

© 2014 Editorial Isis

Editado por Editorial Isis
Yazmacı Emine sokak 4/A
Burhaniye-Beylerbeyi
34676 Istanbul
Tel.: (0216) 321 38 51
Fax: (0216) 321 86 66
e-mail: isis@tnn.net
www.theisispress.org

ISBN: 978-975-428-501-7

Baskı: İSİS
Yazmacı Emine sokak 6
Burhaniye-Beylerbeyi
34676 Istanbul
Tel.: (0216) 321 38 51
Fax: (0216) 321 86 66
e-mail: isis@tnn.net

Portada: Reverso de la medalla de L. Neufabrer dedicada a Barbarroja
(1535). Viena, Kunsthistorisches Museum.

CUADERNOS DEL BÓSFORO
IX

Encarnación Sánchez García

LA FAMA DE
KHAYR-ED-DIN
BARBARROJA
EN EL RENACIMIENTO:
RETRATOS LITERARIOS Y
ARTÍSTICOS

EDITORIAL ISIS
ESTAMBUL

Encarnación Sánchez García es Catedrática de Literatura Española en la Università degli Studi di Napoli L'Orientale (Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati).

Es autora de numerosas publicaciones sobre la prosa y la historia de la lengua de los Siglos de Oro y ha dedicado especial atención al siglo XVI: tratados de retórica y poética, historiografía, misceláneas, diálogos. Ha publicado la edición de la *Rhetórica en lengua castellana* (1541) de Miguel de Salinas (Nápoles, Orientale, 1999).

Como comparatista se ha ocupado de la imagen de Oriente en la literatura española áurea, publicando estudios sobre el *Viaje de Turquía*, la *Silva de varia lección* y otros textos del Renacimiento español. En este mismo ámbito ha organizado el congreso *España y el Oriente islámico entre los siglos XV y XVI (Imperio Otomano, Persia y Asia Central)* y editado las actas (Estambul, Isis, col. Cuadernos del Bósforo, VI, 2007) y ha cuidado, en colaboración con Michele Bernardini, la edición del volumen misceláneo *Europa e Islam (secoli XIV-XVI)* (Nápoli, IUO, Collana Matteo Ripa, 2002).

Desde hace años se ocupa de la imprenta napolitana en lengua española durante el Virreinato, tema al que ha dedicado el libro *Imprenta y cultura en la Nápoles virreinal: los signos de la presencia española* (Firenze, Alinea, 2007) y los volúmenes colectivos *Cultura della Guerra e Arti della Pace: il III Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1610-1620)* (Nápoli, Tullio Pironti, 2012) y *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barocco: testimonianze a stampa* (Nápoli, Tullio Pironti, 2013).

*A mis amigos turcos
Özlem Kumrular,
Sinan Kumeralp,
Latife y Sami Baştuğ*

ÍNDICE

| | |
|----------------------------------------------|----|
| Introducción | 9 |
| I. El Museo de Paolo Giovio | 15 |
| II. Imágenes de Khayr-el-Din | 27 |
| III. El elogio de Barbarroja | 33 |
| IV. Otros testimonios sobre Barbarroja | 45 |
| Ilustraciones | 53 |

INTRODUCCIÓN

La fama de Khayr-ed-Din Barbarroja (Mitilene, 1465-Estambul, 1546) fue extraordinaria en el Renacimiento: el corsario del Mediterráneo y almirante de la flota turca durante más de una década del Imperio de Solimán el Magnífico (1534-1546), ocupó un lugar preeminente en el imaginario colectivo de sus contemporáneos. En ámbito cultural hispano-italiano este renombre se tradujo en una rica serie de testimonios literarios y artísticos que, a lo largo del siglo XVI, fueron apareciendo en toda Europa occidental y, con especial fuerza, en Italia y España. De entre los más relevantes, el medallón literario que Paolo Giovio le dedicó en sus *Elogia*, cuando todavía eran recordadas por los contemporáneos las hazañas del corsario-almirante, vio la luz en Italia y fue enseguida traducido y publicado en España. El presente estudio está dedicado a esta representación joviana de Barbarroja por ser una de las más antiguas y la única donde discurso y forma de expresión visual colaboran eficazmente en la formación de la imagen cultural del corsario de Mitilene.

En el siglo XVI se asiste en ambas penínsulas a una rica producción de textos dedicada a eventos políticos y militares contemporáneos, eventos que encuentran una sistematización escrita en lenguas y géneros literarios distintos; dentro de esa producción un capítulo importantísimo lo constituye el corpus literario que Italia y España dedicaron a la materia de la que podríamos llamar sintéticamente “guerra

de Oriente”¹. Si en la segunda mitad del siglo fue la batalla de Lepanto el evento histórico que más conmovió la imaginación y las plumas de los escritores, en la primera mitad fue la presión de Solimán sobre la Europa continental y mediterránea la que concentró la atención de cronistas y poetas. De esta doble presión, la guerra mediterránea, excepto en el caso de Rodas en 1522, nunca estuvo a cargo del sultán (como sí lo estuvieron la continental contra el Emperador y aliados y la asiática contra Persia): Solimán delegó siempre en sus almirantes de la mar, o en otros cargos menores, la sistemática amenaza contra las costas de las posesiones venecianas en el Adriático y en el Egeo, contra las dos grandes penínsulas y contra las posesiones españolas en tierras africanas; una procura que fue especialmente exitosa para la Gran Puerta cuando recayó en los hermanos Barbarroja, tan exitosa que obligó al Emperador a empeñarse personalmente para intentar frenar sus efectos².

¹ Carlo DIONISOTTI, *La guerra d'Oriente nella letteratura veneziana del Cinquecento* en *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino, Einaudi, 1967, pp. 201-226 (202).

² La bibliografía es inmensa. Para una visión sintética sobre el peso que esa acción tiene en el conjunto de la trayectoria del Emperador véase Wim Blockmans, *Der Kampf um die Vorherrschaft in Europa* en Wenzel JACOB, Johan van de WIELE, Fernando CHECA CREMADES, Wilfried SEIPEN (dir.), *Kaiser Karl V (1500-1558). Macht und Ohnmacht Europas*. Italy, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Bonn, und Kunsthistorisches Museum Wien, 2000, pp. 17-25. Véase igualmente Manuel FERNAN-

Si observamos el escenario general, esta presión y la guerra que de ella derivaba interesó conjuntamente al Imperio, a Italia y a España pero también a las posesiones portuguesas en la península arábiga, dada la compleja articulación de la ofensiva otomana.

La respuesta literaria fue, consecuentemente, conjunta y de valor extraordinario: los vértices de la construcción histórico-ficcional los ocupan Tasso, Cervantes y Camoens y la amplia base, las anónimas relaciones de sucesos, los *avvisi* que tenían su centro en Venecia (por motivos obvios la más preocupada por la guerra); los lados de estos ideales triángulos están constituidos por innumerables crónicas, composiciones poéticas, capítulos de misceláneas pensemos, por ejemplo, en las entradas que Pero Mexía dedica al imperio turco en su *Silva de varia lección*, (1541), textos de divulgación histórica, como el librito de Paolo Giovio sobre la historia de los turcos dedicado al Emperador³, al que va a responder (y a copiar) Diaz Tanco de Frexenal en su *Palinodia de los turcos* (1547); hay también diálogos como el *Viaje de Turquía* (1557), obras de historiografía po-

DEZ ALVAREZ, *Carlos V, el César y el Hombre*. Madrid, Espasa 1999, pp. 487-514.

³ *Commentario delle cose de Turchi, di Paulo Iovio, Vescovo di Nocera, a Carlo Quinto Imperadore Augusto*, apud Antonium bladum Asolanum, Romae, 1532. La traducción castellana de Gaspar de Baeza sale en el decenio siguiente: *Commentario de las cosas de los turcos [...] de Italiano traduzido en lengua Castellana....* Barcelona, Carlos Amorós, 1543.

derosas como las *Historiae* del mismo Giovio (de 1550 los primeros libros y de los años siguientes, los demás) y obras oficiales, como la *Historia de la Vida y Hechos del Emperador Carlos V* de Fray Prudencio de Sandoval (1600-1604). Dejo deliberadamente fuera de mi horizonte a Francia cuyas relaciones amistosas con la Gran Puerta permitieron un acercamiento probablemente menos militante a la materia turca.

Limitadamente al ámbito de referencia, podemos decir que la guerra de Oriente interesó políticamente y literariamente a toda Italia y a toda España, pero la división política italiana favoreció puntos de vista muy distintos entre sus literatos, según las posturas políticas de los mecenas de los que dependían; la elaboración de la materia turca en Italia tuvo a su vez un influjo en ciertas posiciones de los escritores españoles, quienes a menudo reaccionan y critican las posturas de los italianos.

Es necesario, pues, tener en cuenta esta disparidad de enfoque, siempre entroncada con las situaciones de hecho y los intereses reales de una Italia tan fragmentada. El centro del remolino político y literario en el *Cinquecento* es Venecia: políticamente porque la guerra de Oriente representaba para ella una amenaza de destrucción total, literariamente porque las letras y, más en general, la escritura fueron para Venecia su principal "modo" de manipular la conflictiva realidad (como tan genialmente lo iba a escribir Francisco de Quevedo en el siglo siguiente);

te); la escritura fue instrumento para dirigir e influir sobre las decisiones de los otros estados italianos y europeos y su importante industria impresora colaboró de forma notable a la formación de la opinión italiana y europea a lo largo de todo el siglo XVI.

