poema tiene lagunas y le falta el final, por lo que su prosificación en la *Crónica General*, así como la de la *Crónica de 1344* y el romancero,¹²¹ fueron definitivas para

119. Acerca de este poema, Menéndez Pidal presenta una edición crítica que se funda, básicamente, en el manuscrito escurialense y en la *Primera Crónica General*. Esta edición, por el tipo de confrontación que me interesa, es ideal para la investigación pues permite tener en un mismo texto el poema y la parte que le corresponde en la crónica.

120. Según la crítica, la historia real de Fernán González se rastrea en varias fuentes: en la *Crónica* de San Benito, en *Noticias históricas de las tres provincias vascongadas, y otras*, reproducidas en parte por T. Muñoz en *Colección de fueros y cartas pueblas*. Asimismo, hay rastro en algunas partes de los cronicones o anales y en la crónica de Sampiro; también en el Tudense y en el Toledano.

121. Cada género da un tratamiento distinto al poema de Fernán González hasta el punto de que el personaje puede presentarse muy cambiado en uno y otro. En el romancero, por ejemplo, y en relación con el retrato, el romance “Castellanos y leoneses” da una descripción comparativa entre el rey y Fernán González. La comparación dramatiza el enfrentamiento del rey y el vasallo y muestra a éste como superior porque es un hombre de guerra:

«Esso que dezís, buen rey, véolo mal aliñado;
 vos venís en gruessa mula, yo en ligero cavallo;
 vos traéis sayo de seda, yo traigo un arnés trançado;
 vos traéis alfanje de oro, yo traigo lança en mi mano;
 vos traéis cetro de rey, yo un venablo azerado;
 vos con guantes olorosos; yo con los acero claro;
 vos con la gorra de fiesta, yo con un casco afinado;
 vos traéis ciento de mula, yo trezientos de cavallo».

crear un texto crítico de la obra.¹²² Menéndez Pidal ubicó al poema en el siglo XIII, alrededor de 1240, y la opinión general es que fue escrito por Gonzalo de Arredondo, un monje de San Pedro de Arlanza. A pesar de que el mester de clerecía supone a un poeta más “académico”, con versos bien medidos y rimados, los estudiosos concuerdan al señalar que el *Poema de Fernán González* tiene rasgos populares que no lo alejan por completo de la épica juglaresca. Emilio Alarcos Llorach apunta que los temas del mester de clerecía son casi siempre:

temas religiosos, como en Berceo, novelísticos o histórico-legendarios de la Antigüedad, como el *Libro de Apolonio* y el *Poema de Alexandre*. Sólo uno de entre estos poemas del mester de clerecía se aparta de la temática de la escuela: el *Poema de Fernán González*, que vuelve al fondo autóctono histórico-legendario de que se alimentaba la tradición épica popular.¹²³

En esta línea, Alonso Zamora Vicente agrega que en el *Poema de Fernán González*:

A pesar de que este tipo de episodios resultan interesantes en cuanto a la forma en que se caracterizan los personajes, no pienso incursionar en más géneros de ficción que el de la épica, y en ningún otro histórico que el de la crónica; esto por un mero juicio pragmático que concentra así mi área de investigación.

122. Además de estos textos existen otros en torno a la figura de Fernán González. Mercedes Vaquero edita *Vida rimada de Fernán González*, un texto que, dice, probablemente fue compuesto para ser leído a los peregrinos que visitaban el monasterio de Arlanza, de donde es originario Gonzalo de Arredondo, el monje autor de esta obra y otras que también tratan al personaje Fernán González. The University of Michigan, 1987. Dolores Clavero piensa que “la fuente principal de que disponemos para el conocimiento de la leyenda de Fernán González es el *Poema de Fernán González*, suplementado por las historias latinas del Tudense y el Toledano. Compuesto hacia 1250, probablemente por un monje del convento de San Pedro de Arlanza, el PFG nos ha llegado en un manuscrito del siglo XV, y está escrito en cuaderna vía. Faltan aproximadamente unas cien estrofas del final cuyo contenido puede deducirse, en líneas generales, por referencia a las crónicas”, *Romances viejos de temas épicos medievales. Relaciones con gestas y crónicas*, Ediciones del Orto, Madrid, 1994, p. 45.

123. Prólogo al *Poema de Fernán González*, Castalia, Madrid, 1967, p. 8.

se percibe, disimulado, encubierto bajo el monorrítmico metro del monje arlantino, el hálito de la gesta antigua. Ya queda dicho que es el poema más influido por la gesta popular. No sólo en la permanencia de determinados rasgos juglarescos [...], o por la aparición de epítetos épicos [...], sino incluso en la esencia misma del poema.¹²⁴

El carácter popular que pueda tener el poema importa porque, de acuerdo con los estudiosos, el tipo de personaje heroico que es Fernán González se aproxima a la construcción del héroe juglaresco. El punto es relevante ya que al momento de comparar la caracterización de personajes épicos con la del retrato, se verá que existe una cercanía entre el tratamiento del sujeto retratado y el héroe del tipo del que cantaba la poesía juglaresca, a tal punto que, a pesar de que el retrato en general es breve, llegan a encontrarse pasajes en los que el autor hace una narración épica.

Tanto en el retrato como en la épica, aunque con menor énfasis en ésta, se mencionan explícitamente las virtudes de un personaje, pero en la épica la caracterización también se apoya en los sucesos y en las acciones que desencadena el héroe; a grandes rasgos, este poema narra los orígenes de Castilla y su liberación y reconquista por la espada del conde Fernán González.

Como ya se mencionó, la descripción de personajes en la épica no es abundante, y las pocas ocasiones en que aparece se concentra en el personaje principal. Los que enmarcan al héroe se caracterizan con sus acciones y con el epíteto que los acompaña. El poema inicia cuando España todavía pertenece al reino visigodo, con una gloria que se verá truncada por la

124. Introducción al *Poema de Fernán González*, Espasa Calpe, Madrid, 1963, p. XXIII. Asimismo, Dolores Clavero afirma que lo más seguro es que “el relato erudito esté compuesto inspirándose en otros juglarescos, probablemente un cantar, habida cuenta de la abundancia en él de motivos folklóricos y novelescos. Pero aunque así sea, fue el poema conservado el que sirvió de modelo para la compilación alfonsí”, *op. cit.*, p. 68. Por su parte, Manuel Milá y Fontanals piensa que aunque la forma del poema es la del mester de clerecía “conserva hábitos propios de aquella poesía en las enumeraciones de combatientes, en las vigorosas descripciones de batalla, en ciertos pormenores poéticos y en los honoríficos dictados que aplica al héroe”, *De la poesía heroico-popular castellana*, ed. de Martín de Riquer y Joaquín Molas, Patronato Menéndez Pelayo, Barcelona, 1959.

traición. El engaño es para el *buen rey don Rodrigo* (6)¹²⁵ y el adversario, un enemigo ideológico; es *Mafomat, el de la mala creencia* (7).¹²⁶ Debido a que hay un conocimiento previo de la historia por parte del público, los personajes son identificados y no necesitan de mucha presentación, así que con dar un rasgo o un epíteto basta para determinar el papel del carácter en la narración.

El conde Fernán González es el personaje central del poema. Erguir su imagen como la del héroe que va a liberar a Castilla implica una construcción desde los primeros versos: incluso, antes de que el conde aparezca en la historia. Al principio el poema cuenta cómo se fue perdiendo la tierra *fasta que todos fueron al conde don Fernando* (5). Se adelanta la aparición

125. Como mencioné en el apartado anterior, las citas del poema son de la edición príncipe de *Reliquias...* de Menéndez Pidal, que editó Diego Catalán. Para el poema pongo el número de estrofa entre paréntesis; para la crónica, el número de página.

126. A pesar de que en estos personajes un rasgo basta para catalogarlos, la suma de características que se destaca de cada uno da cuenta, por ejemplo, de las virtudes que un rey guerrero debe poseer. De ahí que cuando se habla de los reyes que no funcionaron se les catalogue tan sólo como “malos varones”, mientras que las virtudes se enlistan para que sirvan como ejemplo. Por ello se mencionan la justicia, la franqueza, la astucia, la lealtad, el esfuerzo en combate, la mesura y el buen corazón como rasgos de un buen rey, además, desde luego, de enfatizar que debe ser protector de cristianos y asesino de moros.

Así, se dice del rey Alfonso II, el Casto, que
 Rey de grand sentido e de muy grand valor,
 siervo fue e amigo mucho del Criador,
 fue se d'aqueste mundo pora el otro mejor,
 finco toda la tierra essora sin señor (160).

Los personajes no pueden ser descritos con detalle debido al género, y los que son secundarios, como es obvio, reciben todavía menor tratamiento. Sin embargo, para la épica es importante catalogar a cada actor, así que aunque sólo se mencione una vez, se le define de acuerdo con el papel que juega en ese momento en la historia. Por ejemplo, al principio de la narración, el conde don Julián es el traidor que desarmó al pueblo del rey Rodrigo, por ello el poema dice:

deviera se el mesquino con sus manos matar,
 pues que en la mar irada no s'pudo afogar (47).

del personaje de tal manera que se crea expectación y se le enmarca con un aura de heroísmo que aumenta el interés por su presencia.

El perfil de Fernán González se va mencionando poco a poco, y con cada referencia el poema agrega un rasgo. Sobre su lado cristiano, por otro lado muy presente debido al interés del monje de Arlanza, el poema dice que los godos se bautizaron,

fueron luz e estrella de todo el cristianismo,
alçaron cristiandat, baxaron paganismo:
el cond Ferran González fizo aquesto mismo.
.....
que fue muy leal miente de sus omnes servido (26);¹²⁷

Hasta aquí se ha dicho que Fernán González fue quien recuperó la tierra perdida y que lo hizo contra los infieles y bajo la bandera del cristianismo, pero aún no ha aparecido en acción dentro de la historia. Cuando el personaje del conde entra en ella, el poema debe dar los antecedentes del héroe: decir cuál es el lugar de procedencia y cómo fue la educación que recibió para explicar sus valores y actitud. Como se ha dicho, mencionar el linaje es importante; por ello, para hablar de los orígenes del conde, se parte de sus antecesores, desde luego, hombres de virtud. Se refiere a dos alcaldes que levantaron pueblos castellanos:

Don Nuño fue el uno, omne de grand valor,
vino de su linaje el buen enperador;

127. Al respecto, María Rosa Lida de Malkiel, comenta: “El clima fuertemente eclesiástico del *Poema de Fernán González* yuxtapone hazañas de reconquista humanas y divinas subrayando igualmente su ejemplaridad eterna, y narrándolas con una veneración distante que por veces parece convertir la epopeya popular en una leyenda hagiográfica”, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, FCE, México, 1952, p. 197. Lo que no es sorprendente si se toma en cuenta que “la complejidad del esquema de las virtudes cristianas [...] tenía necesariamente que reflejarse en su aplicación práctica la de caracterizar y juzgar la vida y conducta de unos individuos pertenecientes al noble estamento de la caballería”, Carlos Clavería, *op. cit.*, p. 515.

el otro don Layno, el buen guerreador,
vino de su linaje el Çid Canpeador.
Fi de Nuño Rasuera, omne bien entendido,
Gonçalo ovo por nonbre, omne muy atrevudo,
anparo bien la tierra, fizo quanto fer pudo,
este fue referiendo al pueblo descreudo.
Ovo Gonçalo Nuñez tres fijuelos varones,
todos tres de grand guisa, de grandes coraçones:
estos partieron tierra, dieron la a infançones,
por donde ellos partieron í estan los mojonos.
Don Diego González, el ermano mayor,
Rodrigo el mediano, Fernando el menor,
todos tres fueron buenos, mas Fernando el mejor,
ca quito muy grand tierra al moro Almozor (165-168).

Las cualidades que tienen los antecesores de cualquier personaje se extienden y acumulan con otras virtudes en los sucesores. En el caso del conde Fernán González, el poema inicia su genealogía con dos hombres que levantaron ciudades castellanas, cuestión fundamental para el poema. Los dos fueron valientes y, por ende, buenos guerreros. Las cualidades en la guerra son imprescindibles en la Edad Media; decir, además, que tuvieran descendientes tan afamados, como Rodrigo Díaz, habla de la nobleza de su sangre. Descendiente de uno de ellos fue Gonzalo Núñez, quien también se presenta como un buen guerrero que defendió la tierra castellana en contra de los moros. Tuvo tres hijos, quienes al provenir de un linaje tan noble no podían ser sino grandes varones, pero el poema subraya que el mejor de todos fue el hermano menor.

La genealogía de un personaje da cuenta de su calidad como individuo. Por un lado, habla de la nobleza de su estirpe y de su valor como ser humano, y por otro, lo compromete a responder y a ser congruente con su ascendencia y con el legado que aspira dejar. Como he dicho, el tema del linaje es central en la ideología medieval, y es uno de los principales móviles del retrato literario. Al ser éste un género que busca la trascendencia de un personaje, parte de su caracterización está interesada en dar los datos

de la buena genealogía del que ese sujeto se desprende. Lo interesante, en relación con la crónica, es que así como en ésta se vincula al héroe con otros personajes importantes, en el retrato también se busca relacionar a los sujetos con seres heroicos que provengan de la épica, como lo puede ser el Cid o el mismo Fernán González.

Hacer la genealogía del héroe lleva al poema a presentarlo pleno de todas las cualidades y virtudes caballerescas de sus antecesores. Incluso, cuando se trata a los hermanos, última generación de la familia, se les describe como grandes hombres, portadores de todos los dones de sus antepasados, y a Fernando, el menor de todos ellos, como al mejor. Es decir, que toda la fama, virtud y nobleza llega acrecentada hasta el último descendiente de Nuño Rasuera, que es en el momento del poema, Fernán González.

Dolores Clavero comenta que las diferencias entre el poema y la *Primera Crónica General* “parecen ser en su mayoría de tipo estilístico, consistiendo en la abreviación por parte de los cronistas de los aspectos poéticos de la obra”.¹²⁸ En efecto, debido a sus principios de construcción, la crónica no puede dar todos los datos que anteceden al nacimiento del héroe, y lo único que dice al respecto es que Fernán González fue hijo de Gonzalo Núñez, para después dar las cualidades del héroe que empieza a aparecer:

era ya a essa sazón grand cavallero, et de tomarle por sennor, ca le amavan mucho et preciavanle todos. Et non fazien en ello sin guisa, ca ell era muy verdadero en su palabra, et derecho en juyzio, et buen cavallero en armas, et muy esforçado (175), et gano mucha tierra de moros, assi como lo diremos adelant, et ensancho Castiella quanto el mas pudo (57).

Si bien la crónica en general omite las descripciones y el detalle de algunos pasajes, por otra parte se detiene en los puntos que de acuerdo con el sistema de valores de la época es importante resaltar. En este caso se refiere a las cualidades que debe poseer un caballero, sobre todo si la historia relata la reconquista de Castilla, pero cuando se trata de las virtudes y valores del héroe central de esta narración de reconquista es ineludible dar

128. *Op. cit.*, p. 47.

cuenta de todos ellos. Que este punto esté en la crónica, revela la importancia que tiene para la Edad Media española el manejo del héroe, no sólo como figura mítica, sino como motor de cada uno de los episodios de la historia nacional.

El héroe es la figura que representa los valores más altos de la sociedad medieval. Como modelo, es más que el personaje de un poema épico determinado, un símbolo que significa lo mismo para todos, que sin importar si se trata de Rodrigo Díaz o de Fernán González, responde al paradigma de hombre ideal. Por ello, independientemente de que se trate de un género o de otro, la construcción de la imagen, con distintas hazañas, es la misma. Lo interesante es que sin importar que la crónica sea un escrito que dice relatar hechos y personajes, no excluye de sus páginas la forma en que se narran estos seres épicos. Más allá de que se trate de personajes históricos, lo que llama la atención es que se transmita la estructura del héroe y que se repita de texto a texto. El retrato, que busca consolidar la imagen de determinados sujetos, no es la excepción, y también reproduce el esquema que, si bien describía héroes en la épica y en la crónica, ahora quiere construir héroes en el cuerpo de hombres, en apariencia, comunes.

A pesar de retomar la forma para construir al héroe, esto no hace que la crónica caiga en los detalles con tintes de aventura que narra el poema. En éste se menciona, como ya se dijo, que el conde Fernán González procede de un ilustre linaje, sin embargo, de acuerdo con los valores medievales, el héroe adquiere otras cualidades al ser criado entre gente humilde y cerca de la naturaleza. El poema supone que el héroe llevó una infancia sin mayores preocupaciones, y no fue sino hasta que creció que tuvo conocimiento de la presencia de los moros en Castilla. Sin embargo, durante sus primeros años en la montaña, el labrador que se ocupó de él siempre:

de qual linax venia fazia gel' entender:
avia el moço quando lo oia muy grand plazer (178).

Esto porque el conocimiento de un origen noble hace que el héroe sepa que debe actuar de forma que se enriquezca la fama de sus antepasados, y

crea la propia en beneficio de su descendencia. Lo que se hace en el poema, y de alguna forma también en la crónica al no omitir del todo algunos rasgos del personaje, es crear un modelo de héroe que corresponda con el del caballero medieval. Esta creación es importante para el receptor de ambos tipos de textos, pero en la épica se detalla la construcción. Se da relieve a un personaje que sale de la narración para funcionar como uno histórico, pero, y esto es importante, bajo el traje de héroe que tanto la épica como el mismo sistema cultural le confieren. Incluso, al interior de la narración, esta representación del héroe es imprescindible para dar ejemplo e incitar a los hombres a ser tan heroicos como otros lo han sido antes. Por ello es claro que en la concepción medieval quien desee cubrirse de gloria debe pasar por trabajos y sacrificios, y que el esfuerzo debe ser grande porque al final no se dará cuenta de cómo se hizo, sino de los hechos y las hazañas puras. Dice el poema:

Carlos e Valdovinos, Roldan e don Ojero,
 Terrin e Gualdabuey, Arnald e Olivero,
 Torpin e don Rinaldos e el gascon Angelero,
 Estol e Salomon, otro su compañero.
 Estos e otros muchos que non vos he nonbrados,
 por lo que ellos fizieron seran sienpre ementados;
 si tan buenos non fueran oy serien olvidados,
 seran los buenos fechos fasta la fin contados (358-359).

Los hechos son los que definen al héroe porque es por medio de las grandes acciones que estos hombres pueden ser recordados. La historia guarda los actos dignos de pertenecer a la memoria total de una nación, y en aquellos sucesos algunos nombres quedan grabados en la memoria colectiva. Sin embargo, esta idea opera de distinta forma en los dos géneros que se exponen. La épica trata de dar un modelo de héroe al mencionar a los que surgen en otras épicas de origen carolingio, y así equipara el heroísmo de Fernán González con el de héroes que la conciencia colectiva tiene presentes como tales. En cambio, la crónica resume el nombre de todos los héroes de Roncesvalles al mencionar al emperador Carlos; por-

que, después de todo, la crónica habla en su momento de la batalla de Roncesvalles y le parece innecesario recurrir aquí a personajes que pertenecen a otro espacio.

Como ya se dijo, la caracterización del conde Fernán González se hace a lo largo del poema, incluso desde antes de que aparezca como un personaje en acción. Dice, después de hablar de los antecesores del conde:

don Fernando por nonbre, cuerpo de grand valor (170).

Ovo nonbre Fernando, esse conde primero,
nunca fue en el mundo otro tal cavallero;
este fue de los moros un mortal omiçero,
dizien le por sus lides el vuetre carniçero (174).

El concepto de heroísmo se da en la Edad Media como una abstracción que los caballeros deben concretar en su persona. El héroe hecho idea alienta a los hombres a destacar como guerreros y a cumplir los ideales de la caballería. El nombre da relieve a un héroe y hace tangibles los valores que antes sólo se entendían como conceptos. El nombre y el cuerpo forman al personaje; el nombre determina al héroe y lo distingue, el cuerpo es uno guerrero que a esta altura del medievo se entiende más como un instrumento de combate que como representativo de una individualidad. En este sentido, lo que interesa del héroe en el momento del poema es lo que puede dar hacia fuera de él: las acciones que su cuerpo realizará para llenar de fama su nombre. La parte más concreta del héroe es la que se exhibe, la que para el receptor que escucha o lee puede ser la más tangible.

A pesar de que en el retrato se trata de resaltar una individualidad, la construcción del personaje como héroe se hace, también, sobre el exterior del sujeto. Esto tiene dos razones: primero, porque el hombre que se quiere describir debe sobrevivir en la memoria y lo debe hacer bajo la mejor imagen de sí mismo, así que la caracterización del personaje, apegado a sus propios rasgos, debe estar sujeta al paradigma del héroe. Y, segundo, también porque el cuerpo que se quiere cubrir es uno muerto que, de alguna forma, está despojado de todo, y por ello está dispuesto a cubrirse del traje

del héroe. Esta representación permite que el sujeto permanezca y perdure, a pesar de haberse marchado. Enrique Lázaro comenta: “Sólo mueren bien los inmortales, y en el medievo todo el mundo era inmortal. Morían y despertaban a la vida”.¹²⁹

No obstante de que no se da una descripción física de Fernán González, se subraya la parte externa del personaje al señalar su bravura en combate. De alguna forma se puede decir que cuando el poema resalta la fuerza del personaje marca un rasgo físico, y que los momentos en que se habla de su valor o su fidelidad se trata de un perfil moral. Por ello, aunque no es posible decir que el retrato esté como género en la épica o que se encuentren rasgos de ésta en aquél, sí se debe subrayar que la construcción del héroe es una necesidad social y, en parte, una realidad histórica de la época que, dicho de forma rápida, se hereda de los Antiguos, se encuentra en la épica y llega, más o menos con las mismas características, al retrato del siglo XV. Las necesidades y la realidad política y social no son las mismas, pero en el retrato se da la transformación de un personaje, por medio de la pluma, en un héroe que debe ser representativo para la comunidad de su tiempo, y los tintes del héroe épico lo hacen relucir.

El cuerpo, subrayado por el nombre, se entiende en el poema como un todo. No hay un sujeto como el que aparecerá en el Renacimiento, o en el retrato de fines de la Edad Media, pero sí un hombre que representa a la colectividad y que es, en esa medida, sólo un cuerpo que combate. La concepción de entender al pueblo como un solo guerrero esforzado hace que las virtudes y defectos se personifiquen, de alguna manera, y se muestren ya no como abstracciones sino como rasgos claros de un tipo de hombre. Es una marca de la Edad Media ilustrar los ideales y sus opuestos con imágenes; por ejemplo, la representación de la envidia o la del odio. De igual forma, el poema no se quiere limitar a mencionar los rasgos negativos o positivos de los hombres sino que, por medio de una serie de características, crea una idea de estos tipos de varones.

129. Francisco Gago Jover, “Las palabras de la muerte”, en Anónimo, *Arte de bien morir y Breve confesionario*, ed. de 1479-1484, Pablo Hurus, José Olañeta Editor, Madrid, 1999, p. 16.

Se muestran las opciones que pueden seguir los guerreros:

El viçioso e el lazado amos an de morir,
el uno nin el otro non lo puede foir,
quedan los buenos fechos, estos han de vevir,
dellos toman enxiemplo los que han de venir (355).

Con estas estrofas se enfatiza que los hombres deben ser ejemplo para otros: después de muertos, la fama es lo que perdurará para hablar de ellos. Este es un punto central en el sistema ideológico medieval, por ello la crónica mantiene la estrofa igual; termina: *mas buenos fechos nunca mueren, et siempre es en remembrança el qui los fizo* (86).

El verso: *El cond Ferran Gonçalez, cuerpo de buenas mañas* (226), presenta al conde no como poseedor de un cuerpo con determinadas características, sino como el cuerpo mismo, portador de ciertas habilidades para el combate. El guerrero tiene un motivo que defender y dedica la fuerza y capacidad de su cuerpo para hacerlo; la recompensa es la buena fama de su nombre, y el castigo puede ser la vergüenza y la deshonra para ese nombre y para los descendientes que se vinculen con él.

La crónica, a pesar de que sigue el sistema ideológico y de alguna forma también crea un héroe, no incluye las cuestiones que tienen que ver con el cuerpo y el nombre como hace la épica, sino que se centra en dar forma al personaje histórico. La importancia del concepto *ser y parecer*, que se reforzará en el Barroco, no carece de relevancia en el tratamiento que el poema da al héroe y su cuerpo. La alegoría que se hace del conde Fernán González como una fortaleza habla de la concepción del cuerpo como instrumento de batalla:

El conde don Fernando, este leal cabdiello,
paresçia entre todos un fermoso castiello,
avia en la az primera abierto grand portiello,
traia en el escudo muy mucho de cuadriello.
Ronpia todas las azes que fronteras estavan,
a la parte quel iva todos carrera l'davan,
los golpes que fazia bien a lexos sonavan (491-492).

Presentar al personaje como una mole que por sí sola es capaz de desbaratar las tropas enemigas y despertar temor entre muchos con su presencia, convierte el cuerpo de un personaje histórico, que en la crónica aparece sólo como líder de un grupo de guerreros, en un héroe capaz de enfrentar solo al invasor. La alegoría también resalta la importancia externa del personaje: su fortaleza y valor son visibles. De ahí que pueda darse un episodio en el que los vasallos, al creer que Fernán González está muerto, deciden elevar una estatua idéntica al conde para sentirse animados en el combate. Dice Nuño Layno:

Fagamos nos señor de una piedra dura,
semejable al conde, dessa mesma fechura,
a aquella imajen fagamos todos jura.
Assi como al conde las manos le besemos;
pongamos la en un carro, ante nos la llevemos:
por amor del buen conde por señor la ternemos,
pleito e omenaje nos a ella faremos (667-668).

Si fuerte es el conde, fuerte señor llevamos (670);

La piedra de la que está hecha la estatua que es réplica del conde representa la fortaleza física del héroe, además de la que tiene la propia estatua como imagen. Para los vasallos, la apariencia del héroe en la piedra es suficiente para que todos le besen la mano como a su señor. El exterior del personaje tiene suficiente peso como para dar seguridad a unos hombres porque el cuerpo no se entiende como el portador de un espíritu humano, sino como símbolo de un conjunto de valores que se encuentran depositados en el héroe como modelo. Por ello, no obstante que varias veces se dice que la estatua se hizo con la apariencia del conde, nunca se describe cómo es ésta.

Fizieron su imagen, com antes dicho era,
a figura del conde, dessa misma manera (674);

A pesar de que la descripción física del héroe no aparece en el poema épico, esto no reduce la importancia que la figura del personaje heroico tiene como símbolo. No se describe la apariencia, pero se alude a ella como un punto central si de alentar a sus guerreros o ahuyentar al enemigo se trata.

Por otro lado, la idea de la imagen en piedra del cuerpo del conde Fernán González remite a la representación fúnebre que se hacía en la Edad Media de un personaje. El cuerpo que se mostraba en la tumba era de un realismo tal que parecía el mismo ser el que estaba en el lecho mortuario. Ya sea en acto de oración y llenos de ropas lujosas, tal como lucían en vida, o con el cuerpo descarnado, despojado de todo vínculo con el mundo, las personas muertas se reproducen con enorme realismo en estos túmulos medievales. La relación entre estas imágenes y la que los vasallos del conde erigen para él es directa y se desprende no sólo de la forma medieval de representar la muerte, sino de la concepción general que en el medievo se tenía de ella. Si la piedra significa para el hombre medieval es porque la representación, en general, es parte de la forma en que se apropia del mundo. Y así como la alegoría literaria de las virtudes o los defectos —o de los pecados— fue muy difundida, la alegoría en piedra también tuvo su lugar y se posicionó como una de las formas de “exhibir” la muerte. Esta “muestra” del deceso se hace con la finalidad de erigir una imagen que compense una ausencia.

La muerte tiene un fin, y para considerar que se tuvo una buena y digna debe haberse cumplido en la búsqueda de ese determinado objetivo. De ahí que si se cae en una situación de deshonra incluso se puede preferir el suicidio. El conde Fernán González dice en el poema:

De mi mismo vos digo lo que cuedo fazer:
 nin preso nin captivo non me dexare ser,
 maguer ellos a vida me quisieran prender,
 matar me he yo antes que ser en su poder (449).

Buscar una buena muerte, una muerte en combate, en servicio a un señor o en el nombre de Dios y la nación, tiene recompensas; lo contrario,

desde luego, tiene su castigo. Al comienzo del poema se dice que todos los religiosos que murieron por *la ley de los santos*:

por end han en los çielos todas sus heredades (13).

La fama que se deja después de la muerte es la que hablará por siempre de determinado personaje, y sus hechos, buenos o vergonzosos, alcanzarán hasta al último de sus descendientes. Por ello es tan importante dejar constancia física de la persona en la piedra de los sepulcros, pero también lo es dar prueba de la calidad moral con el epitafio: la letra esculpida perennemente en la piedra; palabras que en la inscripción sobre la lápida no se olvidarán ni se modificarán. El poema habla del epitafio del rey don Rodrigo, aquel que fuera traicionado por el conde Yllán:

“Aquí yace don Rodrigo, un rey de grand natura,
el que perdió la tierra por su desaventura” (84).

En otro apartado he dicho que el retrato funge como epitafio de los personajes que describe. Este género, como representante de las virtudes y los hechos dignos de memoria de un personaje, trabaja como el texto que hablará de un nombre incluso después de que su portador haya desaparecido. El epitafio, en relación con el género del retrato, es un pequeño escrito que cumple la función que en mayor escala se desarrolla en el género. El arte funerario medieval se relaciona de esta forma con el ámbito literario, ya que, sin determinar si para el retrato es más importante el aspecto literario o para el epitafio lo es la representación mortuoria, ambos dan cuenta de un muerto del que se quieren resaltar ciertos rasgos o hechos para ser recordado. El arte funerario se apoya en la piedra para dar constancia del aspecto físico, el retrato lo hace en la descripción, y ambos se sostienen en la letra para referir lo que no debe quedar en el olvido.

Hay epitafios más extensos que algunos retratos, y en ambos se da la mejor imagen de un muerto. En este punto, se puede hacer notar, epitafio y retrato se emparentan, incluso más de lo que éste puede estarlo con la biografía, porque si bien es cierto que en ella se destaca la vida de un indi-

viduo y se le glorifica, en el retrato, vinculado más al sujeto y a su cuerpo que a las acciones de él, se hace una celebración de la vida en la muerte —o de la muerte en la vida—. Tanto el epitafio como el retrato forman parte de los medios literarios —inscritos— que “festejan” la muerte. Y aunque en el epitafio esto parece más obvio porque se ubica en el recinto mismo de la muerte, en el retrato no queda menos claro cuando lo que se narra y describe es el lugar de un cuerpo muerto que se quiere cubrir de gloria para la posteridad. Ambos medios hablan de un muerto y los dos —piedra y papel— pretenden dominar el tiempo. Un caso es el epitafio de Enrique III, monarca del que Fernán Pérez de Guzmán hace su retrato:

Aquí iaze el muy temido y justiciero rey don Enrique de dulce memoria, que Dios de Santo Parayso: hijo del cathólico rei Don Juan, nieto del noble cavallero Don Enrique: en diez y seis años que reinó, fue Castilla temida i honrrada. Nació en Burgos día de San Francisco. Murió día de Nabadad en Toledo iendo a la guerra de los moros con nobles de su reino. Finó año del señor de mil quatrocientos siete.¹³⁰

Desde luego, el propósito en ambos no es tanto retomar las acciones que no deben olvidarse, sino construir una imagen, elevar una estatua, que mejor represente la manera como se quiere pasar a la memoria. De esta forma, lo que se tiene es un artificio que tradicionalmente se relaciona más con el lado literario del retrato que con el histórico. Así el retrato encontraría un refuerzo en su concepción literaria, pero además se vincularía de forma estrecha con la idea medieval de la muerte y la construcción del muerto como un héroe. El retrato sería, por lo tanto, análogo al monumento de piedra que trata de hacer imborrable la imagen de un personaje.

La importancia del túmulo para el héroe medieval se subraya cuando el conde Fernán González determina cuál quiere que sea el lugar de su tumba.

[...] quando muriere, aquí me soterrar,
que mejore por mi sienpre este lugar.

130. Mitre Fernández, *op. cit.*, p. 90.

Fare otra iglesia de mas fuerte çimiento,
fare dentro en ella el mi soterramiento,
dare í donde vivan de monjes mas de çiento
sirvan todos a Dios, fagan su mandamiento (248-249).

La conciencia que el personaje medieval tiene de su muerte hace que la planee. Por ejemplo, Fernán González está agradecido por el servicio que el monje Pelayo le ha hecho, así que quiere devolverle su generosidad con su propio cuerpo. El héroe, conocedor de que después de muerto será un personaje afamado, desea extender su gloria hasta el recinto en donde se enterrará su cadáver. De esta manera, no sólo construirá una iglesia más grande y fuerte de la que se tenía, sino que por medio del símbolo de su cuerpo muerto transmitirá al lugar la nobleza que lo distinguió en vida. Por otro lado, el cuerpo del héroe atraerá a peregrinos y viajeros a la iglesia, tal como en aquella época sucedía con las reliquias sagradas, lo que llevará prosperidad al lugar. No es casual que el que transcribió el poema sea un monje de Arlanza, el mismo lugar en donde Fernán González será sepultado.¹³¹

El tipo de muerte que tenga un guerrero está determinada por su linaje e influye, a su vez, en el trato que como muerto recibirá. Por ello, a pesar de que el enemigo se mira siempre con desprecio en el poema, si se trata de un personaje que no es moro y que es conde, Fernán González tiene la obligación moral de darle un entierro digno del linaje de ambos.

Ahe el cond argullosa, de coraçon loçano,
oiredes lo que fizo al conde tolosano:
desguarneçio l' el cuerpo el mismo con su mano,
no l' fizo menos honra que si fues su ermano.
Quando l' ovo el conde de todo despojado,
lavo le e vestio l' d' un xamete preçiado,
echo l' en un escaño sutil mientras labrado:
ovo l' en la batalla de Almozor ganado (379-380).

131. Al respecto Juan Victorio, en su edición del poema, señala que “las relaciones conde-monasterio [...] tienen una importancia fundamental acerca de estos aspectos: la elección del personaje, las necesidades del monasterio [...]”, Rei, México, 1990, p. 27.

El guerrero no sólo se preocupa de su propia muerte; en el caso de que se enfrente y se venza a un enemigo de la altura del conde de Tolosa, el ganador es responsable de esa muerte. La honra que hace al cuerpo de su enemigo no sólo da una muerte digna al adversario, sino que a los ojos de quien presencia el hecho, llena de honra al propio Fernán González porque cumple con principios de guerra que por ser un caballero y por su linaje son una obligación. De ahí que el poema subraye cómo es él mismo quien toma el cuerpo del caído y cómo lo lava con su propia mano; el que no sólo ordene que se dé buena sepultura al conde, sino que él mismo ayude en sus exequias hace que su acción sea todavía más noble. Para el poema es importante resaltar este punto, por eso, después de decir lo que Fernán González hizo con el muerto, agrega que el cuerpo es de un adversario al que le ganó en batalla. El contacto con el cuerpo muerto está lleno de familiaridad. Como es natural, dada la alta mortandad durante la Edad Media, el cadáver se considera el personaje mismo y se le trata como si aún tuviera vida. La muerte es una parte cercana al guerrero, y la manipulación del cuerpo sin vida no es un acto indiferente: puede ser un hecho de honra o uno de despojo, como lo será en el poema de *Los siete infantes de Lara*.

El tratamiento que el conde Fernán González le da al enemigo caído es el mismo que él querría recibir tras su muerte. Por ello, llena el entierro de todos los lujos y libera de prisión a los vasallos del conde de Tolosa para que le lloren.

Mando a sus vassallos de la presion sacar,
 mando les que veniessen su señor aguardar,
 a grandes e a chicos todos fizo jurar
 que del non se partiessen fasta en su lugar.
 Mortajaron el cuerpo como costumbre era,
 d' unos paños preçiados, ricos de grand manera,
 dio les que desprendiessen por toda la carrera,
 mando les dar mill pesos fechos çirios de çera (382-383).

El trato que se da al cuerpo muerto también se relaciona con la idea del cuerpo como símbolo del héroe. Así como la estatua del conde Fernán

González podía representarlo de tal forma que infundiera valor entre sus vasallos, el cuerpo sin vida es representativo del héroe y se le debe mirar de acuerdo con su linaje. No es sólo que la sepultura sea rica en oro y que se gaste dinero en misas y velas para el muerto, lo importante es el contacto que se tiene con el cadáver: lavarle las heridas como si estuviera vivo, arreglarlo y vestirlo con finas telas son las acciones que honran el cuerpo sin vida y que lo cubren de lo necesario para *aparentar* la fuerza que lo distinguía.

Cerrar el ciclo de la vida del héroe con una muerte digna de sus buenas hazañas garantiza la honra de la que el personaje gozará en la muerte. La buena fama significa convertir el cuerpo que combate en un cuerpo noble, reposado, del cual sólo se puedan decir cosas buenas. En el poema el conde quiere alentar a sus hombres para la batalla;¹³² en esos versos les dice que después de la muerte:

quedan los buenos fechos, estos han de vevir,
dellos toman enxienplo los que han de venir (355).

Cuando el caballero termina su vida en batalla, o después de haber tenido una vida consagrada a cumplir con los ideales caballerescos, el cuerpo imposibilitado por la muerte perdura activo por medio de lo que se narra de él. Crear una buena fama en vida no sólo es importante por la memoria que se guarde de la persona en cuestión, sino porque se tiene la responsabilidad de ser ejemplo de valor y nobleza para los que vendrán.

132. Esto, además, es parte del ideal caballeresco; Noel Fallows señala que: “en el campo de batalla, además de demostrar proeza física peleando desenfrenadamente con todas las armas que tuvieran a su disposición, una de las funciones primordiales de los caballeros nobles era apremiar a sus vasallos para que ellos también atacaran al enemigo sin temor”, “La guerra, la paz y la vida caballerisca según las crónicas castellanas medievales”, *Discursos y representaciones en la Edad Media*, Actas de las *VI Jornadas Medievales*, Concepción Company *et al.*, (eds.), UNAM-Colmex, 1999, p. 369.

VII. *LOS SIETE INFANTES DE LARA*¹³³

Dado que la poesía épica se sostiene, en términos generales, en fórmulas y estructuras que casi no se modifican de un poema a otro, sobre todo cuando se trata de rastrear un punto tan específico como la caracterización de personajes, mi objetivo al presentar el ejemplo de *Los siete infantes de Lara* no es hacer una acumulación de casos que dupliquen lo que ya mencioné en el *Poema de Fernán González*, sino dar un segundo testimonio que remarque lo que señalé en el apartado anterior y, por otro lado, dé cuenta de las particularidades que este nuevo poema brinda respecto del tema que me ocupa. La primera de ellas, y la más evidente, es que *Los siete infantes de Lara* se encuentra en gran parte en prosa, en la crónica, mientras que lo más abundante del *Poema de Fernán González* está en verso.

Lo que se conserva del poema de *Los siete infantes de Lara* se encuentra en dos fuentes: en la *Tercera Crónica general (Crónica General Vulgata)* y en la *Crónica de 1344*.¹³⁴

133. En relación con el nombre de los infantes, Dolores Clavero comenta: “El nombre de los Infantes de *Lara* parece haberse generalizado a partir del siglo XIV, mientras que los textos cronísticos anteriores prefirieron utilizar el de Salas”, *op. cit.*, p. 130, n. 1.

134. Manuel Milá y Fontanals dice que se hallan rastros de la tradición de los infantes en *El Rodrigo* y en el *Poema de Fernán González*, *op. cit.* En cuanto al hecho de que personajes que no pertenecen a la realeza sean materia para una leyenda épica, Menéndez Pidal comenta: “la atención hacia los personajes extraños a la familia real se imponía a la historiografía, según hemos indicado, por el hecho de la hegemonía castellana; pero estos personajes castellanos aparecen tratados con gran atención hacia las anécdotas de la vida ordinaria que eran despreciadas por los relatos referentes a los monarcas, y esta nueva manera de concebir la historia procede evidentemente de que la *Crónica Najerense* toma de fuentes poéticas sus noticias referentes a los nuevos personajes”; crónica que es antecedente de lo que será la *Primera Crónica General*. “Estos [personajes] viven en otro mundo de la narración muy diverso del de los reyes antiguos; mientras los reyes languidecían confinados en los relatos cronísticos de adulación cortesana, los personajes castellanos respiraban el aire libre de los cantos populares”, “Relatos poéticos en las crónicas medievales”, *Revista de Filología Española*, X, 1923, p. 336.

La edición que hace Menéndez Pidal,¹³⁵ también en *Reliquias de la poesía épica española*, se basa en la *Primera crónica general*.¹³⁶ En la edición de este texto, Diego Catalán dice que, de acuerdo con las versiones y los manuscritos que existen de la leyenda, “la edición de la prosificación de la gesta [...] es la más perfecta que podemos consultar impresa”.¹³⁷ Dolores Clavero dice que “en opinión de Menéndez Pidal, este poema habría sido escrito hacia 1250 aunque, según él, no sería el primero, sino una reelaboración de otro mucho más antiguo, probablemente del siglo X”.¹³⁸ A pesar de que la crónica da elementos para revisar la caracterización de personajes, los fragmentos del poema, que están en la edición de Menéndez Pidal, aportan los datos más interesantes para vincular con la caracterización en el retrato.

Muchos de los puntos que aparecen en el *Poema de Fernán González* vuelven a encontrarse en *Los siete infantes de Lara*, no sólo porque, como arriba mencioné, el poema épico en general mantenga una misma estructura como género, sino también porque responde a una misma época y al mismo sistema ideológico.

