

ANDRÉS SORIA ORTEGA

SOBRE BIOGRAFISMO DE LA ÉPOCA CLÁSICA: FRANCISCO PACHECO Y PAULO JOVIO

El *Libro de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones* de Francisco Pacheco, ha suscitado cuestiones críticas de toda índole en profusa cantidad.

Dentro de ellas, es palmario su interés como discurso biográfico, por tratarse de una magnífica aportación española a esta rama de la historiografía, que floreció, como es sabido, en los siglos XVI y XVII.

En este terreno, es muy importante buscar las afinidades de esta colección sevillana, no sólo con los textos contemporáneos propiamente biográficos, sino con el gran conjunto de manifestaciones «mixtas», que reúnen imágenes plásticas y semblanzas verbales.

1

La «conciencia biográfica» parece haber surgido de una fusión de sentimientos individuales y colectivos.

En un determinado momento, se puede aislar y cortar un segmento del devenir histórico y montar sobre él un retablo compuesto de los elementos brindados por los aconteceres. Puede hacerse, simplemente, una cala temporal, circunscrita en el espacio a cierta zona prefijada: una ciudad o una región. En este primer movimiento debe notarse —en nuestro caso— que Pacheco, al reunir sus biografías, sobrepasa el área local aunque sus propósitos no hayan pretendido nunca alcanzar los ámbitos «nacionales».

Sus vidas han sido agrupadas con libertad, en una asimetría plenamente renacentista —más adelante se verá— fuera de todo encasillamiento que llevase a los personajes agrupados a engrosar una demarcación previa (ciudad, región, reino), con lo que la colección se aparta de otras que aúnan las vidas con más rigidez.

Aparte del rasgo que hace singular al *Libro de Verdaderos Retratos...*, de tipo técnico (las imágenes auténticas de los personajes y el hecho excepcional de ser un autor sólo el pintor y el biógrafo) y el condicionamiento que significa atenerse a la plástica, anterior a la letra en muchas ocasiones, no se ha sentido esa necesidad —surgida después— de coleccionar «hombres célebres», lejanos a la coyuntura que reúne el retrato y la letra y, por ello, intemporales. Aquí advertimos un poco la intimidad del retratista y su modelo, patente con su elocuencia en varios casos.

Este biografismo se construye en un ambiente *humanista*, en un sentido muy amplio.

El marco de humanismo es fácil de armar y hoy tenemos ya varias importantes contribuciones para precisar e iluminar las relaciones del humanismo con las artes ¹. Pero el lienzo enmarcado requiere un acoplamiento cuidadoso. Hay que establecer aquí algunas precisiones sistemáticas.

En toda la época, la atención por lo biográfico, concentrada en colecciones de biografías («vidas seriadas»), ha de considerarse como creación del genio italiano, manifestada muy tempranamente, en el siglo xiv. Ya Burckhardt señaló, entre los autores itálicos «el talento y el gusto para la descripción (de personalidades históricas) «según sus rasgos íntimos y extremos». Desde Boccaccio hasta Filippo Villani, comienza el desfile de poetas, juristas, médicos, filósofos, artistas y guerreros. «Florencia está tratada aquí como una brillante familia, de la que se mencionan los vástagos que más acusan el espíritu del linaje» ².

En la segunda mitad del xvi, coincidiendo con el fervor por la poética, aparecen obras normativas de este biografismo, muy en relación siempre con los tratados históricos. Un diálogo anónimo (MS. de la B. A. Vaticana Lat. 6528) definirá *vita* como «narración de muchos hechos y dichos de un solo hombre» (hacia 1565) ³. Giovanni Antonio Viperano, preceptista historiográfico, de su primera obra *De scribenda historia* (1569), aplicará reglas concretas a una segunda *De scribendis virorum illustrium vitis* (1570), que puede considerarse como paradigma del arte biográfico renacentista. La principal tarea del biógrafo es presentar el carácter del héroe, lo que se hará llenando previamente las categorías del *decorum* —edad, sexo, condición, nación, etc.— tal como lo tratan retóricos y poetas. Más adelante, Viperano elogiará al biógrafo, por servir a los mismos fines que el poeta y describirá la técnica común a ambos. Poesía y biografía son «artes divinas y admirables, que rescatan del olvido los hechos de los grandes hombres y del daño del tiempo y los diseminan por la memoria de las gentes» ⁴. (Unos años antes que él, ya G. B. Pigna había señalado el valor metódico de la biografía: el conocimiento de la vida de Ariosto, era importante para penetrar su obra) ⁵.

El material del biógrafo suele ser contemporáneo o incluido al menos en el horizonte de sus propios recuerdos. Un escalón temporal que abarca la generación desaparecida, la madura (a la que suele pertenecer el autor) y la de los más jóvenes, que irrumpen en escena. Esta división ternaria acostumbra a tener, indefectiblemente, una nota común necrológica, que lleva consigo elementos panegíricos. A veces este juego temporal es henchido con la referencia, modélica o no, a los «antiguos». Sobre todo cuando el biógrafo, como sucede en la mayoría de los casos, procede del vecino campo de la historia.

Esta biografía renacentista (cuyos rasgos específicos no queremos, por supuesto, agotar aquí), no tiene por qué suplantar forzosamente a las colecciones biográficas ya existentes en la tradición, por ejemplo, a las vidas de santos. Su tendencia es, por el contrario, la de convivir con ellas, como se ve en los catálogos de bibliote-

¹ Sobre el acercamiento del *humanismo* y las *artes plásticas*, aparte de los clásicos del tratamiento iconológico de las obras de arte (E. Panofsky, E. H. Gombrich *et al.*), véase André Chastel, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico, Turín, Einaudi, 1964 (1.ª ed. francesa, París, 1959), y Santiago Sebastián, *Arte y Humanismo*, Madrid, Cátedra, 1978.

² Jakob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Barcelona, Iberia (Nueva Edición), 1971, págs. 244-245.

³ Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961, vol. I, pág. 14.

⁴ *Ob. cit.*, pág. 297.

⁵ G. B. Pigna, *I Romanzi*, Venezia, 1554 (en Weinberg, *ob. cit.*, vol. II, pág. 963).

cas del tiempo, donde la rúbrica de «Vidas», abarca la hagiografía serial, las biografías individuales de santos —en gran parte nuevos— y las vidas profanas.

