

Fisiognómica, pintura y teatro

ARSENIO MORENO MENDOZA

Universidad Pablo de Olavide

Resumen: Este artículo trata sobre el arte de la fisiognómica y su repercusión en el teatro y la pintura. En él se hace un repaso a los diversos tratados más usados durante los Siglos de Oro en España y se ofrecen algunos ejemplos que muestran dicha transferencia.

Palabras clave: Fisiognómica, tratado, pintura española, Siglos de Oro, teatro, iconografía.

Abstract: This study focuses on physiognomics as one of the skills with an influence on Theatre and Painting. The paper revises the various treaties usually used in Spanish Golden Age and discusses actual examples from these.

Key words: physiognomics, treaty, Spanish painting, Spanish Golden Age, Theatre, Iconography.

El cardenal Paleotti, en su *Discurso sobre las imágenes profanas y sagradas* (1582), recomendaba acerca de la representación de las imágenes de los santos que éstos “en ningún momento fueran retratados con rostros de particulares y de personas mundanas conocidas por los demás”, teniendo bien cuidado que “la calidad de sus hábitos con que se representan sean convenientes a personas santas, y que los atuendos con que se disponen, y demás ornamentos, sean todos proporcionales a la profesión que ejercieron en esta vida”. Y es que, para Trento, los santos nunca deben estar dotados de contenidos y expresiones “comunes y triviales”.¹

Casi dos siglos más tarde, en 1727, el jesuita F. Lang publicaba una “Disertatio de actione scenica” dirigida a los actores de teatro, aunque también sería válida para los oradores. En este opúsculo el jesuita nos dice que la acción debe preceder a todos los demás medios persuasivos, incluido el verbal, puesto que los espectadores, a través del contenido gestual de los actores, comprenden el estado de ánimo de los personajes, incluso antes de comenzar a hablar.² Lang, que era contrario al uso de la máscara, característica de la *commedia dell’arte*, donde los cómicos eran reducidos a meros

1. Paleotti, G, *Discurso in torno alle imagini sacre e profane* (1582), in P. Barocchi, *Trattati d’arte del Cincuecento*, vol. II, Bari, 1961, pp. 352 y 456.

2. “Actio debet precedere locutionem. F. Lang, *Disertatio de actione scenica*”. In. Battistini, A. *La retórica agiografica nel teatro dei gesuiti. Santi a Teatro*, Electa Napoli, Napoli, 2006, p. 41



Alonso Vázquez. *Última cena*.
Sevilla. Museo de Bellas Artes.

estereotipos imperturbables, sí que defendía, en cambio, en la tragedia jesuítica por la que él apostaba, el rostro descubierto a través de cuya mímica el actor mostraba la psicología del personaje, con su “ethos” y –sobre todo– el “pathos” del mismo. El gesto y la fisonomía son quienes, a la postre, definen a un personaje, su naturaleza y su estado de ánimo, pues –como diría Alberti– “coi movimenti delle membra mostran movimenti dell’animo”.³

La representación iconográfica de las figuras sacras, por tanto, no deberían responder a modelos extraídos de la realidad específica y singular. Aquí el naturalismo a ultranza no es válido. Las imágenes sagradas, los santos, Cristo, la Virgen, nunca han de ser retratos personalizados y, mucho menos, reconocibles, de personas concretas –decía Paleotti–. Su identidad nunca responde la una especificidad personal, sino que es expresión de un canon de belleza y bondad ampliamente codificado y reconocible por todos. Lo mismo podríamos decir de otros personajes opuestos a esta naturaleza divina y, en consecuencia, hermosa y amable. Los malos no son solamente malos; sino que también lo parecen. Los malos son repulsivos y groseros y, ante todo, feos. Ambos se expresan con una gestualidad específica, una gestualidad descompuesta y desaliñada. Su mímica les delata. Su mímica es expresión de una fisionomía dinámica. Pero también, al igual que la mímica, les delata el color de su pelo, el tamaño de sus ojos, la configuración de su frente o el formato de su cráneo. Es decir, su fisionomía estática, permanente y congénita. La fealdad es sinónimo y muestra elocuente del vicio. La belleza, por su parte, es manifestación de la virtud y de las buenas costumbres morales. La fealdad física, una fealdad específica, revela esa otra fealdad, oculta, del alma. También, las características faciales de un individuo pueden ser –y son para los fisiognomistas– espejo de su carácter violento, su brutalidad, o su falta de entendimiento, su humor colérico, su ingenio avisado o su sensualidad.

3. Chastel, A, “L’art du geste à la Renaissance“, *Revue de l’Art*, núm. 75, 1987, p. 14.



Herrera el Viejo. *Sagrada Cena*.
Colección particular.