En el *Poema de Fernán González*, subrayar el lugar de donde eran originarios los guerreros del conde marcaba cualidades y linaje; en *Los siete infantes de Lara*, además, se señalan espacios de guerra que representan a una u otra familia. El origen del conflicto está en que los infantes ofenden a su tío Ruy Velásquez y a su esposa doña Lambra en la boda de

135. La misma que referí en el apartado anterior.

136. Al respecto, Dolores Clavero comenta que “no existen referencias a los Infantes de Lara en las crónicas anteriores a la alfonsí: ni la *Najerense*, y ni siquiera el *Tudense* y el *Toledano* los mencionan, aunque ello podría deberse a que se trata de una historia privada que no tiene relación con personajes directamente asociados a la monarquía. Hay que suponer, pues, que el relato contenido en la *PCG* proviene enteramente de fuentes populares, constituyendo de este modo el primer testimonio de la existencia de un poema sobre el tema”, *op. cit.*, p. 73. Por otro lado, Clavero dice que hay ocho romances viejos que corresponden a este ciclo. Dos son cronísticos y uno semierudito.

137. *Op. cit.*, p. XXIX.

138. *Op. cit.*, p. 73.

éstos y dentro de su propio terreno; simbólicamente extienden la ofensa a todos los que habitan esa tierra: a los vasallos de Ruy Velásquez y a los hombres que sirven a doña Lambra. Para evitar la venganza, los infantes deben regresar a su lugar de procedencia, aunque después, envueltos en un engaño, mueran en un territorio ajeno, lejos de su casa y rodeados por enemigos.

Desde el primer párrafo de la crónica se presenta a los personajes y el vínculo que existe entre ellos. Los adjetivos que acompañan a algunos de estos caracteres los empiezan a definir dentro de la historia. Ruy Velásquez es *un alto omne*, doña Lambra era *de muy grant guisa*, doña Sancha *buena dueña e complida de todas buenas mañas* y Gonzalo Gustios es *el Bueno*. Acerca de los siete hijos dice la crónica que los llamaron *los siete infantes*. Este punto llama la atención porque la crónica trata a los infantes como si fueran un solo personaje. A lo largo de la historia son excepcionales los casos en los que se presenta individualmente a alguno de ellos. Se resalta la figura de Gonzalo González, quien es el que hizo la ofensa a Ruy Velásquez, pero por lo demás el tratamiento que se da a los infantes como personajes deja la sensación de que actúan en bloque y que ninguno puede moverse lejos del resto. A pesar de ello, después de la muerte de los infantes, el poema describe a cada uno de ellos y los singulariza. Sus cualidades les dan rasgos particulares que los distinguen entre sí y que, por lo menos en esa parte del poema, los hacen brillar en forma independiente.

Cuando uno de los hombres de doña Lambra insulta a Gonzalo González al arrojarle al pecho un cohombro ensangrentado, los hermanos creen que se trata de una broma, y la crónica describe su reacción: *Los hermanos quando esto vieron, començaron de reyr, mas non de coraçon*; y Gonzalo González les contesta también como si fueran un mismo ser: *Hermanos, fazedes-lo muy mal que desto vos reydes* (p. 184).¹³⁹ Los infantes son vistos en la crónica, en general, como un mismo personaje porque lo efectivo para el relato, por el tipo de narración sin demasiado detalle, es que resalte sólo un personaje como héroe. De ahí que sea Gonzalo González quien aparezca

139. De igual forma que en el apartado anterior, refiero a la crónica con número de página y, en este caso, al poema con el número de verso.

con mayor frecuencia, a pesar de que la caracterización que se hace de él como héroe no sea la tradicional y más bien se le presente como un joven, el menor de los infantes, que carece de medida y que no ha aprendido a administrar los dones de fuerza que su linaje le ha heredado.¹⁴⁰

Gonzalo González es quien, en las bodas de Ruy Velásquez, hizo la mejor lanzada sobre el tablado y fue quien mató al primo de doña Lambra, hecho que desencadenó la traición que después haría Ruy Velásquez contra sus sobrinos.

Más adelante, cuando Nuño Salido interpreta los augurios como contrarios a los infantes y trata de disuadirlos de que sigan a su tío, Gonzalo González se enfurece y le dice:

Don Muño Salido, dezides mal en quanto fablades, et muerte buscades si oviesse quien vos la dar; et digovos, que si vos non fuessedes mio amo, commo lo sodes, yo vos mataría por ello; et daqui adelante vos digo et vos defiengo que non digades mas ninguna cosa desta razon, ca non nos tornaremos por vos (188).

Con su acción, el personaje se caracteriza mientras transcurre la historia. Cuando Nuño Salido decide seguir a los infantes en busca de su tío para decirle que sabe de su traición, Ruy Velásquez se muestra ofendido y pide a sus vasallos que venguen la ofensa, pero antes de que Gonzalo Sánchez logre acercarse a Nuño Salido, Gonzalo González lo mata: *Gonzalo González, quando aquello vio, fue corriendo por al cavallero, et diol una tan grant puñada entre la quixada et el onbro que dio luego con el muerto en tierra a pies de Ruy Velásquez* (p. 190).

Después de que queda en evidencia la traición del tío de los infantes, éstos mueren en el campo de batalla, pero la historia da a Gonzalo Gon-

140. En relación con la cordura caballerisca, Noel Fallows comenta: “los rigores de la cultura caballerisca eran tan extremos, que algunos partidarios de esta cultura estaban tentados a actuar en nombre de la gloria personal en vez de en nombre de la razón o del bien común. Una de las virtudes caballeriscas más importantes era la cordura, que se adquiría mediante la experiencia, y a menudo no era suficiente ser hábil en el campo de batalla o en las lizas y no ser también un táctico cabal”, *op. cit.*, p. 372.

zález una muerte digna del valor y la fuerza que probó durante toda la narración:

Quando Gonçalo Gonçalez, el menor de todos los hermanos, los vio ante si descabeçados, con la grant coeta que ende ovo, dexos yr a aquel moro que los descabeçava, et diol una grant puñada en la garganta, que luego dio con el muerto en tierra; desí tomol ayna la espada que tenie, et mato con ella mas de veinte moros, segunt cuenta la estoria, de aquellos que estavan aderredor del; pero que los moros prisieronle luego y descabeçaronle y (194).

A pesar de que Gonzalo González es el personaje que sobresale en esta parte de la narración, su falta de medida y de templanza lo muestra como un héroe sin terminar, un personaje que perece antes de poder ser la imagen central de la historia. De ahí que la leyenda presente como verdadero héroe a Mudarra González, también hijo de don Gonzalo Gustios, y nacido de una mora *fija dalgo*. Como en el caso de Fernán González, la crónica da cuenta del héroe incluso mucho antes de que aparezca en acción. Dice acerca de Mudarra: *este fue el que vengo despues a su padre et a sus hermanos los siete infantes por la trayçion que les bolvio Ruy Velásquez, cal mato el por ende, asi como lo contaremos adelante en la estoria* (p. 187).

El linaje de Mudarra González, al ser hijo de una mora noble y de don Gonzalo Gustios, es el digno de un héroe. Por la crónica se sabe que a Mudarra González lo criaron dos amas y Almanzar lo hizo caballero a los diez años, quien lo amaba porque veía las cualidades que Mudarra poseía por su linaje: *Este Mudarra Gonçalez, sallio despues tan buen cavallero et tan esforçado que, si Almançor non era, non avie mejor que el entre todos los moros* (p. 197).

La motivación del personaje de Mudarra González es vengar la muerte de sus siete hermanos y así devolver la honra a su padre. El hecho se da en unas cuantas líneas, y aunque Mudarra es finalmente el héroe de la narración, la crónica lo despacha rápido y la muerte de Ruy Velásquez y de doña Lambra sucede sin mayores eventos.

El poema que Menéndez Pidal presenta en *Reliquias...* es apenas un grupo de fragmentos que logra reconstruir, como ya dije, con ayuda de la

Crónica de 1344 y con la *Tercera Crónica General*, en la que se conservan muchos versos intactos, a pesar de que se presentan en prosa. La versión de Menéndez Pidal empieza con los caballeros que lanzan al tablado y las quejas de doña Lambra acerca de los sobrinos de su esposo. En lo que se conoce del poema, el personaje de Mudarra tiene un tratamiento mayor como héroe. El género permite que desde antes de que nazca se elogie como *el mas onrado ome que en Castiella moró* (200).

En el poema se hace referencia al físico del héroe, pero sólo para decir que es idéntico al menor de sus hermanos muertos:

si viesedes agora su rostro e su faz,
diríades que este era vuestro fijo Gonçalo Gonçalez (285-286).

Lo importante para la épica no es describir el rostro del héroe, quien se distingue más por su acciones que por su físico, sino subrayar cuál es su origen. Igual que en el *Poema de Fernán González*, el personaje con más cualidades es el último de la familia, antes de Mudarra, el menor de los González: Gonzalo. Cuando muere éste, las virtudes que el carácter mostró en la historia se engrandecen en el personaje de Mudarra, quien al final de la narración sería el último descendiente de don Gonzalo Gustios.

Por otro lado, igual que en el *Poema de Fernán González*, el ser y el parecer determinan el tratamiento de un personaje y la reacción de los demás ante él. Mudarra González es idéntico a su hermano muerto Gonzalo, y de forma similar a cuando se eleva la figura del conde Fernán González en piedra para exhortar a sus hombres al combate, la imagen de Mudarra surge “de la nada” —ya que todos ignoraban su existencia— para representar el cuerpo del héroe acaecido: su hermano Gonzalo. Dice el poema:

Este es Gonçalo Gonçalez mesmo el su cuerpo e la su faz (311).

El poema da cuenta de nuevo de que el cuerpo del héroe en la épica es el héroe mismo, y sus rasgos particulares carecen de importancia porque la fuerza y el valor para el combate están en la figura completa del héroe como

tal. Por ello, para el medievo, la apariencia del héroe es reflejo de lo que es, pero como totalidad. En este sentido, si se piensa en el retrato literario como uno pictórico, se comprenderá esta totalidad: la intención de la escritura es crear una imagen completa, que se pueda aprehender de una sola mirada. En la épica, el cuerpo fuerte de un hombre es la presencia de héroe que se necesita para el combate. Se *es* lo que se *parece* y se luce como lo que se es. A pesar de que no se describen los rasgos específicos de un personaje, como sucede en el retrato, la idea de que el físico representa lo que un sujeto es en esencia, de alguna forma se encuentra en la épica y se mantiene en el retrato. Visto así, la mirada es la que determina y legitima a un personaje, de ahí que el retrato se esfuerce por ser representativo del sujeto que descubre.

En el poema, cuando Mudarra va a matar al traidor Ruy Velásquez, don Gonzalo le dice:

Fijo, ese traidor non mates, lievalo a doña Sancha tu madre
que soltara el su sueño que soñava beber de su sangre (472).

El drama que vive la madre de los siete infantes muertos sólo se encuentra en el poema. Para doña Sancha, participar de la venganza de sus hijos es importante y da un rasgo al personaje femenino que no existe en la crónica. En el cuerpo del enemigo se ejecutará la venganza que necesita la madre por el asesinato de sus hijos. Al acto brutal de enviar al padre las siete cabezas de los infantes, corresponde el de doña Sancha que pretende beber la sangre del traidor. Sin embargo, como el cuerpo, y en este caso su fluido vital, representa al hombre que lo porta; a Mudarra le parece un acto deshonesto probar la sangre de un ser como Ruy Velásquez. Por eso le dice:

Non lo fagades, señora, non quiera Dios que tal pase,
que sangre de omne traidor entre en cuerpo atan leal;
afelo en vuestras manos, mandatlo justiciar (508-509).

El cuerpo del traidor está corrompido por sus hechos y el de doña Sancha es el de una mujer noble que no debe permitir mezclarse con lo que

el otro representa. Sin embargo, como Ruy Velásquez ha dejado de ser un caballero para convertirse, a los ojos de doña Sancha, en un cuerpo del cual obtener venganza, ella decide la mejor forma de darle muerte al agresor. Así, permite que todos aquellos que hayan perdido un familiar en la batalla traicionera de Ruy Velásquez, le arrojen sus lanzas hasta despedazar, desaparecer, el cuerpo que la hirió por matar a sus hijos.

En la crónica, los infantes de Lara no presentan una caracterización de personaje tan amplia como la que tiene el poema, a pesar de ser sólo fragmentos. En aquélla, los personajes se perfilan por medio de sus acciones y de lo que unos dicen de otros; en el poema, la acción también define a los personajes, como es propio del género, pero además se dan episodios llenos de interés para la relación entre épica y retrato.

En el *Poema de Fernán González* fue el caso de la estatua fúnebre que levantaron sus vasallos; en el de *Los siete infantes de Lara* es relevante el momento en que el padre de los infantes ve las cabezas de sus hijos y les llora una por una. La descripción que de alguna forma se hace de cada personaje muerto da una idea de cómo era, cuestión que se deja de lado en la crónica.

El poema describe cómo don Gonzalo limpió cada una de las cabezas de sus hijos y cómo las colocó en el orden en que habían nacido. Después de tomar la de Muño Salido, el tutor de los infantes, habló con cada uno de sus hijos como si estuvieran vivos.¹⁴¹ La tirada de versos para cada uno asemeja un pequeño retrato que, si bien no da rasgos ni físicos ni morales muy a fondo, sí proporciona información importante sobre estos personajes, sobre todo en el caso de Gonzalo González. Ni en la crónica ni en ningún otro momento del poema se vuelve a tomar a los personajes con la particularidad con la que se les trata en este episodio, por ello me parece importante, a la luz de la estructura del retrato, referir estos siete fragmentos que componen la caracterización de los infantes de Lara.

141. Hablar al cuerpo muerto es parte del tratamiento que se le da a la muerte medieval. Una escena semejante sucede en el poema de *Roncesvalles*, cuando Carlomagno encuentra a sus hombres muertos y les habla como si estuvieran vivos: "El buen enperador mando lacabeza alçare/Que la lnpjiasen lacara del poluo y delasangre/Como si fuense biuo començolo de preguntare", *Textos medievales españoles*, ediciones críticas y estudios de Ramón Menéndez Pidal, Espasa-Calpe, Madrid, 1976, p. 14, vv. 15-17.

Don Gonzalo toma la cabeza de Diego González, su hijo mayor, y le habla:

Fijo Diego Gonçalez, a vos queria yo mase
fazialo con derecho ca vos naçierades ante.
Grant bien vos queria el conde ca erades su mayor alcaide
tan bien tovistes la su seña en el vado de Cascajare,
a guisa de mucho ardido, muy onrada la sacastes.
Fezistes, fijo, ese dia un esfuerço muy grande:
alçaste la seña, metistesla en la mayor haze,
fue tres vezes abaxada e tres vezes la alçastes
e matastes con ella dos reyes e un alcayde.
Por esto en arriba los moros ovieronse de arrancare,
metiense por las tiendas que non avian vagare,
e vos yendo en ese dia en pos ellos en alçaçe
fue de vos muy bien servido el conde Garci Fernandez (78-90).

Estas pequeñas descripciones dan cuenta de lo que fue el personaje y resaltan, a diferencia de la crónica, a los infantes como individuos. En la muerte se disuelven y dejan de ser el bloque que aparece no sólo en la historiografía, sino a lo largo del poema. Además de Gonzalo González, que parecía el único personaje autónomo, el duelo de don Gonzalo permite ver cómo eran los otros infantes. Diego González era el mayor, y esto lo presenta como más cercano a su padre, de acuerdo con lo que él mismo dice; sin embargo, el nombre, que en combinación con el cuerpo representa al héroe, lo comparten el padre y el hijo menor, quien es el que más destaca como caballero.

Don Gonzalo habla del servicio que Diego dio a su señor, de cómo fue un buen vasallo y de cómo por él se hicieron grandes hazañas contra los moros en la batalla de Cascajar, en la que Diego luchó. A Martín González le dice su padre:

O fijo Martin Gonçalez, persona mucho onrada,
¿quien podria asmar que en vos avia tan buena maña?
Tal jugador de tablas non avia en toda España;
muy mesurada miente vos fablavades en plaça,

bien plazia ende a todos los que vos escuchavan.
Pues vos sodes muertos, por mi non daria nada,
que viva o que muera de mi ya no me incala,
mas he muy fiero duelo de vuestra madre doña Sancha:
sin fijos e sin marido fincara tan desconortada (99-107).

A pesar de que al poema le interesa resaltar en la muerte a los infantes, cada uno tiene su jerarquía en la historia. Por ello, aunque se debe mencionar a todos, no se dedica el mismo espacio a cada uno, de la misma forma que sucede con los personajes en un libro de retratos. De Martín González se dice que poseyó en vida las cualidades de un buen caballero; tuvo honra, habilidades guerreras, medida, elocuencia para hablar y fue además un buen jugador de ajedrez. Pero Martín comparte el espacio que le corresponde con el discurso de duelo de don Gonzalo, quien por ello se lamenta y dice que sin su hijo él ya no es nadie y sufre de pensar en el dolor de doña Sancha cuando sepa de la muerte de sus hijos. En la crónica, Martín González no se menciona como separado de sus hermanos, a diferencia de Fernando y Diego, quienes aparecen una vez en ella; el primero, cuando alienta a sus hermanos para combatir con su tío que los ha traicionado, y el segundo, cuando se dirige a Ruy Velásquez para pedirle ayuda en medio de la batalla (p. 192).

A Suero González, don Gonzalo le dice:

Fijo Suero González, cuerpo tan leale,
de las vuestras buenas mañas un rey se devia pagare,
de muy buen caçador no avie en el mundo vuestro par
en caçar muy bien con aves e a su tiempo las mudar.
¡Malas bodas vos guiso el hermano de vuestra madre,
metio a mi en cativo e a vos fizo descabeçar!
los nasçidos e por naser traidor por ende le diran (110-116).

Este personaje tiene un tratamiento general. Se habla de su cuerpo como del personaje en sí, y de su imagen como representativa de la de un caballero tan bueno y leal que podía ser vasallo de rey, además de haber

sido el mejor cazador. En este “retrato”, en el que con la fórmula *cuerpo tan leale*, se presenta de nuevo al cuerpo como representación física de lo que es un sujeto más allá de lo evidente; además de dar ciertas características del hombre se empieza a intercalar la historia que rodea la muerte de los infantes. En este sentido, las descripciones toman cierta autonomía como relatos porque no sólo son el duelo del padre por sus hijos muertos, sino la caracterización de los infantes de Lara, los fragmentos de la historia que dan noción del porqué de estas muertes y la sentencia del traidor que pasará a la memoria como tal. A Fernando González, su padre le dice:

Fijo, cuerpo honrado, e nombre de buen señore,
del conde Fernant Gonçalez, ca el vos bateo.
De las vuestras mañas, fijo, pagar se devia un enperador;
matador de oso e de puerco e de cavalleros señore,
quier de cavallo quier de pie que ningun otro mejor.
Nunca rafezes compañas, fijo, amastes vos,
e muy bien vos aveniades con las mas altas e mejores,
¡Vuestro tio don Rodrigo malas bodas vos guiso:
a vos fizo matar e a mi metio en prision!,
¡traidor le llamaran quantos por nacer son! (119-128).

De nueva cuenta se trata al personaje desde la totalidad de su cuerpo y su nombre, los dos elementos que representan al hombre. Se habla, como antes, de las cualidades del personaje como caballero. Al igual que sus hermanos, es un guerrero hábil y un buen cazador. En esta descripción se sigue con el enramado que se está haciendo de la narración en torno a la figura de los infantes. Por ello, don Gonzalo vuelve a hacer referencia a la boda en la que se inició el conflicto entre sus hijos y Rodrigo Velásquez. El incidente enmarca la muerte de los infantes porque es el detonante de la acción, y el personaje de don Gonzalo tiene que hacer recuento de él en el duelo que hace por sus hijos. Una vez más, termina su lamento con la sentencia de que don Rodrigo se ha edificado fama de traidor y que así será recordado para siempre. Resaltar que la muerte de los infantes implica la deshonor para Ruy Velásquez es parte central de la

tristeza que don Gonzalo muestra frente a las cabezas de sus hijos. Sigue su discurso con el infante Rodrigo:

Fijo Ruy Gonçalez, cuerpo muy entendido,
de las vuestras mañas un rey sería conplido,
muy leal a señor e verdadero amigo,
mejor cavallero de armas que nunca omne vido.
¡Malas bodas vos guiso vuestro tio don Rodrigo:
a vos fizo descabeçar e a mi metio en cativo!
Hevos finados deste mundo mesquino,
el por sienpre avia perdido el paraiso (131-138).

El cuerpo de Rodrigo González es la imagen de la caballería con las cualidades para ser un buen vasallo, incluso para un rey. La manera en que se define a los personajes es con fórmulas propias del género. El origen oral de la épica obliga a que los cantares de gesta se repitan y ayuden a los juglares por medio de frases que son idénticas de poema a poema. En este caso se señala que los infantes poseyeron las más altas cualidades, pero sólo para servir de discurso en el duelo de don Gonzalo. Lo central, por lo tanto, no es describir a los infantes de tal forma que se puedan distinguir entre ellos, sino mostrar el drama de un hombre al que le entregaron las cabezas sin cuerpo de todos los hijos que tenía. Decir que por las virtudes de Rodrigo *un rey sería conplido* no describe al personaje, no da un rasgo particular de él, pero sí da cuenta de cómo es la caracterización de la épica y de cómo ésta, al preocuparse por hacer estas pequeñas pinturas de los héroes muertos, se vincula con el retrato, que por su parte —como se verá— tiene sus propias fórmulas. Por otro lado, la tirada de versos repite el hecho de las bodas, y al tío no sólo se le vaticina mala fama, sino que se le condena al infierno, lo cual presenta a estos versos como un estribillo que, aunque no es idéntico, se repite en cada “retrato” y ayuda a engarzarlos. A Gustios González su padre le dijo:

Fijo Gustios Gonçalez, aviades buena maña:
non dixerades una mentira por quant maña es España.

Cavallero de buena guisa, buen feridor d'espada:
ninguno feristes con ella que non perdiere el alma.
¡Malas nuevas iran, fijo, de vos al alfoz de Lara! (143-147).

El penúltimo de los hijos de don Gonzalo le lleva menos tiempo porque en el poema importa entrar en la última descripción, la del héroe, el personaje que sobresale de entre los demás infantes: Gonzalo González. No obstante, las líneas que se dedican a Gustios no son menos emotivas que las anteriores y el último verso enmarca, como antes lo hicieron los de las bodas, el asesinato de los infantes. Lo que está alrededor de estas muertes es lo que se dice en los versos finales de cada descripción, en este caso, que la muerte de Gustios, y por ende la de sus hermanos, llevará malas noticias a Lara. Por tratarse del héroe de esta parte de la historia, don Gonzalo parece lamentar más la muerte de su hijo menor que la de cualquier otro. El poema le dedica más versos y por ello la descripción parece alejarse un tanto de las otras y mostrar particularidades. Don Gonzalo, *mesando sus cabellos, faziendo duelo grande*, le habló a su hijo:

Fijo Gonçalo Gonçalez, a vos amava mas vuestra madre.
Las vuestras buenas mañas ¿qui las podria contare?:
buen amigo para amigos e para señor leale;
conoçedor de derecho, amavades lo judgar;
en armas esforçado, a los vuestros franquear,
alançador de tablado nunca omne lo vido tale;
con dueñas e donzellas sabiades muy bien hablar
e davades las vuestras donas muy de voluntad
donde erades mas amado que otro cavallero de prestar
meester avia agudeza quien con vos razonase,
mucho seria agudo si la primera non levase.
Los que me temian por vos, enemigos me seran,
aunque yo torne a Lara, nunca valdré un pan;
non he pariente ni amigo que me pueda vengar:
¡mas me valdria la muerte que esta vida tal (149-164).

La caracterización del héroe principal es la más amplia para dar cuenta de la importancia del personaje en la narración. No sólo se dan más rasgos del infante, sino que el dolor del padre, aunado al de la madre, parece más grande que en cualquier otro momento. Esta particularidad de la épica, de expresar más de lo que se tiene en un verso, se ve desplegada en la descripción de Gonzalo González. Por un lado, la cantidad de versos para él son mayores, pero por otro, con cada verso se trata de dar más de lo que se dice: las hazañas del héroe son tantas que ¿qui las *podria contare?* Tuvo grandes amigos, que podrán dar cuenta de lo que fue el personaje; como sus hermanos, fue un buen vasallo, buen juzgador, porque conoce el derecho, gran competidor con la lanza y enorme guerrero, pero el poema agrega una característica que no se había dado a ninguno de los infantes: *con dueñas e donzellas sabiades muy bien fablar*. Se muestra otro ángulo del héroe al agregar al caballero y guerrero la capacidad de enamorar doncellas.¹⁴² Esta descripción da una imagen del personaje distinta de la que presenta la crónica, en la que el infante, a pesar de ser el más heroico de los hermanos, también parece el menos mesurado y su actitud, no obstante la valentía y la fuerza, se percibe más como un impulso que como un acto de la razón. En el poema, la caracterización que se da en boca del padre de los infantes deja un Gonzalo más completo, más cercano a un personaje que pueda resaltar como el héroe de la historia. Esto se subraya al dar no sólo aspectos guerreros del personaje; hablar también de que fue amigo leal y hábil enamorado, muestra un sujeto más redondo y da al receptor una dimensión inabarcable del héroe. Don Gonzalo dice al final que su hijo

142. Incluso el episodio inicial en el que Gonzalo compite con el primo de doña Lambra, muestra este interés por atraer la atención de las mujeres. Dice el poema: “Tan bien alançades, et tanto se pagan de vos la duennas, que bien me semeja que non fablan tanto dotro cavallero commo de vos”, p. 182. Al respecto Dolores Clavero comenta que “los ejercicios de destreza que ocupaban al noble en tiempos de paz tenían por finalidad la exhibición de una valentía personal que había de adquirir su significación y funcionalidad en el más importante juego de la guerra. Sin embargo, el texto apunta además a otro tipo de desafío, el que se entabla entre dos hombres jóvenes por obtener los favores femeninos. La narrativa se carga así de connotaciones eróticas, poniendo al mismo tiempo de manifiesto la estrecha relación entre virilidad y violencia que subyace al código social de la estructura feudal”, *op. cit.*, p. 92.

era tan de temer que gracias a él se sentía seguro de que nadie intentaría dañarlo; el héroe es de tal tamaño que el padre prefiere la muerte que regresar a Lara a intentar vivir sin él.

Son alrededor de 120 versos los que el poema dedica a los infantes muertos. Mientras participan de la acción, las características que se dan de ellos se reducen a las fórmulas propias del género que no dan mayor información sobre los personajes. Después del deceso, el bloque que los infantes de Lara representa, con alguna participación individual de Gonzalo, se disuelve en la muerte y es hasta entonces que aparecen como sujetos. En el episodio del lamento de don Gonzalo importa resaltar a los infantes ya muertos y de esta manera hacer, en la voz del padre, un epitafio para cada uno, de forma similar a como lo hace el retrato.

De acuerdo con la idea medieval de la muerte, el poema da el tratamiento que los infantes muertos por su linaje merecen. El cuerpo de los hermanos ha sido mutilado por el enemigo y las cabezas se han enviado al padre sólo para enterarlo del hecho y no con la intención de que pudieran recibir algún homenaje fúnebre. El cuerpo, lo que representaba en combate a cada personaje, se ha perdido; lo que resta son los rostros, de alguna forma, el nombre que los distingue y que permite a don Gonzalo tomar cada cabeza y dar cuenta de lo que fue quien en vida la portaba. No se puede rendir homenaje al muerto, porque el cuerpo fue robado por el enemigo, pero se hace el duelo y se nombra al fallecido; de esta forma, a pesar del ultraje, el nombre queda ligado a sus acciones.

Acerca de este episodio, la crónica no se detiene en los detalles, pero también le da su importancia al evento de la muerte como tal:

Pues que esto ovo dicho, començo de cabo a fazer su llanto et su duelo tan grande sobrellas que non a omne que lo viesse que se pudiesse soffrir de non llorar. Desi tomava las cabeças una a una, et recontava de cada uno todos los buenos fechos que fiziera. Et con la grant coeyta que avie tomo una espada que vio estar en el palaçio, et mato con ella siete alguaziles alli ante Almançor (195).

El llanto, el duelo y el arrebató final de don Gonzalo refieren no sólo el drama que vive por ver las cabezas de sus hijos, sino la afrenta de tener

que presenciar una muerte como tal para hombres de buena estirpe y grandes virtudes. La idea medieval de la muerte produce géneros como el retrato que parece dedicado a recapitular la imagen, desde todos sus ángulos, de un personaje, pero se filtra, desde antes, en producciones como la crónica y la épica al ser parte esencial del sistema de creencias de la época. Si bien es cierto que el género y el momento histórico determinan el tratamiento del tema, también lo es que en éste se arrastran otros tópicos, como el linaje, la idea de la fama y la reconstrucción del personaje como un héroe, asuntos que se sugieren en la crónica, se desarrollan en la épica y se extienden hasta el retrato en el siglo XV.

Se puede decir que la muerte como tópico es la que produce un género como el retrato, el cual pretende describir la figura plena de un sujeto muerto para determinar su lugar en la memoria, pero el germen que supone ese tópico no surge con el retrato, sino que es parte medular del pensamiento de la Edad Media. Por otra parte, cuando en otro apartado traté de definir el modelo del retrato y entonces dije que su lado literario era más concentrado que su función histórica, ahora se evidencia que así es, por lo menos desde el aspecto ideológico, ya que mientras que el vínculo entre la forma de tratar a los personajes y a su sistema de creencias y valores es similar entre la épica y el retrato, con la crónica es casi nulo. Este género, interesado en construir la historia patria, deja de lado detalles y descripciones que sólo alargarían episodios que no importan más que por ser parte de la historia general. La épica y el retrato, por su lado, se permiten espacios que podrían parecer menos objetivos, a pesar de que la objetividad es importante para el retrato, y dan cuenta de aspectos que permiten vislumbrar personajes y no sólo nombres históricos.

Sin embargo, hasta aquí sólo se ha revisado la *Primera Crónica General de España*. Para dar una afirmación más contundente al respecto es necesario revisar la crónica de personajes, en donde el tratamiento y la intención pueden variar y mostrar un ángulo más próximo al retrato.

En este capítulo he querido desentrañar las formas narrativas de la épica para compararlas con una crónica general. En esta confrontación se vio que el tratamiento que se da a los personajes es muy distinto, primero porque para la historiografía la descripción es una herramienta de la que

puede prescindir, y segundo porque para la épica este recurso narrativo le da, en parte, dramatismo a la narración. El resultado de esta caracterización mostró, sobre todo, aspectos ideológicos que me interesó subrayar porque de ellos está hecho el retrato. La importancia del cuerpo y su relación con la muerte, la construcción del personaje por medio de la mirada y lo relevante de la trascendencia de ese cuerpo, portador de un nombre, en una imagen ideal, son conceptos fundamentales en el retrato que, vistos desde la épica, toman otra dimensión.

La crónica que se encuentra más estrechamente ligada al retrato es la que se ocupa de un personaje determinado. En ella, a pesar de que se sigue con la narración escueta de la crónica general, el autor tiene la obligación de detenerse en el personaje que narra. El capítulo III mostrará este tipo de crónica y sus particularidades, sobre todo a partir de la *Crónica de los Reyes Católicos* de Fernando del Pulgar. La presencia de dicho autor a estas alturas sirve de eslabón entre la crónica general y la de personaje, pero además entre su trabajo como cronista y su labor en *Claros varones de Castilla*, como escritor de retrato.

SEGUNDA PARTE

CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES EN LA CRÓNICA

Desde el comienzo de este texto ha sido necesario distinguir a cada momento, con diferentes términos, entre lo que es la versión histórica y la literaria de lo que se considera la verdad, pero sobre todo, entre estas dos verdades y la que se encuentra en un trabajo en donde lo histórico y lo literario se confunden. En otros apartados he hablado de la realidad histórica de la épica, del lado de verdad que representa a pesar de ser un escrito en verso y del contenido, en su mayor parte, de hechos inventados. He subrayado más de una vez que incluso la crónica no tiene problema ni en tomar como fuente a la épica, ni en admitirlo, así como tampoco en afirmar que es una base de datos tan confiable como lo fueron las crónicas latinas.

La crónica es un escrito oficial destinado a preservar los momentos históricos que describirán y, finalmente, darán forma a una nación. Así como un personaje quiere dejar a la posteridad su narración biográfica o su retrato literario lo más favorables posible, un país debe crear, por medio de sus historiadores, el gran retrato que explique y defina a un pueblo. Por ello, la historiografía medieval es de tal importancia, y de ahí que se insista tanto en la verdad de lo que narra. Debido a esto es casi una fórmula que los escritores de textos históricos de cualquier tipo refrenden en algún momento su fidelidad al hecho real y censuren a todo aquel que emprenda esta tarea sin hacer ese pacto con la verdad.

No obstante que la verdad en una narración histórica debe darse por supuesta, la mayoría de las veces los historiadores medievales se sienten obligados a explicar su compromiso con la realidad, a la vez que se reprende a los que son muy “literarios” en sus narraciones, es decir, a los que se desvían en describir acciones o personajes que, aunque enriquecen la forma, enturbian el contenido. De esta manera la crónica parece estar bajo una lente ambigua que por un lado no pone en duda su veracidad, ya que se trata de un texto histórico, pero, por otro, no puede evitar la suspicacia y por ello se la cuestiona. Como antes he dicho al momento de confrontar literatura e historia, no es relevante en este momento llevar la polémica

hasta sus últimas consecuencias. En este punto, cuando ya he revisado la épica y me dispongo a acercarme a la crónica, el concepto de *verdad* que surge es uno en donde lo real y lo verdadero son relativos. Así, a pesar de que el texto histórico prefiere prescindir de los recursos literarios, en la épica “la verdad” o lo histórico, se sustenta sobre la ficción.

El texto histórico busca la “consagración” de ciertos hechos llevados a cabo por determinados personajes, y esto es así sin importar si se trata de una crónica general, de una biografía o de un retrato. Por ello, se subraya la enorme relevancia que tiene el apego a la verdad de los hechos, porque se trata de dar fe acerca de algo o de alguien a aquellos que no estuvieron en el presente de lo narrado. Los escritos históricos se lanzan hacia el futuro con la esperanza de que perduren y cuenten lo que ya fue.

De lo que se trata aquí, entonces, es de la trascendencia del hecho y del sujeto; de la importancia de sobrevivir involucrado en los eventos, incluso después de muerto. De esta forma, la verdad vale en la medida en que se tiene un interés por mostrar la vida como tal, como verdadera; pero, si esa verdad, con algunas modificaciones, puede dar una mejor posición a los individuos dentro de la historia, así como caracterizarlos a ellos mismos con las más altas cualidades, entonces la verdad se subordina a lo que realmente importa: la trascendencia. En relación con los retratos de Pulgar, Benito Sánchez Alonso dice: “son verdaderas apologías, como charlas sobre difuntos, de los que sólo lo bueno se recuerda”,¹⁴³ porque no es un texto informativo, sino uno pensado para la posteridad.

Al revisar la épica se ve de cerca la relevancia del cuerpo y de la muerte en la Edad Media del siglo XV español; con la crónica, ese cuerpo y esa muerte deben convertirse en trascendencia para completar el fin de la existencia del hombre medieval. Lo más importante para el individuo, por ende, es saber cuál va a ser la imagen de él mismo y de sus acciones que dejará a la posteridad. Así, la verdad, por lo menos en este análisis, está sujeta a dos conceptos: muerte y trascendencia. Si se ve que éste es el fin último de los textos, entonces se puede entender por qué la historia deja la narración para detenerse en la descripción —al crear un personaje—, y

143. *Op. cit.*, p. 419.

por qué lo literario se vuelve histórico —al interesarse por un individuo de la realidad, por cumplir con un fin ideológico.

Los documentos históricos son recuento de hechos, pero no dejan en segundo plano la presentación de personajes que desean incrementar su fama. Juan de Mata Carriazo cita a Lorenzo Galíndez de Carbajal :

Porque aunque en las corónicas principalmente se deben contar las vidas y hechos de los príncipes, pero no por eso se deben dejar ni olvidar los hechos notables de las personas que inciden en el tiempo de que la corónica habla y trata, nombrándolas y expresando los lugares y circunstancias necesarias que se requieren para entera noticia del hecho, y para mayor gloria de los reyes en cuyo tiempo los tales hechos pasaron, y para memoria de los por venir, fama y ejemplo de sus subcesores, que se esfuercen a los seguir.¹⁴⁴

Como señalé en el capítulo anterior, la épica se relaciona con la crónica. Es frecuente que la primera sea una de las fuentes de las que se vale la segunda para completar la historia, y a pesar de la prosificación que hace de los poemas, el escrito historiográfico no se aleja demasiado del estilo y recursos retóricos del narrar épico.¹⁴⁵

Con la revisión de la épica y su manejo de caracteres se ha podido iniciar un acercamiento a la construcción literaria del personaje en el retrato; la cara histórica de este género obliga la revisión de la crónica para explicar la finalidad y propósitos historiográficos del retrato. Podría decirse que el carácter literario de éste supone la construcción misma del texto, pero el origen y el objetivo último del género yacen en la historicidad. Por ello, es de interés en este punto hacer un acercamiento a la crónica, semejante al que se hizo antes con la épica.

144. Edición y estudio en Fernando de Pulgar, *Crónica de los Reyes Católicos*, Espasa Calpe, Madrid, 1943, pp. LXI-LXII.

145. Además de la bibliografía que se menciona en los capítulos anteriores, es de interés el libro de Brian Powell, *Epic and Chronicle. The "Poema de mio Cid" and the "Crónica de veinte reyes"*, The Modern Humanities Research Association, Londres, 1983. En él se hace una revisión del poema en la crónica: cómo se prosifica y el lugar que ocupa en ella.

Lo más importante en este apartado, antes de llegar a los retratos en sí, es revisar personajes históricos en el género de mayor envergadura que los trata. Asimismo, introducir a los autores de retrato que, a su vez, escribieron crónicas de personajes con las que dan cuenta de su forma de narrar y concebir una estructura histórica o biográfica.

De acuerdo con Benito Sánchez Alonso, dentro de la historiografía castellana se pueden encontrar historias, memorias, biografías individuales y colectivas, autobiografías, libros de viajes, genealogías reales —en donde cabe el retrato literario—, anecdotarios, anales, apologías, diccionarios historiográficos y, desde luego, crónicas. Con menor o mayor presencia, los distintos tipos de escritos historiográficos que se desarrollaron en la Edad Media dan cuenta de una preocupación no sólo por preservar los distintos momentos de una nación, sino por difundir un sistema ideológico y de creencias que, como es natural, permea todos los géneros literarios de entonces.

A diferencia de Fernando del Pulgar, que en su crónica utiliza cartas, diálogos y recursos literarios además del relato puro, modelos como el alfonsí los excluye por creerlos superfluos. Sin embargo, el retrato de sí mismo que Alfonso X permite en la *Primera Crónica General*,¹⁴⁶ muestra cómo, a pesar de que este tipo de descripciones no son aceptadas en el relato histórico, el personaje real no puede prescindir de él porque su trascendencia está de por medio.

La importancia del retrato se desarrolló en España con sus particularidades. Como en otro apartado comenté, al principio se imitaron las formas de hacer retratos con rasgos estereotipados que se relacionaban directamente con virtudes y defectos de los personajes, sin mirar sus particularidades. Sin embargo, a partir del siglo XIV:

otros escritores de este periodo se esfuerzan en trazarnos expresivos retratos de los hombres con quien convivieron. La biografía de contemporáneos, igualmente la colectiva que la individual, no sólo podemos decir que nace

146. Retrato, además, “de rasgos bien elegidos”. No se pierde la ocasión de realzar y consagrar la figura real al lado de la nacional. Sánchez Alonso, *op. cit.*, p. 226.

ahora, sino que nace casi perfecta. Incluso ofrece ya un esbozo de memorias personales.¹⁴⁷

Aunque la biografía italiana se señala como pionera, la española también tiene sus precursores e incluso sus particularidades. Sánchez Alonso comenta que mientras la biografía italiana se concentraba en “promover” personajes que eran poetas, jurisconsultos o artistas, la española se ocupaba en personajes de la nobleza y de la iglesia; es decir, que el retrato español se concentraba en el interés ideológico de prolongar y acrecentar linajes y famas. De ahí que haya un grupo de genealogías reales que, como parte de la Historiografía española, da cuenta de un momento a partir de linajes, matrimonios y descendencia, en donde como es natural se configura una especie de biografía colectiva.¹⁴⁸

La forma de concebir la historia española del siglo XV encuentra sus cimientos en el taller historiográfico de Alfonso X y es la referencia para la creación de otro tipo de textos que, unos más otros menos, se vinculan con la historia, igual que el retrato literario.

La caracterización de personajes en la épica se construye a lo largo de todo el poema, mientras que en la crónica la descripción del individuo, a pesar de ser importante como héroe, se reduce; incluso, los momentos en los que la épica se explaya en detalles desaparecen en la crónica. Sin embargo, si ambos géneros se comparan con el retrato, se nota que tanto en la épica como en la crónica la descripción física de un personaje queda en segundo plano, para dar relieve a los valores y acciones del héroe. Esto porque cada género tiene caminos y metas específicas, y la de crear la imagen de un personaje para la posteridad corresponde sobre todo al retrato.