Por otra parte, la necesidad vital que para Venecia constituía la paz con el turco la hacían, junto con otros pequeños estados del norte y centro de Italia, aliada natural de Francia, lo que en cierto modo la enemistaba con España (la presencia española en Italia era el otro motivo de frialdad con la Corona Católica). Y esto ya desde finales del siglo XV, cuando la paz de Venecia con la Gran Puerta en 1480 arrastró consigo un cambio de dirección de la presión turca en Italia: disminuye, o cesa, la agresión continental al estado veneciano (Friuli y alrededores) y aumenta la agresión marítima al reino de Nápoles (Otranto, y, sucesivamente, Gallipoli y Calabria, costas de Sicilia y de Campania, islas del golfo de Nápoles) hasta llegar, en los tiempos de Barbarroja, a las puertas del Estado Pontificio (Fondi, Sperlonga) y a Toscana (borde marítimo de Siena: Porto Ercole).

Esta alternancia de las hostilidades se ajusta a la diversidad y oposición de intereses políticos de las distintas entidades estatales italianas y de ella depende la variedad de significación, los infinitos matices de los escritos dedicados al tema turco; una variedad que nos obliga todavía hoy a realizar la indagación crítica sobre los textos literarios y artísticos

teniendo siempre en cuenta la historia política del contexto en el que surgen, es decir atendiendo a la diferenciación del mosaico italiano, al dinamismo vertiginoso de las alianzas, de los cambios de intereses de las diversas entidades estatales. Tras haber descrito esa variedad, es decir en un momento *a posteriori*, se puede intentar una consideración unitaria, un análisis comparativo entre manojos de textos que tengan una matriz común o que afronten un mismo tema. En esta ocasión analizaremos sólo uno de los textos, especialmente rico por la doble entidad estatutaria que encierra y especialmente famoso, gracias a la enorme difusión que llegó a alcanzar en su forma impresa.

I

EL MUSEO DE PAOLO GIOVIO

Desde principios del siglo XVI los contactos comerciales, diplomáticos y humanos y los choques militares entre la Cristiandad y el Islam otomano se fueron intensificando: a los tradicionales contactos venecianos y genoveses se añaden ahora los de los hebreos españoles, los de Francia, los del Imperio; a los choques en Europa y en el Mediterráneo oriental se añaden otros en el Mediterráneo occidental y en los Balcanes. Este progresivo aumento de intercambios pacíficos y bélicos se aceleró a lo largo del segundo cuarto del siglo XVI y tuvo influencias trascendentales sobre el sistema cultural del Occidente cristiano. Dentro de este sistema una intensa dinámica de descubrimiento, rechazo o aceptación del mundo islámico, fue elaborando, en los distintos códigos de representación simbólica, series de narraciones dedicadas a la historia, a los protagonistas, a la organización del Imperio de la Sublime Puerta y de sus aliados norteafricanos. La mayoría de esas narraciones fueron literarias (historiografía, publicística, misceláneas, diálogos, teatro, etc), escritas en latín y en las lenguas vulgares occidentales, mientras que una minoría muy selecta halló su forma de expresión en la pintura italiana renacentista, a partir del área veneciana: pensemos por ejemplo en los Bellini

y en sus retratos de Solimán y de otros miembros de la familia del sultán¹.

En general esta producción literaria y pictórica se fue realizando de forma paralela en ambos códigos, con autonomía entre ellos. Sin embargo en un caso del Renacimiento italiano maduro la pintura y la literatura se intersecan proponiendo una información compleja sobre los más importantes protagonistas de la galaxia islámica vistos en relación con los hombres ilustres del occidente cristiano. Esta genial invención se debió a Paolo Giovio, obispo de Nocera, quien, entre 1537 y 1543, fue realizando el sueño de construir, en su tierra natal de Borgovico (Como) un lugar de estudio, al que llamó *Museo*, en donde exponer una colección de retratos de hombres ilustres antiguos y modernos². Paolo Giovio acariciaba la idea de un Museo universal de retratos de hombres ilustres ya desde 1504 y había empezado a coleccionar retratos en los primerísimos años veinte

¹ La bibliografía es muy rica, pero véase especialmente Alberto TENENTI, *La formation de l'image de Soliman à Venise (1520-1530 env.)* en Gilles VEINSTEIN (ed.), *Soliman le Magnifique et son temps*. Actes du Colloque de Paris (7-10 mars 1990). École du Louvre-École des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Paris, La Documentation Française, 1992, pp. 39-50.

² Véase para todo lo referente a la gestación de la colección pictórica Franco MINONZIO, *Introduzione a Paolo GIOVIO, Elogi degli uomini illustri*. Torino, Einaudi, 2006. Las citas del presente trabajo reenvían siempre a esta edición; para el desdoblamiento entre *imagines* y *verba*, véase el parágrafo II "Museo di carta" di Paolo Giovio, *ivi*, p. XXII-LXXXVII.

del *Cinquecento*. La idea de integrar los retratos con *elogia* en latín que resumieran brevemente las biografías de los retratados parece haber surgido del intercambio intelectual con su hermano Benedetto, historiador y arqueólogo humanista.

Dividió Paolo Giovio su colección en dos grandes grupos (hombres de letras y hombres de armas) y, entre los gloriosos hombres de armas modernos, incluyó a los sultanes y a los Barbarroja. Esta apertura de Giovio era el resultado de una visión histórica de horizonte universal, como confirmarán sus *Historiae* (1550)³: una visión alimentada por la conciencia de la complejidad de las relaciones entre estados europeos e imperios orientales y un reconocimiento de la importancia alcanzada por éstos, importancia que la Iglesia Romana de esos años, a través de la escritura de Giovio, proponía y reconocía de forma autónoma respecto a otras entidades estatales.

Este enfoque aparecía refrendado por los acontecimientos, pues, por esos mismos años, Solimán el Magnífico, tras la conquista de Túnez por el Emperador Carlos V y la huida de Barbarroja a Constantinopla, había recuperado la iniciativa militar en el Mediterráneo. Por su parte, Khayr-ed-Din Barbarroja revalidaba su cargo de almirante de la flota otomana (que tenía desde 1534) y sus victorias en el Mediterráneo central y occidental asombraban y escandalizaban al Occidente cristiano: en efecto por

³ *Pauli Iovii Novocomensis Episcopi Nucerni Historiarum sui temporis tomus primus*. In officina Laurentii Torrentini, Florentiae, 1550.

entonces Khayr-ed-Din ponía en fuga a la escuadra combinada dirigida por Andrea Doria en Prevesa, masacraba a los españoles en Castelnuovo, anclaba su flota en Marsella, sitiaba Niza, invernaba en Toulon, y, finalmente, ya en 1544, abandonaba el Mediterráneo occidental llevándose al hijo de su amigo el corsario Sinán el judío -a quien había tenido prisionero Jaccopo d'Appiano en Elba- y saqueando las islas de Procida, Ischia y Lipari⁴.

La larga estancia de Khayr-ed-Din en el sur de Francia había sido utilísima para el grandioso proyecto de Giovio: en efecto, en aquel *templum virtutis* dedicado a los hombres del pasado y del presente ilustres en las letras y en la guerra, a cuyas salas estaban destinados los retratos que el humanista había empezado a coleccionar a partir de 1521, hallaban ahora un espacio los emperadores otomanos gracias a los retratos que Khayr-ed-Din Barbarroja proporcionaría al Conde de Anguillara, Virginio Orsini, quien por entonces, siguiendo la tradición familiar de cercanía al rey de Francia, mandaba una flotilla de naves francesas. Orsini tuvo la oportunidad de tratar al almirante de Solimán durante la estancia de éste en los puertos del Rey Cristianísimo hasta el punto de estrechar con él una

⁴ Una síntesis de agradable lectura dedicada a la trayectoria completa de los dos hermanos se halla en la monografía de Miguel Angel de BUNES IBARRA, *Los Barbarroja*. Madrid, Alderabán, 2004. Véase también la nueva edición del clásico de Charles FARINE, *Les Barberousse. Deux frères pirates au XVIe siècle*. La Rochelle, La Découvrance, 2007.

amistad; fue en uno de los intercambios de regalos que jalonaban esa amistad cuando Orsini recibió el precioso joyero-*secretaire* con los retratos de los sultanes turcos. Esta serie era, pues, distinta de la de retratos oficiales que la familia veneciana de los Bellini había realizado, aunque no estaba totalmente desconectada de aquella. Pero nos detendremos en eso más adelante.