Dalla Porta, con respecto a la belleza del rostro, afirmaba que la auténtica belleza “muestra una armoniosa y acorde concordancia de sus partes y así en la simetría del orden, en la proporción de los miembros, en la templanza y viveza de los humores bien sazonados y juntos acoplados, que demuestran nobilísimas costumbres y una más nobilísima alma... Esta belleza es aquella que atrae todas las virtudes y aleja todo vicio”.⁴ La verdadera belleza es sinónimo de virtud y repelente del vicio. La belleza es exponente delator de un alma noble y de unas pasiones personales nobles y limpias.

Aunque la fisiognomía artística, aquélla que se ocupa del estudio y de la comprensión de las pasiones morales, una fisiognomía dinámica y plenamente vinculada a la escena dramática, no se desarrollaría hasta el siglo XVIII, la fisiognomía estática —por llamarla de algún modo— contaba con una amplísima literatura que hundía sus raíces, supuestamente, en Aristóteles. Para ellos la belleza física era indicio inequívoco de beatitud y belleza espiritual, pues en la concordancia de los humores expresa su perfección.⁵

Algunos textos griegos —nos comenta J. Bordes— como el del Pseudo-Aristóteles tienen una clara raíz anatómica y sus contenidos corren en paralelo con los intereses médicos expresados por Galeno e Hipócrates. “La doctrina que alimenta a estos fisiognomistas —añade— es la de las cuatro complexiones y temperamentos. Un ejemplo es el principio humoral desarrollado por Galeno por la cual la prevalencia de uno de los cuatro humores

4. Dalla Porta, G.B. *Fisionomía naturale*. Edizioni Analisi, Bologna, 1985, p. 170.

5. Bordes, J., *Historia de las teorías de la figura humana. El dibujo, la proporción, la fisiognomía*. Madrid, Cátedra, 2003, pp. 288-355..



F. Pacheco. *San Juan Bautista*.
Madrid. Museo del Prado

determina su forma corpórea y psíquica en relación con la tetralogía de los temperamentos: sanguíneo, flemático, colérico y melancólico”.⁶

En España, el tratado de fisiognomía más antiguo data de una fecha tan precoz como es 1517. Se trata del *Libro de la Fisiognomía* escrito por Silvestre Velasco y publicado en Sevilla, del que tan solo contamos con la referencia de Nicolás Antonio en su *Biblioteca Hispana Nova*.⁷

Para Sebastián de Covarrubias, en 1611, la “fisonomía” es tan solo “una cierta arte conjetural, por la qual señalamos las condiciones y calidades del hombre, considerando su cuerpo y talle y particularmente por las señales del rostro y cabeça, como parte principal y la torre del omenaje donde residen los sentidos del alma, suele dar indicios de sus pasiones”.⁸

Sin embargo la difusión en nuestro país de la obra de G. B. Dalla Porta, *De humana physiognomía* Libri III, publicada en 1584,⁹ sin duda alguna el tratado más importante y de mayor difusión en Europa, gozaría de un notable éxito. Y pronto surgirían sus primeros vulgarizadores como Jerónimo Cortés, quien en 1601 publicaría en Barcelona su *Phisonomica*.¹⁰

Dalla Porta, partiendo del Pseudo-Aristóteles, había desarrollado sus célebres silogismos fisiognómicos fundamentados en los paralelos existentes entre las morfologías animales y sus correlatos y equivalencias con el hombre. Cada especie animal –viene a decirnos– tiene unas formas correspondientes a sus propiedades y pasiones. Estas formas se encuentra explícitas en el hombre, por lo que, en consecuencia, éste mantiene un carácter análogo con los restantes animales de la Creación.

El éxito de la obra de Dalla Porta, a medio camino entre la ciencia especulativa y la magia natural, no se hizo esperar en España, dejando su impronta no solo entre la élite intelectual, sino también en amplias capas de la cultura popular.

Ese es el motivo, tal vez, por el cual en nuestro país no habrían de faltar grandes estudiosos de la materia, como Huarte de San Juan, o –un siglo más tarde– el padre Juan Eusebio Nieremberg (1595-1660).