Todas estas biografías del Renacimiento tienen, más o menos explícitas, pretensiones de universalidad. No hay que olvidar, de una parte, a los modelos antiguos, especialmente a Plutarco, cuya presencia va a acompañar siempre, desde ahora, a todos estos ensayos. Y de otra, está la finalidad que en sí comporta cada biografía de cara al público, que le añade esta irradiación general. Si a veces se descubre en las obras primitivas —las de los biógrafos italianos más antiguos— estrofa y trama locales, apegadas a intereses baladíes y en contextos tan concretos en un punto, que hace difícil reconocerlos fuera de sus límites, sus autores suelen remontarse de esta estrechez agigantando a sus personajes por sus trazos, por su personalidad, suponiendo para ellos la sanción certera, aunque invisible, de un público auténtico, ávido de captar el proceso vital que se le ofrece, como dice un biógrafo: «el deseo grande que... todos vosotros, hermanos míos muy amados, tenéis más crecido de oír leer y saber estas cosas» (Pedro de Ribadeneyra, *Vida de Ignacio de Loyola*. A los hermanos en Cristo Carísimo de la Compañía de Jesús).

2

Es de sumo interés considerar ahora el conjunto de retratos reunidos por Pacheco, para verlo como pintor-biógrafo.

Ante todo, hay que poner de relieve que el retrato, tiene una situación aparte en la iconografía general, con historia propia.

Es en la Baja Edad Media donde se inicia el retrato libre sobre fondo neutro o imaginario, alternándose en la figura frente y perfil ⁶.

No hay todavía «especialistas en retratos» y sin duda, gracias a esta situación de minorías (respecto a usuales grandes encargos por contrato, supervisados), el retrato «tuvo la oportunidad de escapar parcialmente a las teorías sobre la pintura, cuya codificación es un hecho capital que señala el paso del siglo xv al siglo xvi» ⁷.

La Reforma influye en el género. El protestantismo —iconoclasta, enemigo del cuadro— estimula, en cambio, el retrato, que encauza las apetencias artísticas recogidas en el siglo xv por el cuadro sagrado. De este modo, se le enumera: oficial, alegórico, filosófico, mórbido (con la presencia de la muerte bajo la forma de un cráneo o un esqueleto como *memento mori*), retrato de carácter y retrato tratado como una naturaleza muerta ⁸.

En los países católicos, el retrato se aparta del retablo o cuadro sagrado. En Florencia el ascetismo violento predicado por Savonarola va a coincidir con Leonardo da Vinci primero y con Miguel Ángel después (que buscaban en las *storie* lo universal) para llevar la pintura de retratos al caballete y retirarla así de frescos y de cuadros religiosos ⁹.

La historia del retrato nos depara, todavía dentro del siglo xvi, dos hechos importantes que pueden ser destacados en relación con la obra de Pacheco. El

⁶ Véase Galiene y Pierre Francastel, *El Retrato*, Madrid, Cátedra, 1978, que aquí seguimos.

⁷ *Ob. cit.*, pág. 108.

⁸ *Ibid.*, pág. 114.

⁹ En la época barroca, todo este proceso se invertirá y se volverá por los fueros del retrato individualizado, que penetrará conscientemente las historias y representaciones sacras. (Véase Emilio Orozco, «Lo profano y lo divino en el retrato del Manierismo y del Barroco», en *Mística, Plástica y Barroco*, Madrid, Cupsa, 1977, págs. 145-229.)

primero, el trabajo de la imprenta. «Siendo una actividad moderna por excelencia, conservaba, sin embargo, de la tradición medieval, el principio de la organización global del trabajo.» Muestra de ello es, en Basilea, la prensa de Juan Froben. Frobenius utiliza al joven Hans Holbein para hacer los dibujos del *Elogio de la Locura* erasmiano, por ser editor, impresor y director del taller de grabado. (Nacen la integración del *texto* y la *imagen*, para que, juntos, se difundan ambos en el público.)

El segundo hecho —más cerca, si cabe, del trabajo del pintor andaluz— es señalar el papel que desempeñan los dibujos de F. Clouet y colaboradores. Estos retratos de personajes franceses (Philippe Strozzi, Mme. de Villeroy y muchos más, conservados en la B. N. de París y en otros lugares) son dibujos a lápiz y han sido coleccionados y reproducidos, buscados por su propio valor y parecen haber tenido una función diferente a la de los retratos usuales. Mientras que los cuadros se hacían para ser colgados en las paredes, cámaras y galerías, los dibujos circulaban con gran profusión¹⁰. (Junto al Pacheco pintor está también el dibujante, con sus bocetos y apuntes desperdigados por los museos de Europa)¹¹.

Una incursión en este mundo de los retratos, más allá de los datos meramente plásticos que lo informan, nos ofrecerá el doble atractivo que posee la colección de Pacheco: retratos pictóricos junto a retratos literarios y biográficos. Sobre todo por esa acuidad significante que muestran.

El retrato reclama una correspondencia literaria, cuya mínima unidad sería la identificación (a pesar del encanto de tantos grandes retratos no identificados): referirse a un nombre propio.

Pero, asimismo, está el retrato que se asienta en el discurso literario.

Por su calidad han sido justamente valorados los de la literatura francesa, a partir, precisamente, del siglo XVI. Estos artistas, cuyos materiales reproductivos son únicamente las palabras, coinciden, en su raíz, con los pintores. El pintor —ha dicho Alain— no busca otra cosa que la apariencia. Para pintar con verdad prescinde de toda interpretación. «Los escritores que llamo pintores por metáfora, son también captados y arrastrados por la apariencia.» Sólo el genio artista es capaz de lanzarse a aferrar esa apariencia:

il cherche, pourrait-on dire, l'expression avant la chose exprimée, le signe avant la chose signifiée: Et le prodigieux intérêt du signe humain, c'est cela qu'il conserve en ses beaux moments, soucieux de garder la force, l'éclat et cette sorte de violence de la surface pure, qu'a fait la gloire des peintres...

(Los escritores están siempre más implicados en el razonamiento)¹².