El mismo Giovio dedicó en el elogio a Bayazid I (XVI del Libro segundo de los *Elogia*) un largo párrafo explicando detalladamente las circunstancias del regalo de Barbarroja a Virginio Orsini y la acción diplomática a través de la cual el Obispo de Nocera consiguió los retratos: Orsini consintió, tras muchas solicitudes, prestar los once retratos miniados de los reyes otomanos al cardenal Alessandro Farnese para que mandara hacer copias que después Farnese pasó a Giovio⁵:

Perché nessuno si chieda meravigliato da dove mi siano pervenute le effigie autentiche di antichi re, soprattutto turchi, sarà il caso di svelare in che modo la fortuna ha favorito la mia curiosità. L'ammiraglio della flotta ottomana Khair-ad-din Barbarossa arrivò a Marsiglia in piena guerra tra l'Imperatore Carlo e il re Francesco. Furono i francesi a chiedere il suo aiuto. Barbarossa strinse amicizia con Virginio Orsini, conte di Anguillara, che comandava su di un certo numero di navi francesi. Facevano a gara a farsi grandi regali con

⁵ Paolo Giovio recurrió con frecuencia a solicitudes de préstamos y trueques para procurarse retratos destinados al Museo.

un patto: che Barbarossa ricevesse regali molto più preziosi di quelli che faceva. Infatti Barbarossa aveva una passione per le nostre cose occidentali e le chiedeva a Virginio. Quest'ultimo con una generosità tipicamente romana, lo riempiva di argenti lavorati e di molti abiti di seta. Barbarossa regalò a Virginio un arco tartaro con una faretra di splendida fattura e una scimitarra persiana fornita di uno splendido fodero gemmato (si dice fosse appartenuta al *sofi* Ismaele); e inoltre un caftano intessuto d'oro e porpora e uno scrigno di ebano e avorio sul quale si potevano scorgere gli autentici ritratti di undici re ottomani, dipinti (secondo lo stile degli artisti barbari) con colori preziosi su tavole di papiro levigato. Virginio, grande stimatore delle cose eleganti, li ha amati più di tutti gli altri regali. E non si deve credere che Barbarossa abbia ingannato Virginio cedendogli dei ritratti inventati: le tavole dipinte di re ottomani più recenti e le immagini delle monete d'oro che si vedono da noi corrispondono esattamente, perciò si deve ritenere che anche i ritratti dei re precedenti siano fedeli. [...] Occorsero suppliche, e lunghe preghiere, prima che Virginio si resolvesse a prestare tutte queste immagini al cardinale Alessandro Farnese e a me, così che le facessimo dipingere su tavole più grandi per il piacere dei gentiluomini colti (581-582).

La amplia digresión sobre Barbarroja en el elogio a Bayazid I está cargada de valor simbólico: se trata del primer elogio del entero *corpus* dedicado a un monarca turco y Khayr-ed-Din aparece ahí como intermediario diplomático y cultural entre los sultanes y el Renacimiento católico, y como refinado admirador de las artes suntuarias itálicas (platas,

sedas...).

Pero, sobre todo, en esa primera aparición del corsario en los *Elogia*, Giovio lo presenta ya maduro y en su momento de máximo esplendor humano, y, por ello, capaz de ofrecer y recibir amistad⁶. Barbarroja aparece como copartícipe de valores que el humanismo proponía como los más altos, capaz de entenderlos, de sentirlos y de practicarlos, sin por ello abandonar su propia cosmovisión y su propio sistema de valores. El obispo de Nocera se preocupa en el elogio XVI incluso de proteger a Barbarroja de una posible acusación de falso. El método comparado que el humanista establece entre el parecido de las imágenes representadas en las miniaturas con el de las monedas acuñadas durante los reinados de los monarcas otomanos aspira a demostrar que las efigies de los reyes más recientes son verdaderas y, por inducción, que también las efigies de los reyes más antiguos responden realmente a la fisonomía de los retratados: una inteligente estratagema, necesaria para confirmar que su Museo contenía sólo *verae imagines*, retratos que buscaban una semejanza

⁶ La amistad entre personas de diferentes religiones pero de igual o semejante posición social es un tema literario renacentista: *El Abencerraje*, en la España de esos mismos años, narraba la amistad entre caballeros cristianos y moros en la frontera andaluza granadina; la primera edición de la *Diana* de Jorge de MONTEMAYOR que incluye la novela del *Abencerraje* es de 1561.

exacta⁷. Haskell está convencido de que Giovio sabía «que gran parte de sus “retratos” no eran representaciones fieles de las semblanzas de los personajes, sino imágenes creadas de forma que correspondieran a impresiones derivadas del conocimiento de la vida y de las acciones del personaje representado»⁸, es decir retratos morales y no *vere effigie*.

La preocupación de Giovio por demostrar que los retratos correspondían a la realidad física de los retratados radicaba en su identidad de historiador, dada su aspiración a una representación y a una escritura objetivas de la historia, con sus referentes clásicos en Luciano y, a través de él, en Tucídides: una objetividad que, lejos de ser espontánea, se obtenía a través de un complejo proceso de indagación⁹.

En el Museo, el resultado de este proceso aparecía dividido en dos partes: por un lado se ofrecía el retrato, por otro, el elogio del retratado, colocado, en forma de cartela, debajo del cuadro y en íntima conexión con él. Muchos de los elogios hay que entenderlos en la acepción clásica de *inscripciones*, es decir como breves biografías de los retratados y no como panegíricos. A éste propósito es iluminante la opinión de Renzo Meregazzi que, en

⁷ Cfr. MINONZIO, Introducción a Paolo GIOVIO, *Elogi*, ed. cit. p. XLIX.

⁸ Francis HASKELL, *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*. Torino, Einaudi, 1997, p. 41.

⁹ Ivi, pp. XLIX-L.

la introducción a la edición de la obra latina completa de Giovio, sostiene la raíz clásica de este género literario¹⁰.

Giovio organiza los elogios retóricamente como *écfrasis* del cuadro, con referencias precisas a detalles del mismo: al ademán, a la expresión de los ojos, a la tonalidad de la piel, a algún defecto del cuerpo o de la cara; en algunos se llama la atención sobre las características de la composición, como veremos en el caso que nos ocupa.

El retrato es, pues, considerado por Giovio como históricamente elocuente puesto que los rasgos del rostro traducen las cualidades y el carácter del

¹⁰ “E’ interessante notare che già nell’uso in Grecia *elegeion* [...] venne poi ad assumere il significato più generico di ‘*iscrizione*’ [...] e per tanto anche nel latino classico ‘*elogium*’ equivalse spesso ad ‘*iscrizione*’, di contenuto neutro, sia laudativo che denigratorio; mentre nell’età imperiale prese persino il significato di ultime volontà testamentarie, di sentenza penale o addirittura di quello che oggi chiamiamo il cartellino o scheda del casellario giudiziario.

E’ noto, infine che, a cominciare dal III secolo avanti Cristo, le maggiori famiglie patrizie romane ebbero uso di onorare i congiunti trapassati e viventi mediante estatuas o busti, sotto i quali apposero un’*iscrizione* (detta, appunto, ‘*elogium*’) che -dapprima in versi e più tarde in prosa- brevemente illustrasse la vita del personaggio”.

Renzo MEREGAZZI, *Introduzione* en Pauli IOVII, *Opera*. Cura et studio Societatis Historicae Novocomensis denuo edita. Tomus VIII. *Elogia Virorum Illustrium*. Curatore Renzo MEREGAZZI. Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, Roma, 1972, p. 6.

individuo. Esta importancia histórica del cuadro cesaría en caso de que la imagen del retratado no correspondiera efectivamente con el original¹¹. De ahí la insistencia de Giovio en subrayar la verdad de las imágenes recogidas por él; una insistencia, por decirlo así, "oficial", aunque él supiera que muchos de los retratos de su colección no eran copias (ni copias de copias) del natural, sino figuras completamente inventadas.

Tal correspondencia era necesaria a la matriz fisiognómica de su indagación, matriz especialmente relevante en el caso de los *Elogia* dedicados a los hombres de armas: los primeros párrafos de las breves biograffas de los héroes militares dan cuenta casi siempre de esa íntima relación entre imagen y carácter¹². En efecto, al canon exquisitamente histórico de las biograffas, Giovio en los *Elogia* sustituye otro canon, que es preponderantemente retórico. La consecuencia es que la escritura de

¹¹ Giovio habla de esta condición indispensable en una carta a Cosimo I de Medici: «[Sono] veri e fidelmente ricavati dali originali loro, io citarò in testimonianza i lochi donde li ho cavati, acciò possi (chi di questo si vorrà chiarire) andare a vederli»: Pauli IOVII, *Opera*, vols. I-II, *Lettere*, a cura di Giuseppe QUIDO FERRERO, vol. I (1514-44), vol. II (1544-52), Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1956-58, II, pp. 132-133.

¹² Guy LE THIEC, *L'entrée des Grands Turcs dans le "Museo" de Paolo Giovio* en «Melanges de l'École Française de Rome», CIV (1992), n. 2, pp. 781-830.

Giovio se desliza de los hechos al carácter¹³. Al faltarle un modelo teórico que superara los clásicos tipos heredados del Medioevo (flemático, sanguíneo etc.), el obispo de Nocera intenta crear para el gran público, a quien destina su museo, un método de comprensión inmediata de cada una de las personalidades históricas que están presentes. El método, como ha señalado Price Zimmerman, es precisamente el de añadir al retrato auténtico del personaje, que ya sacaba a la luz parte del espíritu del mismo, una breve inscripción que resumiera en episodios rápidos y vivaces el carácter y el destino del personaje.

Pero esta unión indestricable entre figuración y texto que era el alma del Museo de Como, se rompe en las primeras ediciones de los *Elogia* puesto que en ellas falta el corpus iconográfico: en efecto, como ya he dicho, la concepción y realización del Museo se centraban en la valorización de las imágenes de los hombres famosos, cuyas *inscripciones* o *elogia* nacían en estrecha correlación con las *efigies*; las breves biografías de los retratados venían a ser naturales extensiones de lo que se veía en el cuadro. Frente a esta armonía, las ediciones de los *Elogia veris clarorum virorum imaginibus* (Venezia,

¹³ Cfr. T. C. PRICE ZIMMERMAN, *Paolo Giovio and the Rhetoric of Individuality* in Thomas F. MAYER & D. R. WOOLF (ed.), *The Rhetorics of Life-Writing in Early Modern Europe*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995, pp. 39-62 (45).

Tramezzino, 1546)¹⁴ y de los *Elogia virorum bellica* (Firenze, Torrentino, 1551)¹⁵, así como las primeras traducciones, al carecer de ilustraciones, representan el triunfo de la escritura y rompen el equilibrio entre imagen y texto; aquel equilibrio vuelve a recuperarse sólo en la edición de Basilea de los *Elogia virorum bellica* de 1575¹⁶, la primera edición ilustrada (fig. 2) con las *efigies* impresas: esta trasposición al arte de la imprenta constituye, según la feliz denominación acuñada por Franco Minonzio, el “museo de papel” de Giovio.