El primero dejó impresa su única obra, *Examen de Ingenios*, en Baeza en 1575.¹¹

En este prodigioso texto, traducido en distintos países europeos y reeditado múltiple veces en España, podemos leer fragmentos como el siguiente: “La buena figura del cerebro arguye Galeno considerando por de fuera la forma y compostura de la cabeza, la cual dice que sería tal cual conviene tomando una bola de cera perfectamente redonda, y apretándola livianamente por los lados: quedaría de esta manera la frente y el colodrillo con un poco de giba. De donde se sigue que tener el hombre la frente muy llana y el colodrillo remachado, que no tiene su cerebro la figura que pide el ingenio y habilidad”.¹²

6. Ibidem, p. 298

7. Antonio, Nicolás, *Biblioteca Hispana Nova*, II, Madrid, 1788, p. 287^a.

8. Covarrubias, S, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611). Editorial Alta Fulla, Barcelona, 1987, p. 597.

9. Dalla Porta, G. B. *Fisonomía naturale*. Op. Cit..

10. Bordes, Ibidem. p. 333.

11. Huarte de San Juan, J, *Examen de ingenios*. Edición de Guillermo Serés, Cátedra, Madrid, 1989.

12. Ibidem, p. 280.

El segundo –nos dice Caro Baroja– escribiría una obra, *Curiosa y oculta Filosofía de la Naturaleza examinadas en varias cuestiones naturales* (Alcalá, 1649), donde el teólogo y místico jesuita defendería la fisiognomía natural, así como sus argumentos, fundamentos y reglas.¹³

Estos y otros tratadistas, como Esteban Pujasol, o el sacerdote Ambrosio Bondía, estudiados por el Prof. Laplana Gil,¹⁴ contribuyeron a desarrollar en España durante el Siglo de Oro unas creencias con base supuestamente científica que, por otra parte, no carecieron de detractores, algunos tan furibundos como el propio don Francisco de Quevedo. Para todos ellos la cara era espejo del alma: “*imago animi vultus est*”.

La literatura española del Siglo de Oro nos ha dejado auténticos juicios fisiognómicos entre sus autores más emblemáticos.

Lope de Vega, uno de los escritores que más gala hace de sus conocimientos fisiognómicos –y en particular de la obra de Dalla Porta–, en la comedia *El rústico del Cielo*, habla de signos faciales reveladores de santidad en su protagonista Francisco:

“Qué extraña fisionomía!
Qué simplicidad sincera!
Aspecto tienes, hermano,
De ser un santo”.

Por el contrario, Cervantes, refiriéndose en su capítulo III de la segunda parte del *Quijote* al semblante del bachiller Sansón Carrasco, lo define –como es sabido– del siguiente modo:

“tendría hasta veinticuatro años, carirredondo, de nariz chata y boca grande, señales todas de ser de condición maliciosa y amigo de donaires y de burlas”.¹⁵

Y es que “la cara demasiado carnosa –decía Dalla Porta– demuestra hombre jocoso y alegre”.¹⁶

La obra de Baltasar Gracián está salpicada de citas y juicios fisiognómicos, fruto de un saber generalizado en su tiempo y de un incuestionable y particular conocimiento del autor sobre esta materia. Para el jesuita el rostro y la conformidad del cuerpo están en íntima relación con las condiciones morales de un individuo. Como muestra, sirva este fragmento de su *Moral anatómica del hombre* referido a la frente:

“Es la frente cielo del ánimo, ya encapotado, ya sereno, plaza de los sentimientos: allí salen a la vergüenza los delitos, sobran las faltas y placéanse las pasiones: en lo estirado la ira, en lo caydo la tristeza, en lo pálido el temor, en lo rojo la vergüenza, la doblez en las arrugas y la candidez en lo terso, la desvergüenza en lo liso y la capacidad en lo espacioso.”¹⁷



F. Pacheco. *San Juan Bautista*.
Madrid. Museo del Prado

13. Caro Baroja, J. *La cara, espejo del alma. Historia de la fisiognómica*, Madrid, Circulo de lectores, 1987, p. 151.

14. Laplana Gil, E. “Un tratado de fisiognomía de 1650”, *Scriptura*, 11, (1996), pp. 141-153.

15. *Ibidem*, pp. 145-146.

16. Dalla Porta. *Op. Cit.* p.144.

17. Laplana Gil, J.E., “Gracián y la fisiognomía”. *Alazet*, 9, 1997. *Ibidem*, p. 22.



F. Pacheco. *San Francisco*. Sevilla. Museo de Bellas Artes.

Calderón de la Barca, en su *Memorial a favor de los profesores de la pintura*, llegaba a afirmar que

“en la posición de las facciones del hombre (racional mundo pequeño) llegó su destreza (de la pintura) aun a acoplarle al alma significados en la variedad de sus semblantes, ya lo severo, ya lo apacible, ya lo risueño, ya lo lastimado, ya lo iracundo, ya lo compasivo; de suerte que, retratando el rostro el corazón, nos demuestra en sus afectos aun más parecido al corazón que el rostro”.¹⁸