Resaltando este valor del signo, de los signos más bien, humanos, otro gran retratista verbal, Michelet, ha saltado a primer término (aunque magnificado, manipulado, fundido —diríase mejor— por Roland Barthes):

Le portrait micheletist —dice Barthes— est différent du portrait classique dans la mesure où il décrit une complexion et non une anatomie¹³.

¹⁰ Francastel, *Ob. cit.*, págs. 145-146.

¹¹ Sobre los dibujos de Pacheco, véase *Dibujos españoles*, III, S. XVII, material reunido por el Centro de Estudios Históricos y publicado por F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Hauser y Menet, MCMXXX, págs. CXCI-CCII.

¹² Alain, *Humanités*, París, Presses Universitaires de France, 1960, págs. 34-35.

¹³ *Michelet par lui-même*. Images et textes présentés par... Roland Barthes («Ecrivains de toujours»), París, Le Seuil, 1954, pág. 82.

Barthes ahonda más aún en la relación del historiador y sus modelos, comparando el retrato verbal con el retrato del pintor en el caso, tremendamente cargado de intención, del Napoleón de Michelet¹⁴. Más adelante Barthes ha opinado sobre la fotografía como codificada y descodificada al mismo tiempo (*Le message photographique*, 1961). Fuera de estas excepciones, que buscan trascender la esencia del retrato, la comparación entre el pictórico y el verbal, da ventaja al primero, cuyo destino es magnífico y del que los bosquejos literarios son, en cierto modo, los parientes pobres —salvo los debidos a la pluma de Retz o de Saint-Simon¹⁵.

3

La afinidad entre la colección de retratos reunidos por Pacheco y lo literario en general, nos lleva a un terreno más modesto que el de los grandes retratistas verbales franceses, clásicos o más modernos. No acompañan a los dibujos de Pacheco vigorosos retratos hechos con palabras, tal vez por no ser historiador, sino biógrafo.

Su pluma quiere consagrar a los varones ilustres y su tono, en general, es panegírico. Pero la evidente diferencia que hay entre él y los ejemplos galos que se han citado, no impide que, junto a sus imágenes despliegue un aparato literario poco corriente y, tomando en su conjunto, único. Lleno de connotaciones culturales y plenamente adecuado al arte de la biografía.

Este conjunto de discurso literario, pueden tomarse en varios sentidos. Aquí vamos a destacar unos cuantos aspectos, sintetizadores del siguiente esquema: 1.º Conciencia del pintor de su quehacer específico; 2.º Testimonios literarios ajenos, directamente relacionados con la colección de retratos, y 3.º Orientación intencional de todos o al menos de la mayoría de los retratos reunidos. Aquí se plasma la voluntad biográfica de Pacheco —punto que considero fundamental— y la razón de su obra. Por último, son muy importantes también las ilustraciones literarias, especialmente en verso, originales del poeta Pacheco y de otros autores.

1. Corresponde a la historia del arte y de la estética pictórica, la valoración de Pacheco como preceptista dentro del xvii español. Su *Arte de la Pintura, su antigüedad y su grandeza* (Sevilla, Simón Fajardo, 1649) es conocido desde antiguo.

Precisamente por esta obra, aunque quizá en ocasión tardía, Francisco Pacheco se manifiesta como perfecto humanista, en consonancia con los tratadistas de su tiempo y de los dos siglos anteriores. Como Panofsky ha señalado, una de las grandes adquisiciones del humanismo en la primera época y de las más sólidas del Renacimiento es la incorporación al patrimonio intelectual y teórico, representa-

¹⁴ «Si abîmé que soit le Napoleon de Michelet, il est de la même matière que celui de Gros, par exemple: tous deux ont cet empâtement irréel de l'homme héroïsé, leur immobilité devant l'histoire ou devant le peintre, tient prisonnier un gestuaire, un style d'action: l'Histoire est fondée» (*ob. cit.*, pág. 88).

¹⁵ Retz distinguía *tableaux de personnages*, donde las figuras aparecen «dans leur étendue» y los retratos que llama de *profil* y que cree, sin razón, muy imperfectos. Saint-Simon distingue también entre retratos y *crayons*. (Véase *Le Portrait dans la Littérature. Textes*. Présentés par Franz de Voghel. Avant propos de Georges Sion, André de Roche Editeur, Kruishonien, 1978, y Wolf Dieter Langer, *Facetten der Maske*. Aspekte des Portraits in dem romanischen Literaturen des Mittelalters und der Renaissance en *Mélanges...* André Monchoux, Toulouse, Le Mirail, 1979, págs. 77-91.)

do por las «artes liberales», de la pintura, el diseño, la arquitectura... hasta entonces recluidas en el apartado de las «artes mecánicas»¹⁶.

Aunque Pacheco dedique en su *Arte...* sólo unas pocas páginas a la «gustosa materia de los retratos», están avaladas por la propia experiencia.

Aparte de las apuntaciones referentes a la naturaleza del género y a las cualidades del pintor «retratador» —cuyo análisis minucioso no nos compete— hay que subrayar otro motivo, también francamente renacentista: haber reunido a los amigos en una colección de cabezas, lo que Jesús de las Cuevas, comentarista del Pacheco preceptista, ha llamado «la tertulia eternizada», tarea a la que se entrega el pintor desde 1599¹⁷.

Según De las Cuevas, Pacheco, autor de muchos retratos, entresacó un centenar: los que hoy, aunque en menor número, forma el *Libro de Retratos*.

No obstante, esta actividad, tan propia del Renacimiento —no hay que olvidarlo— de inmortalizar a unos contortulios reunidos en amistad, copartícipes de aventuras del espíritu, al fijarlos en la magia de las imágenes y cuya iniciativa se atribuye generalmente al pintor, no parece responder exactamente a la realidad. Es más bien la plasmación de un deseo vago, hijo del entusiasmo de la erudición sevillana y prosevillana del siglo pasado (tan benemérita, por otra parte), que quiso poner junto a Pacheco a los poetas de la que tanto tiempo se llamó «escuela sevillana», buscando la apoteosis que corroborase la hermandad del pincel con la pluma. Éste es, por ejemplo, el caso de Lasso de la Vega, que habla, citando a Rodrigo Caro de la *oficina* de Pacheco, que era *academia ordinaria de los más cultos ingenios de Sevilla y forasteros*:

Allí debieron confundirse Cetina, Medrano, Arguijo, Rioja y Jáuregui, si bien unos en la flor de su edad y otros en la ya madura, con Rodrigo Caro, Pablo de Céspedes, pintor y poeta, nacido también en las orillas del Guadalquivir, y muchos otros¹⁸.