147. *Ibidem*, p. 292.

148. Sánchez Alonso comenta que Gonzalo Fernández de Oviedo escribió *Batallas y Quinquagenas*, noticias de las casas ilustres de España y los generosos varones que dieron. Se conserva en dos manuscritos de la Biblioteca Nacional que no la completan. Estimó Oviedo que los retratos mencionados por Guzmán y por Pulgar eran muy pocos, y quiso completar la colección, pero por desgracia sólo se tienen noticias del documento. *Op. cit.*, pp. 420-21.

La idea medieval de la muerte, que tras el deceso eleva personajes a la categoría de héroes, implica conceptos como el linaje, la honra o la fama. Sin embargo, el interés de la historiografía por configurar una identidad como sociedad y nación es mayor que su preocupación por rescatar al individuo en sí mismo. Incluso en la crónica de personajes, a pesar de que se resalta a determinadas figuras, es casi siempre sujetándolas al propósito de la crónica de recontar y fortalecer la historia de una nación. Así es que, mientras en la épica se da más espacio que en la crónica a cuestiones que definen al personaje como él mismo y no como sujeto de un momento histórico, en el retrato ese rescate del personaje es lo fundamental y su razón de ser.

Cuando hablo de crónica de personajes me refiero al texto histórico que centra su narración en un sujeto o sujetos determinados. Aunque el principio de la crónica siga siendo el de contar los sucesos relevantes de una nación, en este caso lo hará con la relación de esos hechos a un personaje, porque su finalidad, además de narrar momentos nacionales, será engrandecer al mismo tiempo una figura. De esta forma, la *Crónica de los Reyes Católicos* se concentra en un reinado específico, y mientras cuenta los hechos más notables de ese periodo, explica y glorifica la presencia de los reyes en esos eventos. Así, después de dar una mirada a la *Primera Crónica General*, cerrar el círculo de análisis a una crónica de personajes, acerca a la forma del retrato y permite ver, ya que Fernando del Pulgar es cronista y escritor de retratos, los caminos de cruce entre estos dos géneros.

A pesar de que el objetivo de una crónica es recontar hechos colectivos, la de personajes, en medio de sucesos históricos, resalta figuras específicas, también con un propósito particular. Cuando se hace la crónica de un personaje de la realeza se busca rescatar el periodo de su reinado y hacer una narración de cómo sucedieron los hechos bajo su mandato. Como es de suponer, a pesar de que los cronistas dicen que lo que van a narrar es la verdad pura, cuando un monarca ordena que se haga su crónica, espera que sea un documento que lo presente a la posteridad de la mejor manera. No sólo como una figura con ciertas cualidades y virtudes que pueda servir de orgullo y ejemplo, sino como un sujeto que reinó como se esperaba a pesar de determinadas adversidades; de esta forma,

lo que hace la crónica es caracterizar un personaje por medio del discurso histórico: de nuevo literatura e historia intercambian sus recursos para generar un texto.

Aunque, desde luego, ésta es una forma muy rápida de explicar lo que se narra en una crónica de personajes, es cierto que el ejemplo que dé el sujeto así como la constancia de su servicio como rey o reina son los puntos sobre los que se desarrolla esta clase de historiografía. No se puede decir que el recuento de sucesos pase a un segundo plano en este tipo de crónica, pero sí que está supeditado a la biografía del sujeto. Es decir, como es natural en estos textos, lo que se narra son los hechos que dependen o se relacionan con el personaje; de esta forma, la figura se caracteriza no sólo con lo que se dice de manera directa de la imagen real, sino con acciones concretas que de alguna forma lo califican.

A través de las crónicas se tiene contacto con los reyes del periodo que se narra. Pero son las regionales, de reinados particulares, las que de cierta manera hacen crónica de personajes, como la *Crónica de Jaime I* o la *Crónica de Pedro IV*, ambas entendidas como autobiografías.¹⁴⁹ Esta “construcción” del sujeto real con determinadas virtudes lo convierte en una especie de héroe, muy semejante al épico, resultado de una estirpe y un linaje elevados. De ahí que las crónicas inicien con la genealogía de los personajes en cuestión, porque por medio de ella se da “prueba” de la pureza de la estirpe y de la nobleza de una familia.¹⁵⁰ Por esto, no sólo en la crónica sino también en la épica y, con más énfasis, en el retrato, lo primero que se dice de un sujeto —lo que lo posiciona desde el principio de cualquier escrito— es su linaje; es decir, su calidad como personaje.

149. María Rosa Lida de Malkiel agrega: “Las crónicas particulares, innovación de la historiografía de este periodo, como exaltación que son de poderosas individualidades, vistas por los ojos adorantes de fieles servidores, no de escritores profesionales, presentan acopio muy instructivo de noticias sobre [la idea de la fama]”, y este punto es uno de los más importantes para destacar en las crónicas de personajes. *La idea de la fama en la Edad Media Castellana*, op. cit., p. 232.

150. Luis Suárez Fernández revisa la importancia de la nobleza y las dinastías en *Nobleza y monarquía. Puntos de vista sobre la Historia política castellana del siglo XV*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1975.

Por ello, la crónica de individuos particulares, aunque no deja de funcionar como narradora de la historia, funciona también como la biografía de un personaje que desempeña un cargo en particular, que pertenece a un linaje importante, con una honra digna de ejemplo y, por todo esto, con el derecho y obligación —si de ejemplo se trata— de acrecentar su fama y pasar a la memoria nacional a través del escrito. Por otro lado, cuando la crónica es de figuras reales, el compromiso de lucir con una imagen elevada es mayor. Sin embargo, esta obligación no la adquieren los reyes en cuestión, sino los autores que han tomado en sus manos hacer la mejor representación de esos hombres y mujeres. Por más que el escritor diga que su texto está apegado a la verdad de los hechos, eso no es lo importante en este tipo de escritos, sino ser fiel a los seres que debe transformar en personajes ejemplares.

I. FERNANDO DEL PULGAR, CRONISTA DE LOS REYES CATÓLICOS

Fernando del Pulgar, embajador, secretario y consejero de los Reyes Católicos, paradójicamente, después de preocuparse por escribir las pequeñas biografías de sus *Claros Varones de Castilla*, no dejó mucha información acerca de su propia vida, y lo que investigadores como Juan de Mata Carriazo pueden rastrear de su biografía es lo poco que deja entrever en sus cartas y otros escritos.

En 1475 los Reyes Católicos hacen secretario a Fernando del Pulgar, precisamente en un momento en el que los sectores de la nobleza que se opusieron a que Isabel se proclamara reina inician una guerra al interior de Castilla. Del Pulgar sirve a Isabel y los escritos que publica bajo su reinado ayudan a subrayar, por una parte, la unidad que los reyes buscan entre los nobles y, por otra, la promoción de la Iglesia debido a la reestructuración, que por entonces inician los reyes, de las líneas de su política eclesiástica.

En 1486 sale la primera edición de los *Claros varones de Castilla*¹⁵¹ al lado de *Letras*, el texto en el que publica sus cartas. Mientras vivió en la corte de Juan II, Fernando del Pulgar conoció e hizo amistad con los personajes que después serían sus retratos literarios, como él mismo lo señala en la dedicatoria, en la que dice que escribió acerca de: “algunos claros varones, perlados e caualleros, naturales de los vuestros reinos, que yo conocí y comuniqué”.

Mata Carriazo coincide con Sánchez Alonso al señalar que para Fernando del Pulgar:

la influencia más decisiva fue, sin duda, la de Fernán Pérez de Guzmán, señor de Batres, muy afín de nuestro cronista por la vocación y la conducta, cuya personalidad delimita, al otro lado de Guevara, la figura humana y literaria de Fernando del Pulgar. Siempre recuerda con veneración al «noble cauallero».¹⁵²

151. El texto ve la luz en medio de una década dominada por diversos cambios: la conquista del emirato musulmán de Granada, un primer momento de reforma eclesiástica, la difusión de la Inquisición y la expulsión de los judíos en 1492.

152. Juan de Mata Carriazo, *op. cit.*, p. XXXI.

Fernando del Pulgar escribió los *Claros varones de Castilla* y las *Letras* al mismo tiempo que cumplía con su tarea de cronista. Su vocación literaria, como lo señalan Juan de Mata Carriazo y Benito Sánchez Alonso, no sólo se limita a la obligación del recuento histórico o al cumplimiento de su cargo en la corte. Su interés literario lo hace un escritor más que un personaje oficial, cuestión que marca sus escritos con un toque que algunos, influidos por los cánones de la época, calificarán de superficial.¹⁵³ A pesar del prurito que Pulgar refleja al decir que escribe con todo rigor sólo la verdad de los hechos, esto no evita que se incline hacia determinadas posturas políticas e ideológicas que marcan la línea de su crónica. Un ejemplo de esto lo da Mata Carriazo, al mencionar que el escritor era un judío convertido al catolicismo y que:

Pulgar tenía sobre la posición de los conversos y la persecución de los herejes reservas y distingos tan firmes y consecuentes como singulares. [Y más adelante:] Merece atención la insistencia con que Pulgar señala ascendencia judía a varios de los personajes que retrata y ensalza en sus *Claros varones*, todos, por cierto, prelados.¹⁵⁴

153. Mata Carriazo cita el prólogo de una edición de las crónicas de Castilla, escrito por el doctor Lorenzo Galíndez de Carvajal: «No embargante que Hernando del Pulgar, que por mandado de la Reina Católica escribió esta corónica hasta el año de 1490, era buena persona, elocuente y discreto, y es de creer que escribió verdad, según la relación que tuvo de los hechos, y que lo que dejó fue porque no lo supo ni alcanzó; pero no se puede negar haber pecado en muchos casos, y tanto más como la corónica era de príncipes más gloriosos, como lo fueron el rey don Fernando y la reina doña Isabel, Católicos[...]» [califica a] Pulgar como hombre bueno y discreto y elocuente escritor, pero corto en su relación, proporcionalmente a la grandeza de los tiempos, sucesos y personas que le cupo en suerte historiar». También dice Galíndez: «Y lo peor es, que en muchas partes y lugares procede tan desnudo de particularidades, que ni nombra las personas, ni dice el hecho entero con sus circunstancias como pasó, antes trocándolo e abreviándolo demasíadamente, lo confunde con alguna retórica vana, de que muchas veces usa, en tanta manera, que no se puede del todo bien juzgar si lo hizo por dolo o por culpa», *ibidem*, p. LXI.

154. *Ibidem*, p. XXII y XXV, n. I. En este sentido, Miguel Ángel Ladero Quesada señala que a partir de 1478, y durante año y medio, se dio «una campaña de catequesis, predicación y persuasión llevada a cabo por el cardenal Mendoza [...] y en especial por fray Hernando de Talavera, [...] que aceptaba la necesidad de la Inquisición, no sin insistir en la defensa de los conversos sinceros. Lo mismo opinaba el secretario Hernando del Pulgar», *op. cit.*, p. 321.

Respecto de la responsabilidad que Pulgar ve en la tarea de cronista que le encomienda la reina, en *Letras* explica su preocupación por complacerla con la crónica, al mismo tiempo que le dice que debe escribir la verdad, quizá a pesar de lo que sería mejor dejar por escrito. Le dice Pulgar a la reina en una de sus cartas:

Yo iré a vuestra alteza —le dice— segúnd me lo enbía a mandar, e leuaré lo escrito fasta aquí para que lo mande examinar; porque escreuir tiempos de tanta iniusticia conuertidos por la gracia de Dios en tanta iusticia, tanta inobediencia en tanta obediencia, tanta corrupción en tanta orden, yo confieso, señora, que ha menester mejor cabeça que la mía, para las poner en memoria perpetua, pues son dellas dignas.¹⁵⁵

Lo que Fernando del Pulgar deja ver es que piensa contar la verdad respecto de los eventos que le corresponde narrar; sin embargo, como se verá en la crónica, la caracterización que se hace de los personajes de alguna forma matiza dicha verdad: se da voz en un acontecimiento a quien no la tuvo o se pone un discurso “conveniente” en un personaje que no lo dijo. Este manejo de la información y de la verosimilitud, sumado al manejo de fuentes, modelos y uso de la retórica, hacen de la crónica que Pulgar quiere —porque debe— apegar escrupulosamente a la verdad, un texto histórico con una estructura y construcción literarias.

En la España del siglo XV era importante señalar la diferencia entre lo que se creía un discurso más “serio”, centrado en el fortalecimiento de la nación, y otro que se hacía para esparcimiento. Aunque en la práctica los mejores escritores no podían deslindar su vocación literaria de su cargo oficial, siempre señalaban que sabían y reconocían la importancia de hacer un escrito que se suponía histórico, por completo fiel a la verdad.

Pulgar promete asentar el hecho como pasó, diciendo la verdad. La confesión de fuentes y modelos, la contemporaneidad del relato, el valor eminentemente político de las arengas, son aspectos importantes. El alto concepto que tiene Pulgar de su condición y sus deberes de cronista, la

155. Madrid, 1929, pp. 57-58.

conciencia de historiador que alienta en todas sus obras, tiene aquí expresiones de mayor rotundidad y confianza.¹⁵⁶

Los modelos de Pulgar son, como para la mayoría de los escritores de la Edad Media en España, sobre todo del siglo XV,¹⁵⁷ los antiguos; Pulgar imita el tipo de discurso y confiesa que también copia cuestiones particulares de Livio y de Salustio. Sánchez Alonso encuentra estas influencias en “la frecuente inserción de largas arengas al modo clásico y la división de la obra en partes”.¹⁵⁸ Por su lado, para Pulgar, además de estos antecedentes, es importante la historiografía de Fernán Pérez de Guzmán. Al respecto, Sánchez Alonso comenta:

el mencionado cronista de los reyes católicos, se inspiró en las *Generaciones y semblanzas* de Pérez de Guzmán para componer, en 1486, sus *Claros varones de Espanna*. [...] Es en sus juicios menos severo que su antecesor, al punto de habersele encontrado “cierta corriente sinuosa de adulación”, la cual “se desliza, a veces, entre conceptos de indudable valor moral y citas clásicas de varia erudición”, [según Domínguez Bordona]; pero no faltan tampoco algunos toques cáusticos.¹⁵⁹

Las fuentes admitidas por Pulgar fueron las cartas, relaciones y memoriales de la corona remitidos a él; además, desde luego, lo que obtuvo de su participación directa en la corte y en asuntos diplomáticos:

156. Mata Carriazo, *op. cit.*, p. LXIX.

157. Sánchez Alonso dice al respecto: “Como es bien sabido, el impulso del Renacimiento no esperó en España a ser recibido de fuera. El conocimiento de los clásicos antiguos no se había nunca eclipsado del todo y, en lo que respecta a los historiadores [señalan que los utilizaban]. Desde el comienzo del siglo XV su consulta se intensificó y es larga la lista que de escritores antiguos, latinos sobre todo, poseían nuestros autores”, *op. cit.*, pp. 292-293.

158. *Ibidem*, p. 395. Llama la atención cómo Pulgar interrumpe la serie de sus retratos para escribir dos razonamientos para la reina: pp. 105 y 155.

159. *Ibidem*, p. 418.

En 1481, estando retraído en su casa, «e quasi libre de la pena del cobdiciar e comenzando a gozar del beneficio de contentamiento» fue llamado por los Reyes Católicos para escribir su *Crónica* [...] Marchó, pues, Pulgar a Andalucía, y acompañó a Doña Isabel en sus viajes, informándose puntualmente de los hechos que relata en su Crónica y siendo testigo presencial de muchos de ellos, como en los de los sitios de Cambil y Haraval, Málaga, Baza y otros.¹⁶⁰

Pulgar tuvo fama en su tiempo de hombre agudo y los estudiosos de su obra reconocen su valor literario. Para Sánchez Alonso, *Claros varones de Castilla* es superior a la crónica porque a ésta la compara con otras del mismo periodo, y le parece que la sagacidad política de Pulgar no alcanza la de otros autores. Para Mata Carriazo, quien ha estudiado con cuidado la crónica y hace algunas precisiones a Sánchez Alonso,¹⁶¹ es de gran importancia el trabajo historiográfico de Pulgar, y lo que algunos de sus contemporáneos han visto como exceso de literariedad, para Mata Carriazo es lo de mayor valor en su obra.

Sin intención de hacer un juicio al respecto, basta decir que el carácter literario de la escritura de Pulgar es la que da su estilo, tanto en la crónica, que enriquece con una narración descriptiva, como en *Claros varones de Castilla* y hasta en *Letras*, en los que despliega su gusto por el detalle y la narración animada, al estilo de la épica, sin perder el tono histórico que él sabe debe conservar.

160. J. Domínguez Bordona, Introducción de Fernando del Pulgar, *Claros varones de Castilla*, La Lectura, Madrid, 1923, p. XIII.

161. Sánchez Alonso cree que Pulgar escribió una crónica de Enrique IV que se perdió, pero Mata Carriazo lo desmiente: “que Pulgar se pusiese a escribir una Crónica de don Enrique después de la de los Reyes Católicos, que ni siquiera llegó a terminar, no es razonable pensarlo”, y prueba lo que piensa con una serie de referencias a manuscritos en los que supuestamente está dicha crónica y explica por qué son apócrifas, *op. cit.*, p. CII.

II. LOS REYES CATÓLICOS COMO PERSONAJES DE FERNANDO DEL PULGAR

La experiencia política y diplomática de Fernando del Pulgar, además de su talento como escritor, llevan a la reina a confiar en él para cumplir como cronista real. Ya en la corte, Pulgar se beneficia de lo que escucha y de los documentos que, en su papel de secretario, tuvo a su alcance.¹⁶² Como es natural, la reina también le proporcionó la información que ella poseía y que era de utilidad para la crónica.

La correspondencia personal de Pulgar es otra de las fuentes del texto histórico; no llama la atención que un escritor decida tomar parte de un escrito suyo para completar otro, sino que esto se considere válido sólo porque pertenece al mismo autor y porque se cree que las cartas están en el mismo registro de historicidad —ya que cuenta hechos reales acerca de gente real— que la crónica.

La presencia de las cartas, publicadas bajo el título de *Letras*, como parte del documento histórico, da cuenta de la forma en que el escritor completa su texto. No sólo se vale de las fuentes más “naturales” y directas para escribirlo, sino que utiliza ciertas “añagazas literarias” que, en estricto sentido, se opondrían a lo histórico. Con las cartas, Pulgar se permite *crear* situaciones que quizá se pueden deducir por otros hechos, pero que en realidad nunca sucedieron.¹⁶³ De aquí la crítica y el elogio que Sánchez Alonso y Mata Carriazo, respectivamente, le han hecho a Pulgar. Para el primero, la pericia en asuntos políticos del autor queda oculta bajo una serie de momentos más descriptivos que narrativos; por el contrario, para el segundo, estos espacios en los que el cronista se permite un diálogo o una disertación más larga sobre algún asunto, son los que enriquecen la crónica al presentarse como producto de un escritor y no sólo como la tarea final de un cargo público.

162. “Los secretarios reales tenían a su cargo la expedición de los documentos firmados por los reyes y refrendados por ellos mismos, para lo que disponían del sello secreto o de Corte”, Miguel Ángel Ladero Quesada, *op. cit.*, pp. 163-164.

163. Por ejemplo, el discurso que la *Crónica* (I 311-315) pone en boca de don Alonso de Solís, obispo de Cádiz, cuando fue a pedir a la reina que moderase su justicia, es el mismo de la *letra XVI*, de Pulgar.

Más allá del valor que el libro pueda tener como historia o como literatura, lo que se debe subrayar es que, a pesar de que Pulgar advierte de su intención de escribir la verdad de los hechos —tal y como se solía prometer en la época si de un escrito histórico se trataba—, no parece tener mayor importancia que se sepa que hay una manipulación de datos y fuentes; tan es así, que los mismos personajes tratan de persuadir al autor para recibir una u otra información, como si esto no tuviera nada que ver con una distorsión del hecho histórico. Lo importante, según se puede observar, es dar un texto verosímil, aunque no sea verdadero. Además de los propios intereses del autor, la verdad del texto queda limitada por la diversidad de fuentes que se toman por fidedignas. Dice Mata Carriazo: “sabemos por él cómo los grandes personajes rivalizaban en informarle, desde el conde de Cabra y el de Tendilla, o don Enrique Enríquez, tío del Rey”.¹⁶⁴

De hecho, el manejo de documentos no sólo dependió de Pulgar, ya que a la corte llegaban cartas y memoriales de lo que iba ocurriendo y era necesario incluir en la crónica. Como se puede entender, estos recuentos de sucesos eran la versión de alguien que no necesariamente debía tener comunicación con el autor; por ejemplo, “la condesa de Cabra había mandado a la Reina una relación de la batalla de Lucena, que la Reina mandó dar a Pulgar, y éste había redactado la narración del suceso conforme a dicha relación”.¹⁶⁵

Acerca del uso que el cronista hace de la información, Mata Carriazo dice que “el cronista tiene libertad para poner de su cosecha, adornándolos «con las mejores y más eficaces palabras y razones», siempre que se mantengan dentro de la «sustancia del fecho»”.¹⁶⁶ Esta sustancia se entiende como un núcleo incorruptible, sin embargo, no se puede negar que la manipulación de datos presenta la sustancia con una forma distinta que se amolda según los intereses de cada personaje y, sobre todo, los del autor.¹⁶⁷

164. *Op. cit.*, p. CL.

165. *Ibidem*, p. LXVI.

166. *Ibidem*, p. LXVII.

167. Una muestra de esto es el momento en que se discute si se debe o no poner en libertad

Además de permitirle fungir como cronista, el papel de Pulgar como funcionario de la corte lo ubica en una posición desde la que puede manipular a los personajes y colocarlos en el lugar más favorable para ellos. Desde luego, si Pulgar va a ganarse la simpatía de unos cuantos, lo mejor será que sean los más importantes y poderosos.

Otra circunstancia que determina el recuento histórico es el momento de la escritura. La crónica no se escribió de una sola vez: la primera mitad estaba redactada hacia 1484, y a partir de la guerra de Granada se va escribiendo a medida que suceden los hechos. La versión impresa es posterior a 1492. Por lo tanto, la primera parte se hizo de documentos e información que en su mayoría ya existían en la corte, mientras que la segunda, quizá con los personajes interesados más próximos al cronista, se conforma de lo que recopila Pulgar a la vez que de los datos que distintos sujetos le persuaden a introducir en la crónica.

Cuando Fernando del Pulgar menciona en su crónica la muerte de Enrique IV, se disculpa por no detenerse en su persona: “No se pone aquí la disposición de su persona, ni de su condición, porque en su Corónica (y ansimismo en vn tratado que hezimos de los *Claros varones de Castilla* que hubo en su tiempo), está largamente rrecontado”.¹⁶⁸ Para Pulgar, como seguramente para sus contemporáneos, era natural no repetir información que ya se encontraba en otra fuente. Desde luego, esto no es así del todo, puesto que existen diversas crónicas de un mismo personaje, de los Reyes Católicos, inclusive. En el caso de Pulgar, por otro lado, se trata quizá de un prurito de escritor por no repetir lo que ha hecho en otra parte. Lo

al rey moro Boabdil, antes derrotado y puesto en prisión. Pulgar quiere complacer a los dos bandos y por ello redacta dos arengas, una que apoya la libertad del moro y otra que se opone. Cuando el Consejo decide inclinarse por la libertad, “Pulgar ofrece al conde de Cabra poner a su nombre la arenga correspondiente. [...] en el capítulo CL de la *Crónica* podemos leer los dos razonamientos que Pulgar le comunicaba, y el de la libertad del rey moro está puesto en boca del marqués de Cádiz. Y aquí el Consejo no se determina por sí, como en la carta, sino que se envían los votos a la Reina y es ésta la que decide”, Mata Carriazo, *op. cit.*, p. LXVI-LXVII.

168. Edición de Mata Carriazo, pp. 63-64. En adelante pondré el número de página entre paréntesis frente a la cita textual.

cierto es que esta idea de suponer que no hay por qué duplicar lo que ya existe muestra un concepto de historiografía en la que el conjunto de documentos históricos da la historia completa.¹⁶⁹ En el caso de Pulgar, el retrato completa al personaje que se menciona en la crónica, de ahí que no parezca necesario repetirse. Por esto, Mata Carriazo dice que “los *Claros varones* aparecen citados en la *Crónica* (I, 64), y constituyen su más hermoso complemento”.¹⁷⁰

Queda claro que la crónica manipula la verdad al servicio de la ideología y política de la época y de unos intereses particulares; además de esto, el texto de Pulgar se construye como uno literario al valerse, como he dicho, de recursos literarios. En este sentido, con frecuencia se pueden encontrar diálogos entre los personajes, iguales a los que se hallan en una narración literaria. En el capítulo XLVIII de la crónica, Pulgar narra lo que la reina hizo en León e imagina una conversación entre ella y el alcalde:

–Alcayde, a mi seruiçio cunple que me entreguéys esta mi fortaleza que tenéys.

El alcayde, alterado en ver a la Reyna, dixo:

–no tengo cosa fecha por que me sea quitado?

La Reyna dixo:

–Bien creo que no seáys en cargo ninguno porque se os deva quitar, pero a mi seruiçio cunple que luego me las entreguéys.

La mayoría de las veces las voces de los personajes aparecen solas, como en un monólogo, con una disertación particular, pero en el caso de arriba llama la atención la manera en que Pulgar da lugar a cada uno de los personajes y la forma, literaria, en que alterna las voces. Sin duda, que dentro de la crónica el autor permita a ciertos personajes tener una voz

169. Por ello, incluso se llega al punto de crear estereotipos de los personajes históricos. Acerca del retrato que Fernán Pérez de Guzmán hace de Enrique III, Mitre Fernández, agrega: “durante años los autores que abordaron este reinado se limitaron a reproducir la incompleta crónica de Ayala y el texto de Pérez de Guzmán”, *op. cit.*, p. 32.

170. *Op. cit.*, p. CLII.

“concreta”, por medio del diálogo, da sustancia a tal sujeto y lo caracteriza. En el caso de la reina, como es de esperarse, su voz está presente durante toda la crónica, mucho más que la del rey, y siempre que aparece es para mostrar su autoridad, sabiduría y fuerza como gobernante. Es excepcional que en los retratos aparezca un diálogo entre los personajes, pero así como Pulgar gusta de este recurso en la crónica, también lo usa en el retrato, en particular, en el de la reina. Parece que para Pulgar este medio ayuda a redondear a su personaje; al dar voz al carácter, éste habla por sí mismo y no sólo a través de lo que el historiador pueda decir de él.

El que el sujeto que se presenta en la crónica pueda desarrollar la acción a partir de su palabra, le da consistencia y lo hace verosímil. Por otro lado, en este punto es necesario señalar que lo que hace Pulgar se sale del canon del género, pues en él no se utiliza el diálogo para caracterizar a los personajes. El tono con el que suelen estar descritos, a cierta distancia, con la intención de que parezcan más un monumento que un ser humano, hace que el retrato se concentre en cuestiones que muestren al personaje en el exterior. Si bien la voz puede entenderse como parte de esa imagen externa, en el registro literario darle voz a un carácter lo acerca más a lo real y concreto, a diferencia del modelo abstracto que se quiere representar en los seres del retrato.

Las cartas son un documento que con frecuencia se lee en la crónica de Pulgar. Son fuentes directas para el autor, que bien proceden de su correspondencia particular o de la que se le proporciona en la corte. En general son extensas, y se puede suponer que el cronista las transcribe completas con la intención de ser fiel al original. Estas cartas, no obstante, le dan un carácter diferente a la narración y, a pesar de la parquedad de muchas de ellas, le confiere un tono literario a la crónica. Lo curioso de esto es que, por un lado, al insertarse en un texto histórico, rompe con la voz rígida de este género, y por otro, se subraya la veracidad del escrito al incluir fragmentos de documentos reales.

Al lado de datos tan “fidedignos” como pueden serlo los provenientes de las cartas, Pulgar, como se ha estilado entre los cronistas cuando no se tiene la certeza de un hecho, se vale de fórmulas como “algunos decían... otros decían... lo más cierto era que”, las cuales dan cuenta de

que había acciones que no estaban documentadas y que por ello se habían propagado en versiones; para el cronista, que quiere apearse a la verdad, lo mejor es darlas todas sin, en apariencia, inclinarse por ninguna de ellas.

Con frecuencia la escritura de Fernando del Pulgar en la crónica se aproxima a la descripción literaria. Por ello, muchas veces sus personajes históricos son contruidos como caracteres literarios,¹⁷¹ al extremo de tratarse a sí mismo como uno más de los personajes sin hacer mención ni de su nombre: “Otro sí, enbieron luego vn secretario al rrey don Luys de França, a le notificar cómo el rrey don Enrique su hermano era pasado desta presente vida” (p. 68), secretario que tiene otras participaciones a lo largo de la crónica sin que su nombre, Fernando del Pulgar, sea pronunciado nunca.

Como parte de la ideología de la época, hablar del linaje de los personajes es un punto obligatorio en cualquier escrito, pero sobre todo en uno como la crónica en el que, como he dicho, se trata de representar la gloria de los hombres y mujeres que forman la nación. Por ello, incluso antes de tratar el personaje de la reina por separado, la crónica inicia con la fórmula de mencionar el origen noble de la persona que va a ser centro de su historia: “Comiença la Corónica de la muy alta y muy eçelente prinçesa doña Isabel, fija del muy alto y poderoso rey don Juan el segundo de Castilla y de León” (p. 3). Unos párrafos abajo, dice:

Otro sí, despuesto todo odio y afición de personas, haremos memoria de aquellos que por sus virtuosos trabajos mereçieron aver loable fama, de la qual es razón que gozen sus desçendientes. Asimismo de algunos que, vençidos de los pungimientos de cobdiçia, inbidia y de otros algunos pecados, herraron a lo que devían; porque se vea por esperiençia y sea en exemplo a los binientes el galardón que avn acá en esta vida dan los viçios y pecados a los que dellos se dexan vençer. [...] Y porque no será bien considerado maculando a ninguno

171. Distingo entre personaje histórico y literario: del primero sólo importan sus acciones y los hechos que sucedan en torno a él; en el segundo son relevantes tanto sus acciones como la descripción de su propia persona en lo físico y en lo moral.

escreuir en esta vida cosa contraria a la verdad, de que en la otra a Dios se oviese de dar estrecha cuenta (3-4).

Para el cronista es importante advertir que, además de apearse a la verdad de los hechos, va a ser imparcial en el tratamiento de sus personajes. Parte del objetivo de la crónica es dejar el recuerdo de ciertos sujetos como elementos que darán forma a la memoria nacional, y Pulgar sabe que tiene el “poder” de elegir quiénes serán los que sobrevivan en el escrito. Recuperar la fama de un personaje dentro de la crónica acrecienta su nombre y extiende un buen ejemplo a sus descendientes.

Este proemio de la crónica, además de mostrar la ideología medieval —valor de la fama, la memoria y el ejemplo—, comienza a caracterizar a los personajes que más adelante se nombrarán en la historia. Los caracteres van a ser enjuiciados por el cronista, y en esa medida serán expuestos y descritos con determinados rasgos que los ubiquen como virtuosos o como viciosos. La importancia del linaje obliga a detenerse en la genealogía de los personajes más importantes; así, Pulgar habla de los antepasados del rey Juan y con ello se dan rasgos de caracterización al personaje: un pasado noble explica la virtud del príncipe.

La participación de algunos personajes en eventos importantes para la corte los caracteriza, asimismo, como sujetos preciados por la reina. Por ello, es frecuente que al hablar de una encomienda importante se nombre a todas las personas que forman parte de ella. Los nombres y apellidos significan y remiten a genealogías llenas de nobleza. Así, en el capítulo XLII, se menciona a todas las personas que se reunieron en Valladolid al llamado de los reyes. Además de nombrarlos a todos, el cronista acota quién es *fijodalgo*, así como los cargos que cada uno ocupa. Esta caracterización, además de dar rasgos a los personajes, da forma al hecho en sí, como si se tratara de otro personaje (pp. 132-133). En el capítulo LXX, se cuenta cómo, para incrementar las fuerzas de los reyes, se formaron hermandades en Castilla y cómo

hablaron con algunos onbres prinçipales de las çibdades e villas de Burgos, e Paelençia, e Medina, e Olmedo, e Ávila, e Segouia, e Salamanca, e Zamora (p. 232).

Así fueron constituydas Hermandades, en las quales fueron conprehendidas casi todas las çibdades e villas e logares de los reynos de Castilla y de León, y del reyno de Toledo, y del Andaluzía, y de Galizia (241).

Pulgar hace la caracterización de sus personajes por medio de recursos literarios; como dije al hablar del linaje, es habitual que se dé el nombre de un personaje al lado de su título o del cargo que desempeña:

fueron requeridos don Diego Hurtado de Mendoza, marqués de Santillana, conde del Real de mançanares, que fue después duque del Infantadgo, y don Pero Hernández de Velasco, conde de Haro, y don Garçi Áluarez de Toledo, conde de Alua, que fue después duque de Alua, e don Pero Áluarez de Osorio, marqués de Astorga, y don Pero Manrrique, conde de Treviño, que fue después duque de Nájara, y don Iñigo López de Mendoça, obispo de Calahorra, que fue después cardenal de España, arçobispo de Toledo, obispo de Sigüença, e otros caualleros (7).

El título de cada personaje, así como su función, lo caracteriza y acompaña su nombre casi como un epíteto. Los diálogos también dan forma a los sujetos, no sólo por lo que dicen y cómo lo dicen, sino por la presentación que el cronista hace de cada voz antes de hablar: “Y porque conoçían de aquel obispo de Calahorra ser hombre letrado y generoso, y de buen seso e yntençión, quisieron oyr su boto” (p. 7). De igual forma, si se trata de categorizar a un personaje como negativo, Pulgar lo hace con sutilezas, como señalar el tipo de muerte: “murió de pestilençia” (p. 9). En el capítulo XIII, en relación con el rey Enrique, el cronista dice: “Algunos de aquel reyno de Francia decían que fue muerto de ponzoña que el rey su hermano le había hecho dar, porque recelaba que se juntaría con los duques de Bretaña e de Borgoña, e con otros duques e señores del reyno de Francia, contra él” (p. 46).

Los sucesos de la historia que cuenta Pulgar vinculan a los personajes entre sí y determinan su participación. Acerca del rey de Portugal: “Algunos decían [...] que era más cierto que aceptaba empresa para sostener continua guerra, que para haber reyno pacífico” (47). Esta caracterización

por medio de las acciones llega al punto de poder describir emociones en los personajes, como se hace en la descripción de una novela: “El arzobispo de Toledo, pungido de envidia por el honor que al cardenal se fazía, ovo tan grande alteraçión, y engendrósse en su ánimo tal escándalo, que le fizo mudar el propósito, e tomar pensamientos nuevos en deservicio del príncipe e de la prinçesa” (p. 61).

A pesar de que Pulgar trata de evitar el retrato, como lo hace con Enrique IV, además de los que hace para los reyes, en algunos personajes da rasgos que, aunque escasos, se acercan a la forma del retrato. El capítulo XIX comienza: “El cardenal de España era por el príncipe e por la prinçesa tenido en gran veneraçión, por respeto de su dignidad, y porque era de gran ingenio, e ome generoso, con quien todos los mayores del rreyno tenían deudo de sangre” (p. 60).

Si bien el objetivo central del retrato y de los escritos históricos es la trascendencia, lo cierto es que ésta queda sujeta, como expuse en otro capítulo, al tratamiento e ideología de la muerte. En la crónica, cuando Pulgar dice que no se va a detener en el retrato del rey Enrique, lo hace en el momento en que narra su muerte; es decir, el deceso de un personaje lleva al escritor a desear hacer su retrato. Y este deseo, al lado de una ideología medieval española, es tal que, a pesar de advertir que no va a escribir el retrato, no puede evitar hacer una descripción de la muerte del rey.

Fueron presentes a su muerte el cardenal de España, y el conde de Benaute, y el marqués de Villena, y otros algunos de su Consejo, y ofiçiales de su casa. E no fallamos que en su vida, ni al tiempo de su fin, fiziese testamento: créese que lo dexó de fazer, porque no pensó morir tan presto. Lo que fallamos que fizo al tiempo de su fin y muerte, escrito de la mano de un secretario que se llamaua Juan de Oviedo, de quien él mucho confiaua, es lo siguiente [y dice quiénes son albaceas de su reino y de su hija]. Muerto el rrey don Enrique, el cardenal estouo en Madrid todos los nueve días de las obsequias, las quales fizo solepnemente, en el monesterio del Paso, que es çerca de Madrid, do él fue luego sepultado, y el día de las honrras cantó misa el cardenal. [...] E después el cardenal fizo llevar el cuerpo deste rrey don Enrrique al monesterio de Guadalupe, donde él se mandó enterrar; e fizo a sus espensas vn bulto e vna

sepultura muy suntuosa, çerca de la sepultura do estaua el cuerpo de la rreyna doña María, su madre; e fundó allí dos capellanías perpetuas, y dotólas a sus espensas propias, por ánima deste rrey (64).

La muerte de un personaje es el detonante para relatar su vida, porque una vez muerto un sujeto se busca la forma de acrecentar su fama y mantener vivo su nombre; pero la muerte misma, su forma, es parte esencial del recuento de esta existencia. La descripción de los personajes que asistieron a la muerte del rey, el testamento que no alcanzó a dictar, el documento en el que pudo ordenar algunos asuntos, el tiempo y la manera de las exequias, la solemnidad y suntuosidad de la sepultura, así como el lugar de descanso—al lado de la reina, su madre—, configuran el retrato de la muerte del personaje. Así, por medio de ella se caracteriza la vida y se da forma al sujeto que se describe. La liga entre vida y muerte que se da en el retrato literario no sólo explica la esencia del género, sino que habla de una parte medular de la ideología de la Edad Media en España. En términos muy generales, la escritura del medievo, en sus diversos géneros, ancla sus tópicos en la muerte. En el retrato, supone su razón de ser: la vida en la muerte es lo que se narra en el retrato; la ausencia de un ser humano que con el artificio de la escritura se transforma en un muerto que puede ser presencia, aunque sea figurada.

La descripción de una buena muerte ya habla bien de la persona e implica cualidades que no se dicen explícitamente. La dignidad y honra de un rey obligan a un ritual de acuerdo con su rango, y guardar esta imagen en un texto literario supone la reproducción de dicha ceremonia como prueba de la calidad del personaje.

En el caso de la crónica, sin embargo, los retratos de los reyes no están motivados por la muerte de los personajes, sino por el interés en representar sus vidas. Por un lado, porque lo que se narra es parte de la existencia misma de los reyes; además, por otro, porque hacer el retrato de quien ordenó a Pulgar la escritura de la crónica es la oportunidad de llevar a cabo el tributo particular a su persona. El personaje de la reina, como dije antes, se construye de forma “indirecta” a lo largo de la crónica. Es la figura central y su retrato, al lado del de su esposo, el rey, es más elaborado, a pesar

de que el narrador, en otros momentos, trata de mostrar a ambos en un mismo plano. En relación con un determinado asunto:

el Rey e la Reyna [...] conformáronse tanto que parecían tener una voluntad que morava en dos cuerpos. [...] tan grande era el amor que esta Reyna mostró al Rey su marido, con tanta prudencia gouernava las cosas que pertenecían a su honrra, que pareció prouisión diuina, para que fuesen bien proueydos tantos rreynos y tan estendidos señoríos como tenían (74).

Desde luego lo que importa aquí es mostrar a la pareja como una institución con la solidez necesaria para dar confianza a la nación; no obstante, enseñar esta unidad no es lo frecuente en la crónica, y sí lo es la preocupación por hacer lucir a la reina como cabeza del gobierno. El rey es retratado como un hombre digno de la reina: “Este rey era ome de mediana estatura, bien proporcionado en sus miembros, y en las façiones de su rrostro bien conpuesto, los ojos rreyentes, los cabellos prietos e llanos; ome bien conplisionado” (p. 75). Y, a pesar de esto, no se ocultan los defectos que lo presentan más pequeño frente a una reina sin mácula.

El retrato de la reina da tres planos de su persona: uno físico, en el que se le describe como una mujer muy hermosa; otro que da cuenta de su honra y de su bondad, y el último, que la muestra inteligente para gobernar. El único defecto que Pulgar parece obligado a comentar es que *se decía* —lo que le resta credibilidad a la afirmación— que no remuneraba bien a quien le servía. El cronista, sin embargo, la justifica y explica la actuación de la reina: “ésto creemos que fazía porque halló el rreyno muy disipado y enas genado, quando suçedió en él por fin del rrey don Enrrique su hermano” (p. 78). Los actos de la reina están rodeados de un aura de perfección, incluso “guardaua tanto la continencia del rrostro, que avn en los tiempos de sus partos encubría su sentimiento, e esforçáuase a no dezir ni mostrar la pena que en aquella ora sienten y muestran las mugeres” (p. 76).

Los retratos, además, al corresponder a personas que todavía viven, no terminan con la descripción de su muerte, sino con la promesa de una acción futura que vincula a los personajes con el resto de la narración: en el caso del rey, cómo conquistó y ganó el reino de Granada, y en el de la

reina, cómo termina con la ocupación mora. Los retratos de los reyes son los únicos explícitos en la crónica, pero hay otros, como el del arzobispo de Toledo, que se bosqueja con algunos trazos negativos.