Los tópicos fisiognómicos, como expresión de un conocimiento generalizado y popular en la época, encuentra –como era de esperar– un amplio repertorio en el refranero de Gonzalo Correas: “Cara de buen año, antes en el bueno que en el malo”. “La cara –sentencia– es señal de buen ánimo y condición, conforme por lo contrario al refrán latino: “Monstruo en el cuerpo, monstruo en el alma”.¹⁹

Leonardo da Vinci, aún criticando la fisiognomía y la quiromancia como ciencias falaces, admitía, no obstante, que los hombres que tienen las partes de la cara de gran relieve y profundidad son personas bestiales, violentas e irracionales. Los que tienen –añade– líneas muy acentuadas entre las cejas son irascibles. Los que poseen los signos que separan las mejillas de los labios, de la boca y de las fosas nasales y de los agujeros de los ojos, salientes, son hombres alegres y risueños. Y así sucesivamente.²⁰

La inclinación de Da Vinci, mostrada en sus manuscritos realizados en torno a 1519 y luego publicados en 1789 por Wenceslay Hollar, un espléndido conjunto de grabados que nos muestra la tendencia del genio hacia la experimentación fisiognómica, –fundamentalmente una colección de cabezas grotescas–, sería compartida por otros pintores como Durero, cuya obra *Della simetría d i corpi humani, libri quattro*, traducida al italiano por G. P. Gallucci, no sería impresa hasta 1591.²¹

Desde el punto de vista teórico, otro artista italiano, Paolo Lomazzo, nos brindaría un breve tratado sobre reglas fisiognómicas, publicado en 1584. Ésta es obra que, partiendo de la tradición leonardesca, intenta como novedad interesante aplicar la fisiognómica a la práctica de la pintura.²²

De estas interpretaciones fisiognómicas y su aplicación en la práctica del retrato tampoco escaparon pintores como Rubens, como podemos apreciar en su cuaderno de aprendizaje editado por Jambert en 1773. Aquí, su teoría fisiognómica, que no es otra cosa que una fisiognomía de la belleza, es la suma de distintos rasgos comunes a ciertos animales.²³

No hay que olvidar las alabanzas del Padre Sigüenza a las galerías de retratos de El Escorial, pues para él los rostros inmortalizados de los grandes varones ofrecían un marcado carácter didáctico-moral al expresar la animosidad, el valor y las buenas dotes morales, de sus facciones.

Amplia repercusión habría de tener entre los pintores y tratadistas del Barroco español los más conspicuos principios de la fisiognomía, algo que

18. Calvo Serraller, F. *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*. Cátedra, Madrid, 1981. p. 541.

19. Correas, G. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Visor Libros, Madrid, 1992, p. 106.

20. Caro Baroja. *Ibidem*. P. 69.

21. Bordes, J, *Op. Cit.* pp. 333 y 337.

22. *Ibidem*, p. 337. Vid. Caroli, F. *Storia della Fisiognómica*, Leonardo Arte, Milano, 1995, p. 64

23. *Ibidem*, p. 339.

no pasaría desapercibido para Julián Gállego en su *Visión y Símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*.²⁴

Entre los muchos conocimientos que ha de tener un docto pintor, según el tratado de Carducho esta la *Fisionomía*. Un pintor, por tanto, ha de estar familiarizado con la obra de “Juan Pablo Galuci Solodiano –nos dice–, que curiosa y doctamente discurre de los movimientos y afectos interiores y exteriores”. También ha de estar versado sobre la obra de Juan Bautista de la Porta, “Leonardo en su tratado de ella, y Lomazo en su libro de pintura”.²⁵

Jusepe Martínez, en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, en su Apéndice laudatorio de la pintura, nos dejaba la siguiente reflexión: “Apeose de su centauro la sublime astrología y prorrumpió así: ‘Sabed, mortales, que los signos poseen jurisdicción en lo elementado y, hablando ahora del hombre, para que conozcan su dominio, los sella con sus caracteres que llamáis fisionomía. Por ésta celebra el astrólogo sus juicios, y de Aristides tebano y Apeles se publica que, en los rostros que pintaron, pudieron especular mis astrólogos el destino de los figurados por ellos’”.²⁶