Lasso quería trazar el gran cuadro del Parnaso sevillano en el taller de Pacheco junto al caballete ocupado por la obra en estudio, pero se lo impedía la cronología. Aparte, además, de que todo eso ha de modificarse por el mero hecho de que muchos de los retratos no fueron ejecutados directamente, según datos consignados por el propio autor en el *Libro de Retratos*¹⁹.

Pero, a pesar de estos detalles, conviene insistir: sin ese núcleo de gentes preocupadas por tareas intelectuales, constantemente adoctrinadas por los recuerdos clásicos, estimulado dentro de una sociabilidad de círculos concéntricos cada vez más amplios, no hubiera existido el conjunto de bosquejos de los personajes que nos ocupa.

Un análisis realista y objetivo separaría aquellos retratados con los que Pacheco tuvo trato directo, visitantes asiduos de su casa y su taller (y antes, tal vez, amigos de su tío, el canónigo Pacheco), de los que, por su fama, podían rela-

¹⁶ Erwin Panofsky, *L'oeuvre d'art et ses significations*. Essais sur les «arts visuels», París, Gallimard, 1969, pág. 109.

¹⁷ Jesús de las Cuevas, «Francisco Pacheco y el *Arte de la Pintura*», en *Archivo Hispalense* (segunda época), XXIII, 1955 (págs. 9-65), pág. 49.

¹⁸ *Historia y juicio crítico de la Escuela Poética Sevillana en los siglos XVI y XVII*. Memoria escrita por don Ángel Lasso de la Vega y Argüelles, Madrid, Imp. de la Viuda e hijos de Galiano, 1871, págs. 102-103.

¹⁹ De los 63 retratos conservados, Pacheco dibuja directamente sólo cinco: Pablo de Céspedes, el M.^o Fernando Suárez, carmelita (1606), el también carmelita Doctor Núñez Delgadillo, el Licenciado Fernando de Mata (1608) y el Padre Juan de Pineda, S. J.

cionarse con Sevilla en cualquier época no remota y, por último, de los que tenían renombre nacional.

2. Las vicisitudes seguidas por el *Libro de Retratos*, hasta la publicación por José María Asensio en 1886 —de las que el editor da buena cuenta—, así como lo que se ha citado ya respecto a los «dibujos en álbum» franceses (los retratos de Clouet), nos ilustran bastante sobre la difusión de esta iconografía, que puede compararse, con toda justeza, con los cartapacios del XVI y del XVII —vehículos de poesía manuscrita y copiada—. En esa atmósfera hay que situar las referencias de otros escritores al conjunto de la obra o a su autor.

Es importante la aportación de Lope de Vega²⁰ si bien forma parte de esos versos elogiosos que el Fénix dedica, sin demasiada discriminación a poetas y otros artistas en el *Laurel de Apolo*.

Por una casualidad (explicable por otra parte y que dice mucho del espíritu panartístico de Sevilla) son andaluces, tanto Juan de Arguijo como Juan de Jáuregui o Francisco Pacheco. Si el primero entronca con la plástica por su mecenazgo y las curiosidades y arqueologías de su casa, los otros dos reúnen la dualidad pintor-poeta. (Es conocida, por los Cuentos de Arguijo, una famosa tertulia sevillana)²¹.

Lope, hablando de Jáuregui, dice:

divido su laurel en dos laureles

jugando al alimón con la pluma y el pincel, que asumen «la singular destreza» y «el ingenio».

En la Epístola XVIII al Licenciado Francisco de Rioja volverá al tema: Jáuregui lleva en la mano

de Apolo el arco y el pincel de Apeles.

Rubens, Carducho, Van der Hamen ocupan también la inspiración lopesca.

De Pacheco dirá:

De FRANCISCO PACHECO los pinceles
y la pluma famosa
iguales con la tabla verso y prosa.
Sea bético Apeles
y como rayo de su misma esfera
que viniendo con él y dentro de ella
adonde HERRERA es sol, PACHECO estrella²².

De muy diversa índole es la aproximación de Quevedo a Francisco Pacheco. Y es importante, porque las relaciones entre ambos no debieron ser buenas. En

²⁰ Uno de los retratos que aparece anónimo en el *Libro de Retratos*, parece ser el de Lope de Vega (véase Joaquín de Entrambasaguas, *Vida de Lope de Vega*, Barcelona, Labor, 1942, Co. Pro Ecclesia et Patria, reimp., lámina V, subtitulada «Retrato de Lope de Vega, dibujado por Francisco Pacheco de 1604 a 1608»).

Como réplica o contraprestación-homenaje de Pacheco a Lope en plan «biográfico» se puede citar su *Elogio biográfico de Lope de Vega Carpio* (repr. en parte en Manuel Barbadillo, *Pacheco, su tierra y su tiempo*, Jerez, J. Industrial, 1963, págs. 173-174).

²¹ *Sales españolas*, 2.ª ed., de Ramón Paz (2.ª serie, IV Cuentos recogidos por don Juan de Arguijo). Hay uno de «Pacheco, pintor donado o muñidor de los cultos» y del Padre Diego Granada, de la Compañía de Jesús, muy anti-Pacheco, Madrid, B. A. E. (Atlas), 1964, página 252 a y b.

²² Lope de Vega, *Laurel de Apolo* con otras rimas (O. S., t. I, Silva II, pág. 39).

varios puntos de orden literario, o más bien paraliterario. Quevedo no estaba conforme con Pacheco. Sin embargo, en el terreno de la plástica, entre los tres retratos anónimos del *Libro...*, uno de ellos parece ser del poeta madrileño.