¹⁴ *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita. Quae in Musaeo Ioviano comi spectantur. Addita in calce operis Adriani Pont. Vita. Cum privilegio summi Pontificis, Caroli V Imperat. Regis Franciae. Illustrissimi Senatus Veneti, nec non Excellentissimorum Florentiae & Mantuae Ducum.* [Cologn.: Venetiis apud Michaellem Tramezinum. MDXLVI].

¹⁵ *Elogia virorum bellica virtute illustrium veris imaginibus supposita, quae apud Musaeum spectantur. Volumen digesto est in septem libros.* Florentiae. In officina Laurentii Torrentini ducalis typographi, MDLI. *Cum summi Pontif. Caroli V Imp. Henrici II. Gallorum Regis, Cosmi Medicis Ducis Florent. II. Privilegio.*

¹⁶ *Pauli Giovi Nouocomensis Episcopi Nucerni Elogia virorum bellica virtute illustrium, septem libris iam olim ab authore comprehensa, et nunc ex eiusdem Musaeo ad uivum expressis imaginibus exornata, industria & opera Petri Pernaee sumptibus vero Henrico Petri et sibi communibus, Basileae 1575.*

II

IMÁGENES DE KHAYR-ED-DIN

En el museo de papel de la edición de los *Elogia* de Basilea el retrato de Khayr-ed-Din Barbarroja (fig. 3) no coincide con la tipología del lienzo conservado en el museo de los Uffizi de Florencia (fig. 1). En realidad éste presenta una composición que se parece más a la estampa dedicada a Urug Barbarroja (fig. 4), del que pudiera ser una idealización. Pero, si observamos con atención, ambas tipologías parecen intercambiables. El dibujo de Agostino de' Musi conservado en Cambridge (que no he podido reproducir) es prácticamente el mismo que adopta la edición de Perna de forma más aproximada e incompleta (fig. 3). Esto quiere decir que los modelos de las estampas pudieron ser no sólo los cuadros del Museo joviano sino también otras imágenes (dibujos, estampas venecianas o romanas creadas contemporáneamente a la derrota de Barbarroja en Túnez, etc.). Como quiera que sea, Barbarroja aparece en ambos representado de medio busto, en edad ya madura, como hombre de compleción recia, y por lo tanto respondiendo a lo que el texto dice sobre su fortaleza física.

Pero volvamos al grupo osmánico del Museo joviano: si está, pues, documentado en la misma edición príncipe de los *Elogia virorum bellica* que la serie de los monarcas otomanos llega a la colección joviana en 1543, sabemos también que el Obispo de

Nocera poseía el retrato de un Barbarroja (con probabilidad, Khayr-ed-Din) desde mucho antes (fig. 1): a 20 de agosto de 1535 (es decir un mes más tarde de la derrota y fuga de Khayr-ed-Din Barbarroja de Túnez) en una carta a Rodolfo Pio de Carpi, Paolo Giovio le pide un retrato de su padre Alberto Pio y le promete corresponder mandándole «il bravo ritratto del Barbarossa»¹. No dice de cuál de los hermanos se trata pero es muy probable que se trate de Khayr-ed-Din, pues Urug (rey de Argel que fue a quien Khair-ed-Din heredó) había muerto ya hacía años².

Este testimonio joviano tan temprano es importantísimo, pues demuestra que la inclusión de los Barbarroja en la lista de los *Elogia virorum bellica* se produce de forma autónoma respecto a la recepción de los retratos de los monarcas otomanos, y tampoco depende de un añadido de última hora. La presencia de los hermanos de Mitilene en el Museo joviano es orgánica al proyecto y al significado nuevo que sustenta esta colección de hombres ilustres de distintas naciones y religiones. Dentro del grupo de reyes y capitanes de ejércitos, Urug y Khayr-ed-Din tienen un merecido espacio, pues la selección se rige por los principios orientadores y

¹ Paolo GIOVIO, *Lettere*, I, pp. 161-163. Hay además otra carta del año siguiente: Véase Minonzio en Paolo Giovio, *Elogi*, ed. cit., p. 920.

² Para todo lo referente a la historia de ambos hermanos véase Miguel Angel DE BUNES IBARRA, *Los Barbarroja...*, ed. cit.

unificadores de la fama y el valor guerrero, requisitos bien presentes en ambos; pero además las fechas tienen aquí un sentido luminoso, ya que la carta de Giovio a Carpi es posterior al nombramiento de Khayr-ed-Din a pachá y capitán general de la armada turca (6 de abril de 1534³) y, como ya he dicho, inmediatamente posterior a su defenestración como rey de Túnez (julio de 1535): la distinción objetiva que había aupado al corsario al vértice de las dignidades imperiales no aparece disminuida por la vergüenza de su derrota y huida.

Que el Emperador hubiera tenido que desplazarse hasta Túnez para vencerlo era sin duda un gran honor para el corsario Barbarroja, circunstancia que no podía ser desatendida por Giovio, quien en las *Historiae* dedica también amplio espacio a Barbarroja. Uno de los pasajes más eficaces de las *Historiae* es el dedicado en el libro XLV al destino de los prisioneros cristianos capturados por Barbarroja⁴ en las costas del Mediterráneo y llevados como esclavos a Constantinopla (situación idéntica a la inicial de la trayectoria de Pedro de Urdemalas en el *Viaje de Turquía*). Giovio escribe a menudo su preocupación por las incursiones turcas a lo largo de las costas italianas y muestra una adhesión a las aspiraciones iniciales de Carlos V y una progresiva

³ Véase Özlem KUMRULAR, *El duelo entre Carlos V y Solimán el Magnífico (1520-1535)*. Estambul, Isis, 2005, p. 287 y *passim*.

⁴ T. C. PRICE ZIMMERMAN, *GIOVIO, Paolo* en *Dizionario biografico degli italiani*, LVI, pp. 430-440 (435).

exasperación frente a los choques entre Carlos y Francisco de Francia.

Volviendo a Barbarroja: su fama en Italia debía ser notable en ese año de 1535 y Giovio da cuenta indirecta de la inquietante popularidad del corsario al proponer el retrato de Barbarroja como objeto de intercambio con el del padre de Carpi.

Si damos por descontado que el Barbarroja al que se refiere Giovio es Khayr-ed-Din, no sabemos si por entonces el obispo de Nocera poseía también el retrato de Urug. Lo cierto es que es de Khair-ed-Din el mayor número de los testimonios conservados: la copia realizada por Cristofano dell'Altissimo, que sigue estando en los Uffizi⁵ (fig. 1), que lo presenta de busto, y el otro retrato de Khayr-ed-Din con Sinán del Art Institut de Chicago, que algunos críticos consideran es el mismo que perteneció a la colección joviana⁶.

A estos se añade el elegante lienzo conservado en el Deniz Müzesi de Estambul que presenta a Khayr-ed-Din casi de cuerpo entero y ricamente ataviado (fig. 5). Su procedencia italiana parece clara, por el tipo de composición, la expresión idealizada, el tentativo de mitologización del corsario como Neptuno gracias al tridente que sostiene en su mano derecha, la rica armadura tachonada de piedras preciosas y de medias lunas

⁵ *Gli Uffizi. Catalogo Generale*. Firenze, Centro Di, 1979, p. 637, Ic 268.

⁶ Linda KLINGER y Julian RABY, *Barbarossa and Sinan* (Cfr. MINONZIO, in Paolo GIOVIO, *Elogi*, ed. cit., p. 920).

que lo connotan como musulmán: una obra de escuela digna de ocupar el sitio que ocupa hoy en el Museo del Mar de Estambul, en Beşiktaş, a pocos pasos de la tumba de Khayr-ed-Din, y de la que fue su casa durante sus últimos años.

Escasea, en cambio, la documentación visiva sobre Urug (fig. 3), que tenemos que imaginar presente también en la colección joviana pues el título del *elogium* XXV del libro VI es muy claro: «Sotto il ritratto di tre corsari turchi di fama illustre»⁷; y el arranque del texto confirma este triunvirato: «In questi tre quadri sono raffigurati in modo somigliante al vero...». Algunos críticos suponen que las tablas fueran solamente dos, pues, según ellos, el texto de Giovio parece decir que Khayr-ed-Din y Sinán estaban en la misma («Ma quest'ebreo di nome Sinam, che si vede dipinto, senza un'occhio, accanto al Barbarossa...»). Parece una lectura forzada que ciertos críticos americanos están interesados en defender pues el cuadro de Chicago correspondería a esta descripción al presentar a Khayr-ed-Din y a Sinán juntos. Pero no hay que olvidar que Giovio acaba de decir que los cuadros son tres: «in questi tre quadri...».

Por Urug, además, debía haber menos interés, puesto que había muerto en 1518 y la fama de su hermano habría acabado ensombreciendo la suya, lo que puede explicar la pobreza de material figurativo

⁷ *Elogia virorum bellica*, Libro VI, XXV. Sobre la documentación, véase el resumen de MINONZIO, *Elogi*, p. 920.

sobre el mayor de los Barbarroja. Su papel en la colección joviana era más bien el de fundador de la grandeza de la familia, primer representante de una categoría que unía paradójicamente los términos antitéticos de pirata y soberano.