Más adelante, en su Tratado 9º, el pintor aragonés concluía sus apreciaciones fisiognómicas de un modo, si cabe, más contundente y encomiasta: “Ya me pasaba en silencio –decía– dos insignes maestros que nos dejaron por sus obras otros avisos y ejemplares vivos como preceptos únicos, y en su manera de obrar nada menos que los pasados. Éstos son el excelentísimo Alberto Durero y el magno Leonardo da Vinci, ambos raros en la especulación demostrativa de afectos naturales. Con tanta propiedad explicaron lo interno de las pasiones, así de gozo como de cualquier demostración de ánimo, que sólo en los afectos dejaron declarado en sus figuras los intentos de lo representado. Estos dos insignes maestros hicieron que sus figuras hablasen con sólo la acción.”²⁷

El hecho de que Francisco de Pacheco no hiciera mención expresa en su tratado *El Arte de la Pintura* a la fisiognomía no tiene nada de extraño, aunque parece indudable que no fue el pintor sevillano ajeno a su conocimiento. El saber fisiognómico, a medio camino entre el conocimiento empírico, pretenciosamente científico, y la mancia adivinatoria –de carácter subliminalmente herético–, comportaba una ciencia rayana claramente en la heterodoxia. La aplicación de los conocimientos fisiognómicos conformaba un terreno resbaladizo para una mentalidad de la época. Esta es una actitud puesta de manifiesto por algunos de los más conspicuos teólogos del momento. Nada más lejos, por tanto, de una mentalidad ortodoxa, la de un veedor de imágenes sagradas, como la de Pacheco, que hacer uso de unos conocimientos de dudosa procedencia ideológica. Sin embargo, la visión reglada y canónica de una serie de imágenes, fundamentalmente sagradas, que lleva a cabo el pintor en su tratado –luego traducida a su obra pictórica–, si que nos ofrece un cierto parentesco con las reglas extraídas del más puro conocimiento fisiognómico. Así, a título de ejemplo, cuando cita al Padre Alonso Flores con respecto al modo de representación de los demonios,



F. Pacheco. *Santo Domingo*.
Sevilla. Museo de Bellas Artes.

24. Gállego, J, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Aguilar, Madrid, 1972, p. 230.

25. Calvo Serraller, F, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*. Op. Cit. p. 272.

26. Martínez, J, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Ed. de María Elena Manrique, Cátedra, Madrid, 2006, p. 153.

27. *Ibidem*, pp. 216-7.

G. B. Dalla Porta. *Fisionomía naturale*

no oculta que éstos “en sus pinturas representen su ser y acciones, ajenas de santidad y llenas de malicia, terror y espanto”.²⁸ El aspecto externo de estos seres, en consecuencia, ha de mostrar su condición moral interior, su naturaleza malévola y terrorífica.

Palomino, en 1723, en su Libro IV del Tomo II, afirmaba lo siguiente: “Es principio constante en la filosofía natural que la constitución del cuerpo humano, y la figuración del semblante, son unos índices infalibles de las pasiones, é inclinaciones del hombre; pues aunque siempre tiene dominante el imperio de la razón, no por eso carece de aquella natural propensión, que inclina, ya no violenta su genio”.²⁹

Nuestro autor, sorteando el imperio de la razón y del libre albedrío, no deja –en cualquier caso– de ofrecernos todo un amplio repertorio de modelos fisiognómicos codificado de cómo han de ser representados los distintos tipos de hombre, fuerte y robusto, tímido, ingenioso y prudente, insensato y simple, modesto, animoso, cobarde, avaro y un largo etcétera, así como sus principales características físicas.³⁰

De este modo, sirva, para el pintor cordobés, el siguiente ejemplo: “El hombre ingenioso ha de tener el color entre blanco y roxo: la frente espaciosa, y con entradas: los ojos hermosos, y húmedos: la vista aguda: el pelo ni sutil, ni grueso: las carnes suaves, no musculosas, ni gruesas; y hacia el cuello, y espaldas magras; manos, y pies pequeños, y estatura proporcionada”. En cambio, el hombre insensato y simple “ha de tener el rostro carnososo, y largo: la frente grande, y circular: los ojos azafranados: las mandíbulas, ó quixadas, grandes, y carnosas: el cuello grueso: los hombros relevados: lomos, muslos, y rodillas carnosas: las piernas largas, y hacia los tobillos gruesas, y redondas:

28. Pacheco, F., *Arte de la Pintura*. Edición a cargo de B. Basegoda, Cátedra, Madrid, 1990, p. 570.

29. Palomino, A., *El Museo pictórico o escala optica*. Tomo II, Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1944, p. 177.

30. *Ibidem*, 179-183.

G. B. Dalla Porta. *Fisionomia naturale*

el movimiento, figura, y costumbres, serán la semejanza que tuviere á algún animal, como el más simple de los de carga, según lo describe Juan Bautista Porta”.³¹

Como podemos comprobar, la obra de G. B. Dalla Porta debía gozar entre tratadistas y pintores españoles de un gran predicamento todavía en las primeras décadas del siglo XVIII.