En primer lugar, Quevedo se refiere concretamente a los retratos dibujados:

Por ti, honor de Sevilla
el docto, el erudito, el virtuoso
Pacheco, con tu lápiz ingenioso
guarda aquellos borrones
que honraron las naciones.
Sin que la semejanza
a los colores deba tu alabanza,
que del carbón y plomo parecida
reciben semejanza y alma y vida.
Segundo padre de escritores claros
que, sus dibujos raros
los dan segundo ser tan verdadero
que no teme la muerte del primero, *etc.*²³.

El poema, del que es un fragmento la alusión a Pacheco y a sus retratos dibujados —obsérvese «sin color»— ha empezado con consideraciones generales, sobre tópicos.

El pintor logra vencer a la muerte:

Segundos padres fueron los pinceles

y, además, puede

Mentir almas (*Ticiano*)

o, como hacen Rafael o Miguel Ángel

vida y alma le dieron.

Por medio de la pintura conocemos las *historias* (como la de Lucrecia). Pero también hay algo más tangible que procura este arte: suplir la ausencia y remediar el estrago del tiempo:

En ti se deposita
lo que la ausencia y lo que el tiempo quita²⁴.

El final es religioso. El pincel logra reproducir a Dios, animar la esperanza:

A ti deben los ojos
poder gozar mezclados
los que presente son y los pasados
... ..

²³ Francisco de Quevedo, *Obra poética*, Ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969, tomo I, pág. 400.

²⁴ Esta misma idea la hallamos en un pintor. Cfr. la carta de Rafael al Francia (1508): «Ricevo in questo punto il vostro ritratto... Egli è bellissimo e tanto vivo che m'inganno tallora, credendomi di essere con esso voi e sentire le vostre parole» (Raffaello Sanzio, *Tutti gli scritti*, A cura di Ettore Camesaca, Milano, Rizzoli, 1956, página 25.)

3. Indudablemente, lo más importante en el libro de *Pacheco*, es la manera cómo han sido agrupados los retratos y los aditamentos verbales que se han adscrito a cada uno de ellos. Esta ordenación se asienta en un perfecto ensamblaje de imágenes y palabras.

Hay que centrarse ahora en el verdadero sentido de este conjunto de personajes. Por su número, sobrepasan el de cualquier reunión de amigos habituales. Más bien componen una suma de personalidades diversas, cuyo nexo común —salvo haber sido todas tratadas por los lápices del artista— no puede establecerse con exactitud. Si acaso, ser referido, de cerca o de lejos, a Sevilla.

Pacheco ha recibido, en éste como en otros puntos específicos de su obra, influencias de otras obras análogas. Pero, antes de examinarlas, es preciso volver al punto de partida: los «varones ilustres», cuyas verdaderas efigies se reúnen aquí, acompañadas de un *motto*, de un lema y de un elogio (biográfico), seguido de otros discursos literarios más extensos encajados en unos cauces tradicionales: poesía, retórica, epigrafía (que puede, además, ser poética), etc. Elementos todos de fácil análisis, sobre todo cuando se separan de la iconografía.

¿Quiénes son, por tanto, estos varones ilustres, que han de añadirse a esa larga nómina que viene desde la Antigüedad Clásica, a través de los latinos, de Petrarca, de Boccaccio y otros nombres, itálicos los más...? —Han florecido en el esplendor renacentista y son, en cierto modo, producto de la brillante vida urbana hispalense. Han brotado de su conciencia de plenitud.

* * *

Las perspectivas de un biógrafo se extienden, como hemos apuntado, desde un pasado no muy remoto, a otro de relativa coetaneidad con las figuras celebradas. En todo caso, es importante la vida del propio autor. La de Pacheco fue muy larga, como es sabido. La fecha —engañosa— de 1599, que se suele asignar al *Libro de Retratos*, sirve, sin embargo, para arrancar de aquellos nombres que alcanzaron celebridad en el siglo XVI y son minoría en el conjunto (Mal Lara, Mejía, Arias Montano, Herrera, entre los andaluces), pero forman su núcleo inicial.

Como más inmediato antecedente de este conjunto biográfico, hay que destacar la obra de Caro.

Nueve años más joven que Pacheco, Rodrigo Caro nos ofrece el primer esbozo de unas biografías sevillanas, repartidas en dos de sus obras menores, las *Antigüedades y principado de la Ilustrísima ciudad de Sevilla* (1634) y los *Varones Ilustres en Letras...* (de fecha incierta, publicada póstuma).

Rodrigo Caro posee otros talentos, distintos a los de Pacheco, sobre los que no hay que insistir: gusto por la arqueología como investigación de reliquias elocuentes de un mundo glorioso, el del clasicismo latino, profundamente presente en su delicada y cálida inspiración poética. También —como es sabido— ese gusto plenamente barroco por la poesía de las ruinas.

Rodrigo Caro será uno de los más importantes colaboradores en el *Libro de Retratos*, sobre todo como poeta latino. Pero ahora nos interesa dar una ojeada al conjunto de sus esbozos biográficos.

El P. Martín de Roa —uno de los aprobadores de las *Antigüedades...*— celebra su afinidad con los lugares antiguos «donde tanto suele errarse». Y otro aprobador, Morobelli de Puebla, al considerar a los grandes hijos de Sevilla, naturales o adoptivos (entre éstos, Arias y el canónigo Pacheco), se lamenta de que no hayan escrito sobre la ciudad, que ha padecido achaque de dama muy hermosa: no ser jamás bien alabada.

Caro va a dar un paso decisivo, al plantear el esquema lineal para establecer la sucesión de nombres inmortales en torno a Sevilla.

El punto de partida será la ciudad cristiana antigua, con sus mártires y confesores, cuya riqueza enlaza con la de la Reconquista. Desde ella —por imperativo de la «conciencia de clasicidad»— se vuelve a la ciudad de los

..... hijos gloriosos
En quien no cupo el mundo lisonjero.

Trajano, Adriano, Silio Itálico. Y en ese paréntesis que Rodrigo Caro, como tantos hombres de su tiempo, piensa fue la época islámica, tampoco cesa la fuerza creadora sevillana

Aun los alarbes, que engendraste opresa
Tu gimnasio heredaron

para llegar con gozo a los tiempos actuales, donde brillan

Los Montano, los Foxes y Mesías

(primer escalón), al que siguen en apretada plétora

Alcázares, Pinedas, Maldonados,
Valderramas, Ruices, Castroverdes,
Ávilas y gran copia que reserva
A mejor ocasión, sabia minerva.