Como una descripción centrada en el enaltecimiento de la nación, la crónica se vale de recursos literarios y en muchas ocasiones transforma a sus personajes históricos en épicos. Este es un recurso que Fernando del Pulgar parece no poder evitar dada su inclinación por lo literario. A pesar de la brevedad que suele caracterizar al género del retrato, son varias las ocasiones en las que Pulgar introduce una narración del tipo de la épica para describir las acciones de sus personajes. Aunque, como he mencionado, la caracterización de los personajes a la manera de un héroe es lo común en el retrato, la narración épica en sí, no lo es. Así que en este punto Pulgar da no un rasgo de género, sino uno de su propio estilo literario, además, desde luego, de mostrar congruencia con su tiempo, en el que es natural encontrar a la épica filtrada en otros géneros. Este afán por seguir una línea “artificial” o literaria, al hacer que sus figuras históricas parezcan literarias, lleva a Pulgar hasta el punto de tratarse a sí mismo como otro personaje: si es capaz de tomar distancia de su propio nombre y persona, hacer del resto de las figuras construcciones literarias no supone un problema, pues es sólo parte de su oficio como escritor.

III. FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN, CRONISTA DE JUAN II

Como una forma de presentar un esquema de trabajo simétrico, y ya que más adelante los dos autores de retrato que revisaré serán Fernando del Pulgar y Fernán Pérez de Guzmán, me parece importante hacer algunas precisiones en torno al papel que este último tiene en el género crónica.

De familia ilustre en las letras —fue sobrino de Ayala y del marqués de Santillana y bisabuelo de Garcilaso—, Fernán Pérez de Guzmán (¿1377-1460?) fue uno de los precursores del retrato literario —biografía colectiva, como la llama Sánchez Alonso¹⁷²— de sus coetáneos en *Generaciones y semblanzas*, de 1450.

Dio a este género tal prestigio, por la brillantez con que lo cultivó, que los historiadores pusieron en adelante gran empeño en retratar, como él, a los personajes con pocos y expresivos rasgos. [...] Habla, pues, de los hombres, no como un filósofo de gabinete, sino con la vehemencia de quien ha asistido a las mismas luchas, y ello da a sus semblanzas un fuerte aliento de vitalidad. Acertó, además, Guzmán a escoger con gran tino los caracteres físicos y morales que convenía destacar, y a disponerlos en una cierta confusión, logrando sintetizar en breve espacio la cabal fisonomía de sus biografiados.¹⁷³

Pérez de Guzmán trató a la mayor parte de los que describe, porque participó activamente en la vida cortesana y militar, hasta que, probablemente por la enemistad con Álvaro de Luna, condestable del rey, se retiró a su castillo de Batres, acogiéndose a las Letras. La participación de Fernán Pérez de Guzmán en la crónica no ha sido como la de Fernando del Pulgar,

172. Además de que el retrato literario, como he dicho antes, tiene sus particularidades y por ello no debe confundirse con otro género, me parece que nombrar “biografía colectiva” a un libro de retratos es un tanto impreciso. No sólo porque el término de biografía no pueda calificar al retrato, dadas sus diferencias, sino porque hablar de una biografía colectiva supondría que cada uno de los retratados vincula su vida a la de otro de la misma selección, de tal forma que las vidas agrupadas de varias personas respondan a una sola biografía, caso que no es el del retrato.

173. Benito Sánchez Alonso, *op. cit.*, pp. 343-344.

porque no escribió alguna. Sin embargo, se ha conservado la idea equivocada de que él redactó la *Crónica del rey don Juan el Segundo*; Juan de Mata Carriazo lo explica:

Desde que en 1517, en Logroño y en la imprenta de Arnaldo Guillén de Brocar, el doctor don Lorenzo Galíndez de Carvajal publicó la *Crónica del rey don Juan el Segundo*, según el texto refundido que atribuyó a Fernán Pérez de Guzmán, anteponiéndole un prefacio en que da noticia de los diversos historiadores de dicho reinado, corre entre los de tales cronistas el nombre de Pero Carrillo de Albornoz (o de Huete), halconero mayor del Rey. Dice Galíndez que Pero Carrillo hizo una especie de compilación, más a manera de sumario que de historia ni de crónica, tocando sucintamente, con día mes y año, los hechos de aquel tiempo, hasta que el rey don Juan falleció. Y añade que el obispo don Lope Barrientos poseyó la escritura de Carrillo, y anteponiéndole el prólogo de Fernán Pérez a sus *Generaciones y semblanzas*, y añadiendo algunos sucesos de los que fue testigo, puso su nombre a todo el libro.¹⁷⁴

Así, queda entendido que la única incursión que Pérez de Guzmán tuvo en la crónica fue por iniciativa de Lope Barrientos, al insertar en ella una parte de *Generaciones y semblanzas*. Sin embargo, con su galería de retratos, Pérez de Guzmán forma parte de los autores interesados en la historiografía, y el prurito que muestra en relación con el carácter histórico de los textos es como el del historiador más ferviente. De ahí que repruebe la *Choronica general de España desde el año de 721 hasta el de 1415*, de Pedro de Corral, porque el texto mismo se presenta en el prólogo como una novela histórica o un libro de caballerías antes que como un texto histórico; a pesar de que Pérez de Guzmán no es un lector engañado porque el

174. Edición y estudio, *Refundición de la Crónica del Halconero* por el obispo Lope Barrientos, Espasa-Calpe, Madrid, 1946, p. IX. En relación con la autoría de la crónica, Mata Carriazo agrega: “el resultado final de mi estudio, se puede resumir diciendo que los cuatro manuscritos hasta ahora conocidos de la obra de Pero Carrillo (9445 y 12373 de la Biblioteca Nacional, X-II-13 del Escorial y 225 de Santa Cruz de Valladolid) contienen su *Historia de Juan II* en tres estados o redacciones muy diferentes, cuya filiación y valor respectivo he logrado establecer con razonable seguridad”, p. XIII.

propio Corral expone su intención desde el principio, le parece una corrupción del género que se le quiera considerar como novela o aventura. Este interés tradicional en la forma de narrar la historia es la que expone, desarrolla y mantiene en *Generaciones y semblanzas*, en donde el autor trata de dar un testimonio de la gente de su tiempo, con sus virtudes y sus defectos, para servir de ejemplo a quien quisiera acercarse a sus retratos.

Acerca del autor, Sánchez Alonso comenta que “él contribuyó como nadie a que conociéramos como a coetáneos nuestros a los hombres que descollaron en el gobierno y en la Iglesia, en las armas y en las letras”.¹⁷⁵

El trabajo literario más importante de Fernán Pérez de Guzmán es *Generaciones y semblanzas*, la única obra en prosa que se le conoce;¹⁷⁶ aunque no escribió ninguna crónica, hay en sus retratos una labor y reflexión acerca de lo histórico. Al lado del estudio de la *Crónica de los Reyes Católicos*, de Pulgar, era necesario precisar que no hay una crónica de Juan II escrita por Pérez de Guzmán, como lo cree Benito Sánchez Alonso, en *Historia de la historiografía española*, y como se encuentra editada, con el nombre de Pérez de Guzmán como autor, en la *Biblioteca de Autores Españoles*.¹⁷⁷

Después de haber rastreado elementos ideológicos en la épica—como la fama, el linaje, la muerte—, era importante hacer un recorrido semejan-

175. *Op. cit.*, p. 344.

176. Tiene algunos trabajos poéticos en diversos cancioneros, *Coplas* a la muerte del almirante Diego Hurtado. También tiene *Setecientas, Diversas virtudes y Proverbios*, poesías con temas religiosos y filosóficos. La inclinación que tiene en *Generaciones y semblanzas* se ve reproducida en sus *Loores de los claros varones*, en los que glorifica a diversas figuras.

177. *Crónica del serenísimo príncipe don Juan, segundo rey deste nombre en Castilla e en León*, BAE, 68. Foulché-Delbosc, en su artículo, “Étude bibliographique sur Fernán Pérez de Guzmán», entre los textos de Pérez de Guzmán que revisa incluye la *Crónica de Juan II*, en la cual se lee en el prólogo: “comienza la cronica del serrenissimo principe don Juan segundo rey deste nombre en Castilla y en Leon escrita por el noble y muy prudente cauallero Fernan Perez de Guzman señor de Batres del su consejo”; *Revue Hispanique*, tomo XVI, 1962, p. 42. Sin embargo, como lo prueba Juan de Mata Carriazo, este es un error que se ha difundido y ha perdurado por las impresiones que hay de la crónica con Pérez de Guzmán como autor.

te en la crónica para ver que en los textos historiográficos es en donde estos conceptos tienen mayor fuerza. Como antesala al estudio de los retratos en sí, revisar la crónica de personaje, en una escrita por uno de los autores de retrato, permite confrontar un tipo de escritura historiográfica con otro que supone también escritura literaria; esto además de introducir al género que más se concentra, de los anteriores que he revisado, en el sujeto y el destino de su nombre.

En la segunda parte del libro voy a analizar los textos de retrato que he propuesto: *Generaciones y semblanzas* de Pérez de Guzmán y *Claros varones de Castilla*, de Fernando del Pulgar. Me ha parecido de interés retomar los puntos ideológicos que, según he venido diciendo, determinan el retrato, y así ver la importancia de la representación funeraria, con sus manifestaciones iconográficas, en el retrato. De esta forma la ideología medieval queda sustentada en diversos niveles de representación: el de la escritura e iconografía funerarias, el de la literatura de linaje y el de la historicidad de los personajes, todos ellos desplegados en los retratos.

TERCERA PARTE

ICONOGRAFÍA EN EL RETRATO LITERARIO: LA MUERTE REPRESENTADA

Entrar en el tema de la muerte, no importa desde qué ángulo, implica sumergirse en una interminable lista de libros sobre el asunto. Delimitar el campo de interés apenas facilita la tarea, y obliga a decir que el trabajo que se presenta no es exhaustivo sino sólo un acercamiento.

En esta segunda parte, vincular la muerte, como tópico, con el retrato literario, implica entrar al mundo medieval y revisar cómo se vivía la muerte y cómo ésta penetraba, de alguna forma, en cada creación humana. En el caso del retrato literario, la relación es hasta cierto punto evidente: la parte biográfica del texto supone, por una parte, el relato de la vida de un muerto y, por otra, el reconocimiento de ese muerto para crear su memoria.

En el retrato, por lo tanto, se da una representación de la muerte, pero no sólo en el plano escritural, como es obvio, sino también en otro de índole visual, situado en la descripción física de los personajes que se tratan. La descripción detallada de los rasgos de un individuo pretende emular un retrato pictórico por medio del literario. La descripción da una imagen al lado de las acciones del sujeto, que brinda al retrato su carácter y lo distingue de la biografía.

Como en un retrato pictórico, la escritura —la letra dibujada— que trata de especificar algo, puede entenderse como pintura: aunque se lea, la descripción de un rostro se visualiza, a pesar de estar escrita. La representación del personaje en el retrato literario es de tal clase que no se puede negar su fuerza representativa y su relación con las artes visuales.

Cuando antes me acerqué a la épica, y en particular a los poemas —el *Poema de Fernán González* y *Los siete infantes de Lara*—, dije que por el tratamiento que se daba en ellos se podía pensar que el cuerpo del guerrero representaba lo que era capaz de hacer en lid: porque el hombre está más en lo que muestra en el exterior. Por ello la importancia que se le da al físico, y de ahí los tratados que hay en torno al tema. El cuerpo muerto, por otro lado, no supone sólo la terminación de una vida y el paso del alma a un es-

tado más elevado. El cuerpo muerto tiene distintas implicaciones según el momento del medievo que lo explique. Antes del siglo XV, por ejemplo, y sobre todo a raíz de la peste de 1348, el cuerpo muerto era repudiado y se enterraba fuera de las poblaciones. Sin embargo, a pesar del miedo que pueda producir, también se le ha representado como una forma de prolongar la imagen y presencia de un personaje. Así, no sólo con la pintura sino también con la escultura funeraria, se trata de levantar un elemento plástico, tangible, que dé cuenta del físico del muerto, incluso como si aún estuviera vivo.¹⁷⁸ Así ocurre en el apartado 2.1.1 del *Poema de Fernán González*, en donde los vasallos del conde, al creerlo muerto, hacen una escultura idéntica a él y le besan la mano como si se tratara de su señor: el cuerpo real se representa en la piedra y tiene tal fuerza que puede suplir la presencia del cuerpo vivo. Esto no significa, desde luego, que los vasallos no sean capaces de distinguir entre uno y otro, sino que la representación del cuerpo va más allá del puro ornato y supone una concepción particular de la imagen y el símbolo. Este tipo de escultura representa un cuerpo y un personaje, como lo hace el retrato, y en esta representación pretende crear un recuerdo del muerto. La escultura es una analogía del cuerpo muerto, así como la descripción física del personaje puede serlo de la piedra esculpida.

Además del vínculo que existe entre el retrato literario y la escultura, a través de la descripción, está el de la piedra y la escritura que desemboca en el epitafio. Para algunos estudiosos, como José Vives o el mismo Ariès, es casi un género literario, uno muy cercano al retrato; incluso, como antes dije, el retrato es una especie de epitafio de mayor extensión que la mayoría de los grabados en piedra. Tanto el retrato como el epitafio son inscripciones que pretenden dar cuenta de la vida de un muerto y, en menor o mayor medida, lo hacen tomando en cuenta sus acciones y su calidad moral. Mientras el epitafio siempre trata de enaltecer al sujeto yacente, el retrato

178. En relación con el tratamiento de la muerte en la épica, la afirmación de Philippe Ariès es de interés: “la originalidad de la Edad Media consiste en que la aristocracia caballeresca impuso la imaginería de las culturas populares y orales a una sociedad de clérigos letrados, herederos y restauradores de la Antigüedad culta”, *El hombre ante la muerte*, Taurus, Madrid, 1987, p. 13. Imaginería que permea el sistema de creencias y valores de la sociedad y se refleja en géneros literarios que lo comparten.

literario, por su plano histórico, pretende ser veraz y en algunas ocasiones puede ser crítico de sus personajes.

El epitafio se apoya en la escultura y el retrato en la descripción. En ambos casos se ven los planos visual y escritural en comunicación para el dibujo del personaje. La escritura y la muerte, por otro lado, se vinculan también en el testamento, otro escrito que Phillipe Ariès considera emparentado con la biografía. Así, el retrato literario, con la semilla de la biografía entre sus líneas, se acerca por otro ángulo a la muerte, no sólo porque concretamente los retratos hablan de cómo los buenos personajes dejan en orden sus bienes, sino porque el aspecto biográfico implica, como he señalado antes, el recuento de vida de un muerto y el nombre de un sujeto ausente. El epitafio, además de ser escritura, es parte de lo visual y funciona como tal sobre la piedra al lado de la escultura. El retrato, como un gran epitafio, se conforma de esa parte visual, con la descripción, y de la escritural que es en sí mismo.

Por lo tanto, el arte visual —en particular la pintura y la escultura— influye en el retrato porque de alguna forma es parte integral de él, por lo menos como concepto. Lo visual, tanto en la tela como en la materia dura, trata de vencer el tiempo y de perdurar, igual que la letra, ya sea en la inscripción en piedra o en papel.

Fernando Martínez Gil piensa que “la muerte es cambio, es un término dotado de historicidad y por ello de enorme valor explicativo para comprender mejor al hombre que vive en sociedad”.¹⁷⁹ Sin duda, destacar el concepto de la muerte en la revisión del retrato literario no sólo subraya la función de éste como literatura de linaje y como epitafio, sino que da cuenta de la ideología y el sistema de creencias de un momento histórico determinado. Si bien el autor de retrato tiene el cuidado, más o menos, de ubicar el tiempo en el que vivió cada personaje, por otra parte, tomar en cuenta un tópico como el de la muerte pone de manifiesto el pensamiento medieval.¹⁸⁰

179. *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Siglo XXI, Madrid, 1993, p. 641.

180. Emilio Mitre Fernández dice al respecto: “los hombres del Medievo dieron a determinadas palabras (orden, trabajo, pobreza, nobleza... y, por descontado, muerte) varios

De ahí que los teóricos suelen distinguir entre varios tipos de muerte de acuerdo con la época, como hace Philippe Ariès,¹⁸¹ o con la forma de vivirla, como Vovelle.¹⁸² A pesar del interés que este tipo de clasificaciones pueda tener, para esta revisión es más útil concentrarse en el hecho de que a partir del siglo XIV, y sobre todo en el XV, el hombre comienza a tomar conciencia de su muerte. Esta apropiación de la muerte es parte de la individualidad que toma fuerza en la época. “El hombre rico, potentado, letrado, empieza a reconocerse él mismo en su muerte: es la «muerte propia» («mort de soi»), generadora de una nueva iconografía y potenciadora de toda una serie de textos orientados al bien morir.»¹⁸³

La idea de que la muerte no es tan sólo colectiva, como la de la guerra o la de las grandes epidemias, sino también particular, lleva al hombre a preocuparse por tomar el control de ella. Ya no sólo se trata de esperarla en la enfermedad o de enfrentarla en la batalla, sino de prepararla en pos de la buena fama y de la memoria que se va a heredar. La buena muerte supone su asimilación y el orden de los asuntos que cada individuo tiene. Pero además de la planeación de sus bienes y estado, el sujeto se empieza a preocupar por formar los que serán sus vestigios; por ello la

significados. Al definir la muerte bajo distintas formas estaban tratando, sin duda, de «vencer» a la muerte biológica o, al menos de restarle su lógico dramatismo”, *La muerte vencida. Imágenes e historia en el Occidente Medieval (1200-1348)*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1988, p. 12.

181. Philippe Ariès distingue cuatro estructuras: La muerte de los yacentes, que es la muerte domada (Edad Media); la muerte propia (Edad Moderna); la muerte salvaje: la muerte ajena (Romanticismo); y la muerte prohibida (la actual), *op. cit.*, pp. 32-33.

182. Mitre Fernández cita a Vovelle, quien habla de diversas lecturas de la muerte: una muerte sufrida en el sentido físico y demográfico; una muerte vivida, que se refiere a los ritos que acompañan la enfermedad, la agonía y la muerte misma. “Hay, además, una muerte en función del discurso que sobre ella se haga. De acuerdo con la fórmula positivista, este discurso ha evolucionado, desde lo mágico, a lo religioso (largo tiempo hegemónico) hasta lo laico, bien cívico, bien filosófico”. *La muerte vencida, op. cit.*, p. 22. Esta función del discurso, en relación con la muerte medieval, la sitúa al lado de la religión como pilar para explicar, justificar y entender la muerte.

183. *Ibidem*, p. 20.

pintura y la escultura funeraria toman relevancia al tratar de representar al muerto en la vida.

Por otra parte, estos textos que se orientan a explicar el bien morir dan cuenta de ese interés por la muerte individual y por su preparación. Ya no importa tan sólo, como refiere Fernando Martínez Gil, lo que le va a pasar a cada sujeto después de la muerte y cuál será el fin último del alma, sino la asimilación y la enseñanza de una forma de enfrentar, vivir y representar la propia muerte.¹⁸⁴ Según Mitre Fernández, los «litterati» y las imágenes de las artes macabras de la Baja Edad Media influyeron en la concepción de esta muerte individual.¹⁸⁵ Por otro lado, y de enorme importancia,

Las *Artes moriendi* [son] manuales que se encuadran dentro de «un género didáctico-devocional destinado al pueblo sin distinción de niveles culturales y al servicio del clero para la asistencia a los enfermos y moribundos, y cuya finalidad es preparar a sus lectores a afrontar con éxito el momento de la muerte. Las *Artes moriendi* serán, por lo tanto, esenciales para comprender la preocupación por la muerte que existía en el periodo bajo medieval.¹⁸⁶

Estas *Artes moriendi* no pretendían ser obras de profundidad teológica, sino manuales prácticos al alcance de cualquier comprensión. Con estos escritos se quería, por un lado, que los seres humanos prepararan su propia muerte y, por otra, guiar a los que acompañan al moribundo. El momento

184. Martínez Gil agrega al respecto: “La baja Edad Media inauguró, con lo que se conoce como *Ars Moriendi*, una literatura doctrinal que iba a gozar de una difusión extraordinaria en los primeros siglos de la modernidad. Su novedad más importante estribaba en que prestaba atención, más que al Juicio final y a los destinos escatológicos, al momento de la muerte individual, del que hacía depender, en buena parte, la salvación. [...] La muerte era considerada así un verdadero rito de paso para salir triunfante del cual el devoto necesitaba someterse a un aprendizaje que le preparase para resistir a las tentaciones del demonio y para actuar en todo momento conforme a lo que de él se esperaba” *op. cit.*, pp. 32-33. Por su parte, Enrique Lázaro comenta: “Como en todo fenómeno de multitudes, era preciso un orden, un método, una retórica, una normativa; es decir, una tradición literaria. El *Arte de bien morir*”. Edición y estudio de Francisco Gago Jover, *op. cit.*, p. 12.

185. *Op. cit.*, pp. 24-25.

186. Francisco Gago Jover, *op. cit.*, p. 26.

de la muerte no es simplemente el último momento de la vida, sino aquel que determinará su destino; en este sentido, bajo la visión cristiana y las *Artes moriendi*, el muerto tiene un “futuro” incluso después de su deceso. En el *Arte de bien morir y Breve confesionario*, ejemplar de la edición impresa por Pablo Hurus en Zaragoza entre 1479 y 1484,¹⁸⁷ Gago Jover señala que:

el anónimo traductor de la versión castellana concluye diciendo que la enorme utilidad del tratado latino fue lo que le indujo a traducirlo al castellano, y que por este mismo motivo ha incluido los grabados correspondientes a cada capítulo, para que las personas que accedan a la obra puedan, como en un espejo, mirar y reflexionar sobre las cosas pertenecientes a la salud de sus almas.¹⁸⁸

Estos grabados, además de representar las tentaciones de los demonios —contra la fe, contra la esperanza, contra la caridad, a favor de la soberbia y de la avaricia— y sus respectivas inspiraciones promovidas por ángeles, son una interesante lámina de cómo la imaginería del medievo se representaba el lecho del moribundo. Más allá de tener un referente real que les muestre a la vista la cama del enfermo rodeado de su familia y de los encargados de resolver sus asuntos religiosos y civiles, en la imaginación, al lado de la ideología de la época, se ve al agonizante rodeado de demonios y ángeles en una contienda en la que se esfuerzan por convencer al sujeto de inclinarse a las tentaciones e inspiraciones de unos y otros. Estas imágenes no dejan lugar a dudas y le presentan al creyente, con más claridad que cualquier libro de teología, la forma en que deberá enfrentar su propia muerte. Así, la representación de los demonios, el paganismo y la venda que oculta las imágenes celestiales (tentación contra la fe, lám. 1), muestran al individuo los elementos contra los que debe cubrirse con el escudo que, por otro lado, en la imagen de los ángeles, las figuras santas y los demonios caídos (inspiración a la fe, lám. 2), lo protegerá del mal.

187. En el mismo volumen están encuadradas también las *Coplas de Mingo Revulgo con las glosas de Hernando del Pulgar*, una serie de cartas de Fernando del Pulgar.

188. *Op. cit.*, p. 37.



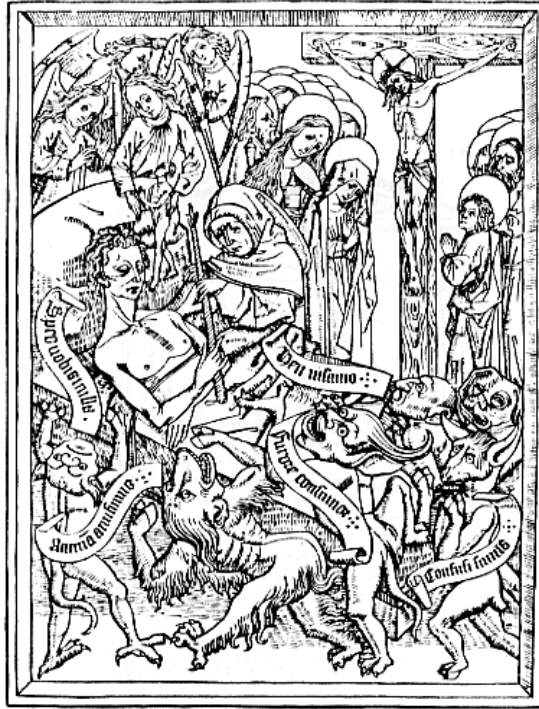
(Lámina 1)



(Lámina 2)

Al valerse de estas artes, el sujeto alcanza la buena muerte, que se representa con la salida de un cuerpo nuevo a través de la boca del muerto; cuerpo que se alzaré a la vida eterna y será recibido por ángeles. El religioso que ayuda al muerto a lograr ese estado espiritual sostiene una vela como señal de ser él, por medio de su ayuda, quien guía su camino. Cristo, la Virgen María y otros santos presencian el momento en que se obtiene esa buena muerte, por encima de los demonios que quedan aplastados por la fe (buena muerte, Lám. 3).

Como se ve, en una forma o en otra, la escritura y las imágenes en torno a la muerte fueron conformando la idea de la muerte individual. A partir del siglo XIII, agrega Mitre Fernández, la Iglesia incluyó dentro de sus enseñanzas el tema de la muerte como una forma de satisfacer las necesidades que estaban surgiendo entre la gente. Al respecto, Edgar Morín dice que:



(Lámina 3)

La religión, cada vez más especializada en la canalización del traumatismo de la muerte y en el sostén del mito de la inmortalidad, da expresión a este traumatismo dándole una forma y una «salud». Efectivamente la religión es «el suspiro exhalado por la criatura angustiada» (Marx), «la neurosis obsesiva de la humanidad» (Freud), pero cumple la vital misión de refutar las desesperantes verdades de la muerte.¹⁸⁹

Después de que la vida terrenal había sido vista como un mero paso a otra espiritual y superior, se empieza a disolver a la sociedad en personas

189. *El hombre y la muerte*, Kairós, Barcelona, 1994, p. 83.

individuales. Esta individualidad da realce a particularidades, que desde luego siempre habían estado ahí, pero que con los cambios ideológicos comienzan a tomar protagonismo.

A pesar de que se puede creer que en la Edad Media la sociedad estaba tan familiarizada con la muerte que ya no le temía, estudios como los de Mitre Fernández, Ariès y Edgar Morín coinciden en afirmar que en realidad no se admitía con tanta naturalidad como se podría creer. La presencia cotidiana de la muerte no le quita al hecho su carácter fatal ni disminuye el temor que se puede sentir ante el fin ineludible. De ahí que la Iglesia tome el papel de guía y de consuelo ante una situación que ella misma, más que comprender, sólo puede adecuar a sus intereses. “La iglesia trató de vencer estos temores e, incluso, de edificar una victoria sobre la muerte misma”.¹⁹⁰ Para ello, se preocupó por ayudar al moribundo a entender que se acercaba una mejor vida y trató de promover muertes ejemplares que sirvieran de testimonio a los que las presenciaban. La muerte es individual, pero no es privada, porque una buena muerte es la que puede mostrarse como ejemplo a los demás.¹⁹¹

Así, los rituales en espera de la muerte se van desarrollando hasta crear, incluso, “todo un tipo de literatura religiosa que cobra enorme fuerza en la transición de la Plena a la Baja Edad Media”,¹⁹² y que trata de promover las

190. Mitre Fernández, *op. cit.*, p. 136.

191. En relación con la preparación para la muerte y el temor de la guerra, específicamente en los gentiles hombres franceses, Hélène Germa-Romann, señala: “Dès son enfance, les exercices physiques et spirituels du jeune noble mais aussi ses lectures, les récits que font les plus anciens ainsi que les conseils donnés par les pères, nourris d’anecdotes et de récits, sont censés préparer le futur combattant à exercer son art. Ne pas craindre la mort est absolument indispensable pour qui veut briller sur le champ de bataille. Mais comme vaincre cette peur ne peut se faire qu’après un long apprentissage, celui-ci commence dès l’enfance. Car c’est peut-être aussi [...] le meilleur moyen de se protéger contre les risques de la guerre”, *du «bel mourir» au «bien mourir»*. *Le sentiment de la mort chez les gentilshommes français (1515-1643)*, Droz, Genève, 2001, p. 53.

192. Emilio Mitre Fernández, *op. cit.*, p. 130, n. 127. Respecto del ritual de la muerte, Philippe Ariès dice que el individuo: “il doit ensuite s’acquitter de certains devoirs: il demande pardon à son entourage, ordonne réparation des torts qu’il a faits, recommande à

prácticas sacramentales. Prácticas que en el plano social se reducían a despertar el miedo a la condenación, para ser más efectivas en el plano individual: “la religión es el remedio social, que calma la angustia mórbida individual de la muerte”.¹⁹³

Edgar Morín cree que la individualización lleva a la búsqueda de la afirmación de cada sujeto.¹⁹⁴ En la Edad Media eso implica la participación activa del hombre en su muerte para planearla y sentirla en toda su extensión. Así, no sólo en la literatura cristiana se da cuenta de ello, sino también en la profana; en las hagiografías, y de igual forma en los testimonios cronísticos y en manifestaciones más artísticas como podía serlo la biografía y, por supuesto, el retrato literario.

La verdad es, sin duda, que jamás el hombre amó tanto la vida como en ese final de la Edad Media. La historia del arte nos aporta una prueba indirecta de ello. El amor por la vida se tradujo en un apogeo apasionado de las cosas que resistían el aniquilamiento de la muerte y que cambió la visión del mundo, de la naturaleza. Incluyó al hombre a dar un valor nuevo a la representación de esas cosas, les comunicó una especie de vida.¹⁹⁵

Dieu les survivants qu'il aime, et enfin, parfois, élit sa sépulture; on reconnaît dans la liste de ces prescriptions le plan des testaments: il prononce à haute voix et en public ce qu'à partir du XIIe siècle il fera écrire par un curé ou un notaire”, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Éditions du Seuil, Paris, 1975, p. 36.

193. Edgar Morín, *op. cit.*, p. 83. A grandes rasgos, Mitre Fernández explica el camino que siguió la ideología de la muerte: “la acumulación de herramientas y el enriquecimiento de imágenes que, entre 1200 y 1348, podía permitir una más depurada pedagogía de las almas. Así, una unción final cada vez más institucionalizada, la proclamación del año jubilar en 1300, o la representación de muertes modélicas como las de Luis IX de Francia o Fernando III de Castilla, contribuyeron a definir —como tales acontecimientos o como puntos de referencia para el futuro— la filosofía de la muerte y los «asideros» ante la muerte en los siglos finales del Medievo. [...] se estaba creando una auténtica «estética de la muerte» en la que se convertía al cristianismo en una especie de «actor de su propia muerte»”, *op. cit.*, p. 138.

194. *Op. cit.*, p. 199.

195. Philippe Ariès, *El hombre...*, p. 117. En la misma línea, Jan Bialostocki agrega: “Art could express ideas about death also in a different way: by creating images of the beyond reassuring people about the moral and religious rules, to which they had to adhere, in case the

Bien haya sido por amor a la vida o por la eterna búsqueda de prolongarla por medio de la representación artística, el hombre medieval se preocupó por encontrar los medios para plasmar, por un lado, la idea de la muerte en general, con los conceptos del infierno y el paraíso promovidos por la Iglesia y, por otro, la muerte personal, que bien podía quedar reflejada en la escritura, en la piedra y, como se verá, en el lienzo.

eternal existence was conceived as conditioned by being obedient to such rules. Thus art created an imagery of the netherworld diversified into places of eternal bliss and those of eternal punishment, according to the merits and sins of people”, “The image of death and funerary art in european tradition” en Louise Noelle (ed.) y Beatriz de la Fuente (coord.), *Arte funerario, Coloquio Internacional de Historia del Arte*, UNAM, México, 1987, p. 12.

I. EL RETRATO PICTÓRICO

En general, en algunas de las primeras pinturas de la Edad Media se reproducían los horrores del infierno descritos por la Iglesia para manipular a la gente, pero no se trataba directamente la relación del cuerpo con su propia muerte. Como dije, este interés en una muerte propia, independiente de la colectividad, no surge sino en el siglo XIV y toma fuerza hasta el siguiente. La conciencia de la decadencia y corrupción del cuerpo muerto lleva a representarlo y a crear alegorías en torno de la muerte.¹⁹⁶ Philippe Ariès señala que:

La tendencia al realismo del retrato que caracteriza el fin de la Edad Media (como el arte romano) es un hecho de cultura original y notable que hay que relacionar con lo que hemos dicho, a propósito del testamento, de la imaginación macabra, del amor a la vida y de la voluntad de ser, porque existe una relación directa entre el retrato y la muerte, como también existe una entre el sentimiento macabro de la descomposición y la voluntad de ser más.¹⁹⁷

Los últimos tiempos de la Edad Media se volcaron a la cultura clásica y, como dice Ariès, la pintura no fue la excepción. El realismo que se alcanza en este arte a fines del medievo no sólo responde al interés por seguir los tratados y doctrinas griegas y romanas, sino a un proceso en el que, como he señalado, el sujeto toma relevancia sobre la comunidad. En el caso de la pintura en particular, ya no se trata de las alegorías de sentimientos, virtudes o tópicos, sino de tal sentimiento, virtud o defecto en la imagen de un personaje. Los individuos salen de la bruma que supone ser parte de una sociedad y se transforman en seres independientes.

196. Al respecto, Philip Rahtz comenta: "Consciousness of bodily decay and corruption, contrasting with temporal magnificence, is shown commonly in the numerous depictions of the *Three Dead* and *Three Living*, and of the *Dance of Death* [...]. This symbolism is also found on memorial brasses", "Artefacts of Christian Death", *Mortality and Immortality*, S.C., Humphreys and Helen King, Academic Press, London, 1981, pp. 119-120.

197. *El hombre...*, p. 218.

Ariès vincula este hecho, el de preocuparse por representar a los personajes tal y como son, con el testamento, la imaginería de la muerte, el gusto por la vida y “la voluntad de ser”, porque entre estos conceptos se da como vínculo, por distintas razones, el hecho de querer “dar fe” de una existencia. Porque, ya sea para dejar en orden el estado, para representar el concepto de la muerte o para mostrar lo que fue en vida, el sujeto busca gobernar su muerte para configurarla de la mejor manera: la forma en que lo haga hablará por él cuando muera.

La relación directa que Ariès encuentra entre el retrato pictórico y la muerte es la misma que he tratado de explicar entre ésta y el retrato literario: se trata de entender la escritura, o la pintura, como el lugar para crear la buena imagen de un personaje muerto. La “voluntad de ser más” frente a la idea de la desintegración y la nada que supone la muerte, lleva al hombre a extender su vida por medio de las representaciones que de ella pueda dejar. De ahí que sean capaces de convivir en un mismo sitio el cuerpo muerto y la imagen viva de un sujeto. En particular, acerca del retrato pictórico, “en España, donde sentían repugnancia por enterrar a los muertos, ataúdes de madera colgados de los muros de las iglesias dejaban ver, por la parte visible, una pintura del difunto en su lecho de muerte, como si fuera su representación”,¹⁹⁸ como si el cuerpo en descomposición perdiera importancia y se diera relieve a la presencia, en ausencia, del personaje a través de su imagen retratada.

Philippe Ariès comenta que desde el siglo XIII, entre los cristianos latinos, el rostro expuesto del muerto se hizo insoportable. Por ello el cuerpo se cosía en su mortaja y luego se ponía en una caja de madera. Esta es la razón, también, de que se llegara a usar el retrato como una máscara para el muerto, como una forma de ocultamiento de lo desagradable.

Sin embargo, sobre todo se hace la representación como una forma de reproducir al muerto y de dejar constancia de su vida, más que de ocultar

198. *Ibidem*, p. 147. En este sentido, Jan Bialostocki recuerda cómo, más adelante, en el Barroco este tipo de pintura tomará dramatismo y será característica del periodo: “Dramatic martyrdoms used to constitute one of the main subjects in Baroque painting, while heroic death of a military leader at the battlefield was considered as *exemplum virtutis* and was frequently shown in the art of the XVIIIth and XIXth century”, art. cit., p. 16.

su propia muerte. En este sentido, Edgar Morín habla del “doble”, del cuerpo muerto o del individuo en su calidad de muerto, como un *alter ego*. Dice que quien “sobrevivía a la muerte [en la representación] no era una copia, una imagen del vivo, sino su propia realidad de *alter-ego*”.¹⁹⁹ Es decir, la representación parte del hecho de que el hombre se reconoce en su exterioridad, en su apariencia, y que la muerte como lo desconocido no puede imaginarse sino a través del muerto. No interesa, claro está, entender la muerte en la descomposición del cadáver, sino en la idea de inmortalidad como fundamento de la representación.

El concepto de la inmortalidad, ligado al de la fama, es medular en el retrato literario. Más allá de las intenciones históricas que los autores aducen, la voluntad de presentar personajes y no hechos, como sucedería en un texto de carácter netamente histórico como la crónica, deja ver que lo que se busca es prolongar la memoria de sujetos determinados por medio de la escritura.

Uno de los objetivos de la biografía es representar una vida para que, más allá de si es cierto o no, se sepa cómo fue la existencia de un individuo. En la medida en que se conoce esta vida se hace un juicio en la memoria, y se guarda un recuerdo del personaje a partir de este escrito y ya no de lo que fue su vida. Aunque condensado, de igual manera yace en el retrato la inquietud de prolongar, y de alguna forma crear, la imagen y memoria de un sujeto. Dice Edgar Morín que “en su origen, los héroes son «espíritus de hombres difuntos que habitan el interior de la tierra, en la que viven eternamente, como los dioses, a los que se asemejan por su poder»”,²⁰⁰ y con esto explica cómo los héroes surgen de los “dobles”, de los “hombres difuntos”, porque el muerto tiene un carácter dual: por un lado, el cuerpo muerto puede ser repugnante, pero por otro, puede portar en su imagen representada la fama de su linaje, y así, él mismo, formar parte de la gloria de sus ancestros. De tal suerte que este muerto se transforma en “el héroe [quien], desdeñando la supervivencia del doble [su cuerpo muerto], quiere

199. *Op. cit.*, p. 145.

200. *Ibidem*, p. 195.

sobrevivir, resucitar él mismo, enteramente, poseer la inmortalidad «de alma y cuerpo»²⁰¹ a través, en este caso, del retrato.

Como se ha visto, el cuerpo muerto en la Edad Media española se entendía desde dos planos: el concreto o real en el que se tiene el cuerpo en descomposición, y el imaginario, que quiere ocultar al anterior y que supone la representación de la vida del muerto. Acerca del primero de estos estados, los autores que trabajan el tema de la muerte brindan datos de cómo se hacían los entierros y de cómo éstos daban cuenta de la repulsión que se sentía por el cuerpo del muerto. Los ritos varían según el momento y la situación. Cuando en:

la segunda Edad Media [...] había que transportar el cuerpo, ya no se lo cosía en un saco de cuero. Se lo hervía para separar las carnes de los huesos. Las carnes eran enterradas en el mismo lugar, lo que propiciaba ocasión para una primera tumba. Los huesos estaban destinados al más deseado de los lugares de sepultura y al más solemne de los monumentos porque los huesos secos se consideraban como la parte más noble del cuerpo, sin duda por ser la más duradera.²⁰²

Por otro lado, si se trata de personajes importantes, el cuerpo es tratado con otros cuidados:

era extendido bien sobre un lienzo precioso, paño de oro, tejido teñido de ricos colores, rojo, azul, verde, o bien más sencillamente sobre una mortaja, es decir, un paño de lino, una «ropa». Luego, el cuerpo y el paño eran puestos sobre una camilla o ataúd, expuesto durante algún tiempo ante la puerta de la casa, y transportado luego al lugar de la inhumación, tras algunas paradas previstas por regla general por la costumbre.²⁰³

201. *Ibidem*, p. 196.

202. Philippe Ariès, *El hombre...*, p. 219.

203. *Ibidem*, p. 145.

El segundo plano del cuerpo muerto, el de la representación, de alguna forma embarga toda la ceremonia de la muerte y no sólo supone un hecho posterior. En relación con el ritual del moribundo, Ariès comenta que “comienza por un recuerdo triste y discreto de las cosas y los seres que ha amado, por un resumen de su vida, reducida a las imágenes esenciales”.²⁰⁴ Como se puede entender por lo que dice Ariès, en el momento mismo de la muerte el sujeto se concentra en construir su memoria, y debido al apremio del tiempo, lo intenta hacer de manera condensada; igual que el retrato, que con una corta descripción de rasgos físicos y acciones trata de configurar la vida de un personaje. La pintura hace su parte y da cuenta del físico del ausente; por su lado la escultura, que “ilustra” la figura de un muerto sobre su tumba, es otra forma que el hombre del medievo encuentra para permanecer después de muerto; es una manera distinta de ser todavía presencia.

204. *Ibidem*, p. 20.

II. ESCULTURA FUNERARIA: MONUMENTO DE VIDA EN MUERTE

El papel central de la muerte como tópico en la Edad Media en España se vinculaba a la importancia de la Iglesia y los rituales que ésta promovía. El cementerio funcionaba como un espacio social en donde la gente se reunía en torno a un muerto. Philippe Ariès comenta que desempeñaba el papel de *forum* y que “hasta bien avanzado el siglo XVII, correspondía tanto a la idea de plaza pública como a la otra, hoy exclusiva, de espacio reservado a los muertos”.²⁰⁵

Sin embargo, antes del siglo XI no había la idea de tumbas individuales que, de cierto modo, comienzan a elevar al muerto a la categoría de personaje. Como es de suponerse, este tipo de sepultura se inició en las tumbas de los hombres y mujeres importantes de la sociedad, pero se extendió hacia otros sectores: ya no sólo los reyes o los altos poderes de la Iglesia²⁰⁶ exhibían su imagen de piedra, sino, más adelante, otros personajes se interesaron en señalar su individualidad y en dejar constancia en el mármol de su paso por el mundo. Según Ariès, esto se dio en el siglo XII y, sobre todo, en el XIV, en los que “las efigies funerarias [son] verdaderamente retratos”.²⁰⁷

La voluntad de conmemoración se extiende entonces de los grandes personajes al común de los mortales, que, muy discreta y progresivamente, tratan de salir de su anonimato sintiendo al mismo tiempo, no obstante,

205. *Ibidem*, p. 60.