Velázquez, en su biblioteca, contaba con un ejemplar de la obra de Dalla Porta *Della Fisionomia del' Uomo*,³² concretamente de la primera traducción al italiano de 1598.³³ Y es bastante probable que otros ejemplares figuraran en los anaqueles de algunos de nuestros artistas más reputados y cultos.

Llegados a este punto, la gran interrogación que nos surge es saber en qué medida estos conocimientos fisiognómicos, de gran calado como hemos visto en los ambientes culturales y hasta populares del periodo barroco, podrían haber influido en la plasmación concreta por parte de nuestros pintores de una serie de personajes que, por su naturaleza y condición moral, ejemplificaban tanto el bien y la santidad, como sus valores opuestos. No olvidemos que nos encontramos ante una cultura esencialmente simbólica e ideal, donde hasta el más puro rasgo aparentemente naturalista puede encerrar un contenido semiótico polivalente y moral.

Veamos el siguiente ejemplo: Judas Macabeo, el apóstol traidor.

Es bastante frecuente que este personaje bíblico, encarnación personal de la envidia, la codicia y la traición, se le represente con cabellos cobrizos. Pelirrojo es el Judas que da la espalda a Cristo en su Última Cena, pintado por Alonso Vázquez para el refectorio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas y hoy expuesto en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Pelirrojo y

31. *Ibidem*, pp. 179-180.

32. Sánchez Cantón, F.J., “La Librería de Velázquez”, *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, 1925.

33. Ruiz Pérez, P., “La Biblioteca de Velázquez”, Catálogo de la exposición, Consejería de Cultura, Sevilla 1999, p. 90.

G. B. Dalla Porta. *Fisionomía naturale*

con el pelo ralo tirando a trigueño es también este personaje pintado por Herrera el Viejo para este mismo tema de la Sagrada Cena, actualmente propiedad de una colección privada malagueña.³⁴

Pues bien: veamos lo que nos comenta sobre este particular un pequeño tratado de fisiognomía como es el titulado “la cítara de Apolo y Parnaso en Aragón de Ambrosio Bondía, editado en Zaragoza en 1650. “Pelo bermejo –nos asegura– es de todas maneras abominable, porque muestra un ánimo feroz y cruel, y que con trabajo será virtuoso”.³⁵

Palomino, por su parte, nos comenta que el hombre injurioso tiene la “nariz roma, y el pelo roxo”.³⁶

“Pelo bermejo –dice el refrán recogido por Correas–, mala carne y peor pellejo”.³⁷

Sin embargo Pacheco, cuando describe cual ha de ser el aspecto fisiognómico con el que se ha de representar a un personaje como Santo Domingo de Guzmán, no tiene inconveniente en afirmar que éste tenía “la barba y el cabello roxo”.³⁸ Para el tratadista y pintor, este accidente capilar no implica el más mínimo descrédito. Muy por el contrario, su cuerpo era mediano, “pero muy hermoso el rostro, largo y aguileño”.³⁹

Es interesante comprobar hasta qué punto existen notables coincidencias entre la preceptiva establecida por Pacheco en su tratado para la representación iconográfica de determinados santos y la plasmación concreta que el propio pintor realiza de los mismos. Esta coincidencia a todas luces

34. Valdivieso, E, *Pintura Barroca Sevillana*, Ed. Guadalquivir, Sevilla, 2003, p. 243.

35. Laplana Gil, “Un tratado de fisiognomía... Op. Cit., p. 147.

36. Palomino. Op. Cit. p. 181.

37. Correas. Op. Cit. p. 388.

38. Pacheco. Op. Cit., p. 695.

39. Ibidem.

sería lógica. Pero no nos ha de pasar desapercibido que estas características formales, ya codificadas, encierran un acentuado sentido moral, pues la apariencia física, con su belleza o su fealdad, es expresión evidente de otros valores espirituales no visibles. Pensemos que en estos casos nunca podremos hablar, en puridad, de retratos. Hablamos de estereotipos surgidos de un imaginario colectivo fomentado fundamentalmente por el dogma católico. Un santo se identifica por una fisonomía conceptual y, en muchos casos, por sus propios atributos. Y en el caso, tan a la moda en aquellas décadas, del llamado “retrato a lo divino”, no olvidemos que es la retratada quien se disfraza con hábito de una determinada santa, no a la inversa. Un santo –recordemos a Paleotti– no puede parecerse a ninguna persona en particular. Un santo, ante todo, es un icono cuya verosimilitud está sancionada por los principios del decoro.