III

EL ELOGIO DE BARBARROJA

El de soberano es el principal título de gloria de los Barbarroja en el *incipit* del elogio, aunque esta "regalidad" resultara hasta cierto punto incompleta y frágil; a pesar de esta friabilidad, la condición de soberanos de los Barbarroja es el pilar en el que Giovio apoya su inclusión entre los grandes hombres de armas:

In questi tre quadri sono raffigurati in modo somigliante al vero due fratelli di Mitilene, Khair-ad-din e Urug, entrambi soprannominati Barbarossa. Essi, originari dell'isola di Lesbo, dotati di grande forza fisica e intellettuale, esercitando la pirateria ed espandendo, con energia e fortuna, la fama del loro nome in terra e in mare, riuscirono a raggiungere grandi ricchezze e quindi il titolo di sovrani in Marocco. (917)

A este resumen inicial sobre un itinerario vital semejante y sobre el destino común que unifica la historia de los dos hermanos sigue la descripción detallada de sus trayectorias: Giovio pone el acento en las diversidades puesto que «Urug si mise in luce, e con atti di audacia signorile, in operazioni militari terrestri più che nella attività navale, che aveva lasciato quasi completamente nelle mani del fratello Khair-ad-din» (917), a raíz de la pérdida de la mano derecha en el asalto a Bugía. Recoge después las circunstancias de la derrota final de Urug en la batalla contra «i cavalieri spagnoli di rinforzo al re

di Tlemcen» y de la fuga que lo conducirá a la muerte. La virtud de la fortaleza sobresale en este recorrido desgraciado de los últimos años de Urug: ánimo, energía, continuidad, iniciativa, esfuerzo, son los conceptos que van constituyendo y enriqueciendo ese campo semántico de la virtud de la fortaleza. En él se concentra todo el sentido heroico de la vida de Urug, tal y como remacha Giovio al pasar a la semblanza de Khair-ed-Din:

Fu così che il regno di Algeria passò a Khair-ad-din, uguale al fratello non solo nella grandezza d'animo, ma anche nella forza fisica smisurata e nel valore militare, ma assai più amato dalla Fortuna (917).

De las constantes que igualan a los dos hermanos una se refiere al alma (grandeza), otra al cuerpo (fuerza física) y otra al carácter y a la *technè* (valor militar). Respecto a estas tres constantes es precisamente la Fortuna la variante que decide a favor del más joven, concediéndole un *cursus honorum* mucho más alto que al otro:

Khair-ad-din, basandosi su una profonda conoscenza delle tecniche navali, dopo avere arruolato i pirati più temerari, nel giro di pochi anni divenne così potente e temibile da saccheggiare dappertutto la costa spagnola e quella italiana, nonchè tutte le isole del Mediterraneo, senza che alcuno potesse contrastarlo. E alla fine, grazie alla fama delle sue imprese, Solimano, dato il suo valore, lo mise a capo della flotta ottomana. Incoraggiato dalla promozione a questa carica, scacciò

Mulay Hassan, re di Tunisi in lotta con i fratelli per il regno, dopo aver finto, con molta astuzia, di essergli alleato. Una volta sottomessi i tunisini con i suoi esserciti, con la forza assunse il potere regale (917).

Nótese que la ventaja inicial de Khayr-ed-Din depende de sus conocimientos náuticos, es decir, de una competencia profesional que se añade a las cualidades del carácter, a la astucia, a la fuerza de ánimo, a la rapidez en la ejecución de las decisiones.

Hay una nota de modernidad en ese punto de apoyo inicial de Barbarroja que lo asciende al ideal universal del triunfo del mérito, ideal que se abre camino en el Renacimiento frente a los privilegios de sangre y de clase. El triunfo del mérito personal se mostraba más claramente en sujetos de origen humilde y, especialmente, de patria exótica, como ejemplificaba muy bien el caso de Tamerlán, tan famoso en la literatura del Renacimiento español, especialmente, aunque no sólo, gracias al capítulo que Pero Mexía le dedica en la *Silva*.

Esa ciencia náutica, que el retrato de Beşiktaş representa de forma eficacísima (fig. 5), explica también la dignidad del nombramiento de Khayr-ed-Din a jefe de la flota otomana.

La benevolencia de Solimán hacia Khayr-ed-Din va a ser una constante en la semblanza del segundo Barbarroja, pues no le va a faltar ni en los triunfos ni tras la derrota que le inflige Carlos V en Túnez – derrota que lo obliga a refugiarse en

Constantinopla. En esa ocasión

Solimano lo accolse con volto sereno e addirittura lo lodò e lo consolidò, nella convinzione che avesse mantenuto la fama che si era guadagnato da tempo: senza aver ricevuto alcun rinforzo, aveva retto l'assalto del comandante cristiano più potente e quindi era riuscito a ritirarsi sano e salvo con una parte della flotta, ed era ancora re d'Algeri (918).

De nuevo es la regalidad el vértice que ilumina la biografía de Khayr-ed-Din y es ese el punto más alto de la *laude* consolatoria de Solimán (fig. 6), *laude* que Giovio recoge en estilo indirecto pero resaltando los grumos de sentido principales: sin refuerzos, había resistido al más fuerte de los cristianos (Carlos V), había conseguido salvar la vida y había conservado la corona de Argel.

El grabado de Lorenzo dei Musi, conocido como Lorenzo Veneziano, presenta a Khayr-ed-Din Barbarroja en 1535 con un fantástico yelmo a manera de corona guerrera (fig. 7) que recuerda vagamente imágenes del otro Barbarroja: el Emperador Federico II. Es el equivalente de la otra imagen dedicada a Solimán con el casco-tiara papal, lo que podríamos llamar un baciyelmo *avant la lettre*, que Agostino Musi realizó este mismo año (fig. 8).

Además es esa regalidad del pirata la que atrae nuevos honores de la mano generosa de Solimán: su confirmación como almirante es situada aquí por

Paolo Giovio para balancear la derrota del corsario y darle nuevo impulso:

A un valore come il suo, messo in luce molte volte, non sarebbe mai mancata una flotta, nè soldati e neppure regni. E subito, nonostante il parere della maggior parte dei maggioretti turchi, lo ritenne degno di essere cooptato nel consesso dell'ordine dei porporati, nominandolo ammiraglio preposto alle coste e pascià (918).

Tras su confirmación como almirante Khayr-ed-Din se dirige ahora a Occidente, interviniendo de nuevo en la gran política y retando una vez más al Emperador Carlos, con su presencia en Provenza como aliado del rey de Francia.

Hay en él, pues, una doble identidad: como rey de estados africanos sometidos con la fuerza y con la astucia y como almirante, y por ello perteneciente al «ordine dei porporati» de la Gran Puerta, a pesar de la oposición de los cortesanos. Y es en el ejercicio de esta última identidad que obtendrá su mayor honor:

La sua gloria maggiore fu di aver visto, poco prima, le navi delle flotte imperiale e veneziana fuggire, in modo vergognoso per noi, di fronte al promontorio di Azio. E, infine, dopo aver attaccato con violenza Castelnuovo, nel golfo Rizonico, che poco prima era stato conquistato dagli imperiali, lo riconquistò al prezzo del massacro di circa quattro mila soldati veterani spagnoli (919).

Giovio remodela retóricamente la materia histórica usándola con gran desenvoltura. Este pasaje, además, reenvía al elogio XX del libro VI, dedicado a Vincenzo Cappello, el almirante de la flota veneciana contemporáneo de Barbarroja, elogio en el que queda descrita detalladamente la batalla de Prevesa, y en donde Giovio dedica más atención al turco que al veneciano, admirando la sabiduría naval de Khayr-ed-Din y colocando a Sinán por primera vez a su lado¹.

El elogio XXVI se nutre así de lo que ya se ha ido diciendo del héroe en páginas anteriores; concentra, pues, la historia en esta vertiginosa sucesión de triunfos, a la que da profundidad la derrota de Túnez (la única que Giovio incluye en la semblanza de Khayr-ed-Din) y evita embutir notas negativas: el esbozo de la biografía heroica del

¹ «E così Andrea Doria [...] diresse la flotta sul promontorio di Leucade, convinto o che Barbarossa sarebbe uscito dal golfo e avrebbe dato occasione di attaccare; oppure, se la paura lo avesse fatto ritirare e trattenere nel golfo, che avrebbe perso tutta la reputazione militare precedente [...]. Ma accadde una cosa davvero sorprendente e portentosa: il vento che era favorevole al corso delle navi smisse di soffiare [...]. Allora Barbarossa colse l'occasione e fece uscire la flotta dalle bocche con una rapidità stupefacente [...]. Quando vide che i nostri, bloccati dall'imprevisto della bonaccia e incapaci di prendere iniziative, portavano in giro, con evidente esitazione, la flotta delle navi grandi e non si preparavano a combattere, dispose la flotta in formazione di battaglia e si lanciò contro di loro. Barbarossa teneva la metà dello schieramento. I lati erano agli ordini di Sinan, detto il Giudeo, e Salech, due famosi capi pirata» (902-903).

segundo Barbarroja carece de elementos de contraste hasta el final, cuando la vejez y la decadencia física acaban venciendo al jamás doblegado corsario.

La descripción detallada de esa decadencia está en línea con el gusto por el detalle expresionista al que Giovio se entrega sistemáticamente², gusto que en este caso recurre a imágenes de violenta y escandalosa fuerza visiva:

[...] mentre era a Bisanzio, impegnato a seguire la costruzione di galee negli arsenali, questo ottuagenario, appesantito nell'addome, ma che ancora, a volte, indulgeva a piaceri carnali, si ammalò di una diarrea piuttosto persistente. A poco a poco il calore vitale abbandonò le sue gambe. Ma un medico ebreo applicò sulle sue parti malate dei ragazzini in tenera età e per qualche tempo rianimò gli spiriti e le forze che se ne andavano, finchè morì, all'insorgere di un attacco febrile (919).