Destácase en este lucido grupo, como primero entre todos, un poeta. Gracias a él la ciudad es saludada por la lengua común:

Nuestro idioma en su beldad primera
Te aclama madre del divino Herrera,
Príncipe fácilmente
De las musas iberas elocuente
A quien siguen Pachecos y Medinas.

Para llegar, de la mano de ilustres purpurados, a la salutación final:

Salve pues, religiosa
Como fecunda madre en santo celo
Heliotropo del cielo,
A todas superior, cuanto piadosa,
Celosa induces, en unión cristiana
Cuanto la Fe para la Iglesia gana
Vínculos de ambos orbes imperiosa
Reina del mar, eternamente salve
Salve, primera fábrica española
Madre de todas, hija de ti sola.

Estos versos de la «Silva a Sevilla Antigua y Moderna» concentran un programa referido a los actores del escenario magnífico que han de pisar: la grandeza de sus cuarenta y cuatro conventos, de sus treinta monasterios de monjas, veinticuatro hospitales, casas de grandes y de títulos, plazas y calles...

Es tentador juntar el urbanismo planificado de la ciudad con esta exaltación

barroca desplegada en las *Antigüedades...*, pero lo que debe subrayarse es la concepción de «hijos ilustres» que han de salvarse del olvido, cuyo anuncio son estos versos²⁵.

De esos «infinitos varones que fueron admiración de sus edades, así en los lauros de la gloria militar como en las doctas escuelas de la erudita Minerva», es una muestra el tratado de *Varones Insignes...* más que nada un esbozo de biografías²⁶.

Con regusto de anticuario y hombre curioso, Rodrigo Caro va recorriendo las líneas que hemos visto prefijadas en la *Silva...* (emperadores romanos, nombres visigóticos, mozárabes, árabes), hasta acercarse a los siglos presentes, con sus anécdotas (como la copia del retrato de Erasmo —enviado por el humanista a Pedro Mejía— y que Caro vio en la librería anticuaria de Juan de Torres Alarcón), bosquejando a Mal Lara, Argote de Molina o el Conde de Gelves.

Herrera —ya hemos visto— es también aquí el personaje más destacado. Caro lo conoció sin hablarle, «por ser yo muchacho cuando él era ya viejo», pero se acuerda de lo que predicaba su fama. Sus versos eran cultos, «llenos de luces y colores poéticos».

Francisco Pacheco, «célebre pintor de esta ciudad», imprimió sus obras.

Caro y Pacheco coinciden en Herrera:

Su muy aficionado Francisco Pacheco, entre muchos retratos que hizo de personas insignes, hizo uno de Fernando de Herrera y me pidió que hiciese un epigrama latino.

Hice el siguiente:

Vivis? Et a tumulo superis datur ora tueri, etc.²⁷.

Rodrigo Caro menciona algunos de los nombres que Pacheco también recogerá y otros famosos: Juan de la Cueva (*La Conquista de la Bética*), Mateo Alemán, cuyo «Guzmán de Alfarache... se tradujo casi en todas las lenguas vulgares de la cristiandad». De Arguijo dirá:

Sin ser jugador, ni gastador con mujeres, vino a estar tan pobre que sólo se sustentaba, hasta que murió, de la dote de su mujer²⁸.

* * *

Los personajes biografiados en el *Libro de Retratos*, siguen ampliamente la trayectoria de esta obra (o esbozo de obra) del poeta de Utrera, cuyo título completo parece debía haber sido «Hombres insignes en letras que florecieron en la ciudad de Sevilla en tiempos del Rey d. Felipe II hasta d. Felipe IV que hoy reina», lo que obviamente excluía la compilación de vidas notables en la secuencia histórica.

Pacheco ha agrupado a los suyos de un modo particular. Todos ellos, como es

²⁵ Antigüedades [sic] / y principado / de la Ilustrísima / Ciudad de Sevilla... Autor: el D. Rodrigo Caro. / Año 1634 / Con Privilegio / En Sevilla. Por Andrés Grande Impresor de Libros. (B. N. R. 30758.)

²⁶ El Ldo. Rodrigo Caro / Varones Insignes en Letras / Naturales de la / Ilustrísima ciudad de Sevilla / Epistolario.

Publícalos la Real Academia Sevillana de Buenas Letras / Precedidos de un estudio biográfico-crítico de / D. Santiago Montoto... Sevilla, 1915.

²⁷ *Ob. cit.*, pág. XXIII, n. 2.

²⁸ *Ibid.*, pág. 73.

evidente, destacan por su categoría como hombres de letras —pensamiento, creación, estudio— o son artistas, artífices o maestros de inteligencia, destreza o habilidad. Todavía el hilo que los engarza es renacentista y obedece a los mejores cánones del humanismo.

Pero se echa de ver, en el conjunto de prohombres andaluces, reunidos en torno a Sevilla, una gravitación muy marcada hacia lo «clerical», con el predominio de gente de iglesia, que en cierto modo responde a esa saturación conventual ya descrita en el Libro II de las *Antigüedades* de R. Caro. Es muy grande el predominio de clérigos, excediendo a los seculares, dignidades y jerarquías, los regulares de todas las órdenes, antiguas y nuevas. Especialmente los mercedarios, lo que se explica por los contactos del Pacheco pintor con esta orden en su asiento sevillano.

Todo ello va a influir, naturalmente, en la estructura de las biografías, presentándose los retratos con una *leyenda*, forma simple para asociar imagen y palabra: una cartela en la parte superior y el nombre bajo la imagen del retratado es la forma más general, que conviene a la mayoría de los retratos del *Libro...* (Encuéntrense algunos con la cartela en blanco.)

La cartela, por tanto, con su lema, es inseparable de la *vera effigies*. Estos lemas son bíblicos: versículos de la *Vulgata*, lo que reafirma la instalación del *Libro de Retratos* en la plena atmósfera contrarreformista de la época.