Un ejemplo paradigmático nos lo ofrece la representación de San Juan Bautista del Museo del Prado, pintado por el maestro en 1608, y la descripción iconográfica “verdadera” que del mismo nos ofrece en sus Adiciones a algunas imágenes del capítulo XIV:

“Del aspecto y rostro del Baptista, si bien no se halla quien trate dél en particular, se puede con la buena razón sacar de lo que apuntan hombres doctos; y no iría fuera de propósito quien lo asemejase al Salvador, especialmente en el modo y color de la barba y cabello, siendo nazareno como Él y primo segundo suyo, pues las madres de ambos fueron hijas de dos hermanas. Débese pintar el rostro largo, bien proporcionado, flaco y penitente, por la gran abstinencia; el color, tostado y moreno, por los grandes soles e inclemencias de los tiempos; pero, con gracia y hermosura; el cabello y barba no compuesto y crecido, los ojos vivos y encendidos, señal del gran celo y espíritu de Elías; las cejas grandes, enarcadas y graves, y, en suma, todo el semblante del hombre nobilísimo, pues descendía de tribu real y sacerdotal, como Cristo. Quien ha visto su cabeza en San Silvestre de Roma, dice que tiene estas señas”.⁴⁰

Rostro largo y bien proporcionado: a este respecto Bondía en su breve tratado afirma que aquellos hombres que poseen “cara prolongada son buenos para todo”.⁴¹ “Las cejas arqueadas –nos recuerda– muestran audacia y ánimo grande”.⁴² Por su parte, “el cabello en su extremidad crespo es



J. Roelas. *Camino del Calvario*.
Sevilla. Museo de Bellas Artes.

40. Pacheco. Op. Cit. pp. 661-662.

41. Laplana Gil. Ibidem, p. 147.

42. Ibidem, p. 149.



J. Ribera. *Ecce Homo*.

de generoso corazón”,⁴³ una observación sin duda alguna extraída de Dalla Porta y sus apreciaciones sobre los “capelli crespi nell’estremità”. “Los labios –prosigue– delgados y que se juntan bien, suaves en los extremos, son señal de magnánimos, generosos y píos”.⁴⁴ “Barba con moderadas plazas muestra ingenio y buen natural”.⁴⁵ Y así podríamos continuar con estas precisas taxonomías.

Los rasgos que expresan belleza, proporción, nobleza, solo evidencian santidad y hermosura espiritual.

Por su parte, San Francisco –nos dice el pintor– era “de estatura mediana, más pequeño que grande; la cabeza redonda y proporcionada; el rostro un poco largo; la frente llana; los ojos, negros y apacibles y no grandes; tenía los cabellos de la cabeza y de la barba, negros; la nariz, igual y delicada y las orejas pequeñas; era de rostro alegre y benigno, no blanco, mas, moreno; tenía dos dientes juntos e iguales, y era de muy pocas carnes y delicada complexión”.⁴⁶

Estatura mediana, cabeza redonda y proporcionada, rostro algo alargado, frente llana, ojos negros y apacibles, nariz igual y delicada, orejas pequeñas, magro de carnes, todas estas características físicas parecen estar extraídas de un tratado fisiognómico, o de varios. Y todas ellas coinciden en la descripción de un hombre espiritualmente perfecto.

“La frente llana y continua es –dice Bondía– señal de mucha felicidad y honra”.⁴⁷ “Las orejas pequeñas son señal de ingenio”.⁴⁸ “Toda nariz desproporcionada muestra mal ánimo y peor corazón”.⁴⁹ La cara alargada evidencia, a todas luces, bondad. Para Della Porta, el hombre bueno y prudente ha de tener cuerpo pequeño, “un poco más grande que la justa medida”.⁵⁰ La cara magra y circunspecta –añade el sabio napolitano en otro capítulo de su obra– evidencia sagacidad en los trabajos.⁵¹ Y, según Huarte de San Juan, el hombre sabio es siempre flaco, “pues la mucha materia ofende al espíritu”.⁵²

43. *Ibidem*, p. 147.

44. *Ibidem*, p. 152.

45. *Ibidem*.

46. Pacheco. *Op. Cit.*, pp., 697-698.

47. Bondía. *Ibidem*, p. 148.

48. *Ibidem*., 151.

49. *Ibidem*.

50. Della Porta. *Op. Cit.* p. 177.

51. *Ibidem*. p. 66.