Si una estudiosa como Patricia Eichel-Lojkine ha insistido en interpretar este final como un modelo de abyección en el que el desmoronamiento corporal traduciría físicamente el juicio moral de Giovio, otros estudiosos, como Franco Minonzio, no están de acuerdo con esta lectura³.

En mi opinión, hay que decodificar esta escena dantesca a la luz de tantas otras de los *Elogia* en

² Véase Michele MARI, *Un museo degli orrori*. Prefazione a Paolo GIOVIO *Elogi*, ed. cit., pp. VII-XVI.

³ Franco MINONZIO, Introduzione a Paolo GIOVIO, *Elogi degli uomini illustri*, ed. cit., p. LXXX.

donde Giovio se complace en observar a los hombres desde su perspectiva de médico. En este caso Giovio parece burlarse de ese médico hebreo casi brujo que usa a los muchachos como emplastes aplicados a las partes enfermas del viejo Khayr-ed-Din. Los comentarios de Pedro de Urdemalas contra los médicos hebreos y los médicos-brujos musulmanes en el *Viaje de Turquía* no están lejos de esta esperpéntica visión⁴, que la traducción española de los *Elogia* hecha por Gaspar de Baeza no censura:

Pero como habiendo hecho tantas cosas, acudiese muy de ordinario a las atarazanas de Constantinopla, a hacer labrar muchas galeras, y fuese viejo de ochenta años, muy gordo, y a veces se diese a la lujuria, diéronle unas cámaras lentas que hacían que le faltase poco a poco el calor vital en las piernas y muslos. Y como un médico judío le pusiese allí niños de tierna edad, cobró sus fuerzas, que le iban faltando, hasta que dándole una calentura expiró dejando (con licencia de Solimán) por heredero de sus galeras y esclavos, y de toda su hacienda, a Hasán su hijo, a quien le había hecho rey de Argel⁵.

⁴ Cfr. la representación sarcástica de los médicos judíos en el *Viaje de Turquía*: ed. de Marie-Sol ORTOLA, Madrid, Castalia, 2000, pp. 374-426.

⁵ Paulo GIOVIO, *Elogios o vidas breves de los cavalleros antiguos y modernos illustres en valor de guerra que están al vivo pintados en el museo de Paulo Giovio. Es autor el mismo Paulo Giovio y traduxolo de latin en castellano el licenciado Gaspar de Baeça*. Granada, Hugo de Mena, 1568. Transcribo el pasaje en la versión modernizada de Miguel Angel de BUNES, *Los Barbarroja*, ed. cit., p. 223.

Lo que sí está claro es que Giovio adopta en este final una técnica ondulatoria, pues al cuadro alucinado del final de la vida de Khayr-ed-Din sigue la última prueba (la más importante, por otra parte) de la benevolencia del Gran Turco, que concede la herencia de Barbarroja (flota personal, esclavos y patrimonio) a su hijo Hassan «che aveva messo sul trono di Algeri»: se perpetúa, pues, la estirpe de los piratas-reyes norteafricanos gracias al apoyo personal de Solimán, que demuestra su predilección por Barbarroja, honrándolo incluso tras su muerte.

Con ello debería acabar el elogio de Khayr-ed-din, si lo que sigue (el brevísimo elogio de Sinán el hebreo) no fuera en realidad una continuación del de Barbarroja. En efecto, Giovio aprovecha de las noticias sobre el tercer corsario (fig. 9) para añadir aspectos de la personalidad de aquél de los que no había hablado en su semblanza. Son rasgos que definen su índole, y sus métodos, por comparación con los de Sinán. En efecto, éste

nei suoi progetti era anche più determinato dello stesso Khair-ad-din e di comportamenti più misurati. Infatti gli schiavi li faceva remare sforzandoli di meno e li nutriva meglio. In effetti si prendeva molta cura della loro salute e non riteneva giusto sfinirli frustandoli in continuazione. (919)

En este cañamazo de noticias sobre comportamientos comparados, la desmesura y la crueldad de Barbarroja aparecen ahora como una nota al texto

principal del elogio de Khayr-ed-Din, nota que desentona con la elipse poderosa de su itinerario personal, al arrojar una luz siniestra sobre toda su epopeya naval.

Pero Giovio no consigue liberarse del mito ni siquiera destruyendo parte de su prestigio con esa pincelada deshumanizadora del abuso violento de los prisioneros. Utilizando una vez más su esquema narrativo ondulatorio, saca a colación a Khair-ed-Din mientras cuenta la muerte de Sinán en Egipto cuyo duro clima

intaccò la fibra di quel vecchio nativo di Smirne e lo stroncò rapidamente. Ma pensava che stava morendo felice, perchè il cielo gli aveva concesso di vedere tornare di nuovo da lui il figlio Zabacheo, che tempo prima era stato fatto prigioniero a Tunisi, e di poter godere del suo abbraccio. Era stato Khair-ad-din a mandarglielo laggiù nel mar rosso dopo che il principe di Piombino lo aveva liberato: un grande dono a un amico e a un compagno di vecchia data (920).

Acaba así la semblanza de Sinán y el triple elogio se cierra con este gesto humanísimo de amistad que Khair-ed-Din reserva al hebreo, gesto que es la sorpresa final del prestidigitador Giovio; su última palabra sobre la compleja humanidad de Barbarroja reenvía a aquella otra amistad con el Anguillara en las costas mediterráneas de Francia: el generoso sentimiento de la amistad, que el humanismo tanto había potenciado a partir del primer *Quattrocento*, es una de las cualidades

espirituales del almirante de Solimán; en este caso sirve para trazar una línea de Occidente a Oriente, línea que coincide con los puntos extremos del poderío naval otomano: la trayectoria vital de Zabaqueo, el hijo de Sinán recuperado por Barbarroja, de Túnez a Elba y de Elba al mar Rojo, viene a ser la metáfora espacial de aquel poder otomano.

La fuerza de la personalidad del héroe desborda los límites del elogio XXVI y alcanza el XXX, dedicado a «Mulay Hassan, re di Tunisi»; ahí cuenta Giovio con detalles la expulsión de Mulay, la autoproclamación de Barbarroja como regente de Túnez, su derrota por Carlos V y su fuga. Pero añade también los efectos del miedo que, siete años después de haber sido reentronizado por el Emperador, produce en Mulay el nombre de Barbarroja, cuando el rey de Túnez «per paura della flotta di questo suo nemico antico e temibile» huye a Nápoles para pedir refuerzos a Carlos, «ma così si esposò al pericolo inatteso di perdere il regno non, come aveva temuto, a opera dei Turchi e di Khair-ad-din, ma del suo perfido figlio Ahmed» (942).

El terror que inspira Barbarroja conduce a las mismas consecuencias que si, efectivamente, hubiera atacado Túnez: en lugar de las armas es ahora la fama de Barbarroja la que arranca del trono a Mulay Hassan. La figura extraordinaria de Khayr-ed-Din interpreta, desde su propia simbología violenta y guerrera, el motivo humanista de la fama en esta

última aparición como *daimon* de Mulay. La consecuencialidad entre terror y fama no parece tener en el texto un valor negativo: la fama es una consecuencia de la virtud⁶, y, tratándose en este caso de virtud guerrera y corsaria, el terror resulta ser una *amplificatio* y una verificación de aquella virtud.

El retrato escrito por Giovio en los *Elogia* trenza muy bien los rasgos heroicos de Barbarroja con otros morales e inmorales/amorales: da y quita, en un juego ambiguo que no es exclusivo del medallón del pirata; los elogios menos convencionales, es decir lo más ricos, abundan en estas salidas de tono del obispo de Nocera: hay que señalar, sin embargo, que la «grandiosa aneddottica» (como Benedetto Croce definió el método histórico de Giovio) se atreve en este caso a sellar la imagen del Barbarroja como “bujarrón”, sema caracterizador del grupo humano de los turcos desde las crónicas latinas del siglo XV.

⁶ Cfr. El punto de vista de Minonzio: «Si può convenire con Eric Cochrane che uno dei principali ostacoli a una ricezione favorevole dell'opera di Giovio sia consistito “nella confusione implicita nella storiografia umanistica, tra il ruolo dello storico come colui che registra i fatti, e il suo ruolo come colui che dispensa la fama”. Nel Museo, costruzione retorica ma non ingannevole, Giovio tenta in un certo senso di limitarne gli effetti fondando la fama sulla virtù, che genera ambizioni di gloria ed emancipa dal tempo» (*Introduzione*, LII).

IV

OTROS TESTIMONIOS SOBRE BARBARROJA

La más importante fuente contemporánea conservada sobre nuestro héroe es la *Ghazawat-i Khayr al-din Pasha* compuesta por Seyyid Murad a partir de su propia experiencia junto a Barbarroja y de los relatos de su epopeya que éste y sus compañeros le hicieron¹. Las dos redacciones conservadas en turco (una en verso y otra en prosa) siguen inéditas. Según Aldo Gallotta -el valioso otomanista de la Università Orientale de Nápoles, muerto prematuramente a mediados de los años 90, a quien tuvo la suerte de tratar- la traducción francesa de un resumen hecho en árabe no es fiable. Más interesante es la versión española a partir del texto turco que se conserva en el manuscrito 1663 de la biblioteca de El Escorial. Sobre ésta versión Giovan Luigi Alçamora hizo una traducción al italiano en 1578, publicada a finales del siglo XIX en Palermo. Estas fuentes son de indispensable consulta en un futuro estudio comparado sobre la imagen literaria de Barbarroja puesto que la *Ghazawat-i Khayr al-din Pasha* es uno de los textos más importantes de la historiografía otomana de mediados del siglo XVI y fragmentos de la misma pudieron ser conocidos en Italia y en España con anterioridad a las traducciones de que disponemos.