El unir un texto cualquiera a una imagen gráfica, no es, por supuesto, invención de Pacheco. Tiene, como vamos a ver, unos claros antecedentes. Pero, antes de señalar su posible origen, veamos un hecho inmediato, muy próximo al artista, que reúne la plástica y la letra en una extraordinaria obra sevillana.

Se trata de la monumental custodia de plata de Juan de Arfe, cuya descripción fue publicada por él mismo en 1587.

La custodia, «por ser la mayor y mejor pieza de Plata, que de este género se sabe», debe ser conocida de todos y descrita en su «hermosísimo ornato, que para ella, por mandado de V. S., ordenó el Licenciado Francisco Pacheco,

el qual, para que fuesse muy propio y decente y de magnífica significación, le acomodó a la traça de la Iglesia Catholica, repartiendo por todas sus partes historias, figuras y Hieroglíficos que cuadran con este intento y principalmente con el misterio del Sanctíssimo Sacramento.»

Arfe quisiera mostrarlas por medio de un diseño, pero cree en la fuerza de la palabra:

Mas bastara para los buenos ingenios dezirlo por relación de forma que se entienda como si se viese²⁹.

En el Cuerpo Primero hay 36 historias (18 para cada Testamento), que adornan los 12 pedestales, a tres por cada lado. He aquí algunas muestras: 9. «La historia del maná y la letra *Manducaverunt et mortui sunt*»; 10. «Conviene con ésta la de los cinco panes, la letra *Qui manducat vivit in aeternum...*»; 31. «Una

²⁹ Descripción de la traça y ornato de la Custodia de plata de la Santa Iglesia de Sevilla que publicó en 1587 Juan de Arphe Villafañe e Ilustración Inédita a dicho opúsculo por D. Juan Agustín Cean Bermúdez en *Archivo Hispalense* (primera época), II, 1886, págs. 286-87. (Sobre la base literaria de elementos plásticos, relacionables con este opúsculo, véase William Melczer, *Juan de Mal Lara et l'Ecole Humaniste de Séville* en *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, Etudes réunies et présentées par Augustin Redondo, París, Vrin, 1979, págs. 89-104, especialmente pág. 101.)

Reina adornada muy profanamente, coronada con una culebra, tiene en la mano un vaso y va sobre un dragón de siete cabeças, algunas que están caydas, como embriagadas, y la letra *Haeretiae impietatis ebrietas*; 32. «Vna figura de dama honestissima con una corona Real, tiene un cáliz en la mano, va sobre un carro, que lleva las figuras de los quatro Evangelistas, y la letra *Ecclesiae Catholicae veritas*»³⁰.

En la custodia procesional de Arfe triunfa un mundo de empresas (de complejidad simbólica progresiva, como muestran los ejemplos citados) donde el artista ha plasmado, al parecer, los lugares concretos, sintetizados en una frase, bíblica o no.

En cambio, en los *Retratos*, a una imagen irremplazable, de un personaje concreto, debe cuadrar, en cierto sentido, el lema escriturario de su cartela. En todos los casos es un *encomion*, un *eulogium* del retratado, que se continúa en el resto de la literatura biográfica que le corresponde. (El sistema, como veremos, no es original; el énfasis, sí.)

Los lemas, procedentes en su mayoría de los Libros Sapienciales, pueden —tomados en su amplitud— convenir a cualquiera. Otras veces están elegidos *ad hoc*. Así, el del Rey Felipe II: «Magnificatio est super omnes Reges terrae» (Reg. 3, capítulo 10)³¹. Sin embargo, puede señalarse que no todos son capaces de recibir estas palabras extraídas de la S. E. y llenas de poder carismático. Al biógrafo escapan aquellos personajes que por su profesión están lejos de la gravedad eclesiástica, ese mundo donde todo parece encontrarse previsto. Por ejemplo, no hay lema bíblico para Sancho Hernández (orfebre), Manuel Rodríguez (arpista, tañedor de vihuela y esgrimidor), Florentino de Pancorvo (matemático, jugador de manos inimitable y muy diestro en la daga) o Pedro de Mesa (danzarín singular, vigüelista, bordador, etc.). Pero estos tipos son la excepción en la serie de profesiones, hábitos o tocados y hasta parecen introducidos por un sentido de armonía, para que no falten en una bien ordenada república.

Las armas tampoco están ausentes. Pero los guerreros ilustres se han distinguido en una guerra que, aunque sea contra súbditos rebeldes, tiene todavía mucho de cruzada medieval contra el infiel: la Guerra de Granada, tan cercana, en su teatro, a Sevilla, episodio importante en Andalucía en la segunda mitad del xvi. Pacheco la considera ya convertida en historia clásica³².

4

La estrecha relación entre el canónigo Pacheco y su sobrino el pintor, es un motivo más que suficiente para abonar esta influencia inmediata en la composición del libro, que se sintetiza en el acoplamiento de un texto a cada personaje retratado.

³⁰ *Art. cit.*, págs. 293, 296, 321.

³¹ La cita no es literal, sino abreviación del texto, que dice así: *magnificatus est ergo rex Salomon super omnes reges terrae divitiis et sapientia III Reg 10, 23*. Pacheco suele citar de memoria o abreviando los textos de la *Vulgata*. Al parecer maneja la ed. llamada *Sixto Clementina* [*Biblia Sacra Vulgata Editionis Sixti Quinti iussu recognita (et auctoritate Clementis Octavi edita)*, Romae, 1592, 1593, 1598, 1609. (Citas confrontadas con las correspondientes de la *Biblia Iuxta Vulgatam versionem... recensuit Robertus Weber, O. S. B. (2.ª ed.)*, Stuttgart, 1975.)]

³² «Escrita de muchos, pero mejor de don Diego de Mendoza», dice en la biografía de Felipe II. Los tres personajes militares (Ponce de León, muerto en las Guájaras; Zayas y Alfaro, en Órgiva, y sobre todo, Gonzalo Argote de Molina —que participa en la guerra, según Pacheco, con diecisiete años—) tienen un colorido y abigarramiento por completo medieval.

De este modo se introduce, como acabamos de ver, un principio ordenador en el conjunto de imágenes. Y el denso ambiente clerical, cuyo exponente son estos retratos, justifica la presencia de versículos bíblicos en las cartelas.