206. Respecto de estas tumbas de religiosos, Philip Rahtz comenta: “More significant [...] is the symbolism of the memorials of the aristocracy of the Church itself. These are the elaborate effigies of archbishops, bishops and other dignitaries, such as that of Archbishop Walter de Gray at York. He is shown with his robes and accoutrements of office, in an architectural setting, in a great tomb-effigy, visible to all since the thirteenth century. Yet beneath this, painted in colour on the lid of the coffin itself, was a further depiction of his earthly dignity. This can have been seen by only a relatively small number of people in the thirteenth century, in the period between the interment of the body and the completion and erection of the effigy stone”, art. cit., p. 118.

207. *El hombre...*, p. 218.

repugnancia por superar un determinado umbral de ostentación, de presencia realista, cuyo límite variará según las épocas.²⁰⁸

El deseo de crear imágenes de los muertos que los representen vivos en sus tumbas responde, por un lado, a la intención, que antes mencioné, de ocultar el cuerpo muerto, pero por otro, no sólo se trata de desviar las miradas, sino de hacerlo hacia el cuerpo vivo en la escultura y representar en ella una existencia digna de la admiración que puede inspirar la estatua *per se*. Ariès señala que:

en los funerales de los grandes señores, temporales y espirituales, el cuerpo, oculto en el ataúd, fue reemplazado pronto por su figura en madera o cera, expuesta a veces sobre un lecho de procesión (caso de los reyes de Francia) y siempre depositada encima del ataúd (como sobre las tumbas italianas del siglo XV, donde se ve a los yacentes tendidos encima de su sarcófago). Esta estatua del muerto se denomina con una palabra muy significativa: la *representación*. Para esta representación, los imagineros buscaban el parecido más exacto y lo obtenían (al menos en el siglo XV) gracias a la mascarilla que tomaban sobre el difunto inmediatamente después de su muerte. Las figuras de las representaciones se convirtieron en máscaras mortuorias.²⁰⁹

Este tránsito de las esculturas de madera o cera a materiales menos efímeros como la piedra o el mármol, habla de la voluntad de permanencia. Entender a la escultura como un “reemplazo” del cuerpo es muy interesante, porque no se trata nada más de un retrato para que el personaje no sea olvidado, sino de una “verdadera” réplica —como lo fue la estatua del conde Fernán González para sus vasallos—, que pretende funcionar no sólo como imagen, sino como el personaje en sí. Esto supone, como lo marca Ariès, que la escultura, además de ser un recordatorio como hasta cierta medida lo es la lápida, también es *representación* —palabra que he venido repitiendo, pero que vale la pena distinguir, como Ariès, para subrayar su

208. *Ibidem*, p 184.

209. *Ibidem*, p. 147.

importancia. Este autor dice que la “tumba visible”, es decir, la que tiene una lápida y una escultura funeraria, con frecuencia se entendía disociada del cuerpo. Esta afirmación es relevante para subrayar el hecho de que, tanto el retrato pictórico como la efigie en piedra, son imágenes que, desde luego, no representan al muerto sino al vivo y que, a pesar de que surgen con motivo de una muerte, lo que buscan es dar fe y hacer memoria de una vida. Como señala Erwin Panofsky²¹⁰ en sus estudios sobre iconología, en la identificación de ciertas imágenes —la del yacente, en este caso—, se está un paso adelante de la pura percepción formal para entrar en la esfera del significado de esa imagen. Lo que representa la figura sin vida, su significado expresivo, se recibe en un “gesto” de empatía en el que el vivo se apropia del sentido que la representación del muerto proyecta.

He mencionado que la efigie funeraria es el recuerdo de que un determinado hombre yace enterrado debajo de ella; implica su representación, es decir, en algún punto, su reproducción. Si bien la estatua del personaje en cuestión no será capaz de cumplir funciones —como sucede con la de Fernán González, que puede ser señor de sus vasallos—, sí representa, en la imagen misma del hombre, sus valores morales y materiales así como el poder e influencia que pueda extender, desde su muerte, a su descendencia. De ahí la preocupación por hacer que la escultura sea idéntica al muerto, y por ello, también, que sea capaz de reflejar buenas acciones —piedad, bondad, poder o fuerza—, para servir de ejemplo a sus descendientes y a cualquiera que la mire.²¹¹ Esta configuración de la forma iconográfica

210. *Studies in Iconology. Humanistic themes in the art of the Renaissance*, Harper Torchbooks, New York, 1962, p. 7 y ss.

211. En relación con la imagen del muerto, en alguna acción o actitud que refleje vida y, por otro lado, lo ennoblezca, Romila Thapar, en su artículo “Death and Hero”, habla de la *hero-stone*, una especie de lápida en la India, que recrea con grabados la acción heroica en la que murió un individuo. S.C., Humphreys and Helen King (eds.), *Mortality and Immortality*, Academic Press, London, 1981. Asimismo, Jan Bialostocki agrega: “in the High Medieval art the figures of the deceased represented as recumbent usually include no features indicating their being intended as dead. The eyes are open. The church dignitaries perform symbolic functions characterizing their positions, for instance they crown kings, appearing in miniature size like their attributes, as if were, or they perform gestu-

constituye la visión del mundo del poema, lo que Panofsky nombra “cosmovisión”,²¹²

El interés por el individuo toma gran importancia entre los siglos XIV y XV. Por ello, las manifestaciones que surgen de esta inquietud no están tan presentes en ningún otro momento de la Edad Media. Los escritos biográficos, los retratos pictóricos y las imágenes esculpidas son muestra de lo importante que es en este periodo el sujeto como tal, y qué relevantes resultan como reflejo de una época. Como señala Jan Bialostocki, la representación del muerto es cada vez menos frecuente en siglos posteriores.²¹³

En este sentido, Fernando Martínez Gil agrega:

Los rituales de la muerte están bien representados en las miniaturas de las Cantigas de Alfonso X, los libros de horas y las *artes moriendi*. Pero lo que resulta insustituible es la escultura funeraria, sobre todo para el periodo que media entre los siglos XIII y XVI. A la iconografía pueden añadirse, además, los epitafios, aún abundantes en capillas y tumbas y susceptibles de ser estudiados desde diversos puntos de vista.²¹⁴

res of benediction. The kings hold their swords, sometimes scepters and orbs, sporadically also models of churches built for God. Knights —as in the highly suggestive English tombs— make dramatic gestures indicating their struggle with the enemies, they draw out their swords and by crossing their legs they suggest, perhaps, their participation in the Crusades”, art. cit., p. 17.

212. *Op. cit.*, p. 6.

213. “The representation of dead bodies in funerary art became always less frequent in the second half of XVIth century and it is rare although not absent in later periods”, art. cit., p. 25. Por su parte, Panofsky subraya la importancia de la iconología funeraria como representación de un periodo histórico y social, que da cuenta de: “the mediaeval atmosphere of courtly manners and conventionalized sentiments, so the heathen divinities and heroes mad with love or cruelty appeared as fashionable princes and damsels whose looks and behaviour were in harmony with the canons of mediaeval social life”, art. cit., p. 29.

214. *Op. cit.*, p. 82.

Además de hacerlo a través de la imagen en piedra, la tumba se presenta también por medio del epitafio, que no sólo enriquece la iconografía que supone la escultura funeraria, sino que, como antes he señalado, por sí sólo implica una interesante muestra de lo que la representación de la escritura y la piedra, más allá de la efigie, pueden significar.

III. LA MUERTE ESCRITA: EL EPITAFIO

Morir “noblemente” sería una forma incompleta de dejar este mundo. Es necesario también prolongar más allá de la extinción física ese status que se ha tenido en la vida mortal. Ello exige marcar otras diferencias cualitativas: la del lugar de enterramiento y la del pesar que la sociedad siente ante el vacío dejado por el difunto. El arte funerario y la literatura elegiaca serán excelentes vías para expresar estos sentimientos.

Emilio Mitre Fernández, *Una muerte para un rey. Enrique III de Castilla (Navidad de 1406)*.

Al interés en mostrar una imagen lo más parecida al rostro del muerto se agregó la preocupación por añadir datos biográficos a través del epitafio. De esta forma se reunían en la tumba la representación física del personaje en la piedra y la moral en la escritura. Es decir, de alguna manera se recuperaban las que, en términos generales, durante la Edad Media se consideraban las dos partes del individuo: el cuerpo —el exterior— y el ser (o el alma) —el interior.

En la estatua del individuo se tiene constancia de su aspecto físico, pero es la inscripción en la tumba lo que explica quién fue y qué hizo determinado personaje. Ambos aspectos —el físico y el moral— se reúnen en el retrato literario como no lo hacen en ningún otro género. Por medio de la descripción se logra transmitir los rasgos físicos de un sujeto como si se estuviera viendo su pintura, y a partir de su apariencia se desarrollan los momentos más importantes de su biografía. Si bien en general el epitafio no puede tener la extensión de los retratos más detallados, sí es importante la cantidad de datos que en muchos casos se introdujeron en él. De ahí que se pueda considerar un medio para completar la imagen del difunto, porque no se centra solamente, como en la actualidad —y en los epitafios comunes más antiguos—, en dar el nombre y la fecha de nacimiento y de deceso de una persona. Por lo tanto, unir físico y biografía era la forma de, en cierta medida, transmitir a un personaje en su totalidad. Por ello, después

de “la creciente preocupación por el parecido se añadió la voluntad de transmitir la biografía de un hombre, expresada por el epitafio. La función conmemorativa de la tumba habría podido desarrollarse entonces en detrimento del fin escatológico o, como dice Panofsky, «anticipatorio»”.²¹⁵

Independientemente de que la idea del fin último del hombre parezca modificarse bajo el interés de desplegarse como individuo en la muerte y, de alguna forma, bajo el festejo de una muerte por medio de los artificios que pretenden recordar y conservar al muerto, el epitafio es un elemento de enorme importancia, no sólo bajo los presupuestos del retrato literario.

Existe una epigrafía romana que se destinó, sobre todo, a personajes importantes y con la que, desde luego, se emparenta la medieval.²¹⁶ Los primeros epitafios en la Edad Media se registran en el siglo XII y surgen por una necesidad de afirmar la identidad en la muerte, hecho que tiene lugar casi al mismo tiempo que “el desarrollo de la iconografía del Juicio Final y la obligación religiosa de testar”.²¹⁷ La difusión, por parte de la Iglesia, de imágenes sobre el Juicio Final y el infierno, promueve entre la gente el temor por cuál puede ser el destino final de cada uno. Este miedo ha sido, desde siempre, el primer recurso de la religión para mover a la gente y es el que lleva a los individuos a preocuparse no sólo por cuestiones espi-

215. Philippe Ariès, *El hombre...*, p. 219.

216. Panofsky menciona que en la Edad Media de los siglos XIII y XIV se usaron temas de la mitología clásica que se adaptaban para representar tópicos cristianos, debido a una “difference between representational and textual tradition”. Se tienen modelos visuales que se tratan de imitar bajo una serie de transformaciones que los muestren adecuados a la época. *Op. cit.*, p. 20. Al respecto, Hélène Germa-Romann relaciona los epitafios en verso con la canción de gesta. También da cuenta del valor de ejemplo que pueden tener los epitafios: “Autres types de tombeaux, ceux en vers. C’est un genre littéraire répandu, dans la continuité des chansons de gestes médiévales, mais de structure proche de celle des épitaphes romaines; ils sont d’ailleurs souvent rédigés en latin. Brantôme en cite huit dans ses *Vies des grands capitaines*, dont le but est à la fois de rappeler le souvenir du mort, mais aussi d’avoir une valeur moralisatrice. On les retrouve aussi parfois insérés à la fin du récit d’une vie ou d’une oraison funèbre. C’est un exercice qui semble en vogue et qui complète les monuments que l’on peut élever à la gloire d’un gentilhomme”, *op. cit.*, p. 72.

217. Philippe Ariès, *El hombre...*, pp. 184-185.

rituales, sino materiales, como poner en orden sus bienes por medio del testamento. Si bien este último también supone una obligación religiosa, como señala Ariès, se puede entender que el interés y las repercusiones son sociales y civiles.

Así, la presencia del epitafio “en unos pocos siglos va del silencio anónimo a una retórica biográfica, precisa, pero a veces abundante, redundante incluso, de la breve noticia de estado civil a la historia de una vida, de una discreta constatación de identidad a la expresión de una solidaridad familiar”.²¹⁸ Ya en el siglo XIV esto se encuentra en plenitud y las tumbas muestran epitafios más extensos²¹⁹ compuestos de dos partes: la que da el nombre, función del muerto y fecha del deceso, con alguna breve palabra de elogio; y la que incluye una oración por el alma del difunto. Esta oración se vincula con el temor por la idea del Juicio Final —que es individual— y el destino último del alma, del mismo modo que el miedo se relaciona con la necesidad de hacer testamento, obligación impuesta por la Iglesia como sacramento.

La vinculación de la biografía con la muerte siempre ha sido clara, pero nunca tan evidente y en convivencia tal como en el epitafio. El espacio es muy reducido y, sin embargo, no impide que se busque dar la mayor cantidad de datos para mostrar, a quien quiera leerlo, quién y cómo era el hombre que yace ahí. Este tipo de epitafio, con fórmulas más elaboradas, desde luego tenía motivaciones particulares. Se hizo sobre todo para los hombres más importantes de la sociedad y la intención evidente era la de

218. *Idem.*

219. Me parece interesante transcribir el epitafio que Ariès cita del obispo de Amiens, Évrard de Fouilloy, muerto en 1202: “Alimentó a su pueblo. Sentó las bases de este edificio. La ciudad fue confiada a sus cuidados. Aquí descansa Édouard cuya fama difunde el perfume del nardo. Tuvo piedad de las viudas afligidas. Fue el guardián de los abandonados. Era cordero con los dulces, león con los grandes, unicornio con los soberbios» En este texto, más desarrollado que de costumbre puesto que se trata de un gran personaje venerado, se encuentra a la vez la tradición de la epigrafía paleocristiana y el uso de fórmulas de elogio que luego se volverán corrientes. Es esta tendencia a la elocuencia y al largo desarrollo lo que caracteriza la epigrafía más aparente de los siglos del Antiguo Régimen, del siglo XV al XVIII”, *ibidem*, p. 188.

conservar —o construir— su buena fama después de muertos. La permanencia de la escultura y de la inscripción en la piedra invita a crear la imagen que se quiere preservar para la posteridad.²²⁰ Inspira admiración, por un lado, y motivación para la vida, por otro.

Al principio, en los siglos XII y XIII, los epitafios están casi siempre en latín.²²¹ La importancia del epitafio como difusión de la buena fama hace que incluso haya algunos reservados a la publicación “como una de las formas clásicas del elogio póstumo. Por eso se los llama *tombeaux littéraires*”.²²² Los epitafios muestran una serie de variantes dentro de la fórmula “aquí yace”; así, se puede encontrar:

«Aquí yace venerable y discreta persona N que murió el año de gracia», «Aquí yace noble y prudente caballero», «Aquí yace cordonero burgués de París». A modo de conclusión un añadido piadoso [...]: «Dios tenga su alma. Amén», «Dios por su gracia de sus pecados le haga perdón. Amén», «Dios tenga su alma. Amén», «Roguemos a Dios que de él se acuerde. Amén.»²²³

Lo que destaca de todos ellos es la intención de mostrar al muerto como un personaje de honra. Así, el epitafio aparece como un recurso para

220. Ariès señala al respecto: “Sólo hay inscripciones sobre las tumbas de piedra o de cobre; o mejor dicho, hay tumbas en parte distinta a las iglesias y a los cementerios, hechas de otra materia, más espiritual que las materias duras; no grabadas, sino impresas o simplemente escritas para uno mismo, que también se llaman «tumbas»”, *ibidem*, p. 193.

221. Las fórmulas más frecuentes, según Ariès, son: “*Hic jacet N*, seguido de la función (*miles, rector, capellanus, cantor, prior, claustralis*, etc.) *obiit*, y terminado por una fórmula que puede tener algunas variantes: *Hic requiescit, Hic situs est, Hic est sepultura, Ista sepultura est, Hic sunt in fossa corporis ossa, In hoc tumulo, Clauditur corpus* (más rara y más preciosa)”, *ibidem*, p. 185.

222. *Ibidem*, p. 193. El libro de José Vives, *Inscripciones cristianas de la España romana y visigoda*, es un texto importante, lleno de erudición y con múltiples ejemplos de epitafios de las regiones de España en la época romana y visigoda. Biblioteca histórica de la Biblioteca Balmes, Barcelona, 1942.

223. Ariès, *El hombre...*, p. 185.

configurar la buena fama del sujeto, tal como puede hacerlo el retrato literario. La inscripción funeraria, a pesar de su brevedad frente a otros escritos, cumple funciones literarias y, como escritura que es, reclama un lector, no sólo porque se puede dar explícitamente —“oh, lector, si quieres ver lo que fui antaño, y no lo que soy ahora, te equivocas”²²⁴—, sino porque el hecho de que exista una plegaria implica que se le pide a alguien que la lea y ore por el difunto. “En realidad se ha establecido una comunicación de los sentidos, hacia el muerto por el reposo de su alma, y desde el muerto para edificación de los vivos”.²²⁵

En el retrato literario muchas de las veces se termina con la petición de descanso para el alma del personaje, al tiempo que se da la fecha en que murió, como si se quisiera emular, de alguna manera, al epitafio. Este retrato, por otro lado, forma parte de un texto y espera tener una serie de receptores, conocedores de los personajes de un periodo específico, interesados en saber más sobre la vida y obra de determinados sujetos. De esta manera, el libro de retratos difunde no sólo la vida de ciertos individuos, sino sus valores, sus defectos y el retrato de una época y un reinado en particular.

Philippe Ariés llama al epitafio “relato conmemorativo y biográfico de virtudes heroicas y morales”,²²⁶ definición que se puede aplicar perfectamente al retrato literario, al igual que los elementos que lo conforman y su objetivo como escritura pueden encontrarse en el epitafio.

Todos los elementos formales de la literatura epigráfica se reúnen de ahora en adelante: la ficha de identidad, la interpelación al caminante, la fórmula piadosa, luego el desarrollo retórico y la inclusión de la familia. [...] en los siglos XVI y XVII el epitafio se convierte en el relato de una historia, corta a veces cuando el difunto es joven, otras larga cuando ha muerto viejo y famoso.²²⁷

224. *Ibidem*, p. 186.

225. *Idem*.

226. *Ibidem*, p. 188.

227. *Ibidem*, p. 189.

De forma muy parecida al epitafio, el retrato trata de compilar los datos más importantes de un sujeto muerto, si bien en aquél todas las veces son para honrarlo, en el retrato sucede así la gran mayoría. En ambos casos se busca la permanencia y difusión de una personalidad, y mientras en el epitafio parece ser central la cuestión religiosa, la oración y la inquietud del destino del alma, en el retrato no es tan distinto. Aunque en apariencia da cuenta de hechos que tienen que ver con cargos oficiales y con el estado y bienes del personaje, lo cierto es que en la Edad Media el buen manejo de todo esto se vincula con las obligaciones que dicta la Iglesia. Las cualidades morales de un individuo se reflejan en sus rasgos físicos, pero también en el tipo de muerte que tenga. Un buen hombre tendrá una buena muerte o, si se prefiere, un hombre que haya cumplido con su función dentro del reino puede aspirar a que el autor escriba para él un retrato que lo dibuje para la posteridad de la mejor manera posible.

Así, tanto el epitafio como el retrato funcionan como relatos biográficos dedicados a la gloria del difunto, que después del siglo XIV ya no es necesariamente un hombre de iglesia. Antes dije que el retrato era un epitafio mayor, por la extensión, pero a decir verdad se pueden encontrar epitafios tan largos como algunos retratos breves, así que la cantidad de datos no es necesariamente más grande en el retrato. Sin embargo, el retrato es como un epitafio porque sus elementos ideológicos, sus propósitos y sus medios para llevarlos a cabo son semejantes. En el retrato, por otra parte se tienen, además de las características del epitafio, las propias que lo enriquecen: la descripción física del muerto.

La buena muerte, entonces, o mejor dicho, la construcción de una buena muerte, está ligada a la permanencia del sujeto en alguna manifestación artística. El epitafio, el retrato literario y el testamento son inscripciones que configuran la imagen del muerto. En todas ellas se da una conciencia de la individualidad, de la responsabilidad del propio destino, de las obligaciones con los demás, del cuerpo y del alma. La muerte, dice Enrique Lázaro,

no era sólo algo sobre que pensar, sino ante todo una forma muy precisa de hablar y escribir; eran palabras. Algo sujeto a códigos, rituales y fórmulas re-

tóricas. [...] la muerte era un fenómeno lingüístico. No el fin, sino el principio. [...] mientras hay palabras, el mundo sigue existiendo, aunque el finado ya no esté de cuerpo presente para verlo.²²⁸

La muerte se escribe para transformarse en vida; existencia sólo en la medida en que se puede re-crear a un sujeto a través de ella. El epitafio lo hace en el ámbito mismo de la muerte; el retrato, más allá, lo lleva a cabo en el espacio propio de la escritura, en el mundo literario.

El ritual de la muerte, al principio del medievo, comienza con una disposición del cuerpo del moribundo —la cara al cielo, dirigido hacia oriente, las manos sobre el pecho— que más tarde incorporará los deseos del moribundo en un testamento o en su lápida. Confesar los pecados, perdonar las ofensas, disponer de la familia y los bienes, encomendar el alma a Dios y elegir la sepultura son las últimas acciones que debe realizar el moribundo para poder aspirar a una buena muerte, y son también el tipo de acciones que lo perfilarán en su epitafio y, eventualmente, en un retrato escrito. Así, el testamento no sólo fue una obligación religiosa impuesta por la Iglesia, sino que desde los siglos XIV y XV “ha prestado sus formas tradicionales al arte poético, se ha convertido en un género literario”,²²⁹ en definitiva con rasgos biográficos, como el epitafio y el retrato.

228. Art. cit., p. 13.

229. *Ibidem*, p. 169.

IV. INFLUENCIA DE LAS ARTES VISUALES EN EL RETRATO LITERARIO

Como he señalado a lo largo de este capítulo, el interés en la representación de la muerte se desprende de varios factores. Por un lado, de los colectivos, en los que la Iglesia participa con sus dogmas y promueve la necesidad de tener una buena muerte, y por otro, de los particulares, en los cuales no sólo se ve a la persona como una más que necesita salvar su alma, sino al sujeto como uno que desea representar su propia apariencia y su propia vida para dar constancia de ella. La muerte siempre es individual, desde luego, pero no la forma de entenderla, como tampoco la manera de simbolizarla.

No todos los hombres y mujeres del medievo tuvieron una muerte en la que su vida quedara representada; y esto no dependió sólo de la voluntad de cada uno. Factores sociales, políticos y económicos determinan la vida de cada personaje, y con ella su muerte. Por esto, se habla de muerte individual, aunque parezca una afirmación de perogrullo, porque en realidad a la muerte no siempre se la elevó en el marco de particularidades y beneficios que otras tuvieron.

Más que la representación abstracta, como se usó, en general, durante la Edad Media con símbolos y tópicos, la funeraria es una que busca la copia y la vinculación directa con aquello que imita. El realismo que se quiere, en los casos en que la escultura trata de representar el cuerpo muerto del personaje, puede tener cierto dramatismo que recuerda las imágenes difundidas por el cristianismo de Cristo muerto. Estas imágenes, desde luego, permean la imaginación artística y son las mismas con las que se representa a los mártires, a los santos.²³⁰ El dramatismo en el cuerpo esculpido del muerto prelude la armonía y el equilibrio que va a alcanzar una vez atravesado el umbral de la muerte. El sufrimiento que se espera en ella se supone compensado con la salvación del alma y la felicidad eterna.

230. Respecto de los mártires, Jan Bialostocki comenta: “their images presented the terrifying variety of death, Christian heroes had to suffer. Death became the very testimony of faith and the supreme trial giving access to the world of sanctity. It became something honourful and celebrated—in the actual life of pious people and in Christian art”, art. cit., p. 15.

El arte funerario, pues, de cierto modo visualiza en formas las expectativas del hombre respecto de la muerte y de su propia trascendencia. De alguna manera se toca un tipo de inmortalidad con la que se quiere perpetuar la vida de un individuo, con sus virtudes y dignidades. Esta idea de trascendencia es fundamental en el sistema de creencias del medievo, no sólo en cuanto a la representación funeraria se refiere, sino también a manifestaciones artísticas de otro tipo. Lo visual trata de rebasar el tiempo; la piedra perdura, igual que la letra.

El punto central del retrato literario está en esta trascendencia que se busca para cada uno de los personajes que se describen. La creación de una buena fama durante la vida casi no tendría sentido si no se pudiera dejar constancia de ella. La honra que se hereda a los descendientes, en la familia del muerto, es prueba de la dignidad y el valor moral del sujeto, pero puede parecer insuficiente el alcance de estas virtudes si no se inscribe en algún material que perdure. A través de la piedra o del papel no sólo se perpetúa al personaje, sino que se difunde su vida y se hace de ella un monumento para admirar e imitar.

El hecho de guardar memoria, nacido en la Edad Media del deber religioso de conservar unas gestas santas y consagradas a la inmortalidad terrestre y celeste, extendido luego a los actos heroicos de la vida pública, ganó por tanto desde entonces la vida cotidiana: es expresión de un sentimiento nuevo, el sentimiento de familia. Se estableció una correlación entre ese sentimiento y el deseo de perpetuar su memoria.²³¹

Pertenecer a un buen linaje es orgullo y compromiso, al mismo tiempo. Dejar constancia de esta pertenencia refuerza la fama de la familia a la vez que incrementa, con sus propias virtudes, el valor de su casta. El retrato literario da cuenta de las acciones del sujeto y, en general, lo dibuja como un héroe digno de ser ejemplo. La memoria, que es el retrato para los vivos, es un compendio, una selección de los mejores recuerdos del difunto. Con ella se construye una imagen que debe representar los valores y virtudes del personaje. La imagen, como un símbolo, debe ser tan fuerte y perdurable como la escultura, de ahí que el retratista se preocupe por crear una que sea

231. Philippe Ariès, *El hombre...*, p. 195.

convinciente y que describa el físico de los sujetos, así como por vincular el tipo de rasgos con un carácter y una moral determinados.

Crear una imagen verosímil tiene menos que ver con la intención de hacer personajes “sólidos” y “creíbles”, como se diría en la actualidad, que con el hecho concreto de que los retratos son de personas reales que —por lo menos esa es la intención— se pretenden representar tal y como han sido en vida. Sin embargo, no se puede dejar de lado el hecho de que los personajes reales, a pesar de estar muertos, determinan la caracterización de su retrato. Por ello, ver la dimensión histórica del texto, así como el carácter histórico de cada individuo, dará nuevas rutas para explicar la construcción literaria de estos escritos.²³²

Después de revisar el retrato desde su aspecto iconográfico, quedaron sentadas las bases más importantes de la ideología que lo conforma, porque a través de aquél se revelaron la muerte, el linaje y la memoria como los tópicos que justifican su estructura y su finalidad. Las obras de Fernán Pérez de Guzmán y de Fernando del Pulgar han sido escenario para ver desplegada una parte importante de esta ideología medieval.

232. En este sentido, Robert Folger subraya esta importancia de la creación y vinculación de imágenes en el retrato, en particular en los de Pérez de Guzmán: “the ideology that shaped *Generaciones* did not simply subject individuals, but offered compelling ideological images which had to be negotiated [...] with alternative or complementary images, some derived from traditional discourses and others foreshadowing realignments of power”, “Noble subjects: interpellation in *Generaciones y semblanzas* y *Claros varones de Castilla*”, *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 4, (2004), p. 22.

CUARTA PARTE

EL RETRATO COMO TEXTO HISTÓRICO: *GENERACIONES Y SEMBLANZAS Y CLAROS VARONES DE CASTILLA*

La historiografía medieval española se sostiene en una serie de relatos que se quiere sean representativos de una identidad nacional. El retrato literario, como una de las formas de esta historia general, busca elaborar una representación que dé permanencia a determinados personajes. Al contrario de lo que, según Francisco López Estrada, hace la ciencia histórica,²³³ el retrato se concentra en el sujeto para elevarlo como un personaje digno de trascendencia. El mismo López Estrada dice que:

El retrato literario fue una pieza de la descripción retórica que los escritores de la Edad Media trabajaron con mucho arte. Quisieron dejarnos el vivo “retrato” de los hombres de su tiempo, pintando con la palabra; y esto, tanto en lo físico como en lo espiritual. Con una minuciosidad a veces cruel, nos van dando cuenta de la persona, desde la cabeza hasta los pies, y después pasan a contarnos el carácter, los dones, cualidades y defectos de los personajes que retratan.²³⁴

Además de preocuparse por transmitir una imagen muy cercana al original, el retratista, con su veta de historiador, conoce la importancia de

233. “La ciencia histórica logra hacerse más exacta deshaciendo tópicos, rehaciendo famas, y aun a veces hay que invitar a que bajen de su pedestal algunas figuras, encaramadas por oficios ensalzadores”, versión y prólogo de *La toma de Antequera*, Biblioteca Antequerana, Antequera, 1964, p. 7.

234. *Ibidem*, pp. 20-21. López Estrada recopila textos medievales que hablan de la toma de Antequera, entre los que se encuentra uno de Fernán Pérez de Guzmán y otro de Fernando del Pulgar. A López Estrada le parece importante incluir los retratos que se hacen de los héroes de este episodio histórico: “[...] son valiosas piezas literarias que describen con minuciosidad el aspecto físico y moral de estos hombres. La descripción se lleva a cabo de acuerdo con la técnica de un maduro arte, en el que lo más florido de la Edad Media se une con inquietudes humanísticas que preludian el Renacimiento, preciosos ejemplos de la personalidad humana en este periodo de transición”, *ibidem*, p. 10.

su tarea y se concentra en el aspecto literario no sólo como caracterización, sino como medio para crear figuras perennes. Entre los autores que trabajaron el género, y de los cuales se conserva su obra, se encuentran “[...] las deliciosas galerías biográficas de Fernán Pérez de Guzmán y de Hernando del Pulgar”.²³⁵ *Generaciones y semblanzas*, del primero, y *Claros varones de Castilla*, del segundo; libros muy semejantes en su estructura; en parte, porque el trabajo de Pérez de Guzmán sirve de modelo al de Fernando del Pulgar. Cada uno representa un momento histórico de España y lo muestra con las particularidades propias del estilo de cada uno. Juntos crean un mosaico de personalidades que dan una amplia visión del instante histórico, político e ideológico que sus descripciones representan.

235. Francisco López Estrada, “Las *Generaciones y semblanzas*”, art. cit., p. 312.

I. FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN: *GENERACIONES Y SEMBLANZAS*

Del fárrago de la prosa del siglo XV, de andadura sintáctica aun incierta, con residuos de oraciones coordinadas propias de narraciones de origen árabe, y otras veces con un engolamiento latinizante, aun no absorbido por la expresión normal, algunos críticos sólo salvan en primer lugar estos cuadritos biográficos, que son las *Generaciones y semblanzas*, de Pérez de Guzmán, y destacan, en especial, la originalidad de su autor.

Francisco López Estrada, “Las Generaciones y semblanzas”,
Revista de Filología Española.

Los retratos de Fernán Pérez de Guzmán son el resultado de un momento ideológico y político. Rescatan personajes del reinado de Enrique III, así como caracteres que vivieron bajo el reinado de Juan II. Entre la represión de Enrique III a la nobleza, con la anulación del predominio de las Cortes, y las rivalidades que Juan II vivió entre el condestable Álvaro de Luna y los infantes de Aragón,²³⁶ Pérez de Guzmán trata de dar cuenta de la fragmentación de la nobleza y de las traiciones que ésta desencadena. No por nada el posterior reinado de Enrique IV está marcado por intrigas nobiliarias, en particular por la influencia del valido Juan Pacheco, quien fue parte de los nobles que se sublevaron contra Enrique IV para alzar rey a Alfonso, su hermano, y después de la muerte de éste proclamar reina a Isabel.

El interés de Pérez de Guzmán se concentra en dar un abanico de personajes que representen ese instante; por una parte, para revalorar las virtudes que un caballero debe poseer, y por otra, para que por medio de esta

236. Fernando de Antequera, rey de Aragón, tenía como proyecto en 1412 formar un partido en torno a sus hijos, los infantes de Aragón, que integraría a toda la nobleza. El proyecto alcanzó su culminación en 1415, pero no perduró debido a las disputas entre los infantes y al ascenso de Álvaro de Luna, quien pretendía desarrollar un programa de gobierno monárquico, sin partido nobiliario. En medio de esa disputa de poder, se desencadena una serie de actos en los que se promueve a ciertos linajes, se rebaja a otros y se hacen ofertas políticas a los infantes que crean un ambiente de inestabilidad que desemboca en la derrota de Álvaro de Luna en 1439.

revaloración se juzgue el estado en que se encuentra Castilla, a raíz de las acciones de sus hombres y de sus gobernantes. Este punto es una de las grandes preocupaciones de Pérez de Guzmán y quizá su principal motivación al escribir los retratos. Responde al momento en que “la Alta Edad Media insistió en el valor edificante de las biografías que aspiraban a presentar en la vida casos que se acercaban a una idea de virtudes y de nobles acciones”.²³⁷

Los sujetos que el retratista escoge se transforman en personajes que perdurarán por medio de la letra. Estos caracteres representan figuras que en la realidad ya están muertas y que en la escritura se les configura una imagen para la posteridad. El propio Pérez de Guzmán supone un ejemplo del hombre de letras y armas que en su época se valoraba,²³⁸ por lo que escribe, con la autoridad para juzgar al buen y al mal caballero. Desde luego, la posición de Pérez de Guzmán no es tan sólo la de un moralista: su preocupación real es la de revisar la calidad de las personas que tienen a cargo la vida política de su nación y con esto dar ejemplo de lo que es correcto y de lo que se debe evitar en un gobierno. En este sentido, López Estrada cree que “no debe [...] desorientar la extraordinaria complejidad de la posición de Pérez de Guzmán en toda clase de cuestiones; es reflejo de lo que presenta la época”,²³⁹ y si en lugar de limitarse a las descripciones de sus individuos hace una crítica, esto es para hacer del espacio de su obra un lugar de denuncia. Tanto el siglo XIV como el XV están llenos de tratados doctrinales y de escritos jurídicos, y “en todos ellos se hallan elementos de doctrina política que fueron moneda corriente en la época”.²⁴⁰

237. Carlos Clavería, *op. cit.*, p. 498.

238. López Estrada dice: «Fernán Pérez de Guzmán es un eslabón de una cadena de literatos: el Canciller Pero López de Ayala es su tío, y el Marqués de Santillana, su sobrino. He aquí una muestra del determinismo de la sangre, tan grato a las gentes de su tiempo», «Las generaciones y semblanzas», *op. cit.*, p. 314.

239. *Ibidem*, p. 317.

240. Miguel Ángel Ladero Quesada, *La España de los Reyes Católicos*, Alianza, Madrid, 2005, p. 106.

Así, el género permite a Pérez de Guzmán mostrar las cualidades de un hombre y los defectos del otro con la idea de estar creando una imagen que perdure y que represente lo que es y no conveniente para el gobierno de Castilla. Como una forma de parecer equitativo en la repartición de virtudes y tachas, Pérez de Guzmán, a la manera de los clásicos,²⁴¹ hace un esquema que se repite casi idéntico en cada personaje, en el que menciona el cargo, el linaje, la descripción física —que muchas veces aparece como una fórmula²⁴²—, la descripción moral, la condición del estado y bienes, alguna acción representativa y la fecha y lugar de muerte de los sujetos.

La importancia que tiene crear una buena fama que represente al cuerpo que se abandona al morir es uno de los móviles del retrato; cuando se encuentra que no todas las descripciones son positivas, sale a la luz que el ejemplo es otro de los puntos centrales de este género. La trascendencia, con buena o mala fama, está asegurada para todos los personajes por medio de la escritura, pero el ejemplo será en unos casos para mostrar al buen caballero, y en otros, para dar pruebas del exceso y la decadencia.

Por esto, Pérez de Guzmán inicia los retratos determinando cuál es la calidad del personaje. En el de Enrique III de Castilla, dice:

fue fijo del rey don Iohan e de la reyna doña Leonor, fija del rey don Pedro de Aragon, e descendio de la noble e muy antigua e clara generacion de los reyes godos e, señaladamente, del glorioso y catolico principe Recaredo, rey de los godos en España. E, segunt por las estorias de Castilla e su sucesion de un rey en otro se ha continuado fasta oy, que son mas de ochoçientos años, sin auer en ella mudamiento de otra liña nin generacion, lo qual creo que se

241. A pesar de que al inicio de su artículo Carlos Clavería señala una independencia de Pérez de Guzmán respecto de los autores clásicos, más adelante admite que los retratos del autor “tienen como punto de referencia o de partida [...] a los historiadores clásicos”, en particular a Suetonio y a Plutarco, *op. cit.*, p. 490.

242. Esto podría explicarse con el hecho de que es “difícil concebir en la estructuración social de la Edad Media, a un individuo fuera de un estamento determinado [...], [por lo que] todo esfuerzo individualizador de un biógrafo, [en este caso de la descripción física de los personajes], parte siempre del fondo de características comunes al grupo social al que el biografiado pertenece”, *ibidem*, p. 499.

fallará en pocas generaçiones de los reyes christianos que tan luengo tienpo durase; en la cual generaçion ouo muy buenos e notables reyes e prinçipes, e ouo çinco hermanos santos [...] e aun en los tiempos modernos es auído por santo el rey don Fernando, que gano a Sevilla e a Cordoua e a toda la frontera (11-12).²⁴³

La importancia del ejemplo dentro del retrato no sólo está implícita en los escritos, sino que se manifiesta en el discurso que Pérez de Guzmán hilvana entre los retratos y que deja ver el pensamiento del autor. En el de Fernando I de Aragón dice en relación con la función del ejemplo:

Claro enxemplo e noble doctrina en que todos los prinçipes que son en subjeccion e señorío de reyes en que, como en un espejo, se deuen mirar, porque con ambiçion e cobdicia desordenada de rigir o mandar nin de otra utilidad propia se entremetan de turbar nin ocupar el señorío real nin mouerse contra el, mas con toda obidiencia e lealtad, estar so aquel yugo en que Dios los puso, a enxemplo de aquel santo e notable rey Dauíd... (29).

Pérez de Guzmán considera que se debe imitar a los buenos príncipes y evitar los defectos, con el objeto de conseguir un buen gobierno. Este punto, en apariencia periférico, está presente a lo largo de *Generaciones y semblanzas* de forma implícita, pero en general abierta, e incluso, apasionada.

Si se trata del retrato de un rey, no sólo es importante hablar de su genealogía, sino de su descendencia, para probar hasta dónde alcanza su buen linaje y porque, desde luego, éste implica a los reyes que vendrán. En el mismo retrato del rey Fernando, Pérez de Guzmán dice que:

dexo fijos a don Alonso, que oy reina en Aragon, e a don Iohan, rey de Navarra, el infante don Enrique, maestre de Santiago, e al infante don Pedro, que en la çerca de Napul murio de una piedra de trueno, el infante don Sancho,

243. Trabajo con la edición de Domínguez Bordona. Madrid, La lectura, 1924. En adelante, anotaré el número de página frente a la cita.

maestre de Alcantara, que murio poco ante que su padre. E fijas a doña Maria, reyna de Castilla, e a doña Leonor, reyna de Portugal. E asi sus fijos e fijas poseyeron los quatro reinos de España (29).

Así como los retratos de los reyes son los más extensos y llenos de datos, hay otros que, por su brevedad, sólo tienen como razón para estar en la galería dar prueba de la existencia del personaje en cuestión, lo que hace suponer que se trata de sujetos que quizá por encargo o rivalidad con el retratista se integran a un grupo caracterizado por sus hazañas heroicas, nobles o, a veces, vergonzosas. Un caso de retrato breve y llano es el de Alfonso Enriquez, que en unas cuantas líneas prefigura la imagen del personaje:

almirante de Castilla, fue fijo bastardo de don Fadrique, maestre de Santiago, fijo del rey don Alfonso. Fue onbre de mediana altura, blanco, roxo, espeso en el cuerpo, la razón breve e corta, pero discreta e atentada, asaz graçioso en su dizir; turbauase muy a menudo con saña e era muy arrebatado con ella; de grande esfuerço, de buen acogimiento a los buenos, e los que eran de linaje del rey e non tenían tanto estado, fallauan en el favor e ayuda. Tenia honrada casa, ponía muy buena mesa, entendía mas que dizía. Murio en Guadalupe, en hedat de setenta e cinco años (37).

Además de llamar la atención que Pérez de Guzmán incluya retratos que al parecer no le dan mucho para narrar, no deja de sorprender la habilidad de condensación que tiene el género y que el autor es capaz de aprovechar. En unas cuantas frases se incluyen todos los elementos del retrato, desde el linaje hasta la muerte del personaje, sin dejar de lado los rasgos físicos y morales así como el valor de su hacienda.