¹ Aldo GALLOTTA, KHAYR AL DIN PASHA, BARBEROUSSE (1466?-1546) en *Encyclopédie Islamique*, vol. VI, pp. 1187-1190.

Robert Mantran cita la *Ghazawat-i Khayr al-din Pasha* como primer ejemplo de *mesnevi* dedicado a un personaje distinto del sultán y sostiene que es un modelo de éste género literario historiográfico, constituido por relatos fieles de acciones guerreras, fundados sobre la observación directa, notas personales y relaciones oficiales. El uso del turco es, además, una novedad en el siglo XVI, en alternativa al persa o al árabe que eran las únicas lenguas de la cultura cortesana en el siglo anterior. La presencia del autor Seyyi Murad, o Sinan Çavus, entre los hombres de Barbarroja, asegura una información de primera mano, que se conserva en su traducción castellana (una de las fuentes españolas más antiguas): *La Crónica de los muy nombrados Oruch y Jaradín Barbarroja* de Francisco López de Gómara, redactada contemporáneamente (o un poco antes) a los textos de Paolo Giovio, pero de menor interés para nosotros en esta ocasión pues el estilo rápido y conciso de la crónica no consiente a Gómara aportar datos fisiognómicos de ninguno de los dos hermanos y, además, la obra se acabó mucho antes de la muerte de Khayr-ed-Din.

Volvamos, por fin, a los retratos del Museo joviano de Como. Sabemos que, en ámbito artístico, el reinado de Solimán se propone realizar, y realiza, una síntesis clásica del arte otomano: la afirmación de un canon para las artes en paralelo a la afirmación de un canon para el estado; no en vano Solimán se

apodaba el Kanuni². En cierta forma esto implica un abandono de la moda veneciana de los retratos bellinianos de los primeros decenios del XVI y una elaboración propia de modelos de retratística: la narración de Giovio sobre el regalo del cofre con los retratos de los sultanes que Barbarroja ofrece a Orsini representa muy bien esta nueva instancia que parece arropar una voluntad de control sobre las propias imágenes. Creo no sólo que en la Italia renacentista hubo, como es lógico, una preeminencia de los modelos venecianos a la hora de representar a los sultanes, sino también que seguramente los Bellini y otros marcaron, en su raíz, el programa artístico de la representación de la imagen regia de Solimán, a pesar de la otomanización canónica de los años centrales de su reinado, que procedería según una fuerte estilización. Esta estilización dominaba seguramente los retratos del escritorio-joyero regalado a Orsini aunque también estaba dictada en este caso por el medio de expresión: la miniatura.

En el caso de Khayr-ed-Din Barbarroja la serie

² Gülru NECIPLUGU, *A Kanun for the State, A Canon for the Arts: Conceptualizing the Classical Synthesis of Ottoman Art and Architecture* en Gilles VEINSTEIN, *Soliman le magnifique et son temps. Rencontres de l'École du Louvre*. Paris, La documentation française, 1992, pp. 195-216. Del mismo véase ahora su magnífica monografía dedicada al arquitecto Sinán: Gülru NECIPLUGU, *The age of Sinan. Architectural culture in the Ottoman Empire*. London, Reaktion Book, 2011.

de retratos parece autónoma: el más occidentalizado de los potentados otomanos tuvo ciertamente abundantes ocasiones para hacerse retratar pues, entre los millares de cautivos, no debieron de faltar artistas, y numerosos fueron en la expedición del Emperador a Túnez³. Además, la periódica presencia de Barbarroja en Italia debió de proporcionar posibilidades incluso para algún esbozo del natural.

Las medallas dedicadas a Barbarroja rey pueden haber sido también modelos de la retratística y, entre ellas, la realizada por Ludwig Neufahrer hacia 1535 en plata es un documento de gran valor (fig. 10), que muestra además un parecido con el modelo iconográfico recogido en el Museo joviano⁴.

Pero es, sobre todo, el papel de protagonista que Barbarroja tiene en la *jornada* de Túnez frente al Emperador el motor principal de su fama. La serie de retratos grabados en Italia ve en primerísimo plano a Carlos V y a Barbarroja, en segundo lugar, a Solimán y a Mulay Hasán⁵.

³ Véanse la presentación de Elke Anna WERNER de las tapicerías De Vermeyen sobre la toma de Túnez y las fichas 153-173 del catálogo *Kaiser Karl V (1500-1558). Macht und Ohnmacht Europas*, ed. cit., pp. 196-209.

⁴ Karl SCHÜLZ, «Ludwig Neufahrer (um 1505-1563), Medaille auf Chaireddin Barbarossa, um 1535» Silber, geprägt, 27 mm., en *Kaiser Karl V (1500-1558). Macht und Ohnmacht Europas*, ed. cit., Katalog, n.º. 165, pp. 201-202.

⁵ Silvie DESWARTE-ROSA, *L'expédition de Tunis (1535): Images, interprétations, répercussions culturelles* en Bartolomé BENNASSAR et Robert SAUSET (réunis par), *Chré-*

La medalla de Neufahrer, además, tiene para nosotros un valor testimonial importante pues prueba que en los grabados de la edición de Perna ha habido una confusión en el orden de los retratos: el retrato de Khayr-ed-Din corresponde al que en el Museo representaba a Urug. El modelo compositivo de la medalla de Viena coincide con el testimonio más fiable que conservamos de los cuadros del Museo joviano -las copias de Dell'Altissimo que se guardan en los Uffizi-: el modelo compositivo del cuadro florentino de Khayr-ed-Din es el que reproduce el grabado dedicado a Urug (quien aparece con corona, mientras falta a su hermano, que, en cambio, sí la tiene en el cuadro de dell'Altissimo). A su vez la composición del cuadro y la del grabado de Urug coinciden con la de la medalla de Ludwig Neufahrer que presenta al segundo Barbarroja de perfil y con turbante probablemente en 1535, momento de su derrota, aunque en el reverso, en árabe, se reconozca su regalidad como rey de Argel⁶. El precioso testimonio de esta medalla viene a confirmar, pues, que ha habido un desorden en la distribución de los retratos en los *Elogia* editados por Perna.

No son raras, además, las confusiones en esta

tiens et musulmans à la Renaissance. Paris, Champions, 1998, pp. 75-132.

⁶ Copio la traducción que aparece en la ficha que le dedica Karl SCHÜLZ en *Kaiser Karl V (1500-1558). Macht und Ohnmacht Europas*, ed. cit., n.º. 165, pp. 201-202: «Chaireddin/ Schah von Algier/Sultan».

primera edición ilustrada de los *Elogia*: un ejemplo que atañe también a la cultura española del primer Renacimiento es el del retrato del Gran Capitán que, en la edición de Perna, aparece en el espacio del elogio de Bartolomeo d'Alviano, mientras que el de este soldado italiano ocupa el elogio del Gran Capitán. Esta confusión en la edición de 1575 ha hecho caer en la trampa al ilustre historiador Carlos Hernando Sánchez: en un trabajo reciente⁷ confunde a Bartolomeo con Gonzalo reproduciendo la imagen horrenda de Bartolomeo, con «i lineamenti al quanto

⁷Carlos José HERNANDO SÁNCHEZ, *La imagen de la gloria. El mecenazgo del Gran Capitán y la construcción de mito heroico en AA. VV. El Gran Capitán. De Córdoba a Italia al servicio del rey*. Catálogo de la Esposición (Córdoba, septiembre- noviembre 2003). Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2003, pp. 145-166, en donde se afronta el tema desde un punto de vista histórico hispano- napolitano con numerosa bibliografía y rico ajuar iconográfico; ahí se ha deslizado un error: la stampa perteneciente a los *Elogia* de Paolo Giovio (edición de Basilea, Petrus Perna, 1575) que el prof. Hernando reproduce con la cartela «Retrato del Gran Capitán en la vida del mismo escrita por Paolo Giovio (Biblioteca Nacional)» (p. 149) corresponde en realidad al retrato de Bartholomeus Livianus (*Elogia*, ed. cit., p. 142); la imagen del Gran Capitán es la siguiente (Ivi, p. 143). Sobre la producción simbólica que el Renacimiento dedicó a Gonzalo Fernández puede verse ahora Encarnación SÁNCHEZ GARCÍA, *El mito del Gran Capitán en edad carolina: de Hernán Pérez del Pulgar a Paolo Giovio* en Pierre CIVIL, Antonio GARGANO, Matteo PALUMBO, Encarnación SÁNCHEZ GARCÍA (a cura di), *Fra Italia e Spagna: Napoli crocevia di culture durante il Vicereame*. Napoli, Liguori, 2011, pp. 151-180.

ordinari del suo viso, piuttosto rozzo e duro», como lo define su amigo Giovio, en lugar de la elegante semblanza de Gonzalo: un error fatal en una monografía tan celebrativa como es el lujoso volumen publicado por Cajasur. Cito este caso como otro ejemplo del descuido editorial que caracteriza ciertos detalles del ilustre libro de Perna.

En realidad el retrato que la edición de los *Elogia* de 1575 atribuye a Khair-ed-Din Barbarroja joven es un *rifacimento* simplificado de la otra tipología, iniciada por Agostino di Musi en 1535. En este retrato (que no he podido reproducir aquí) el almirante aparece casi de frente, con los rasgos que mayormente lo caracterizaban, especialmente las pobladas cejas, dato recogido también por Giovio en una carta⁸.