52. Huarte de San Juan. *Op. Cit.* pp. 281-282.

Muy por el contrario, cuando Pacheco lleva a cabo representaciones de sayones y sicarios, es decir personajes de naturaleza cruel y despiadada, personajes que encarnan todo un conjunto de valores morales contrarios a la santidad, sus rasgos físicos, su caracterización, responden a modelos ya definidos por la tratadística fisiognómica. “Feos de cara —sanciona Dalla Porta— orejas salientes y estrechas, boca pequeña y extendida hacia fuera, dientes caninos, largos y firmes, etc.”⁵³ Y ello hasta el extremo de caer en la plasmación de rasgos que, por hiperbólicos, rozan, cuando no invaden el terreno de la representación caricaturesca, eso sí de estirpe leonardesca. Es por ello que estos personajes malévolos y sanguinarios, grotescos y hasta monstruosos, de una brutalidad ridícula, más parecen inspirados en la pintura italiana, milanesa para más señas, desarrolladas por los pintores de la Academia della Val di Blenio: Lomazzo, o Giovanni Ambrogio Brambilla, cuya concepción moral de la fealdad es notoria.⁵⁴ La fealdad es viciosa.

Aquí, en la obra de Pacheco, en sus lienzos pintados para el convento de monjas de Pasión hacia 1631 (Museo de Bellas Artes de Sevilla) los sayones expresan una gestualidad y unas facciones casi obscenas. Unos rasgos satirizados acordes con el canon de fealdad que no es más que la expresión de su alma ruin y violenta. Y tal vez, sea este acendrado sentido de la codificación de ingredientes fisiognómicos estereotipados y generalizados el que conduce a nuestro pintor a una cierta esclerosis retórica y expresiva, que es compartida por otros maestros a la hora de representar temáticas y personajes similares.

Narices abultadas, grandes orejas, tez rojiza, son características comunes a estos personajes grotescos y malvados. El hombre iracundo tiene “el pelo crespo, los ojos centelleantes, redondos y sanguíneos: el color roxo, la frente rugosa: las espaldas anchas y grandes: los extremos crecidos, y fuertes, y muy vellosos”.⁵⁵ Las orejas grandes y altas —nos dice Bondía, siguiendo a Dalla Porta— no solo muestran falta de ingenio, sino que son propiedad de las bestias. “Toda nariz desproporcionada —añade— muestra mal ánimo y peor corazón”.⁵⁶

Estas observaciones apresuradas, hechas sobre la imagen pintada y la codificación de sus elementos fisiognómicos, pueden hacerse extensibles a otra nueva codificación, en este caso iconográfica y —sobre todo— gestual, desarrollada en el mundo de la representación dramática de nuestro Siglo de Oro. Aquí, la semiótica de los gestos —estudiada entre otros por Evangelina



F. Pacheco. *Ecce Homo*. Sevilla. Museo de Bellas Artes.

53. Dalla Porta. *Ibidem*. p. 177.

54. Rabisch. *Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio. Lomazzo e l'ambiente milanese*. Skira, Milano, 1998.

55. Palomino. *Op. Cit.* p. 181.

56. Laplana Gil. *Op. Cit.* p. 151.

Rodríguez⁵⁷ constituye un nuevo ingrediente compartido entre lenguajes específicos como el pictórico y el teatral, sin olvidar –tampoco– el mundo de la oratoria.

Pero la semiótica de los gestos es, a lo sumo, una fisiognómica dinámica, digamos que circunstancial, que complementa de un modo natural las características y los rasgos innatos o permanentes del personaje, aquellos que muestran su condición moral y la calidad de su naturaleza espiritual.

Digamos que son dos códigos diferenciados, aunque superpuestos, cuya conjunción contribuye de un modo más poderoso a la fijación ideal y simbólica de arquetipos. Un proceso metodológico de representación icónica, por tanto, aprendido por nuestros pintores en fuentes académicas, y expresado por los actores en su caracterización y convencionalismo técnicos. “Sobre el empeño platónico de indagar sobre la verdad en el teatro, se ins-taura en el gesto la concepción de la Retórica aristotélica de que el arte (y con ello el arte del actor) es una técnica, un método, un tipo de relación o comunicación para reconducir, teorizar y expresar los afectos”.⁵⁸ El afecto, o el desafecto, la célebre adhesión afectiva que definiera Maravall, encuentra en la imagen, pictórica o dramática, su mejor y más eficaz vehículo. Y ello gracias a la doble articulación, estática y dinámica, de conceptos fisiognómicos, capaces de sintetizar y –¿porqué no?– reducir a códigos pre-establecidos unos valores de comunicación permanentes y fácilmente reconocibles.

57. Rodríguez Cuadros, E. *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Editorial Castalia, Madrid, 1998.

58. . *Ibidem*, p. 418.