A pesar de que Pérez de Guzmán logra manejar la concisión del género, cuando se trata de personajes de mayor peso, para él o para la época, parece que le falta espacio para su descripción. Tal es el caso, por citar sólo un ejemplo, del retrato del rey Fernando, cuando después de contar que éste quedó bajo la tutela de su madre Catalina, escribe entre paréntesis “por que en suma e breuemente relate sus notables e uirtuosos fechos, ca, como al comienço dixé, non es mi entençion de fazer proçeso de estoria,

mas un memorial o registro açerca de los articulos ya dichos” (p. 24). El autor reconoce que debe ceñirse al espacio propio del género, pero más de una vez el relato se extiende a pesar de sus intenciones o por lo menos da las líneas para que el lector interprete más de lo que está escrito: “nunca çesaron discordias e disensiones, de lo qual quantas muertes, prisiones, destierros e confiscaçones son uenidos, por ser tan notorio non curo de lo escriuir” (pp. 25-26).

Sin embargo, la vecindad que el retrato tiene con la historia hace que el autor se traicione y por momentos ceda a la inclinación de hacer una narración histórica con un retrato como pretexto. Así sucede en la descripción del rey Juan II la cual, por la envergadura del personaje, es una de las más extensas de *Generaciones y semblanzas*. En este retrato, Pérez de Guzmán escribe pasajes que bien pueden formar parte de una crónica, tanto por el estilo y la descripción de hechos como por la extensión: “En el tiempo deste rey Iohan acaecieron en Castilla muchos actos mas grandes e estraños que buenos nin dignos de memoria nin utiles nin prouechosos al reyno” (p. 127); y entonces cuenta lo que sucedió después de la muerte del rey Fernando de Aragón, cómo determinados personajes cuidaron y prepararon la coronación del rey Juan y, sobre todo, la forma en que éste fue manipulado, según Pérez de Guzmán, por su condestable Álvaro de Luna. Llama la atención cómo incluso después de escribir la fórmula con que se termina un retrato “e murio en...”, todavía dedica otras páginas para describir los males que sucedieron en Castilla “antes que este rey don Iohan muriese” (p. 130).

Así como una crónica puede encerrar el género del retrato en su narración, éste también es capaz de contener la forma de la crónica, a pesar de su brevedad. Asimismo, el estilo de la épica se puede encontrar en el retrato, no sólo, como dije en otro capítulo, por el carácter literario —descriptivo— que determina el tratamiento de los personajes, sino por la forma misma de narrar. En el retrato de Fernando I de Aragón escribe el autor:

Dizese que eran los moros çinco mil caualleros e ochenta mil peones, e murieron dellos fasta çinco mil onbres, e murieran muchos mas si non porque los

castellanos se fartan con poca victoria, e la gente comun por desnudar un moro juntanse veinte a ello, e por esto el alcançe non se siguió como deuia, e así los castellanos supieron uençer, mas non seguir la vitoria (27).

Es interesante que a pesar de que se adopta la forma épica de narrar, se hace evidente que la época es otra, y a diferencia del tiempo en el cual lo épico implicaba un elogio continuo al esfuerzo y triunfos de la parte española, en este caso el autor critica el conformismo de los que alcanzaron una victoria tibia sin arriesgar hasta un último y definitivo enfrentamiento.

De la misma forma en que se utiliza en la crónica, dado que es otro escrito preocupado por decir la verdad, en sus retratos Pérez de Guzmán se vale con frecuencia de la fórmula “oy dizir” para explicar que aquello que va a narrar, si bien no es una mentira del autor, podría serlo de aquellos que antes de él la dijeron. Acerca de Álvaro de Luna, dice:

Non quiero mentir nin darle a el el cargo o culpa que non tuuo, ca yo oy dizir a algunos que lo podian bien saber, si uerdad quisieron dizir, que el estoruo algunas muertes segund el rey lo quisiera fazer, que naturalmente era cruel e vindicatiuo, e yo bien me allegaria a crer esta opinion (140).

Este uso de no querer comprometerse al escribir acerca de un hecho que le contaron es más frecuente cuando Pérez de Guzmán se refiere al linaje de los personajes, con lo que se puede ver que era común en la época que el linaje “se dijera”, es decir, que en muchos casos pareciera que se puede pasar de boca en boca y difundir con la palabra más que con las acciones, cuestión muy semejante a lo que sucede en el retrato en general —y en la narración histórica— en el que *se escribe* eso que *se dice* y que, parece, no puede comprobarse. En el retrato de Pedro López de Ayala, Pérez de Guzmán no duda en escribir que “fue un cauallero de grant linaje”, pero adelante agrega:

Algunos del linaje de Ayala *dizen* que uienen de un infante de Aragon a quien el rey de Castilla dio el señorío de Ayala, e yo así lo falle escrito por don

Ferrant Perez de Ayala, padre deste don Pero Lopez de Ayala, pero non lo ley en estorias nin he dello otra çertidumbre (39-40).²⁴⁴

Es interesante notar cómo Pérez de Guzmán no da crédito a lo escrito, quizá de manera informal, por el padre del personaje, y sobre todo porque no ha encontrado el dato en ningún texto de carácter histórico. La importancia que se da a la narración histórica explica el prurito del autor por subrayar que hay datos que no le constan, pero que debe integrar a su escrito porque están en el “aire” de la época. De la misma forma que en la crónica se agregaba información proveniente de la épica porque, a pesar de carecer de fundamento histórico, era algo sabido y aceptado como parte de la historia. Esta relevancia del escrito histórico realza, de nuevo, el papel del retrato al de un espacio en donde se va a trascender con unos rasgos y unos hechos que, la autoridad del género como texto histórico, hará permanentes.

Así, Pérez de Guzmán da credibilidad a lo que sabe “de oídas” y lo incluye en un escrito que se supone de índole histórica. La lealtad del autor con el género no estriba, por lo tanto, en escribir sólo lo que le consta, sino en especificar cuándo los datos no provienen de una fuente que se pueda corroborar.²⁴⁵ En el retrato de Diego Hurtado de Mendoza, el autor dice acerca de los ascendientes de este personaje: “a algunos dellos oy dizir que vienen del Çid Ruy Diaz, mas yo non lo lei” (p. 46); por otro lado, se dice que el linaje de Juan de Velasco descende del conde Fernán González; este gusto por relacionarse con personajes épicos refuerza la idea de que la forma en que los sujetos llegan a ser retratados puede equivaler a la descripción de figuras épicas; no sólo por el tratamiento que se les da, sino porque es parte de la ideología de la época: un buen caballero equivalía a lo que era un héroe épico, porque esa era la forma de entender

244. El subrayado es mío.

245. Esto es tan importante dentro de un texto de perfil histórico que en el retrato, muy breve, de Álvaro Pérez de Osorio, Pérez de Guzmán utiliza la mitad del espacio que le designa para contar que oyó decir que el linaje viene de un santo, pero que él no lo leyó nunca y que en realidad cree que fue una invención, p. 79.

y representar a los hombres más altos. El retrato intenta construir símbolos importantes y la referencia es, todavía, el heroísmo de estos seres de la épica. Los ejemplos de “oy dizir” son tantos, que prueban lo frecuente que era dar crédito a lo que decía la gente, y hacen de la expresión una fórmula del retrato literario.

Debido a que lo nuclear en este género es la trascendencia del individuo, la figura del retratado se conforma no sólo de lo que se sabe sino también de lo que se oye, pero sobre todo, de lo que se lee. Por ello, cuando la fama de un personaje está sustentada por un escrito, se transforma en incuestionable y su permanencia como tal queda asegurada.²⁴⁶ De ahí que se entienda que la forma escrita pueda servir como un medio para manipular la opinión pública y para crear y destruir famas. Así, Pérez de Guzmán piensa que es fundamental, ya que es reiterativo en esto, deslindarse del tipo de:

coronista que falsifica los notables e memorables fechos, dando fama e renombre a los que non lo mereçieron, e tirandola a los que, con grandes peligros de sus presonas e espensas de sus faziendas, en defension de su ley e servicio de su rey e utilidat de su republica e onor de su linaje fizieron notables abtos (4).

El tema de la fama es central en la caracterización de los personajes del retrato porque es la justificación y, al mismo tiempo, el objetivo del género. Por ello, por el peso de la fama en la época de Pérez de Guzmán, en la introducción a *Generaciones y semblanzas* el autor reconoce que hubo hombres que hicieron grandes trabajos, pero que “mas lo fizieron por que su fama e nonbre quedase claro e glorioso en las estorias, que non por la utilidad e provecho que dello se les podia seguir, aunque grande fuese” (p. 4).

En este sentido, para Pérez de Guzmán la fama puede tener una motivación vana que no se equipara con la que se origina de un verdadero esfuerzo. De ahí que el autor crea que:

246. El mismo Pérez de Guzmán dice que la fama “se conserva e guarda en las letras”, p. 5.

la buena fama, cuanto al mundo, es el verdadero premio e galardón de los que bien e vertuosamente por ella trabajan, si esta fama se escriue corrupta o min-tirosa, en vano e por demas trabajan los maníficos reyes o príncipes en fazer guerras e conquistas, e en ser justicieros e liberales e clementes, que por ventura los faze mas notables e dignos de fama e gloria que las vitorias de las batallas e conquistas (6-7).

Lo que más importa a Pérez de Guzmán al hablar de la fama es hacer la relación entre ésta y la escritura. La letra impresa como propagadora de famas supone un poder al cual se debe servir y del que no se puede abusar. La posición del escritor, en esta línea, es privilegiada y por ello aclara conocer que la manipulación en la escritura puede favorecer y desacreditar personajes más allá de sus acciones. De ahí que mencione que existen autores que no respetan la verdad y que escriben para satisfacer otros intereses.

Como uno de los puntos centrales en este tipo de texto, la fama es un elemento caracterizador de los personajes que se retratan. Por medio de la descripción de acciones, de hechos notables y reprobables, de linajes y de las condiciones de personajes, en general, importantes, Pérez de Guzmán presenta sujetos que con un rostro y una calificación de su moral toman forma, y de ser individuos muertos se convierten en figuras públicas lanzadas al futuro. La trascendencia logra que un cuerpo inerte se transforme en personaje para la eternidad y la fama da el color de esta trascendencia. El renombre se logra por medio de las acciones, pero si estos hechos dignos de trascender no se escriben, se pierden y se ocultan en el pasado.

El resultado de la caracterización de estos personajes, por otro lado, sirve como termómetro de los dos reinados que abarca *Generaciones y semblanzas*²⁴⁷ y, de cierta manera, elabora la caracterización de ese tiempo por medio del desplegado de hechos destacables y vergonzosos que realizan unos y otros personajes.²⁴⁸ Así, aunque no se puede medir si Pérez de Guz-

247. El de Enrique III (1390-1406) y el de Juan II (1406-1454).

248. Más adelante hablo de cómo Pérez de Guzmán llena de discursos críticos sus retratos; con ellos da cuenta de cómo es el tiempo político y social de entonces. De alguna

mán es o no justo al describir a sus individuos, su obra proporciona un importante perfil de la sociedad de su tiempo.

Un personaje como el canciller Pedro López de Ayala, un importante historiador, merece toda la atención y mayores alabanzas por parte del retratista. Lo presenta como un caballero de gran linaje, “de muy dulce condición, e de buena conuersaçion, e de grant conçiencia, e que temia mucho a Dios” (p. 40), y como un hombre inclinado a la ciencia, las letras y la historia. Incluso, en esta caracterización, el autor trata de suavizar los defectos como cuando dice que López de Ayala “amo mucho mugeres, mas que a tan sabio cauallero como el se conuenia” (p. 41).

Para Pérez de Guzmán es primordial apearse a la verdad por no parecerse a aquellos historiadores que inventan según su conveniencia y que él tanto critica.²⁴⁹ Por ello, a pesar de que él pudiera tener predilección por algunos sujetos sobre otros, trata de ser objetivo y de mostrar también sus defectos. Sin embargo, en la manera de caracterizar a unos y otros, a los que ama y a los que desprecia, deja ver estas preferencias. En el retrato de Juan Alfonso de Guzmán, conde de Niebla, el retratista lo describe como una figura de gran linaje y de muchas cualidades. Sin embargo, se siente obligado por la verdad a decir lo que, en apariencia, “todos” sabían de este personaje:

forma, como apunto arriba, caracteriza su época por medio de estos juicios. Un caso es el del retrato de Fernán Alfonso de Robles, en el que el autor escribe: “a Castilla posee oy e la enseñorea el interese, lançando della la virtud e humanidat. Plega a la infinita clemencia de nuestro Señor de remediar a tanto peligro e curar enfermedat tan pestilencial [...] plegale de espirar misericordiosamente su gracia en los subditos asi que, enmendando sus vidas merescan auer buenos e justos reyes [...]”, pp. 109-110. Esta es sólo una muestra, de varias que se encuentran en los retratos, de la caracterización de la época.

249. Pérez de Guzmán considera que el relato histórico debe cumplir con tres condiciones: “la primera, que el estoriador sea discreto e sabio, e aya buena retorica para poner la estoria en fermoso e alto estilo [...] la segunda, que el sea presente a los prinçipales e notables abtos de guerra e de paz [...] que non reçibiese informaçion sinon de personas dignas de fe e que ouiese seyedo presentes a los fechos [...] La tercera, es que la estoria non sea publicada biviendo el rey o prinçipe en cuyo tiempo e señorío se hordena, porque el estoriador sea libre para escreuir la verdad sin temor”, pp. 5-6.

algunos le razonaron por de poco esfuerço. E ansi, con estas tachas e virtudes, e principalmente por la grande dulçura e beninidad de su coraçon e por la franqueza e liberalidad que ouo, fue muy amado. E non es marauilla, ca estas dos virtudes, clemençia e franqueza, son muy amigables a la natura e suplen grandes defetos (63-64).²⁵⁰

Pérez de Guzmán es más un crítico de su época que un historiador, por ello, a pesar de que su primera intención es hacer una galería de hombres de linaje, también agrega otros que pueden servir para ilustrar la decadencia que parte de la sociedad estaba sufriendo.²⁵¹ Dice Pérez de Guzmán: “Faze aqui tan singular mençion deste Ferrand Alonso de Robles, non porque su linaje nin condiçion requiriese que el, entre tantos nobles e notables, se escriuiese, mas por mostrar los viçios e defetos de Castilla en el presente tienpo” (p. 110). Un ejemplo de cómo se vincula la calidad del personaje con su vida está en el retrato de Pedro de Frías, quien fue un hombre de pobre linaje, pero que “alcanço grandes dignidades” (p. 115). El origen humilde del individuo anuncia que carecerá de otras cualidades: “non fue muy deuoto nin onesto, nin tan limpio de su presona como a su dignidad convenia” (p. 115), además de que por su físico y forma de actuar “pareçia muger como onbre” (p. 116), comentario misógino que supone un insulto para el personaje.

En este sentido, Pérez de Guzmán, igual que lo hicieron los retratistas de la Antigüedad,²⁵² trata de ligar la apariencia del personaje con su cali-

250. El subrayado es mío. De nuevo se toma en cuenta lo que se sabe de oídas.

251. Para María Rosa Lida de Malkiel el aspecto didáctico de Pérez de Guzmán tiene su origen en los Libros Sapienciales: “No puede olvidarse, por ejemplo, que los *Loores de los claros varones de España* están concebidos a imagen de los caps. XLIV y sigs. de la Sabiduría de Jesús de Sirac, conforme el mismo Fernán Pérez declara en la Introducción. El comentario en prosa transcribe las primeras palabras de ese capítulo de la sabiduría (*Laudemus uiros gloriosos et parentes nostros in generatione sua*) que probablemente hayan sugerido el título de los *Loores*..., así como el de las *Generaciones*”, *La idea de la fama en la Edad Media Castellana*, op. cit., pp. 270-271.

252. El propio Pérez de Guzmán dice: “yo tome esta imbençion [el género del retrato] de Guido de Colupna, aquel que traslado la Estoria Troyana de griego en latin, el cual, en la

dad moral, como si esto diera más consistencia al personaje. Lo cierto es que este esfuerzo por cuadrar los rasgos físicos con los defectos y las virtudes hace imágenes más redondeadas y compactas, de tal forma que el sujeto queda caracterizado, a pesar de los pocos datos, de forma completa. Así como en el retrato de Pedro de Frías sus defectos redondean su físico, por el contrario, en el de Pedro Tenorio, arzobispo de Toledo, el autor escribe que fue hombre de buen linaje, “alto de cuerpo e de buena presona”, “la boz rezia e tal que mostraua bien la audaçia e rigor de su coraçon”, así como “gran dotor e onbre de grant entendimiento” (p. 59).

La manera de describir a los personajes ya revela la intención de enjuiciarlos, pero, por otra parte, el autor también se permite hacer una crítica severa a la política que se ha hecho en su nación. Con el retrato de algunos como pretexto, Pérez de Guzmán escribe desde breves sentencias hasta algunas páginas para desplegar su pensamiento. Un ejemplo de las primeras es la que da al final del retrato de Ruy López Dávalos, en el que después de contar un episodio de injusticia, concluye: esto “graçias a la avariçia que en Castilla es entrada e la posee, lançando della vergueña e conçiencia, ca oy non tiene enemigos el que es malo, sinon el que es muy rico” (p. 35).²⁵³

primera parte della, escrivio los gestos e obras de los griegos e troyanos que en la conquista e defension de Troya acaesçieron”, p. 9.

253. Es común que el autor dé moralejas después de describir a ciertos personajes, como es el caso del retrato de Pedro Suárez de Quiñones. Termina así: “segunt la vida de los onbres es llena de trabajos e tribulaçiones, e, por la mayor parte, non ay alguno, especialmente [el] que mucho biue, que non vea muchas cosas aduersas e contrarias, este cauallero fue asi bienaventurado, que nunca sintio adversidad de fortuna”, p. 83. Así, en el retrato de Pablo de Santa María, Pérez de Guzmán aprovecha para hablar de los convertidos a la fe cristiana y decir que a veces son más devotos que los que nacieron en ella: “a mi ver, no ansi preçisa e absolutamente se deue condenar toda una naçion, e non negando que las plantas nuevas e enxertos tyernos han menester mucha lauor e gran diligenciã; e aun digo mas, que los hijos de los primeros conuertidos deurian ser apartados de los padres, porque en los coraçones de los niños grant impresion fazen los preçetos e conseios de los padres”, p. 93. Fernán Pérez de Guzmán cree que es parte de su obligación explicar lo que para él es evidente, por eso, en el retrato de Pedro Manrique, para explicar los hechos según él los ve, inicia con autoridad: “La verdad es esta [...]” (p. 86), y explica lo que pasó en el reinado de Juan II.

El caso más representativo de esta crítica por parte del autor es la de su último retrato, el de Álvaro de Luna, con quien, como es sabido, Pérez de Guzmán tuvo algunos enfrentamientos.²⁵⁴ En este escrito, después de narrar una serie de episodios de injusticia y corrupción, el autor exclama: “¡Quien bastara a relatar e contar el triste e doloroso proçeso de la infortunada España e de los males en ella acaesçidos!” (p. 143).

El último retrato de *Generaciones y semblanzas* reafirma la principal preocupación del retratista: poner sobre la mesa la crisis que vive España para explicar las causas y, de alguna forma, tratar de no repetir los mismos errores. Así, al mismo tiempo que caracteriza a los personajes con la descripción física y de acciones que reflejan su moral, extiende esas características fuera del texto para decir que el personaje que presenta es sólo una muestra de todo un grupo social o político. En este último retrato dice el escritor:

E ansi a estos señores príncipes e a los grandes caualleros que los siguan o consejauan, yo bien los escusaria de deslealtad o tirania çerca de la presona del rey e de su corona, creyendo que nunca a ello mal respeto ouieron, pero non los osaria saluar de la errada forma e non recta intençion, por la cual creo que cayeron en todas sus vias, non solo non acabando sus enpresas, mas aun perdiendose en ellas e padeçiendo con ellos e por su cabsa los pueblos inoçentes e sin culpa. Nin callare nin consintire la opinion que algunos con inorançia e sinplemente tienen, e algunos en su fauor propio predicán e publican, diziendo que siguan la opinion del condestable e la voluntad del rey por solo zelo de lealtad e amor (147-148).

254. El mismo Pérez de Guzmán cuenta, en *Generaciones y semblanzas*, cómo, por la “confusion e turuacion de tiempo”, bajo el reinado de Juan II influido por el mal consejo de Álvaro de Luna, muchos nobles inocentes fueron encarcelados, incluido el propio autor: “fueron presos don Gutierre, arçobispo de Toledo, e su sobrino Ferrand Perez de Guzman”, p. 142. En su introducción a *Claros varones de Castilla*, Domínguez Bordona dice acerca de Pérez de Guzmán: “el papel activo [de Pérez de Guzmán] en los acontecimientos políticos de la época, fue insignificante. Antipático al Condestable Don Álvaro de Luna, se captó la enemistad de Juan II y, reducido en su castillo de Batres, cultivó su espíritu con lecturas filosóficas...”, p. XVI.

Si bien el retrato trabaja como un medio para asegurar la trascendencia de los personajes, éste no es su único camino. El retrato literario, por lo menos el que trabaja Pérez de Guzmán, va en dos direcciones: por un lado, la de la trascendencia como función del género, y por otro, la de la crítica, como parte de los intereses e intenciones del autor.

De esta forma un libro que contiene retratos, como *Generaciones y semblanzas*, no se presenta como una compilación de personajes, sino como una unidad con partes que se interrelacionan. Los retratos facilitan la crítica y, al mismo tiempo, los caracteriza el enjuiciamiento que se hace a los individuos. El estilo de narrar los retratos los hila y da continuidad al relato mayor que es el que cuenta la condición de Castilla en los reinados de Enrique III y Juan II. En general, los personajes que se describen se relacionan con el que les antecede o se vinculan por su función bajo un mismo reinado.

Una forma peculiar de caracterizar y unir a los personajes es la que presenta en el retrato de Diego Fernández de Córdoba, en el que ocupa la mayor parte para hablar de las hazañas de un antecesor y así explicar que el personaje retratado es de buen linaje. Así, el retrato es más acerca de otro sujeto, pero caracteriza a Fernández de Córdoba. Algo semejante sucede con el retrato de Pedro Suárez de Quiñones, en el que Pérez de Guzmán introduce la figura de Diego Fernández de Quiñones, sobrino de aquél, y escribe su retrato dentro del que originalmente era para su tío. Es otra forma con la que Pérez de Guzmán compara los personajes, como lo hace al confrontar a los reyes en el retrato de Fernando I de Aragón.

Dentro del estilo del autor y su forma de caracterizar, llama la atención que cierre su libro con una especie de plegaria, que reafirma la idea de que su principal preocupación es servir a su reino por medio de la escritura. Termina el autor:

Plege a nuestro señor, que pues nuestros pecados que desto son la causa no çesan nin se corrigen, antes se dize e aun se cree que se multiplican e agrauian, ansi en calidad como en cantidad, que las penas non crescan con los pecados, mas por su infinita piedad e misericordia, interçediendo su santissima Madre, se mitigue e amanse su sentençia, dando tan deuotos pueblos, que merezcan

aver buenos reyes. Ca mi gruesa e material opinion es esta: que nin buenos temporales nin salud non son tanto prouechosos e nesçesarios al reyno, como justo e discreto rey, porque es prinçipe de paz, e nuestro Señor, quando se partio de este mundo, en su testamento e postrimera voluntad no nos dexo sinon la paz. E esta el buen rey la puede dar que tiene lugar de Dios, la cual non puede dar el mundo, segunt la Iglesia canta: *Quam mundus dare non potest*. Deo Gratias (151).

No es sorprendente este tipo de texto en donde los autores subrayan la necesidad de buenos gobernantes y resaltan las cualidades de algunos en particular; Pérez de Guzmán pertenece a la serie de escritores que “imaginan o preconizan la unidad hispánica bajo una sola Corona, dando un sentido nuevo a las antiguas concepciones historiográficas que consideran como conjunto al ámbito hispánico y a sus habitantes todos [...]”.²⁵⁵

Domínguez Bordona, en la introducción que hace a *Generaciones y semblanzas*, opina que Pérez de Guzmán es parco en algunas descripciones físicas, en particular se refiere a la de Fernando I de Aragón. Esta afirmación se desprende de una lectura que enfrenta a los retratos como textos informativos y no como la combinación de escrito histórico y literario que supone este género particular. A diferencia de una biografía, el retrato quiere configurar la imagen —o una imagen— del individuo y no busca narrar e informar su vida entera. En el retrato se halla un particular equilibrio en el que la balanza parece inclinarse hacia lo literario, a veces, o hacia lo histórico, otras. En esta indefinición está su especificidad y así es como debe leerse, sin encontrar como carencia rasgos ajenos a su naturaleza. “*Generaciones y semblanzas*, que se origina y crece en un ambiente cortesano, recoge un tardío reflejo de la postrer etapa de una ideología caballeresca que inspiró la literatura medieval europea y que vino a confundirse con los nuevos ideales renacentistas”.²⁵⁶

El tratamiento mismo del género literario varía, como es natural, de un escritor a otro. Fernando del Pulgar, como seguidor de Pérez de Guz-

255. Miguel Ángel Ladero Quesada, *op. cit.*, p. 122.

256. Carlos Clavería, *op. cit.*, p. 526.

mán, trata de respetar las especificidades del retrato, pero con sus rasgos peculiares: su texto es el resultado de la escritura de un historiador que, además de los retratos, ha dedicado gran parte de su trabajo a hacer una crónica real.

II. FERNANDO DEL PULGAR: *CLAROS VARONES DE CASTILLA*

Que Fernando del Pulgar sea un cronista, a diferencia de Fernán Pérez de Guzmán, marca una distancia estilística entre los retratos que cada uno escribe; por otro lado, que Pulgar realice sus *Claros varones de Castilla* durante la escritura de la *Crónica de los Reyes Católicos* resulta en una serie de retratos marcados por la pluma de un historiador y, sobre todo, por la de un servidor de la realeza.

Por ello, lo primero que resalta en su libro es que abra con una dedicatoria a la reina, en la que explica, siempre con la reina como interlocutor,²⁵⁷ lo que se propone hacer para luego describir un breve recuento de algunos de los autores que antes que él contaron las hazañas de personajes importantes.

Como va a ser habitual en su libro, Fernando del Pulgar hace referencia a los historiadores griegos y a los romanos para ilustrar el trabajo de historiografía que se hace en España y, de alguna forma, realzar el propio:

Yo, muy excelente reina e señora, de amas cosas [narración de hazañas de varones y de hazañas en la Historia] veo menguadas las corónicas destos vuestros reinos de Castilla e de León, en perjuizio grande del honor que se deve a los claros varones naturales dellos e a sus decendientes, porque como sea verdad que fiziesen notables fechos, pero no lo leemos estendidamente en las corónicas cómo los fizieron (6).²⁵⁸

Para Pulgar, escritor de crónica, los hechos que se narran para contar la historia de una nación no hacen justicia a los hombres que los realizan.

257. Además de la dedicatoria, tiene dos razonamientos a la reina que interrumpen la serie de retratos, en los que le expone más acerca del género y de sus intenciones como escritor. Lo que no es extraño en la época, menos si se toma en cuenta que los nombres y las obras del momento eran “promovidos a veces por los mismos reyes [...] [como es el caso de] Fernando del Pulgar, que fue cronista oficial”, Miguel Ángel Ladero Quesada, *op. cit.*, p. 106.

258. De la misma forma que en el apartado anterior lo hice para *Generaciones y semblanzas*, en *Claros varones de Castilla* pondré la página de la cita entre paréntesis.

Las acciones particulares, de las que están hechas las nacionales, no quedan relatadas lo suficiente en un género como la crónica. Para Pulgar es necesario un texto que se enfoque en los personajes y de esta forma dé cuenta de sus hazañas. Visto así, en Pulgar el retrato es una vertiente del texto histórico en la que la narración se detiene en los seres que hacen la historia.

En el capítulo III dije que la crónica de Fernando de Pulgar, a pesar de ser un texto meramente histórico, no hace a un lado el estilo más literario que el autor maneja, por ejemplo, en sus *Letras*. De igual forma, a pesar de que en la dedicatoria a la reina el cronista deja ver que para él el retrato es más un escrito historiográfico que literario, no falta este carácter descriptivo en los *Claros varones*. De forma explícita, sin embargo, Pulgar sólo medita en la línea historiográfica del género y la vincula, como Pérez de Guzmán, con la importancia de la trascendencia.

Esta idea de entender que los hechos nacionales son los que se cuentan en una crónica, refuerza la afirmación de que las crónicas son la biografía de una nación, esto en analogía con el retrato, que narra las hazañas particulares en una pequeña biografía individual. En este recuento de acciones singulares, Pulgar cree que se pueden rescatar figuras en provecho de ellas mismas y de sus descendientes y también como un ejemplo para quienes las conozcan por medio de los escritos. Por ello, para justificar su labor frente a la reina, Pulgar dice que en España nadie, excepto “el noble cauallero, Fernánd Péres de Guzmán” (p. 6), ha escrito acerca de los claros varones del reino. Incluso, parece que este tipo de escritos no es muy común no sólo en España, sino en Europa, porque a Pulgar le parece importante decir: “Eso mismo vi en Francia el compendio que fizo un maestre Jorge de la Vernada, secretario del rey Carlos, en que copiló los fechos notables de algunos caualleros e perlados de aquel reino que fueron en su tiempo” (pp. 6-7), como si se tratara de una novedad.

Pérez de Guzmán, al inicio de las *Generaciones y semblanzas*, dice que quiere dar una muestra, en dos reinados, de “los senblantes y costunbres dellos e, por consiguiente, los linajes e façiones e condiçiones de algunos grandes señores, perlados e caualleros, que en este tiempo fueron” (p. 8); con este abanico pretende no sólo dar cuenta de personajes que deben

pasar a la historia por sus cualidades y buen ejemplo, sino que intenta ampliar el espectro y mostrar cada uno de los ángulos que, de alguna forma, enseñan completa a la sociedad de su tiempo.

En el caso de Pulgar, las primeras intenciones no son muy diferentes: se quiere rescatar a las figuras que merezcan la trascendencia por medio de la escritura. A pesar de que en ambos casos es importante escribir acerca de personajes que sean significativos para la comunidad, a Pérez de Guzmán esto no le impide hablar de individuos que cree social y políticamente dañinos. Como expliqué en el capítulo III, es así porque para este autor no se trata sólo de acumular retratos, sino de hacer una crítica que alerte y motive a otros a participar en una nueva estructura de la nación.

Para Pulgar esto va a ser diferente y, me parece, es en donde se centra una de las principales distinciones entre los motivos y escritura de los dos autores. Pulgar sólo muestra individuos que en gran medida son ejemplo para los demás y, como para disimular sus, a veces, desmedidos halagos, menciona defectos menores aquí y allá sin que exista un verdadero enjuiciamiento. Pulgar es un cronista que encuentra este género corto para narrar los hechos de cada personaje con detalle. En este sentido, el retrato se presenta como el pretexto para mencionar seres de los que no se había podido hablar más extensamente en otro tipo de escrito. Si bien en Pérez de Guzmán también el género supone la posibilidad de trascendencia de determinados personajes, en Fernando del Pulgar ese parece ser su principal motivo para escribir.

Por otro lado, el hecho de que Pérez de Guzmán enjuicie a sus figuras hace que su texto luzca proyectado hacia fuera de él mismo, hacia interlocutores que como él compartan sus críticas o para receptores que se interesen en informarse con su opinión.²⁵⁹ En Pulgar, en cambio, el texto se escribe dentro de sí mismo con la intención de recrearse en esa escritura: para

259. Domínguez Bordona, dice de Pérez de Guzmán: “tradujo a Séneca y dio a la Historia una dirección esencialmente docente que se manifiesta en sus *Loores de los Claros Varones de España*, poema en que propone a sus contemporáneos el ejemplo de los heroismos nacionales, y en su *Mar de Historias*, en cuya tercera parte aparece por primera vez en España —dice Amador de los Ríos— la forma biográfica empleada de un modo original”, *Claros...*, p. XVII.

Pulgar, historiador y literato, la escritura no sólo informa o cumple una función, sino que se justifica en sí misma como labor.²⁶⁰

Pulgar escribe para la reina y en esa medida no sale del texto. Escribe hacia ella centrado en su propia escritura; por ello, su comprensión del género parece resbalársele de las manos: la extensión de los retratos, en gran parte, es demasiado larga para tratarse de breves biografías, con frecuencia hace narración crónica y en varias ocasiones se deja llevar por el carácter literario de la épica, además de interesarse en la analogía como recurso literario para traer a cuento escritores y obras de la Antigüedad.²⁶¹

De la extensión de los retratos él mismo comenta desde la dedicatoria a la reina:

mouido con aquel amor de mi tierra que los otros ouieron de la suya, me dispuse a escreuir de algunos claros varones, perlados e caualleros, naturales de los vuestros reinos, que yo conosci y comuniqué, cuyas fazañas e notables fechos, si particularmente se ouiesen de contar, requiría fazerse de cada uno una grand ystoria (7).

260. Menéndez y Pelayo lo explica así: “con buril menos hondo y toque más complaciente que Fernán Pérez de Guzmán, pero con más amenidad y viveza de fantasía, nos legó los retratos de todos los que él llama *claros varones*”, *Antología de poetas líricos castellanos*, CSIC, Madrid, 1994, t. VI, p. III. Para Domínguez Bordona, Fernando del Pulgar: “Con personalidad suficiente para distinguirse entre sus contemporáneos, no tuvo la austeridad esencial del señor de Batres [...] Conocedor de los resortes más íntimos de la corte del rey Enrique y agente principal en delicadísimas empresas, parece haber sido uno de los pocos hombres puros, relativamente a aquellos días tristes, de envilecimiento general, provocado por la degeneración de los monarcas y las malas pasiones de la nobleza”, *Claros...*, pp. XVII-XVIII.

261. La hibridez que Pulgar parece practicar en sus obras —en las que combina recursos literarios en textos historiográficos y viceversa—, es el resultado de un desarrollo histórico de los géneros en el cual se desvanecen las viejas prácticas. Al respecto, Domínguez Bordona agrega que: “Desde los primeros años del siglo XIV, la historiografía nacional, siguiendo en su evolución camino paralelo a los demás géneros literarios, aparece incorporada a la iniciación renacentista con el canciller Ayala. [...] rompió con la uniformidad antigua de la *crónica* y, aportando a ella dos nuevos elementos, los discursos y los retratos, fue precursor del nuevo género biográfico del cual habían de ser los más altos representantes Fernán Pérez de Guzmán y Fernando del Pulgar”, *Claros...* Fernando del Pulgar, pp. XV-XVII.

Son pocos los retratos breves de Pulgar y ninguno alcanza la concisión que ya he señalado en Pérez de Guzmán. Sin embargo, es de admirar la fórmula que repite al comienzo de cada retrato con la que en unas cuantas líneas hila nombre, linaje y físico del personaje: “El almirante don Fadrique, hijo del almirante don Alfonso Enríques, e nieto de don Fadrique, maestre de Santiago, e visnieto del rey don Alfonso, fue pequeño de cuerpo e fermoso de gesto” (p. 23). Llama la atención no sólo la forma de despachar rápidamente parte de los elementos centrales del retrato, sino el hecho de que muestre que estos datos no son los más importantes para él.²⁶² En este sentido, el autor reformula el retrato y lo desliza hacia espacios que tienen más relación con lo histórico que con lo literario. En lugar de dar su espacio, como propone el género, al aspecto físico del personaje, Pulgar se detiene en acciones que muestran su carácter moral, por lo que muchas veces cae en el relato histórico.²⁶³ En el retrato del rey Enrique IV, cuando cuenta que el poder de este soberano se debilitó, narra:

Donde se siguió que algunos destes se iuntaron con otros perlados e grandes señores del reino, e tomaron al príncipe don Alfonso su hermano, moço de onze años, e haciendo diuision en Castilla, lo açaron por rey della, e todos los

262. Al respecto, Ricardo Senabre comenta que “Hernando del Pulgar suele empezar sus retratos —en los *Claros varones de Castilla* (1486)— por el linaje del retratado, para anotar a continuación algunos rasgos físicos —por lo general, poco definidores— y pasar al desarrollo de una detallada etopeya y de una biografía que recoge los hechos más destacados de su vida”, selección, estudio y notas, *El retrato literario (Antología)*, Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1997, p. 10.

263. Sin embargo, Domínguez Bordona piensa que “lo que de más interés ofrecen los *Titulos* de los *Claros varones*, dedicados a las figuras más preeminentes de la nobleza y el clero en las cortes de Juan II y Enrique IV, es su carácter de verdaderos *retratos*. Con un sentido absolutamente moderno, fija su atención tan sólo en los rasgos personales”, esto a pesar de que, como digo en el texto, Pulgar da sólo unas palabras para describir el físico de sus personajes y dedica mucho más a las acciones, tal como hace en su crónica. Más adelante, Domínguez Bordona agrega: “aparte del vano alarde erudito, que pudiera haber ahorrado muchas de las citas sabias en gracia a la rapidez y espontaneidad, le preocupan más las ideas que los hechos”, afirmación que cabría mejor para Pérez de Guzmán que para Pulgar, quien, más literario, se entretiene en el relato. *Claros...*, pp. XX-XXI.

grandes e caualleros, e las ciudades e villas, estouieron diuisos en dos partes: la una permanesció siempre con este rey don Enrique; la otra estouo con aquel rey don Alonso: el qual duró con título de rey por espacio de tres años, e murió en hedad de catorze. En esta diuision se despertó la cobdicia e creció la auaricia, cayó la justicia e señoreó la fuerça, reinó la rapiña e disoluióse la luxuria, e ouo mayor logar la cruel tentación de la soberuia que la humilde persuasión de la obediencia, e las costumbres, por la mayor parte, fueron corronpidas e disolutas, de tal manera que muchos, oluidada la lealtad e amor que deuían a su rey e a su tierra, e siguiendo sus intereses particulares, dexaron caer el bien general de tal forma, que el general e el particular perescía (19-20).

Es frecuente que Pulgar deslice su escritura al relato histórico, pero a la manera que lo hace en la *Crónica de los Reyes Católicos*, con un toque literario. Al igual que en la crónica, llama la atención que Pulgar introduzca en su narración diálogos que caracterizan a los personajes como si se tratara de literarios. Si bien en la crónica este rasgo parecía salirse de lo que se espera de un texto histórico, en la biografía no sería tan ajeno, dada su literariedad, si no fuera porque Pulgar parece inclinarse a escribir el retrato, en algunas partes, como si fuera una crónica, lo que resulta en un escrito dominado no por el género sino por los rasgos estilísticos del autor.

Pulgar es un escritor de historia, pero su interés y práctica en la escritura lo hacen un autor con particularidades literarias. La crónica está cubierta de literatura, en donde él extraña más libertad para ser literario y desarrollar a los personajes, mientras que el retrato se llena del relato histórico, que al autor le parece escaso porque no le permite, de nuevo de manera literaria, explayarse en las acciones de esos personajes que ahora puede describir. Aunado a esto, y para reforzar el carácter literario de Pulgar, el autor incluye narración épica entre los retratos. En el retrato al conde don Rodrigo de Villandrando, Pulgar describe:

Esta batalla [con los ingleses] fue muy ferida y sangrienta, en la cual, los que le vieron pelear, le compararon a león brauo en el estrago que fazía en los contrarios e el ayuda e esfuerço que daua a los suyos. E acabado de auer el vencimiento touo esta astucia: fabló con uno de los prisioneros que tenía, e prome-

tióle libertad si le descubriese el valor de los prisioneros que las otras sus gentes auian tomado en la batalla; e como se informó secretamente de lo que cada uno podía valer, comprólos todos, dando por cada uno mucho menor precio de lo que valían: e como fueron puestos en su poder, rescatólos a todos por mucho mayores precios de lo que le costaron (71-72).

Así continúa con las hazañas de este personaje, siempre con el mismo tono épico que le permite usar con libertad sus cualidades literarias: “acaesció que un día estando a punto de batalla con un grand capitán de Inglaterra, que se llamaba Talabot...” (pp. 72-73). La presencia del estilo literario en los retratos de Pulgar los hace largos frente a los escritos por Pérez de Guzmán. En el retrato del almirante don Fadrique, Pulgar narra:

fueron tomados todos sus bienes, e él andouo desterrado del reino, sintiendo aquel graue sentimiento que el vencido siente veyendo su enemigo vencedor. Sufrió este cauallero sus pérdidas con igual cara, e ninguna fuerça de la fortuna le abaxó la fuerça de su corazón (26).²⁶⁴

Además de esta combinación de estilos, Pulgar se vale de la analogía y equipara personajes y hechos griegos o latinos con los de sus figuras españolas. En el primer razonamiento hecho a la reina, Pulgar hace una comparación entre dos personajes:

Pero Fajardo castellano, e el otro Ceuola romano iguales me parece que fueron en los propósitos, pues que amos iuan con deliberación de recibir muerte por ayudar a su parte; pero el castellano se mostró claro enemigo, porque guerreando los contrarios fue como cauallero a conplir su voto: el romano,

264. Llama la atención, por su carácter literario y su diferencia con el resto de los retratos, el comienzo del dedicado a Rodrigo de Narváez: “¿Quién fue visto ser más industrioso ni más acebto en los atos de la guerra que Rodrigo de Naruaes, cauallero fijodalgo, a quien, por notables fazañas que contra los moros fizo, le fue cometida la cibdad de Antequera, en la guarda de la cual, y en los vencimientos que fizo a los moros, ganó tanta honra y estimación de buen cauallero, que ninguno en sus tiempos la ouo mayor en aquellas fronteras?” *Claros...*, p. 113.

como omne encubierto, con simulación fengida, fue a conplir el propósito que no consiguió, porque mató a otro e no al rey al que pensó matar (107).