Mucho más tarde, Fray Prudencio de Sandoval recupera este dato, con variantes, en la semblanza de Khayr-ed-Din que cierra las noticias sobre la muerte de Barbarroja, tras los dos libros dedicados a la conquista de Túnez en su *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*. Barbarroja había sido en esos dos libros el co-protagonista y, en la semblanza que más adelante le dedicó, la lectura de Giovio es el cañamazo sobre el que Sandoval borda noticias nuevas que enriquecen el claroscuro joviano, engrandeciendo la laude sobre la figura del corsario-rey:

⁸ «e' uomo di 66 anni, di persona quadrata e nervosa, ha le ciglia pelose e grosse; è savio e risoluto, e dice di voler morir re di Tunisi»: Paolo GIOVIO, *Lettere*, I, p. 162b.

Era bermejo, como tenía en nombre, de buena disposición, si no engordara mucho; tenía las pestañas muy largas, y vino a ver poco. Ceceaba, sabía muchas lenguas y preciábase de hablar lo castellano, y así casi todo su servicio era de españoles. Fue muy cruel, más que otro algún corsario de su tiempo; avariento sobre manera por llegar al estado que tuvo, y muy lujurioso en dos maneras. Y dicen que se consumió con la hija de Diego Gaetán, que hubo en Ríjoles. Fue decidor con agudeza, y aun malicia, soberbio y libre de lengua, especial enojándose. Suplía estos vicios con disimulación y gracias, y con el sucederle todas sus cosas prósperamente. Era esforzado y cuerdo en pelear y acometer, proveído en la guerra, sufrido en los trabajos y muy constante en los reveses de fortuna, porque jamás mostró flaqueza ni miedo notable. Murió, pues, riquísimo, en las casas de Bixatar, que hizo en Pera. Dejó por heredero, con licencia del Turco, a su hijo Hazam Barbarroja, que a la sazón estaba en Argel⁹.

En esta semblanza del historiador español es, una vez más, la guerra la que marca al personaje, la guerra continua que había creado y crecido al héroe. Pero es también a la guerra (la de Túnez) a la que debemos la mayor parte de la producción simbólica sobre Barbarroja.

⁹ Fray Prudencio de SANDOVAL, *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*, libro XXVI, cap. XXXII. Madrid, Atlas, 1956, tomo III.

ILUSTRACIONES

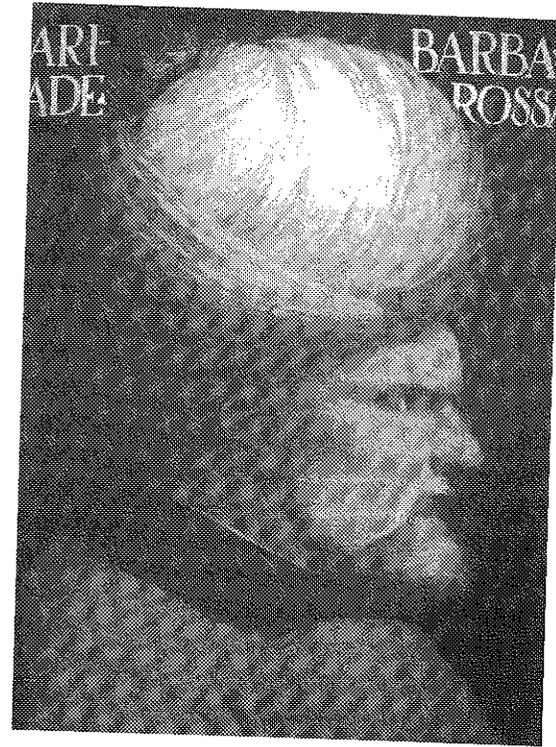


Fig. 1. Cristofano Dell'Altissimo, *Ariadenus Barbarossa*.
Óleo. Florencia, museo degli Uffizi.

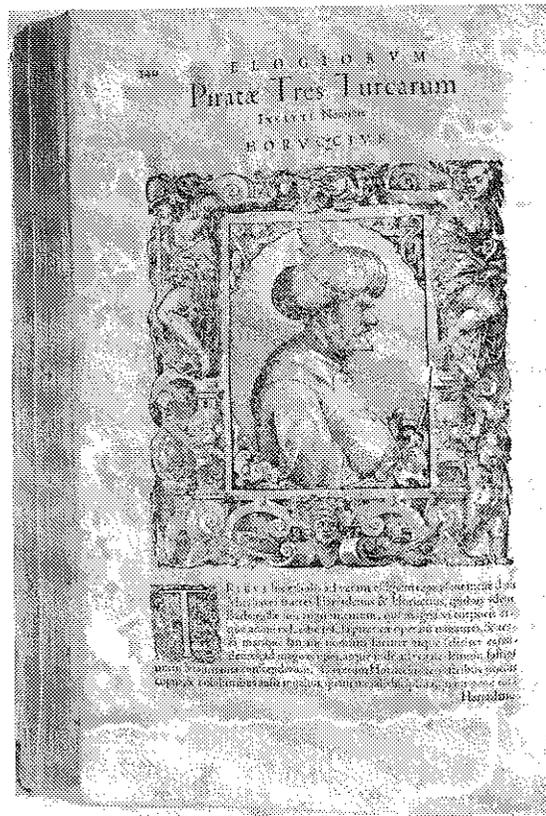


Fig. 4. Paolo Giovio, *Elogia virorum bellica*, Basilea, Pietro Perna, 1575. Retrato de Urug. Ejemplar de la Biblioteca Nazionale di Napoli.



Fig. 5. Anónimo, *Ariadenus Barbarossa*. Óleo. Istanbul, Deniz Müzesi

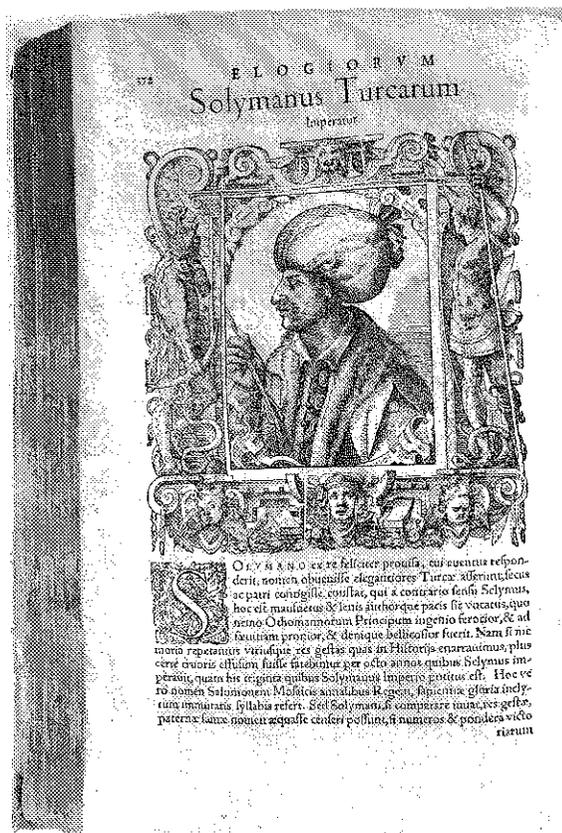


Fig. 6. Paolo Giovio, *Elogia virorum bellica*, Basilea, Pietro Perna, 1575. Retrato de Solimán. Ejemplar de la Biblioteca Nazionale di Napoli.



Fig. 7. Lorenzo De Musi, *Barba Rossa Soltan Charadin*. Grabado, 1535. Londres, British Museum.

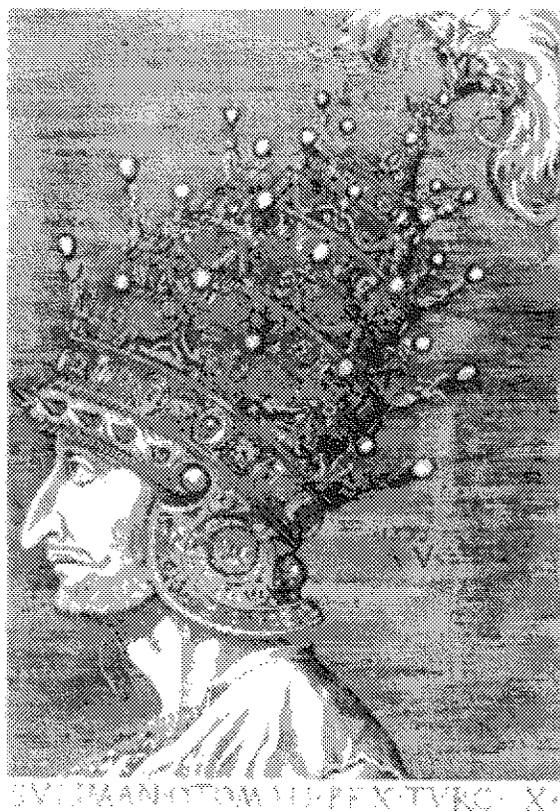


Fig. 8. Agostino De Musi, *Suliman otoman Rex Turc. X.* Grabado, 1535. New York, Metropolitan Museum.



Fig. 9. Paolo Giovio, *Elogia virorum bellica*, Basilea, Pietro Perna, 1575. Retrato de Sinán el Judío. Ejemplar de la Biblioteca Nazionale di Napoli.



Fig. 10. Ludwig Neufahrer, *Barba Rossa*. Medalla de hacia 1535. Viena, Kunthistorisches Museum.