Esta confrontación, y otras que menciona en sus retratos, permite a Pulgar dar muestra de las virtudes dignas de memoria y de las faltas que se deben evitar. De cierta forma, por medio de sus ejemplos y de los casos extranjeros que menciona, el autor da cátedra acerca de lo que se espera de un buen caballero. Cuando se trata del retrato de un sujeto en particular, la comparación con otro de la Antigüedad subraya sus cualidades y lo eleva a la categoría del personaje histórico. Cuando da sus referencias en la dedicatoria o en sus razonamientos, enlaza varias figuras para dar un panorama general de virtudes y defectos.

Esta intención del autor, de educar al mismo tiempo que describe a sus individuos, lo lleva a crear aforismos, con mayor frecuencia que Pérez de Guzmán, que no sólo reflejan el pensamiento del autor, sino la mentalidad de la época en que escribe, es decir, sus valores y creencias: “las aduersidades dan al omme mejor dotrina para ser cauto, que las prosperidades para ser templado” (p. 32); “vemos por esperiencia, que así como el miedo derriba al couarde, así pone ánimo al omme esforçado” (p. 55); “la virtud de la fortaleza no se muestra en guerrear lo flaco, más paresce en resistir lo fuerte” (p. 55); todas estas sentencias, y otras, pretenden guiar y animar a los individuos a actuar en tiempos difíciles.

Mientras los aforismos los ofrece como sabiduría indiscutible, sus juicios abiertos son menos frecuentes. En el retrato de Enrique IV, dice: “De la cual mudança muchos veo quexarse, e a mi ver sin causa: porque segund pienso, allí hay mudança de prosperidad dó hay corrupción de costumbres” (p. 18). Asimismo, aprovecha su punto de vista para hablar de Dios y de alguna forma ser dogmático en este sentido: “deuemos considerar, que si los juizios de Dios no podemos comprehender, menos los deuemos reprehender, porque no sabemos sus misterios ni los fines que su prouidencia tiene ordenados en los actos de los ommes” (p. 28).

Fernando del Pulgar es uno de los recientes convertidos al cristianismo. Su papel al lado de los Reyes Católicos lo compromete aún más con la causa cristiana, hecho que no deja de sentirse en los retratos. Si bien es

cierto que aludir a Dios en textos que no se suponen religiosos no es extraño en la Edad Media, también lo es que este punto es uno que distingue a Pulgar de Pérez de Guzmán, quien no menciona a Dios de la forma en que lo hace el cronista.

El dios de Pulgar no sólo es omnipresente en los retratos por las veces que lo menciona tangencialmente: “rodeó Dios las cosas en tal manera...” (p. 29); “Era temeroso de Dios...” (p. 32); sino que gusta de citar a personajes que después de haber llevado una vida mundana deciden alejarse de lo frívolo para concentrarse en Dios. Ese es el caso del conde de Haro, quien “fundó en la su villa de Medina de Pomar un monasterio de monjas de la orden de Santa Clara” y nunca quiso regresar al lado del rey, por el contrario, “acordó de tomar en su casa compañía de omnes religiosos de buena e onesta vida” (p. 37).²⁶⁵ Lo que sólo marca la ideología y el momento de la época, en la que:

la relación entre cohesión social y legitimidad de las empresas políticas, por una parte, y fundamento religioso, por otra, era común a todo Occidente pero acaso se extremaba en los reinos españoles, donde la ideología de cruzada seguía vigente, así como la tensión frente a minorías interiores judías o musulmanas, y donde el problema judeoconverso llegaba entonces a su apogeo.²⁶⁶

En el retrato del marqués de Santillana, Pulgar se regodea en el estilo literario para hablar de la devoción del personaje: “dentro de sí tenía una humildad que le fazía amigo de Dios, e fuera guardava tal autoridad que le fazía estimado entre los omnes” (p. 44). Además de otros casos como los que cito, Pulgar dedica ocho de sus retratos a hombres de iglesia. Estos arzobispos y cardenales son constante ejemplo de lo que es un hombre cercano a Dios y favorecido por él. Son individuos de gran prudencia, que viven conociendo a Dios y alejados de la honra mundana. La imagen

265. Cabe mencionar que Pulgar tuvo cercanía con este personaje, pues según Domínguez Bordona, “Dedicó esta obra al conde de Haro. La primera edición parece ser la que en el *Catálogo de Salvá* lleva el número 805”, *Claros...*, p. VII, n. I.

266. Miguel Ángel Ladero Quesada, *op. cit.*, p. 111.

que Pulgar quiere proyectar de estos varones es tal, que incluso cuida las descripciones físicas: así dice que el cardenal de Sant Angelo: “fue omme alto de cuerpo, de gesto blanco, y el cabello cano, e de muy venerable fermosa presencia” (p. 123).

Además del hombre de iglesia, con pocas menciones están el de armas y el sabio, este último el de más estima para Pérez de Guzmán en sus retratos. Como en el caso de este autor, y de la tradición del género, Pulgar vincula la apariencia del personaje y sus acciones, tal y como quedó mostrado en el caso del religioso. El mismo cronista escribe en el retrato del marqués de Santillana:

muchas vezes veemos responder la condición de los ommes a su complisión e tener sinistras inclinaciones aquellos que no tienen buenas complisiones, podemos sin dubda creer que este cauallero fue en grand cargo a Dios por le auer compuesto la natura de tan igual complisión, que fue abile para rerecebir todo uso de virtud, e refrenar sin grand pena cualquier tentación de pecado (49).

La apariencia es un punto central para los escritores y géneros que trabajo, porque en esta época los personajes se definen, sobre todo después de muertos, por lo que se *ve* de ellos, por lo que muestran; en este sentido, se *es* lo que se *ve* y por ello se debe enseñar lo mejor del personaje.

A diferencia de Pérez de Guzmán, quien en general sólo menciona las cualidades de sus personajes, con frecuencia Pulgar se detiene en ellas y narra hechos que las ejemplifican. A pesar de que el cronista trata de ser imparcial y dar algunos defectos de sus personajes, parece que lo hiciera porque se siente bajo una mirada incrédula que cuestiona tanta virtud. Frases como “no quiero negar que no touiese algunas tentaciones...” (p. 49) o “no quiero negar que como omme humano este cauallero no touiese vicios como los otros ommes...” (p. 65), muestran a un escritor que sabe que se ha alargado en describir aciertos en sus personajes cuando lo más verosímil, y a lo que le obliga como historiador su pacto con la verdad, es

mostrar seres con errores para que parezcan más reales.²⁶⁷ En este sentido, Domínguez Bordona encuentra que:

cierta corriente sinuosa de adulación, se desliza, a veces, entre conceptos de indudable valor moral y citas clásicas de vana erudición, y esto, más en los *Claros varones* que en sus otras obras. Ante su Crónica, Galindez de Carvajal le acusa de «haber pecado en muchos casos», más que por lo que dice, por lo que calla de los Reyes Católicos.²⁶⁸

Pero, agrega Domínguez Bordona, la complacencia de Pulgar “no la lleva al extremo de presentarnos unos retratos idealizados, faltos de valor histórico”.²⁶⁹

Pérez de Guzmán vivió un tiempo en la corte. Pulgar, por su parte, fue “criado desde su menor edad en la corte de Juan II y Enrique IV, su educación debió de ser muy esmerada y sus relaciones las más escogidas”.²⁷⁰ Domínguez Bordona, agrega que “en la corte de Enrique IV, gozó ya de alto prestigio, viviendo intensamente los días azarosos de tan lamentable reinado y conociendo los resortes más secretos de su mala política”.²⁷¹ Esta

267. En el retrato de Juan Pacheco, maestre de Santiago, el editor cuenta que este personaje consiguió que se le eligiese maestre sin dar cuenta ni al rey ni al papa. Refiere Domínguez Bordona lo que escribió acerca de este sujeto Diego Enriquez del Castillo: “Desvergonzado caballero, ingrato criado, desleal servidor. Por hacerte Maestre destruyeste a quien te hizo, cabsaste infinitos robos, hiciste muchas viudas, desabrigaste muchos hijos de sus padres e desconsolaste a tantos padres de sus hijos... dejaste a tus hijos con vergonzoso apellido”, p. 65, n. I. Es difícil creer que el personaje de Pulgar, del que le cuesta trabajo encontrar defectos, sea el mismo que con tanta dureza califica Enriquez del Castillo.

268. *Ibidem*, p. XVIII.

269. *Ibidem*, p. XXII.

270. *Ibidem*, p. VI. Por otro lado, no se conocen las fechas precisas de su nacimiento y muerte. Domínguez Bordona dice que se puede deducir que nació en el último tercio del reinado de Juan II y la última fecha en la que se encuentran referencias al autor es 1490, el año hasta el que llega su crónica.

271. *Ibidem*, p. VII.

inmersión en la vida de la corte se refleja en sus retratos y muestra una diferencia con los de Pérez de Guzmán. En el de Enrique IV, por ejemplo, Pulgar se interesa en señalar cualidades cortesanas: “Era grand músico, e tenía buena gracia en cantar e tañer, e en hablar en cosas generales”; también dice: “Usaua asimismo de magnificencia en los recibimientos de grandes omnes, e de los embaxadores de reyes que venían a él, faziéndoles grandes e suntuosas fiestas, e dándoles grandes dones” (p. 14).

De igual forma, encuentra en otros personajes que “fablauan con buena gracia”, de los que todos “auían plazer de los oír”. Hablar para dar placer y preocuparse por hacerlo con gracia son cualidades que no interesan en Pérez de Guzmán y que para Pulgar, un hombre desarrollado en la corte, son importantes como virtudes de los sujetos. Quizá esta misma idea de sentirse parte de una corte y, por ende, de un momento particular en la historia —al lado de los Reyes Católicos—, lo lleva a interesarse en ubicar el momento en que sus personajes vivieron. Ya sea en los tiempos del rey Juan o en los de Enrique IV, para Pulgar es importante, a diferencia de Pérez de Guzmán, señalar el reinado en el que sus figuras vivieron y de esta forma explicar sus funciones y su desarrollo.

Además de las razones que de forma explícita Pulgar da a la reina para escoger a sus personajes —“claros varones naturales de vuestros reinos que fizieron cosas dignas de memoria” (p. 105)—, la selección se justifica por sí misma cuando el autor señala las cualidades y casi no encuentra tacha en su muestra. Incluso, si a lo largo del retrato Pulgar decide señalar alguna falta en el sujeto que describe, después queda borrada por el peso de una buena muerte. Al final del retrato del almirante Fadrique, escribe:

murió lleno de días e en grand prosperidad; porque dexó sus hijos en buen estado, e vido en sus postrimeros días a su nieto, fijo de su hija, ser príncipe de Aragón, porque era único fijo del rey de Aragón su padre; e otrosí le vido príncipe de los reinos de Castilla e de León, porque casó con la princesa de Castilla, doña Isabel, que fue reina destos reinos (29).

La fama y gloria se comparten por medio del parentesco y se heredan después de la muerte, por ello es tan relevante tener un fin digno para

conservar y acrecentar lazos de sangre que honren a los individuos; porque lo más importante es guardar memoria después de la muerte, como dice Pulgar en el retrato del conde de Haro: “no señoreando de ambición por auer fama en esta vida, más señoreando la tentación por auer gloria en la otra, gobernó la república rectamente” (p. 34).

El receptor de Fernando del Pulgar es la reina, a quien busca complacer; en cambio, en las *Generaciones y semblanzas*, de Pérez de Guzmán, se siente un lector mayor y más variado porque el autor quiere mover a una conciencia nacional. Con sus diferencias, ambos autores tratan de “ensalçar en escritura los fechos de los castellanos, como ouo romanos que supieron sublimar los de su nación romana” (p. 155), según escribe Pulgar. Ya sea que quieran guardar en la memoria imágenes de hombres y mujeres que sirvan como ejemplo a otros, o que deseen mostrar los resultados de las malas conductas, dan un panorama que reúne a la sociedad que vivió en los reinados de Enrique III, Juan II y Enrique IV.

Sin sentirse obligado a repetir o a seguir al pie de la letra lo iniciado por Pérez de Guzmán, Fernando del Pulgar reconoce su labor y la influencia que este autor tuvo en él, y no pierde ocasión para aludir a su obra:²⁷² “el noble cauallero Fernán Peres de Guzmán dixo verdad, que «para ser la escritura buena e verdadera, los caualleros deuían ser castellanos, e los escritores de sus fechos, romanos»” (p. 155).

Fernando del Pulgar fue un hombre reconocido por su cultura y su capacidad como escritor. Domínguez Bordona dice que la *Floresta General* contiene anécdotas y dichos que se le atribuyen al cronista y que son prue-

272. Domínguez Bordona comenta: “Si para escribir sus *Claros Varones* le sirvió de estímulo, como da a entender, el ejemplo de autores nacionales y extranjeros, antiguos y modernos, clásicos y cristianos, no parece, en realidad, que se propusiera otro modelo que las *Generaciones y semblanzas* de Pérez de Guzmán, a quien Pulgar conoció personalmente y por el que sentía verdadera devoción”, *ibidem*, p. XIX. Por otro lado, precede el trabajo de Pulgar el de “Juan Gil de Zamora; *El Espejo de las historias*, de Alfonso de Toledo; el *Valerio de Historias*, de Rodríguez de Almella, y las traducciones más o menos directas y fieles de Plutarco, Valerio, etc. [los que] muestran el género [del retrato] perfectamente definido”, *ibidem*, p. XVII.

ba de su presencia y popularidad en la vida cultural de su época.²⁷³ En este sentido, agrega que Fernando del Pulgar conoció el elogio unánime y transcribe el juicio de Antonio de Capmany para explicar la admiración que despertó:

Su estilo es vivo, conciso, e ingenioso sin agudezas. En él reluce una grandeza sin pompa y una cultura sin afectación: desaparece el arte a la vista de su noble sencillez. No hay voces superfluas ni reflexiones inútiles: la locución es rápida y donosa, mas siempre valiente, así para decir lo bueno como lo malo. Pinta de un rasgo, pues nunca retoca lo que una vez sale de su pluma. Podemos decir que es el escritor castellano de su tiempo, que dijo las cosas más serias con mayor delicadeza y las más importantes con mayor elegancia.²⁷⁴

Como cualquier otro género literario, el retrato tiene una estructura y rasgos que lo delimitan y distinguen. También, el desarrollo que se puede dar al género varía según la época o el autor que lo utiliza. En el caso de Fernán Pérez de Guzmán y de Fernando del Pulgar se ha podido dar ejemplo de ello: las cualidades e intereses de cada uno hacen de la escritura de retratos dos casos particulares.

Además de resaltar la originalidad de cada autor, con el análisis de los textos se ha podido desplegar el abanico ideológico que desde el principio de este libro se ha presentado. La idea particular de la muerte en la Edad Media en España promueve trabajos como el de Pérez de Guzmán y de Pulgar, en los que se trata de consolidar la cohesión de una nación en el linaje de sus personajes particulares. Como parte de la historia, el retrato aporta las imágenes de los hombres que, desde luego, se representarán a sí mismos en el futuro, pero que de igual forma serán parte constitutiva de la imagen de la nación española. De ahí que sea importante resaltar “la influencia sobre los comportamientos que hubo de tener la lectura de las biografías clásicas [...] o las de reyes, prelados, nobles y cortesanos, escritas

273. *Ibidem*, p. XIV.

274. *Ibidem*, p. XXIII.

a lo largo de varias épocas por Fernán Pérez de Guzmán [y por] Hernando del Pulgar”.²⁷⁵

Además de lo que queda dicho de los retratos en particular, resta hacer hincapié en estos conceptos fundamentales en el medievo: el linaje de hombres y mujeres como determinante de la clase de una nación; el buen morir que este linaje conlleva, y que en los retratos se ha encontrado en los mejores personajes; la fama que estos sujetos buscan para la posteridad y que textos como el retrato construyen, y el tratamiento que Fernán Pérez de Guzmán y Fernando del Pulgar hacen de estos aspectos frente a los sujetos que describen. Así, en el capítulo VI no sólo se revisarán tales elementos ideológicos, sino que se verá cómo influyen en la caracterización de los sujetos como verdaderos héroes.

275. Miguel Ángel Ladero Quesada, *op. cit.*, p. 362.

QUINTA PARTE

RETRATO, MEMORIA Y FAMA

I. EL RETRATO COMO LITERATURA DE LINAJE

“Mientras el doble [el cuerpo muerto] del pobre continúa humillado, oprimido, como un lumpen proletario del más allá, los reyes correrán la suerte de los dioses, y los notables la misma que los héroes. [...] La casa del muerto es reflejo de la casa del vivo”,²⁷⁶ por ello, los personajes importantes se preocupan por elevarse un sepulcro que los represente y es este tipo de figura, la más ilustre, la que buscará perpetuar su gloria en alguna o varias manifestaciones artísticas. Así, mientras la dicotomía alma y cuerpo, para la ideología cristiana, supera cualquier aspiración de trascendencia mundana, el mundo social se sobrepone a los ideales místicos y da preponderancia a escritos como el retrato, que tiene como objetivo la difusión de la fama de un personaje. Si bien no se rompe de tajo con la ideología cristiana, comienzan a darse ciertas concesiones que poco a poco van a dar más espacio al anhelo de trascender y de dar un sentido mayor al nombre propio, hasta desembocar en la revaloración del autor y su importancia como titular de una obra artística.

Antes de ello, el individuo cristiano de la Edad Media se entiende compuesto por dos elementos: el alma y el cuerpo. El primero dividido en dos partes: “una inferior, irascible y concupiscible, y otra superior y racional, el espíritu, que es entendimiento y voluntad”.²⁷⁷ Ambos niveles, cuerpo y alma, se veían como opuestos y en pugna; por ello, la muerte significa una separación, y de cierta forma, una liberación para el alma. El destino del alma queda en manos de Dios, mientras que el del cuerpo se deja a los hombres. El alma se va al cielo y el cuerpo, lo material, se devuelve a la tierra. Así, mientras el alma es algo intangible que se escapa a la compren-

276. Edgar Morín, *op. cit.*, p. 147.

277. Fernando Martínez Gil, *op. cit.*, p. 96.

sión humana, el cuerpo es lo concreto, lo que se ve y, después de todo, lo que en verdad conforma a un sujeto.

Por la importancia que tiene el cuerpo —como portador de identidad, como “arma” en la batalla, como representante de poder—, a pesar de la preocupación por el destino del alma, se entiende y aprehende a un sujeto desde su cuerpo: a partir de su presencia física. De ahí que la representación de los rasgos sean importantes en la muerte, porque por más sublime que sea el plano espiritual del hombre, el que lo presenta como tal y a través del cual porta determinadas características es el material, el concreto y tangible que se revela en el cuerpo.

La preocupación por una muerte que puede significar para el personaje la desaparición total de su vida, su nombre y su presencia, lo lleva a desear ser representado. Levantar una escultura que muestre al cuerpo, inscribir en un epitafio el nombre del muerto y agregar a la piedra datos biográficos permiten que el sujeto se mantenga ante el ojo público a través de medios que difundirán su honra.

La muerte, entonces, viene a contribuir a la fama del difunto, como “aquella que a los hombres salir hace/ del sepulcro de nuevo hacia la vida”.²⁷⁸ Así, aunque en apariencia el alma pertenece únicamente al espacio espiritual, lo cierto es que su inmortalidad se extiende hasta el cuerpo para preservar el nombre y los datos más importantes de la vida de un personaje. Y a pesar de que este interés parece profano, la Iglesia encontró la forma de presentar a la fama, en sus enseñanzas y sermones, como un ejemplo a seguir por otros, también en su propio beneficio, porque recibía limosna de gente rica que buscaba un espacio santo para su sepultura.

De esta manera, se puede apreciar que tanto para los intereses de la religión como para los particulares de cada individuo el asunto de la trascendencia determina la forma de entender y manejar la vida. Incluso asuntos que han tenido un sentido, a partir de cierto periodo se modifican en provecho del concepto de perpetuar la fama. Por ejemplo, la idea del *liber vitae*, el libro que tiene inscritos los nombres de los elegidos para disfrutar

278. Emilio Mitre Fernández cita un fragmento de *Triunfos*, de Petrarca. *La muerte vencida*, op. cit., p. 87.

de la gloria eterna, va a cambiar durante el siglo XIII; ya no es el censor de la Iglesia, sino el “registro en que están inscritos los asuntos de los hombres. [...] la historia de un hombre, su biografía, y un libro de cuentas (o de razón), a dos columnas, a un lado el mal y a otro lado el bien.”²⁷⁹

La evaluación de una vida lleva a hacer una selección de eventos cuando, después, se le quiere reconstruir. La condensación de esta vida —como se da en el epitafio y en el retrato literario— implica tomar unos hechos y tirar otros. Como es natural, se elegirán los que mejor hablen del personaje y se borrarán de la memoria los que puedan mancillar esa imagen. En este sentido, el retrato literario se concentra y logra esa construcción perfecta del individuo, mucho más que el epitafio, que en general es más breve, e incluso más que la biografía, que por su extensión y su compromiso de “contarlo todo”, no puede condensar sólo las buenas acciones de un hombre sin los detalles y vericuetos históricos.

Esto, sobre todo, “en la antigua mentalidad tradicional, [en la que] una vida cotidiana inmóvil mezclaba juntas, y confundía, todas las biografías individuales”. Pero, a pesar de que “en la época de la iconografía del Juicio, cada biografía ya no aparece disuelta en una larga duración uniforme, sino precipitada en el instante que la recapitula y que la singulariza”,²⁸⁰ el relato biográfico no se puede equiparar a la representación de virtudes físicas y morales que casi de una ojeada el retrato puede transmitir. En la brevedad del género radica parte de su fuerza discursiva, pues más allá de hacer un recuento de situaciones, arma la imagen de un individuo y la inscribe en la posteridad.

Y es así porque la prioridad del retrato como escrito está en el sujeto lo más “reducido” posible a sí mismo. Es decir, el retrato se preocupa por rescatar aquello que parece ser, o que se quiere que sea, la esencia del individuo: aquello que lo debe representar de una sola mirada. Eso que hablará del personaje y que le permitirá trascender con la mejor imagen, depende, además de su linaje, de su buena fama y de su muerte. Estos elementos

279. Philippe Ariès, *op. cit.*, p. 93.

280. *Ibidem*, p. 95.

no sólo pertenecen al hombre que muere, sino que son parte central del ámbito familiar y social, de ahí su importancia.²⁸¹

A partir del siglo XII, entre los ricos, los letrados, los poderosos, vemos que va subiendo la idea de que cada uno posee un biografía personal. Esta biografía estaba hecha, al principio, sólo de actos, buenos o malos, sometidos a un juicio global: del ser. Luego, ha sido hecha también de cosas, de animales, de personas, apasionadamente amadas, y también de una fama: del haber. A finales de la Edad Media la conciencia de uno mismo y de su biografía se confunde con el amor a la vida. La muerte no ha sido, solamente, una conclusión del ser, sino una separación del haber: hay que dejar casas y huertos y jardines.²⁸²

El *ser* y el *haber* conforman al hombre y de alguna manera pertenecen a las dos partes del individuo que antes he mencionado: el cuerpo y el alma. A ésta se deben los hechos abstractos del ser: lo bueno y lo malo; y a aquél los concretos del haber: lo material. En este punto, la muerte del sujeto no sólo supone la separación entre el ser y el haber, o entre el alma y el cuerpo, sino la preocupación por transformar a ambos en *parecer*.

Cuando la relación del ser y del haber pasa por el filtro de una representación biográfica, quien busca este recurso no espera que el resultado sea exactamente lo que se ha sido o lo que se ha tenido, sino la mejor apariencia de ello. Si bien en el Barroco el *parecer* se convierte en un concepto central para ilustrar y entender las manifestaciones artísticas, el medievo comienza la idea y, aunque no se explica como en aquel periodo, lo aplica de forma semejante. El *parecer* de un personaje en un escrito biográfico, como lo es el retrato literario, supone el interés del personaje por construir una buena imagen que lo represente para la posteridad. Como es obvio, esa imagen que se espera hable del muerto aun tiempo después de haberse ido, será lo más atractiva, lo más noble, lo más honrada y, en general, lo más bella posible. Lo que sucede, en parte, es que “el difunto pretende una

281. Al respecto, Hélène Germa-Romann, señala que “le lignage est plus fort que l’individu. Le sens de solidarité des générations prend là une valeur toute particulière. La vie, mais aussi la mort, engagent l’individu et sa famille”, *op. cit.*, p. 65.

282. Ariès, *El hombre...*, *op. cit.*, p. 122.

gloria que los hombres le han negado en vida, pero que su virtud y la reputación de esta virtud le aseguran después de la muerte, y que su epitafio testimonia públicamente”.²⁸³ El efecto, desde luego, parece mayor cuando se trata de escritos dedicados a incrementar esa fama.

Por ello, a lo largo de la Edad Media se difunde la idea de que se debe estar preparado para la muerte y de que la única forma de alcanzar una buena es por medio de los méritos que se logren en vida: sólo así se podrá erigir una memoria.²⁸⁴ Por medio de los vestigios que el personaje hace de sí mismo, se construye su recuerdo, al mismo tiempo que se eleva una fama que la familia procura acrecentar por propio beneficio. En esta línea, Emilio Mitre Fernández piensa que:

Estaríamos así hablando de una suerte de *fabricación* de la muerte a la medida del recuerdo inmediato o mediato legado por el difunto. O a la medida — más importante incluso— de unos particulares intereses ideológicos que actúan sobre una realidad posiblemente muy alejada de lo que los testimonios más oficiales nos han transmitido.²⁸⁵

Asimismo, el muerto ha pensado en sus ancestros y en el linaje al que pertenece: debe ser digno de formar parte de esa genealogía y debe honrar

283. *Ibidem*, p. 190. La tumba del muerto se “aprovecha” para “imponer a la posteridad el recuerdo de su vida, de sus acciones, gloriosas o modestas”, p. 195.

284. En relación con la memoria, Ariès hace algunas precisiones: “una palabra se repite con frecuencia, perfectamente banal, la palabra *memoria* [...] Desde luego no se trata de una palabra nueva. Como *monumentum*, pertenece a la lengua de la epigrafía funeraria romana. Pero el cristianismo, al tomarla en préstamo, la había desviado en un sentido escatológico: la *memoria* designaba la tumba de los mártires, o bien evocaba el alma desventurada. La epigrafía del siglo XVII no abolió el sentido místico, resucitó el sentido romano, y la expresión «a la memoria de» no invita solamente a la plegaria, sino al recuerdo, al recuerdo de una vida con sus caracteres y sus actos, una biografía. Este recuerdo no es solamente una voluntad del difunto, también es solicitada por los supervivientes”. Entonces la memoria, como recuerdo, es la que se guarda en un escrito biográfico y es lo que se busca cuando se quiere construir una buena fama y trascender, *ibidem*, p. 195.

285. *Op. cit.*, p. 16.

el nombre que no sólo le pertenece a él.²⁸⁶ La muerte a que puede aspirar un sujeto está en relación con sus méritos, pero saber esto no hace que los hombres sean en verdad intachables y lo que realmente se promueve son los medios para hacer que esa vida aparezca inmaculada ante cualquiera.

En la Edad Media española la muerte no es un acontecimiento privado, de alguna forma lo que sucede es que se muere en público; por ello, existe la preocupación por mostrar la manera en que se afronta la muerte, no sólo respecto de la muerte misma sino de cómo se ha preparado el moribundo durante su vida. En este sentido, parece que el hombre medieval ve determinada su vida por la muerte, o mejor dicho, encamina todos los esfuerzos de su existencia a obtener una buena muerte. A lo largo de la vida se construye la posible salvación última. Y esta muerte en público no sólo se refiere a la presencia de seres humanos, sino, de acuerdo con el *Arte de bien morir*, a la de seres que lucharán por arrastrar al moribundo al bien y al mal:

la muerte era un asunto multitudinario y en el lecho del agonizante se reunían ángeles y demonios, parientes y santos, sacerdotes, médicos, mujeres, animales y apariciones del otro mundo. [...] En su populoso lecho de muerte, lo único que no podía hacer el agonizante era distraerse, porque allí estaban sucediendo enormidades y le iba en ello la salvación y el buen nombre.²⁸⁷

Hélène Germa-Romann escribe acerca de los nobles franceses y del sentimiento y obligación en torno del bien morir. Parte central de esta buena muerte yace en la defensa y el realce del honor, y en relación con esto Germa-Romann comenta que no sólo en batalla se cuidaba y acrecentaba la honra, sino que de forma más pacífica también se podía hacer a

286. Respecto de la reputación que debe tener el personaje en incremento de la gloria de su linaje, Hélène Germa-Romann comenta: “Car le noble est aussi l’homme généreux, celui qui ne dévalue en rien la valeur de sa race et qui «réincarne fidèlement la vertu de ses ancêtres». Il se doit, de plus, de servir d’exemple à ses successeurs”, *op. cit.*, pp. 11-12.

287. Enrique Lázaro, *op. cit.*, p.11.

través de un recuento biográfico.²⁸⁸ Narrar una vida, ya sea desde la escritura propia o por medio de la de otro, podía servir de medio para difundir la que había sido su existencia, con sus mejores hazañas y, desde luego, con la mejor versión de sí mismo. Por ello dice Ariès que se entiende la vida como una biografía, porque en la medida en que se vive con la idea presente de que cada acto se medirá al final en un juicio extraterrenal, lo que se intenta es adelantar ese balance para sí mismo y para todo aquel que quiera conocerlo, en un escrito que describa la conciencia de una vida.

El retrato podía ser esa forma de escrito y está entre sus fines servir como proclamador de las virtudes y hechos heroicos de un personaje. Por ello, es un texto que ayuda a construir y preservar el linaje: un tipo de literatura indispensable durante este periodo marcado por la presencia de juicios, infierno y gloria.

288. “Un autre moyen de défendre son honneur, plus pacifique, est l’écriture [...] [le noble] raconte sa vie pour la défense de son «*honneur et réputation*»”, *op. cit.*, p. 64.

II. EL “BUEN MORIR” Y LA CELEBRACIÓN DE LA GLORIA

La sensibilidad a la noción y a las manifestaciones de la justicia data realmente de la segunda Edad Media, y durará durante el Antiguo Régimen. La vida humana aparece como un largo proceso, en el que cada acción es sancionada por un *acto de justicia* o, cuando menos, por *gentes de justicia*. La institución pública misma es concebida sobre el modelo de esas cortes de justicia, y cada comunidad de oficiales de policía, de las finanzas, está organizada como un tribunal con un presidente, unos consejeros, un procurador y un escribano.²⁸⁹

En el pensamiento medieval cada una de las acciones tiene un valor. De ahí que los hombres de esta época sientan que su vida está medida y evaluada a cada paso. Un acto justo, que se relaciona con lo espiritual, tiene que ver con la forma de actuar de la gente de justicia, que se vincula con lo terrenal. Se entiende el mundo sobre un modelo de ley y de evaluación de los actos, que si bien se practica en la vida, se piensa sobre todo ubicado hacia la muerte.

El interés de la existencia concentrada en el momento de morir surge de la necesidad de creer que después de muertos continúa el ser. La idea, promovida por la religión, se sostiene en pensar que ese mundo espiritual está determinado por el tipo de vida que se haya tenido. A partir del siglo XIV el hombre medieval tiene una actitud particular frente a la muerte. Se supone que al mismo tiempo que se mira el evento con temor, se concibe la creación del arte para bien morir. Así, se “canaliza el miedo en servicio de unos intereses sociales, [y el sujeto se] sobrepone al horror que [la muerte] infunde en todos y cada uno de los mortales”.²⁹⁰

La buena muerte daba significado a la pérdida de la vida, porque la justificaba y le daba un porvenir. “El religioso que ayudaba a bien morir podía consolar a quien se encontraba en ese trance haciéndole pensar en la bondad de su forma de morir y en sus expectativas ultraterrenas frente a

289. El subrayado es mío. Ariès, *El hombre...*, *op. cit.*, p. 92.

290. Martínez Gil, *op. cit.*, p. 176.

otras indeseables situaciones”.²⁹¹ El comportamiento que se tuviera frente a la muerte, en la agonía, servía como “testimonio” para el resto de la gente. Todos se sabían mortales, y al ser observadores de otras muertes imaginaban y, de alguna forma, preparaban la propia. La muerte se presenta, desde luego, como un misterio, pero a través del lente de la religión no parece un misterio insondable, sino capaz de develarse tras una preparación de este tipo: la presencia divina debe hacer que desaparezca del moribundo y de los espectadores cualquier duda o desasosiego. El doliente debe dar fe de una buena muerte: debe ser ejemplo para los vivos, que esperan aprender a morir.

Morir con lucidez y con la debida preparación constituye una merced de Dios y es síntoma de salvación eterna. Es la “buena muerte” cuyas características son: el conocimiento de la proximidad del final, su aceptación con resignada serenidad y la meticulosa preparación para un desenlace que permitirá ingresar en el reino de los elegidos.²⁹²

De ahí se entiende que la buena muerte se pida en las oraciones tanto como el no tener una mala muerte; porque “e assí como la ánima sea de grand valor e el diablo trabaje e procure por su condempnación perdurable temptando al ombre en la postremera enfermedad con muy grandes temptaciones. Por ende, muy necessaria cosa es que provea e remedie el ombre a su ánima, por que non sea condempnada para siempre jamás”.²⁹³ Esta buena muerte se relacionaba con una “normal”, apacible, la que se esperaba con “tranquilidad” en la cama, rodeado de la familia y después de haber cubierto los últimos compromisos y obligaciones. En esta etapa del medio el martirio ya no es lo que purifica el alma:²⁹⁴ las responsabilidades cí-

291. *Idem.*

292. Emilio Mitre Fernández, *op. cit.* p. 67.

293. *Op. cit.*, p. 82.

294. El modelo caballeresco y militar que rige la Edad Media enfrenta al guerrero a una muerte súbita que, en este caso, no mancha al personaje sino que lo ennoblece, por lo que se comparaba su muerte con la de un santo. Por otro lado, si el caballero no moría inmediatamente, sino que sufría agonía, se realizaba la ceremonia de costumbre, aunque fuera

vicas, sociales y religiosas son las que determinan la buena muerte y la salvación. “La buena muerte por antonomasia es una muerte más cotidiana y accesible, menos heroica pero más serena y tranquilizadora. A buena vida, buena muerte; a buena muerte, salvación segura”.²⁹⁵

Emilio Mitre Fernández comenta que, en la Edad Media, la buena muerte se entendía como la «muerte propia» porque se muere de una «enfermedad propia»,²⁹⁶ que se comprende como natural, a diferencia del trauma de una muerte súbita.²⁹⁷ La muerte, después de todo, es natural como parte de la vida, pero una muerte que la interrumpe abruptamente, sin dejar que se concluyan los asuntos más elementales, es indeseable. “En este mundo tan familiarizado con la muerte, la muerte súbita era la muerte fea y villana, daba miedo, parecía cosa extraña y monstruosa de la que no se osaba hablar [...] es también la muerte clandestina que no tuvo testigo ni ceremonia”.²⁹⁸

Esta buena muerte en la cama, que se prepara con la oración, los sacramentos, la redacción del testamento y la bendición de un sacerdote, se difundía no sólo por medio de la religión, sino a través de la ficción en los libros de caballerías, así como en las crónicas, en las biografías y en las artes de bien morir.²⁹⁹

de forma abreviada. En este caso, la muerte, a pesar de su violencia, no es inesperada y no se considera mala.

295. Martínez Gil, *op. cit.*, p. 164.

296. *Una muerte...*, p. 17.

297. Nancy Caciola comenta al respecto: “The question of ‘bad’ or ‘evil’ death had been a conceptual category of some significance throughout the Middle Ages. The moral significance of one’s life was thought to be complemented by the specific kind of death one met: whether it was peaceful and expected, or sudden and violent. Thus the precise manner of one’s death, as much as the moral quality of one’s life, had bearing upon one’s fate in the afterlife”, “Spirits seeking bodies: death, possession and communal memory in the Middle Ages”, Bruce Gordon and Peter Marshall (eds.), *The Place of the Death*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, p. 75.

298. Ariès, *op. cit.*, p. 18.

299. Existen tratados de preparación para la muerte como *Miroir de l’âme du pêcheur et*

La mala muerte se entiende de la siguiente forma en el medievo:

Su ángel guardián afligido le abandona [al moribundo], dejando caer su libro en el que están borradas todas sus buenas obras que en él había escritas, porque todo lo que hizo de bueno carece de valor en el cielo. A la izquierda, se ve al demonio que le presenta un libro que encierra toda la historia de su mala vida.

En cambio, la imagen de la buena muerte:

Su ángel guardián, con aire alegre, hace ver un libro en el que están escritas sus virtudes, sus buenas obras, ayunos, preces, mortificaciones, etc. El diablo confundido se retira y se arroja en el Infierno con su libro en el que no hay nada escrito, porque sus pecados han sido borrados por una sincera penitencia.³⁰⁰

du juste pendant la vie et à l'heure de la mort (1736). Ver *Arte de bien morir*, Capítulo V.

300. Ariès, ambas citas en *op. cit.*, p. 95. Vale la pena referir, asimismo, cómo se plasma la buena muerte de don Rodrigo Manrique, para comprender lo que significa para el hombre medieval.

–No gastemos tiempo ya
en esta vida mezquina
por tal modo,
que mi voluntad está
conforme con la divina
para todo.
Y consiento en mi morir
con voluntad plazertera,
clara y pura,
que querer hombre bivar,
cuando Dios quiere que muera, es locura.
–Tú, que por nuestra maldad
tomaste forma cevil
y baxo nombre.
Tú, que a tu divinidad
juntaste cosa tan vil
como el ombre.
Tú, que tan grandes tormentos

Tener una buena muerte para el personaje del medievo completa la cadena de buenas y nobles acciones que debe ser su vida. Cerrar el ciclo terrenal con la buena muerte lo aproxima a la gloria y a la vida eterna de su alma. Los mejores hombres, o por lo menos los que se quiere dibujar como tales, son los que tienen una buena muerte en las descripciones del retrato. La buena muerte corona una vida inmaculada, y da el último y definitivo toque en el retrato literario.

sofriste sin resistencia
en tu persona:
no por mis merescimientos,
mas por tu sola clemencia
me perdona.
Así, con tal entender,
todos sentidos humanos
olvidados,
cercado de su muger,
y de hijos y hermanos,
y criados,
dio el alma a quien ge la dio,
el cual la ponga en el cielo
y en su gloria;
y aunque la vida murió,
nos dexó harto consuelo
su memoria.

III. MEMORIA Y FAMA COMO TÓPICOS PARA CONSTRUIR HÉROES

Todas estas y otras grandes y diferentes hazañas son, fueron y serán obras de la fama, que los mortales desean como premios y parte de la inmortalidad que sus famosos hechos merecen, puesto que los cristianos, católicos y andantes caballeros más habemos de atender a la gloria de los siglos venideros, que es eterna en las regiones etéreas y celestes, que a la vanidad de la fama que en este presente y acabable siglo se alcanza; la cual fama, por mucho que dure, en fin se ha de acabar con el mismo mundo, que tiene su fin señalado.

Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

En la lírica cortesana que surge en el siglo XV, se pueden encontrar rastros del deseo de fama como un tópico de la época.³⁰¹ Sin duda la inquietud por obtener reconocimiento y renombre era parte de aquellos tiempos, pero lo interesante es poder encontrarla por escrito cuando los textos se habían limitado en señalarla como una aspiración banal.

María Rosa Lida de Malkiel, en su libro *La idea de la fama en la Edad Media Castellana*, da una importante muestra del interés que ocupaba la fama en el pensamiento del hombre español del siglo XV³⁰² y menciona

301. Según María Rosa Lida de Malkiel esto se puede constatar en el *Cancionero de Baena*, *La idea de la fama...*, op. cit., p. 229.

302. En orden cronológico y dispuesto por géneros literarios, Lida de Malkiel refiere las principales obras del siglo XV que contienen la idea de la fama y que aún no han sido afectadas por el espíritu del Renacimiento: como crónica particular, la más antigua: *El Victorial* o Crónica del conde don Pero Niño, escrita por su alférez Gutierre Díez de Games. *Crónica de don Álvaro de Luna*, *Libro de las claras e virtuosas mugeres*. La última crónica en fecha y mérito del siglo XV, es la del Condestable Miguel Lucas de Iranzo. *Crónica de Enrique IV*, de Diego Enríquez del Castillo. *Historia de los Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel* de Andrés Bernáldez. En novela de caballerías: tres libros originales redactados en la Península, *Cifar*, *Amadís*, *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell y Mar-

casos como el del Marqués de Villena, quien escribió el verso: “Muera la vida/ y la fama siempre viva”,³⁰³ o el de la estatua yacente del Maestre de Santiago, Rodrigo Manrique, en la que se lee: “Aquí yace muerto el hombre/que vivo queda su nombre”.

La fama se liga a la honra como una posesión que corona la vida de los hombres: a buena honra, mayor fama. Y aunque en la literatura medieval, de acuerdo con la ideología cristiana, se encuentran reproches a la fama mundana, como algunas de don Juan Manuel en el *Conde Lucanor*, en general, incluso en este autor, se reitera su valor cuando es bien ganada y se reprocha, casi como un lugar común, en el caso de que se busque la muerte en guerra contra moros (*Libro de los estados*) “por ganar fama en el mundo, et non por entención derecha et defendimiento de la ley et de la tierra de los cristianos”.³⁰⁴

El deseo de fama en el hombre medieval es una realidad a pesar de los esfuerzos de muchos por tratar de mostrar un ascetismo que a veces se opone a las verdaderas intenciones de un autor. Pero Niño, en el *Victorial*, trata de presentar la fama como un bien divino, pero “mediante el retorcido raciocinio de que, puesto que Dios es quien da las victorias, y las victorias son causa de la fama, Dios es al fin el dador de fama mundana y, por consiguiente, es deber pío apreciarla”.³⁰⁵ En esta idea más “tradicional” de la fama, llaman la atención cuestiones como la de Jorge Manrique, en las *Coplas a la muerte de su padre*, en las que insiste en el buen vivir que llevó su padre y deja de lado el mérito literario en el que, más adelante, se centrará la generación de Juan de Mena.

Jorge Manrique alude a dos tipos de fama en las *Coplas*. Por un lado, la que se busca para ser reconocido en la tierra, y por otro, la que se logra

tí Joan de Galba. Entre los libros caballerescos del ciclo de Troya, *Leomarte*. El trabajo de Fernán Pérez de Guzmán. El marqués de Santillana. Juan de Mena, quien “anticipa, acentúa y concentra las tendencias de su época”. El Condestable don Pedro de Portugal: sus obras muestran positiva apreciación de la fama. Jorge Manrique: habla mucho de la gloria entendida de modo profano y poco de la gloria como bienaventuranza ultraterrena.

303. Recopilado en el *Cancionero de Juan Fernández de Constantina*, núm. 202.

304. Lida de Malkiel cita el *Libro de los estados*, de don Juan Manuel, *op. cit.*, pp. 212-213.

305. *Ibidem*, p. 233. En el *Victorial*, p. 36.

por medio de grandes hazañas y que no sólo da gloria terrenal, sino que permite la trascendencia del caballero. Así, mientras la fama en vida se construye con “el decir”, “el hacer” y “el parecer” del caballero, el “ser” que se levanta sobre estos tres estados se transforma en el “mito del ser” cuando se alcanza la fama póstuma. En la cuarta parte del libro, Patronio le dice al conde que quien siga los *exemplos* “[...] le cumplirán asaz para salvar su alma et guardar su fazienda et su fama et su honra et su estado”.³⁰⁶

Según Pedro Salinas:

Es la primera la vida del común de las gentes, la que a todos se da y la que perece con el hombre, más temporal que ninguna. Sobre ella hay otra, asimismo afincada en lo terrenal y súbdita del tiempo; pero ésta es mucho más larga que la anterior, porque sobrevive a la vida primera, ordinaria y corriente, y cuando el hombre muere ella queda, vuelta fama y gloria, de suerte que perviva en el recuerdo.³⁰⁷

La muerte valora la segunda vida, la de la fama, pero advierte de su fugacidad. La tercera es la única que garantiza esa fama que, más que hablar de gloria, refiere a la trascendencia del nombre.

Juan de Mena no vacila entre la postura ascética de condenar la fama y la de aceptarla en ciertas condiciones, “ni una vez da a entender que su valor sea secundario comparado con la vida eterna que promete la religión”;³⁰⁸ después de todo, “la fama, al pregonar nombres y hazañas ilustres, cumple una misión ejemplar —muy a gusto del didactismo medieval—, pues induce a los hombres futuros a imitar tales hechos por su amor”.³⁰⁹

Aunque la mayoría de los poetas españoles del siglo XV, admiradores de la Antigüedad, siguen las líneas tradicionales, Mena ya da cuenta de

306. Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, editado por Alfonso I. Sotelo, Letras Hispánicas, México, 1993, p. 330.

307. *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Sudamericana, Buenos Aires, 1947, p. 211.

308. Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 278.

309. *Ibidem*, pp. 282-283.

tener conciencia de su valor como escritor y en su obra reclama para sí la fama que merece y que antes era exclusiva de santos o héroes. Esta visión de entender la gloria como propia para quien ha realizado acciones heroicas hace que las biografías, así como los retratos, describan a sus personajes como héroes. De ahí que se cuestione la imparcialidad de los autores al momento de juzgarlos, porque presentan a sus sujetos como seres sin tacha dignos de la mayor admiración. “Mena no disimula la importancia que tiene a sus ojos la participación del poeta en la creación de la fama. Gloria y obra artística vienen a ser equivalentes”.³¹⁰

Este tratamiento de los personajes como si fueran héroes viene del mundo caballeresco reflejado en la literatura épica y en la historiografía. Si bien los caballeros rechazan el valor de la fama terrenal, los relatos siempre resaltan esta recompensa en el héroe, unida a una acción más noble que la fama frívola *per se*. Así es como sucede con el Cid, en quien la fama es un medio para recuperar la honra frente a su rey. En el *Poema de Fernán González*, por otro lado,

no queda menos clara y exaltada el ansia de perdurar en la tierra por acciones terrenas; aun en este ambiente eclesiástico no se olvida la amargura de que una igual muerte aguarde al esforzado y al ocioso, con sólo la fama inmortal como codiciable recompensa.³¹¹

La memoria que deja tras de sí el personaje es la que lo reconstruirá después de muerto y lo hará consistente a pesar de su ausencia. El interés del siglo XV por consolidar la imagen es tal, que incluso las mujeres, que por lo general no tienen presencia, ocupan un sitio en la obra de Álvaro de Luna, *Libro de las claras e virtuosas mugeres*, en el que escribe: “porque inhumana cosa nos paresció de sufrir que tantas obras de virtud y enxemplos de bondad fallados en el linaje de las mugeres fuesen callados e enterrados en las oscuras tiniebras de oluidança”.³¹²

310. *Ibidem*, p. 287.

311. *Ibidem*, p. 207.

312. *Apud*, Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 252.

No dejar constancia de sí mismo por escrito es no haber existido. De hecho, la fama no surge sólo del mérito o demérito del sujeto, sino que “está puesta en mayor medida en la mirada, el rumor, el aplauso de los circunstantes”.³¹³ Hacer pública una vida es lo que construye una fama, por ello, a pesar de que un grupo conozca a un individuo y tenga sus juicios sobre él, siempre tendrán más peso, porque perdurarán sobre los otros, los que se manifiesten por escrito. De nuevo queda probado que en este momento de la Edad Media se *es* lo que se puede *ver* de un personaje, de ahí que la mirada sea tan importante, así como la intención de dar el físico de un personaje cuando se quiere construir su fama para la posteridad.

Visto así, como he dicho en otro apartado, la fama de un personaje no sólo se elabora por medio de sus acciones, sino que se hace, como cualquier otro artificio, mientras se cuenta. La mirada es importante como parte de un proceso de reconocimiento en el que se aceptan ciertas cualidades y defectos en determinado individuo. Así como se reconoce la estatua yacente de un personaje y se vincula con lo que de él puede decir su epitafio, de esa misma forma se entiende el nombre de un sujeto ligado a una descripción física; es decir, se vincula un nombre con su referente real. Esta imagen concreta, a su vez se une y se acepta como una liga natural con las virtudes y, en el menor de los casos, los defectos de la figura que se describe.

La mirada, puesta en las imágenes creadas por la escritura, es la opinión pública que valida la fama del personaje. Al respecto,

no sorprende la frecuencia con que don Juan Manuel aduce como móvil de conducta la honra no entendida precisamente como gloria caballeresca o cortesana, sino como opinión pública, como juicio valorativo de la sociedad: según la notable formulación del *Libro del caballero et del escudero*.³¹⁴

313. *Ibidem*, p. 236.

314. *Ibidem*, p. 211. Sobre el mismo punto, Lida de Malkiel agrega: “Don Juan Manuel no teoriza jamás sobre la fama póstuma sino, según se ha visto, sobre la fama como opinión de la sociedad, equivalente a la honra. Con todo, a pesar de la sistemática subordinación de

La pugna entre la fama mundana y la espiritual es un tema presente y recurrente en la literatura del siglo XV español. Lida de Malkiel comenta que, incluso, se encuentran más reflexiones sobre la fama en este periodo que en el Siglo de Oro, cuando “triumfante el Renacimiento, ya no había necesidad de defensas y apologías para lo que antes había inquietado por su atractivo de novedad y rebeldía”.³¹⁵

Entender el retrato literario medieval como pequeñas biografías de héroes supone vincularlo con la épica y la figura del caballero, la cual, como en el *Amadís*, ambiciona tener y mantener su fama. Y ésta “no es sólo renombre que corre por extensas tierras en vida del valiente o la hermosa, sino, al modo antiguo, es testimonio duradero del mérito”.³¹⁶ La memoria posterior y la trascendencia de la fama es lo que mueve al retrato a presentar a individuos “normales” con la descripción propia de un personaje heroico. La dignidad de la que los cubre el retratista es la que justifica la escritura de su vida. El heroísmo, por lo tanto, o la apariencia de estar narrando acciones o vidas importantes, es lo que mantiene la función del retrato como creador y propagador de famas. Así, señala Lida de Malkiel que:

El ideal caballeresco, modelado a través de los libros, se muestra en este siglo más vigoroso que nunca: [...] el extraordinario favor de las novelas de caballerías demuestran con qué fervor cultos y legos abrazaban el viejo ideal. Además, la literatura se secularizaba en este siglo, en cuanto a autores y temas, en extraordinaria escala; los principales poetas son seculares y, de los grandes prosistas, sólo Talavera es eclesiástico. Este cambio acentúa los intereses profanos en las obras literarias y las inclina más a la renovación renacentista, que lentamente infiltra modos de pensar no nuevos (pues se hallan en libros conoci-

estos bienes a los bienes supremos de la esfera religiosa, a pesar de ocasionales escrúpulos, el vivo afán profano de perdurar en la memoria de los hombres futuros queda aquí no sólo expresado sino recomendado tres veces como línea de conducta”, *ibidem*, p. 216.

315. *Ibidem*, pp. 231-232.

316. *Ibidem*, p. 262.

dos y aun estudiados en la Edad Media), pero descartados antes por no concordar con los principios del pensamiento regido por la iglesia.³¹⁷

La actitud ascética de la Edad Media rechaza la idea de la fama póstuma, mientras el ideal caballeresco la busca y enarbola como uno de sus principales motores. Aquí se da, también, como lo muestra Juan de Mena, una nueva visión del artista, en la que se le permite proyectarse a sí mismo y a su obra hacia el futuro. Como he dicho en otro capítulo, la inmortalidad de los héroes está en manos de los hombres de letras, y ya que no hay mucha distancia entre escribir los hechos heroicos de un sujeto y narrar la vida de otro como si fuera igual de sublime, el retrato encuentra su lugar como un género en donde la muerte es el pretexto para crear imágenes limpias de hombres con tanta mácula como cualquiera. La fuerza que se otorga a los textos historiográficos da vitalidad al retrato y lo despoja de suspicacias; así, puede concebir seres que sin lugar a duda tendrán su sitio en la memoria colectiva futura:

a ningún artista sino al escritor (y señaladamente a los historiadores, «e a ellos solos, como jueces de la fama e pregoneros de la honra») se otorga el don de la recordación perdurable; los españoles han ejecutado grandes hazañas, pero han descuidado celebrarlas; el presente merece tanta alabanza como la Antigüedad.³¹⁸

Juicio que se encuentra, ya como un lugar común, en varios escritores además de Fernán Pérez de Guzmán y Fernando del Pulgar. Este renombre que se extiende a los descendientes del muerto se vincula con la gloria de otros hombres de su tiempo para que, en esta red de grandes hechos y de hombres-héroes, se explique la propia gloria nacional.

317. *Ibidem*, p. 231.

318. *Ibidem*, p. 257. En este mismo sentido, María Rosa Lida de Malkiel cita el prólogo de la *Historia de España* del padre Mariana: “a las veces hace estimar y durable la escritura al sujeto de que trata. La historia, en particular, suele triunfar del tiempo, que acaba todas las demás memorias y grandezas. Las historias solas se conservan, y por ellas la memoria de personajes y de cosas tan grandes”, *ibidem*, pp. 272-273, n. 106.

Se entiende, por lo tanto, que los vestigios del héroe, sea épico o cortesano, deben quedar revelados a la mirada pública por el propio beneficio de gloria y por el ejemplo que debe ser para las generaciones por venir. Ésta es la función de la escritura, pero como género, el que se aboca a este objetivo es sin duda el retrato, que por su concisión, su descripción y su, muchas veces, discurso apologético, es capaz de dibujar verdaderos cuadros, dignos de la galería de la memoria.

IV. FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN Y FERNANDO DEL PULGAR:
MUERTE, MEMORIA Y FAMA

Como una línea central de este libro he dicho que la muerte es origen y destino del retrato como género. Lo primero, porque a partir de ella se establece la posibilidad de re-crear a un sujeto, y como fin, porque es hacia ella a donde se lanza la imagen que busca trascendencia. En este sentido, los trabajos de Fernán Pérez de Guzmán y Fernando del Pulgar, *Generaciones y semblanzas* y *Claros varones de Castilla*, no son la excepción y se cimientan en el deceso del individuo para construir la memoria de su fama.

Independientemente del estilo de cada autor y de las intenciones que guardan al momento de hacer su libro, muerte, memoria y fama son tópicos que no pueden eludir porque son la esencia misma del género. Si bien para Pérez de Guzmán su libro supone el espacio en el que puede dar juicios y hacer crítica acerca de los problemas políticos y sociales de Castilla,³¹⁹ para Fernando del Pulgar es otro espacio en el cual puede desplegar sus dotes literarias; en ambos, supone el medio por el que un número determinado de personas, con las que cada autor tiene vínculos diversos, quedará descrita de tal forma que su calidad moral, sus cualidades y defectos físicos pasarán de la esfera de lo privado a la de lo público.

Al principio de este capítulo mencioné que el vínculo entre el alma y el cuerpo se podía entender en relación con el *ser* y el *haber* de un sujeto. El *ser*, como lo que el individuo tiene de valor moral, mientras que el *haber* es lo que posee. Estos dos planos del ser humano se tocan en un punto: el *parecer*, lo que en conjunto representa al personaje en su totalidad. Entregar una figura a la vida pública implica crear lo que ella *es* o *será* para al-

319. Francisco Gago Jover cita a Johan Huizinga, quien ve este incorformismo como un síntoma de la época; reconoce a “la Baja Edad Media como una época de sufrimiento e inseguridad en la que predomina un ambiente sombrío y melancólico, donde «los cronistas y los poetas de moda lamentan una y otra vez las flaquezas seniles del mundo y dudan de la paz y de la justicia». A la profunda desesperación y enorme pesimismo del periodo hay que añadir una gran preocupación por la muerte, un continuo resonar de la voz del *Memento mori*”, *op. cit.*, pp. 24-25.

guien, y ese alguien supone, a su vez, el ojo último que lo reconocerá y lo ubicará en su lugar dentro de la historia.

Tanto Pérez de Guzmán como Fernando del Pulgar conocen las propiedades del género del retrato y, desde luego, el peso de la inscripción. Ellos no lo inventaron, pero lo adaptaron a sus intereses y lo amoldaron según su talento. Pérez de Guzmán no sólo escoge figuras que por su valor deben gozar de la trascendencia que les dará un retrato publicado, sino también a quienes por su demérito merecen, por un lado, pasar a la memoria colectiva como villanos y, por otro, servir de ejemplo de lo que se debe evitar.

Acerca de los retratos de Pérez de Guzmán, Sánchez Alonso, comenta:

No tiende al panegírico, sino que suele encontrar bastantes tachas en los hombres, pero se mantiene en una imparcialidad que es generalmente reconocida. Puede, sobre todo, apreciarse en la semblanza de D. Álvaro, contra el que no se ensaña con exceso, culpando mucho a los nobles que por ambición se le doblegaron; sería demasiado pedir que reconociese también que la abulia del rey y los desmanes de los señores hacían necesaria la actuación del privado. La semblanza de Juan II muestra también una severa objetividad.³²⁰

Por su parte, Fernando del Pulgar se concentra más en su trabajo literario, un poco alejado de la crítica, y los personajes que menciona sólo son reflejo de cualidades dignas de imitación. Más próximo a la cabeza real de España, Pulgar parece tener que cumplir con un compromiso que implica la elevación de la figura de la reina y la reafirmación de la ideología cristiana.

Más allá de los intereses políticos e ideológicos de cada autor, el núcleo temático del retrato se sostiene sobre los pilares de la muerte, la memoria y la fama. La muerte está presente en el género desde que se escribe acerca de un ausente; se crea, como he dicho, un epitafio para recordarlo, que completa la imagen que se perfila con la descripción. La figura que se compone con los elementos físicos, morales, espirituales y, en ocasiones, de

320. Benito Sánchez Alonso, *op. cit.*, p. 344.

acción, acompaña al nombre del muerto y juntos pasan, por medio de la grafía, a la memoria colectiva. Así como los caballeros de la épica son conocidos y admirados por todos, los hombres de los retratos difundirán su imagen, al lado de una fama, para perdurar en el recuerdo de quienes escuchan y lean sobre ellos.

El retrato es el único género que puede contener un desfile de seres redondeados con cualidades y características físicas y morales; Fernando del Pulgar y Fernán Pérez de Guzmán son los autores que mejor lo representan. La caracterización de sus personajes está determinada por sus propios intereses y sus virtudes críticas y literarias, pero el marco en el que lo hacen es semejante, y el género, el mismo. Independientemente del lugar que ocupa cada autor en la historia literaria, ambos representan distintos momentos y, a pesar de la influencia de uno en otro, suponen trabajos originales. Asimismo, debe entenderse al retrato literario como un anfibio que puede surcar la narración histórica igual que la literaria, porque vive en la frontera entre ambas escrituras. El retrato no es una biografía más corta ni una parte de la crónica, es el resultado de ambas, independiente y completo como género. Los textos de Pérez de Guzmán y de Fernando de Pulgar refrendan su valor y reconocen las capacidades del género como un híbrido sin ambigüedades.

En este capítulo he querido explicar cómo, motivado por el paradigma del caballero —como parte de la ideología medieval—, el retratista configura a sus personajes a la manera de un héroe. No tanto porque lo pueda ver como protagonista de batallas heroicas, sino porque lo entiende e interpreta como un ser sin tacha, digno de la mayor gloria y ejemplo para su sociedad. El modelo de héroe medieval tiene cabida en el retrato literario porque los individuos son de tal clase que pueden dar cuenta de su linaje y la merecida trascendencia de su nombre. Son figuras ideales que, a pesar de formar parte de distintas esferas de la sociedad —políticas, religiosas, públicas—, son descendientes de héroes épicos y, por ello, tan heroicos y nobles como ellos.

El modelo de héroe corresponde al de caballero, y esta condición, en el medievo, implicaba una obligación y responsabilidad para los hombres que querían trascender con una fama gloriosa. La buena muerte es la que

merece y corresponde al héroe, y en el retrato literario se refuerza la idea de que a un buen caballero corresponde una buena muerte. Tenerla es la culminación esperada para una vida dedicada al esfuerzo. Por ello, la fama y el tipo de muerte que se tenga son tópicos que van de la mano en el retrato literario: cada uno es pilar de la caracterización de hombres como personajes heroicos.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Es indudable la importancia que la historiografía ha tenido en el recuento de los eventos de la humanidad; la bibliografía que hay al respecto es extensa y variada, lo que no supone, desde luego, que el interés y nuevas propuestas de revisión tiendan a disminuir. En este volumen el lugar de la historiografía ha sido preeminente, tanto en el recuento de hechos en los textos puramente históricos, como en las obras literarias con este tipo de fundamentos. En una visión panorámica del retrato literario, como un escrito organizado a partir de un contexto histórico, pero con un entramado y una composición literarias, se observa que forma parte de los géneros híbridos que oscilan entre lo histórico y lo literario: que otras fronteras lo conforman. La principal aportación de este libro consiste en resaltar esos lazos: los del retrato literario con la historia, desde la literatura, y a partir de ahí con las artes plásticas y las funerarias. Estos vínculos fundamentan, explican y justifican el sistema de creencias y valores medievales.

Señalar estas ligas, asimismo, me ha permitido subrayar particularidades del retrato literario que no se habían comentado antes. Las pocas referencias y discusiones sobre él lo ubican tan sólo como una pequeña ramificación del río que es la biografía, y ni siquiera le conceden la categoría de género. Mi insistencia en este punto no pretende simplemente clasificar un tipo de creación literaria, sino reconocer que ciertas características que se repiten determinan la naturaleza de un escrito, lo unifican y le dan un nombre. Esto no sólo, como digo, para posicionar el lugar de un texto dentro del resto de los que conforman la literatura, sino para darle un peso que supere el devenir del tiempo y resulte de interés a las y los investigadores. Además, el término de género, en este caso, ya implica de cierta forma la doble dimensión de escrito literario e histórico, en la medida en que un género es el resultado de una evolución estética y un contexto histórico. Por otro lado, las fronteras entre lo literario y lo histórico se disuelven cuando se revela que la biografía se escribe con figuras literarias y la ficción se basa en un recuento “real”.

El retrato literario no es, como se ha creído hasta ahora, un escrito que pueda considerarse un pequeño “remedo” de otro mayor. He pretendido mostrar la complejidad de su composición y con ella las posibles líneas de estudio, pues un tema de tantas aristas abre el campo de investigación hacia múltiples vertientes. Se trata de un escrito compuesto, por un lado, de un campo histórico y, por otro, de uno literario; cada uno de estos, a su vez, se bifurca en otros que se tocan y se alejan dependiendo del ángulo del que se mire: la ideología de la época permea cada arista y se enriquece. Entender el retrato literario al lado de las obligaciones civiles y religiosas de un hombre, leerlo como el legado de otro sujeto, aproximarse al texto como a uno que dará cuenta de los personajes de una época, son acercamientos fructíferos y atractivos que proponen el discurso y la estructura del retrato. Asimismo, la propuesta de Alberti, que muestra un orden particular con el que describe la arquitectura de un edificio, refleja un pensamiento medieval que explicaría o ampliaría una aproximación al retrato literario. El orden de los elementos que propone Alberti —el equilibrio, la adecuación de los miembros, los módulos del cuerpo y sus relaciones, la teoría de las proporciones y la influencia del número— son aspectos que trata en su obra *De re aedificatoria* y que se pueden encontrar y revalorar en la estructura del retrato. En este sentido, el camino para confrontar el retrato literario con otros aspectos iconográficos, además de los que ya propuse, me parece productivo.

Por otro lado, en la búsqueda de textos hechos de retratos, como *Generaciones y semblanzas* y *Claros varones de Castilla*, uno que salta a la vista por su materia de análisis es la obra de Álvaro de Luna, *Libro de las claras e virtuosas mugeres*,³²¹ que el autor divide en tres tipos de mujeres: primero, las que son virtuosas y santas, de las que toma ejemplos, incluso, desde “el comienzo del mundo”; en un segundo bloque, menciona a las romanas; y en el último, refiere a las españolas y cristianas. Aunque este libro no es propiamente de retratos, sino de pequeñas semblanzas, se puede confrontar con el género y sacar a la luz nuevos hallazgos. A pesar de que Álvaro de Luna habla de cada una de sus figuras femeninas como hija, hermana o

321. Edición crítica de Manuel Castillo, Madrid, 1908.

mujer de algún varón, y con ello resta importancia al sujeto femenino, este tipo de compilaciones dedicada a las mujeres se puede encontrar en obras de diversa índole, a manera de *exempla*, y es de interés en el campo del retrato literario. Así como me ha parecido que los libros de retratos de Pérez de Guzmán y de Fernando del Pulgar obligaban a un estudio más dedicado del que hasta ahora se había hecho, la obra de Álvaro de Luna merece una revisión detallada, sobre todo, sin caer en anacronías, si se toma en cuenta la importancia que en los últimos tiempos tienen los estudios de género.

Como he dicho, el testamento, las cartas y las biografías en sí son terrenos que se pueden explorar a partir del estudio que presento; por un lado, porque el testamento es un escrito ligado a la muerte y, por otro, porque los textos biográficos comparten rasgos con el retrato. En ambos casos hay un vínculo entre el individuo y su mundo personal, que se relaciona con el tratamiento del retrato que hago en esta revisión. Muchas de las veces, el escrito en la Edad Media responde a una función social; en el retrato literario, habla del linaje y la trascendencia de los hombres y mujeres de entonces, representa un tiempo histórico, pero también uno ideológico y social: estudiar el retrato revela todos estos aspectos que acercan a la comprensión del hombre y la mujer medievales.

No obstante que el retrato no es un derivado de la combinación de la épica y de la crónica, puede ser muy provechoso aproximarse a estos géneros a partir de un tercero que, desde varios puntos, se emparenta con ellas y las pone en contacto. Además de incluir los elementos ficcionales e históricos propios de estos escritos, da cuenta de otra forma de manifestar los valores y creencias de la época: como, por ejemplo, entender la muerte desde el arte pictórico y revisar la alegoría funeraria en la piedra o la grafía en el epitafio. Debo insistir en que este es un punto de estudio fundamental, ya que hasta el momento no hay bibliografía que relacionara la representación funeraria medieval con el retrato; unión que, he de subrayar, no es arbitraria sino una natural que se desvela al comprender que el retrato es un escrito que representa, explica y justifica la vida de un sujeto que ya ha muerto.

En “El arte de contar historias”, Jorge Luis Borges escribe que “lo importante para la épica es el héroe: un hombre que es un modelo para todos

los hombres”.³²² He tratado de explicar que una afirmación como ésta, cargada del sentido del deber que el sistema de creencias y valores del medio hacía cumplir a los individuos, puede aplicarse también al retrato literario, donde las mujeres y los hombres “dibujados” son boceto de la conciencia de saber que se vive para morir. Son existencias que, hechas retratos literarios, sólo se dieron para ser personaje y, en esa medida, representar los valores de alguien más. Los hombres medievales, aún en un momento tardío, se comprendían a sí mismos como héroes porque *debían* serlo. Es parte de la naturaleza e ideología de su tiempo y, también, de su concepción de cuál es el camino de vida que se sigue para llegar a una muerte *predeterminada*: la que anhelan todos, hombres y mujeres, la del buen nombre y respeto de la honra.

El retrato literario es un compendio de perfiles heroicos en la medida en que cada uno de los rostros que conforman los libros —el de Pérez de Guzmán y el de Fernando de Pulgar— pretenden ser figuras que por su ejemplo sean modelo de conducta; si dentro de estos textos se retrata a algún personaje “indeseable”, el efecto en el lector es, por contraste, el de mayor admiración para el grupo de elogiados. El nombre dentro de una “galería” como la de estos autores representa una serie de rasgos que en cada receptor se completa de manera distinta, pero que siempre concluye en la imagen de un ser sin tacha y digno de elogio.

El héroe, entonces, es una necesidad social que, por un lado, propone modelos de conducta que de alguna forma guían y constriñen las acciones de los sujetos; y que, por otro, crea la ilusión de vivir en un tiempo en el cual el heroísmo todavía responde a principios y valores férreos que se reconocen sólo en unos pocos elegidos. Como se vio, la realidad social de cada época modificó y adecuó la definición del héroe, pero el término y el deseo de caber en él se mantuvieron incluso entre las sociedades más corrompidas. Ser entendido como héroe es la última voluntad de quien desea plasmar su vida en un escrito, para lograr un lugar en el paraíso terrenal y otro en la gloria celestial.

322. Justo Navarro (trad), *Arte Poética. Seis conferencias*, Crítica, Barcelona, 2001, p. 67.

BIBLIOGRAFÍA

- Abdel Badi, Lutfi, *La épica árabe y su influencia en la épica castellana*, Instituto Chileno-Árabe de Cultura, Santiago de Chile, 1964.
- Alarcos Llorach, Emilio, Prólogo al *Poema de Fernán González*. Castalia, Madrid, 1967.
- Ariès, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Éditions du Seuil, Paris, 1975.
- _____, Philippe, *El hombre ante la muerte*, Taurus, Madrid, 1987.
- Bayer, Raymond, *Historia de la estética*, FCE, México, 1984.
- Bennington, Geoffrey, *Jacques Derrida*, Cátedra, Madrid, 1994.
- Bialostocki, Jan, "The image of death and funerary art in european tradition", *Arte funerario, Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Louise Noelle (ed.) y Beatriz de la Fuente (coord.), UNAM, México, 1987, 2 vols.
- Borges, Jorge Luis, "El arte de contar historias", Justo Navarro (trad.), *Arte Poética. Seis conferencias*, Crítica, Barcelona, 2001.
- Breisach, Ernst, *Historiography ancient, medieval and modern*, The University of Chicago Press, USA, 1977.
- Caciola, Nancy, "Spirits seeking bodies: death, possession and communal memory in the Middle Ages", Bruce Gordon and Peter Marshall (eds.), *The Place of the Death*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- Castro, Américo, "Lo hispánico y el erasmismo", *Revista de Filología Hispánica*, IV (1942).
- Catalán, Diego, *De Alfonso X al Conde de Barcelos*, Gredos, Madrid, 1962.
- Catalán, Diego, "Crónicas generales y cantares de gesta. El *Mío Cid* de Alfonso X y el del Pseudo Ben-Alfaray", *Hispanic Review*, XXXI, núm. 3, (1963), 195-215.
- Catalán, Diego, *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid, 2001.

BIBLIOGRAFÍA

- Clavería, Carlos, "Notas sobre la caracterización de la personalidad en las *Generaciones y semblanzas*", *Anales de la Universidad de Murcia* (1951-1952), pp. 481-526.
- Clavero, Dolores, *Romances viejos de temas épicos medievales. Relaciones con gestas y crónicas*, Ediciones del Orto, Madrid, 1994.
- Cortés, Gerónimo de, *Phisonomía y varios secretos de naturaleza*, Fábula, México, 1946
- Cox, Patricia, *Biography in late Antiquity. A quest for the holy man*, University of California Press, Los Angeles, 1983.
- Derrida, Jacques, *Memorias para Paul de Man*, Gedisa, Barcelona, 1989.
- Derrida, Jacques, *Jacques Derrida*, Cátedra, Madrid, 1994.
- Domínguez Bordona, Jesús, edición y notas, *Claros varones de Castilla*, Fernando del Pulgar, La Lectura, Madrid, 1923
- _____ *Generaciones y semblanzas*, Madrid, La lectura, 1924.
- Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, editado por Alfonso I. Sotelo, Letras Hispánicas, México, 1993.
- Fallows, Noel, "La guerra, la paz y la vida caballerescas según las crónicas castellanas medievales", *Discursos y representaciones en la Edad Media*. Actas de las VI Jornadas Medievales, Concepción Company et al. (eds.), UNAM y COLMEX, 1999.
- Faral, Edmond, *Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen age*, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1924.
- Fernández-Ordóñez, Inés, "La *Estoria de España*, la *General Estoria* y los diferentes criterios compilatorios", *Revista de Literatura*, L, núm. 99, (1988), 14-35.
- Fernández-Ordóñez, Inés, *Versión Crítica de la Estoria de España*, Fundación Ramón Areces, Madrid, 1993.
- Florencia, María Christen, *El caballero de la virgen*, UAM, México, 1988.
- Folger, Robert, "Noble subjects: interpellation in *Generaciones y semblanzas* y *Claros varones de Castilla*", *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, ISSN 15405877, vol. 4, (2004), 22-50.
- Foulché-Delbosc, R., "Étude bibliographique sur Fernán Pérez de Guzmán", *Revue Hispanique*, tomo XVI, 1962, 26-55.

BIBLIOGRAFÍA

- Franklin, Albert, "A Study of the Origins of the Legend of Bernardo del Carpio", *Hispanic Review*, V, núm. 4, (1937), 286-303.
- Freire López, Ana María, "La función de la anécdota en la caracterización del personaje histórico", *La construction du personnage historique. Aires hispanique et hispano-américaine*, Jacqueline Covo (recop.), Presses Universitaires de Lille, 1991.
- Gago Jover, Francisco, edición y estudio, *Arte de bien morir y Breve confesionario*. Anónimo, (Zaragoza, Pablo Hurus: c. 1479-1484), Madrid, 1999.
- Germa-Romann, Hélène, *Du «bel mourir» au «bien mourir». Le sentiment de la mort chez les gentilshommes français (1515-1643)*, Droz, Genève, 2001.
- Gómez Redondo, Fernando, *Artes poéticas medievales*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2000.
- González, Eloy R., "Tipología de los personajes en el Amadís", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIX, 1991, núm. 2, 824-864.
- Gregorovius, Ferdinand, *Roma y Atenas en la Edad Media y otros ensayos*, Wenceslao Roces (pról. y trad.), FCE, México, 1946.
- Heffernan, Thomas, *Sacred Biography. Saints and their Biographers in the Middle Ages*, Oxford University, New York, 1988.
- Hernández, Francisco Javier, *Y ese hombre seré yo. La autobiografía en la literatura francesa*, Universidad de Murcia, Murcia, 1993.
- Hightet, Gilbert, *La tradición clásica*, FCE, México, 1954.
- Huizinga, Johan, *El otoño de la Edad Media*, trad. José Gaos, Alianza Editorial, Madrid, 1981.
- Ladero Quesada, Miguel Ángel, *La España de los reyes católicos*, Alianza, Madrid, 2005.
- Lázaro, Enrique, "Las palabras de la muerte", *Arte de bien morir y Breve confesionario* (Zaragoza, Pablo Hurus: c. 1479-1484), Anónimo, Edición y estudio de Francisco Gago Jover, Madrid, 1999.
- Lejeune, Phillippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.
- Lida de Malkiel, María Rosa, *La idea de la fama en la Edad Media Castellana*, FCE, México, 1952.
- _____ *La tradición clásica en España*, Ariel, Barcelona, 1975.

BIBLIOGRAFÍA

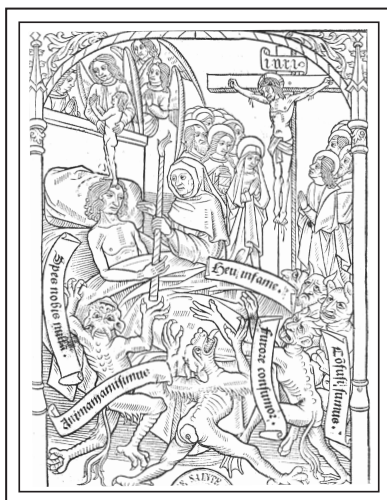
- López Estrada, Francisco, “La retórica en las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán”, *Revista de Filología española*, XXX, (1946), 310-352.
- _____ *La toma de Antequera*, Biblioteca Antequerana, Antequera, 1964.
- Ludwig, Emil, *Genio y carácter*, Juventud, Barcelona, 1962.
- Luna, Álvaro de, *Libro de las claras e virtuosas mugeres*, Edición crítica de Manuel Castillo, Madrid, 1908.
- Man, Paul de, “Autobiography as de-facement”, *The rethoric of Romanticism*, New York, 1984.
- _____ *Alegorías de la lectura*, Lumen, Barcelona, 1990.
- McCulloch, Jeanne, entrevista a León Edel, “El biógrafo como artista”, *Casa del Tiempo*, UAM, vol. X, Nº 100, marzo-abril 1991.
- Martínez Gil, Fernando, *Muerte y sociedad en la España de los Asturias*, Siglo XXI, Madrid, 1993.
- Mata Carriazo, Juan de, Edición y estudio, *Crónica de los Reyes Católicos*, Fernando de Pulgar, Espasa-Calpe, Madrid, 1943.
- May, George, *La autobiografía*, FCE, México, 1984.
- Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, CSIC, Madrid, 1994, t. II.
- Menéndez Pidal, Ramón, “Relatos poéticos en las crónicas medievales”, *Revista de Filología Española*, X, (1923), 329-372.
- _____ Estudio a la *Primera Crónica General de España*, Gredos, Madrid, 1955.
- _____ *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1959.
- _____ *Textos medievales españoles*, ediciones críticas y estudios de Espasa-Calpe, Madrid, 1976.
- _____ *Reliquias de la poesía épica española*, [Madrid, 1951], Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1980.
- _____ edición del *Poema de Fernán González* en la edición de *Reliquias de la poesía épica española* de Diego Catalán, Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1980.
- Milá y Fontanals, Manuel, *De la poesía heróico-popular castellana*, Martín

BIBLIOGRAFÍA

- de Riquer y Joaquín Molas, editores, Patronato Menéndez Pelayo, Barcelona, 1959.
- Mitre Fernández, Emilio, *La muerte vencida. Imágenes e historia en el Occidente Medieval (1200-1348)*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1988.
- _____ *Una muerte para un rey. Enrique III de Castilla (Navidad de 1406)*, Universidad de Valladolid y editorial Ámbito, Valladolid, 2001.
- Morín, Edgar, *El hombre y la muerte*, Kairós, Barcelona, 1994.
- Panofsky, Erwin, *Humanistic themes in the art of the Renaissance*, Harper Torchbooks, New York, 1962.
- Powell, Brian, *Epic and Chronicle. The 'Poema de mio Cid' and the 'Crónica de Veinte Reyes'*, The Modern Humanities Research Association, London, 1983.
- Rahtz, Philip, "Artefacts of Christian Death", *Mortality and Immortality*, S.C., Humphreys and Helen King, Academic Press, London, 1981.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1995.
- Romero, José Luis, "Sobre la biografía española del siglo XV y los ideales de vida", *Cuadernos de Historia de España*, I y II (1944), 115-138.
- _____ *Sobre la biografía y la historia*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1945.
- _____ "Fernán Pérez de Guzmán y su actitud histórica", *Cuadernos de España*, III, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1945.
- _____ "Estudio" en Suetonio, *Vida de los doce Césares*, Cumbre, México, 1977.
- Ruiz de la Peña, Juan Ignacio, *Introducción al estudio de la Edad Media*, Siglo XXI, Madrid, 1984.
- Salinas, Pedro, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Sudamericana, Buenos Aires, 1947.
- Sánchez, Benito Alonso, *Historia de la historiografía española*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1941.
- Senabre, Ricardo, Selección, estudio y notas, *El retrato literario (Antología)*, Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1997.
- Serrano, Luciano, estudio al *Poema de Fernán González*, Junta del Milenario de Castilla, Madrid, 1943.

BIBLIOGRAFÍA

- Suárez Fernández, Luis, *Nobleza y monarquía. Puntos de vista sobre la Historia política castellana del siglo XV*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1975.
- Tate, Robert, *De la Antigüedad a la Edad Media*, Archivo de Alfonso Reyes, México, 1954, p. 80.
- _____ “La historiografía de la España del siglo XV”. *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Gredos, Madrid, 1970.
- _____ “López de Ayala, ¿historiador humanista?” *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Gredos, Madrid, 1970.
- Thapar, Romila, “Death and Hero”, *Mortality and Immortality*, S.C., Humphreys and Helen King (eds.), Academic Press, London, 1981.
- Vaquero, Mercedes, *Vida rimada de Fernán González*, The University of Michigan, 1987.
- Victorio, Juan, Edición del *Poema de Fernán González*, Rei, México, 1990.
- Viguera, María Jesús, *Dos cartillas de fisiognómica*, Editora Nacional, Madrid, 1977.
- Vives, José, *Inscripciones cristianas de la España romana y visigoda*, Biblioteca histórica de la Biblioteca Balmes, Barcelona, 1942.
- Zamora Vicente, Alonso, Introducción al *Poema de Fernán González*, Espasa-Calpe, Madrid, 1963.



Esta primera edición de *El retrato literario español del siglo XV como parte de la representación funeraria*, de Berenice Romano Hurtado, se terminó de editar el 12 de junio de 2020. Este libro es una coedición entre la Editorial Aldus y la Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados de la UAEMex, a través de la Dirección de Difusión y Promoción de la Investigación y los Estudios Avanzados. Cuidado ortotipográfico: Piedad Liliana Rivera Cuevas. Por disposición del Reglamento de Acceso Abierto de la Universidad Autónoma del Estado de México, se publica la versión PDF de este libro en el Repositorio Institucional de nuestra Máxima Casa de Estudios.

Para los hombres y mujeres medievales la muerte es una asignatura que deben aprender y vivir como parte de su experiencia en el mundo. La muerte se imita, se comparte y se hereda; es representación en sí misma, por la serie de ritos que la acompañan, y porque se muestra hacia los demás cuando se convierte en una forma artística. La muerte medieval tiene cuerpo y textura, se puede mirar, tocar, escuchar y leer: es forma y contenido de las manifestaciones artísticas, así como parte de la ideología que da relieve al proyecto historiográfico de la época.

De ahí la carga ideológica de la que se nutre un género como el retrato, tan estrechamente vinculado con la muerte. En él, no sólo se encuentran elementos relacionados con la trascendencia, el linaje y la propagación de la fama; también circulan, implícita o explícitamente, cuestiones como el modelo de caballero y el héroe medieval, la importancia de la buena muerte, la presencia cristiana, las ideas políticas y sociales que unen en contexto al personaje, el testamento y la herencia, el buen estado y las relaciones familiares.

Este texto intenta abrir camino para llenar el espacio que el retrato literario debería ocupar como género. Ya no como un derivado menor de cualquier otra escritura, sino como una elaboración que, por sus características singulares y sus diferencias con otros géneros, merece un espacio y estudios específicos. Este libro se interesa, sobre todo, en mostrar tales propiedades y en resaltar las meramente ideológicas, en particular las vinculadas con la muerte medieval.

ISBN 978-607-633-161-3 (UAEM)
ISBN 978-607-9457-17-4 (ALDVS)