Pero hay otra novedad, inmediatamente notada: no falta, para cada retrato, su correspondiente elogio biográfico. Así, al subrayarlo, Nicolás Antonio daría razón de la originalidad de la obra de Pacheco³³.

Uno de los pocos biografiados no eclesiásticos, ni tampoco incluíble entre los poetas o los artistas y artifices, el médico sevillano Doctor Bartolomé Hidalgo de Agüero (1531-1597), recibe, junto con su retrato, el tributo poético de Enrique Vaca de Alfaro, que dedica a su imagen unos versos muy cultos terminados así:

Sólo su nombre dura
gracias de nuestro Jovio sevillano
a la fecunda mano
que ya en elogio claro, ya en pintura
(locuaz o muda historia)
conserva de Hidalgo la memoria.

Esta es la clave donde hay que buscar la inspiración al *Libro de Retratos*: la obra biográfica de Paulo Jovio.

Vaca de Alfaro, por otra parte, era quien mejor podía hacer esta comparación. Ingenio cordobés, médico, humanista y clérigo como Jovio, ya había alabado en un opúsculo las innovaciones quirúrgicas de Hidalgo en las operaciones de la cabeza³⁴.

I. La figura del obispo de Nócera ha sufrido, en estos últimos tiempos los vaivenes de la crítica, sobre todo en su obra propiamente histórica. En cambio, su fama como *biógrafo*, parece haber continuado tan inmarcesible como la dejó el juicio de Burckhardt³⁵. Pero en ambos dominios, histórico y biográfico, no es posible escindir la intensa actividad del escritor.

Croce, en dos ocasiones, se ha ocupado directamente de Jovio. La primera,

³³ «Dipinxit» quoque Imagines virorum illustrium quos beneficio longae actatis plurimos novit, adjunxitque *elogia*, unoque volumine compactas comiti duci Olivarum nuncupavit, in cujus bibliotheca, sut bibliothecae reliquis, ubi sunt, latet... etc. (N. Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova*, Tomus Primus, Matriti, 1783, pág. 456 a.)

³⁴ Proposición / Chirúrgica, I / Censura Judiciosa / Entre las dos vías curativas de heridas de cabeças... Por el Licenciado Enrique / Vaca de Alfaro Medico, Familiar del Santo Oficio / de la Ciudad de Cordova, i estante / en Sevilla Año 1618... En Sevilla Por Gabriel Ramos Vejarano... donde hay la siguiente décima de Góngora:

Vences en talento cano
Así con tu sabia ciencia
Como con tu diestra mano
¡Oh Enrique, oh del soberano
Febo imitador prudente!
Cifia tu gloriosa frente
Su verde honor, pues es dina
Ya por el arte divina
Ya por la pluma elocuente.

(Recogida en la ed. Millé: Luis de Góngora y Argote, *Obras completas*, recopilación, prólogo y notas de Juan Millé y Giménez, Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1943, págs. 361-362.)

³⁵ «... Paulo Jovio de Como, cuyas grandes biografías y pequeños *Elogios* han alcanzado celebridad universal y categoría de modelo para los ulteriores biógrafos de todos los países» (Burckhardt, *ob. cit.*, pág. 246).

basándose en la queja de Alfred Morel-Fatio (en la *Historiographie de Charles Quint*, 1913), al echar de menos ediciones modernas de los principales libros históricos del historiador comasco. Detractores y defensores del autor continuarán enfrentados —se lamenta el hispanista francés— mientras que el público se ve entre tanto privado de obras muy atractivas, pero sobre las que pesa una especie de entredicho.

Croce atestigua la existencia de impertinentes denostadores de Jovio junto a defensores, locales como Rovelli (que hace una importuna apología de su ilustre paisano)³⁶ y examina, en los grandes historiadores del XIX, las acusaciones y defensas de Jovio.

Ranke, situado entre sus partidarios, lo vio justamente, instalado en su menester apasionado de historiógrafo renacentista, con sus debilidades ante los poderosos y —muy importante— siempre bajo la veste del *orator* que escribe en un latín muy elegante y distribuye gloria y baldón con cierta arbitrariedad, más propia de artista que de historiador. Tanto Ranke como Pastor lo consideran, respecto a los papas que historió, capaz de decirles amargas verdades. En cambio, Fueter, más adelante, es implacable: lo reputa como un moderno periodista de escándalo y chantaje, comparable al Aretino, lo que Croce rechaza rotundamente y refuta con reiterados argumentos.

Croce piensa que Jovio debe ser conceptuado como «coleccionista» y hombre curioso. Amante a ultranza, tanto de su colección de retratos de hombres notables como de hechos presenciados e información minuciosa sobre ellos. Concluye este acercamiento al historiador, haciendo votos para que sea modernamente editado, si no la totalidad de su obra latina, al menos las versiones vulgares (revisadas), junto con las cartas aún inéditas y, naturalmente, los retratos originales que atesoró³⁷.

La segunda atención de Croce hacia Jovio es más amplia y de mayor significación.

Destaca su importancia en la historia italiana y europea de su tiempo, pero no lo considera como un verdadero historiador, por carecer de pasión política, moral o de algún otro tipo al indagar los acontecimientos. No era, pues, historiador en el sentido más elevado (que Croce ha decretado o formulado en su más importante obra dedicada a la Historia) y que es el único. El principado absoluto (fórmula política ante la que, lo mismo que otros, Jovio se inclinaba), no era entendido en su oficio histórico ni dinámicamente, sino como condición tolerable de vida y de paz, propicia a la cultura. Pese al acopio de materiales y a su elaboración, Jovio no es historiador. Y si su obra no es historia, ¿qué es? —Recopilación de cuanto parece digno de ser conocido, recordado, divulgado en lo presente y transmitido a lo porvenir. Experiencia humana de su tiempo y de todo tiempo. Sin problema ni meditación histórica, ofrece, no obstante, las variadas manifestaciones de humanidad en general con riquísimo ejemplario: lo que Croce llama «anecdótica», distinta de la historia, pero necesaria a la economía del espíritu humano. Paulo Jovio compuso

³⁶ Su obra *L'opera storica ed artistica di Paolo Giovio. Il museo dei ritratti*, Como, 1928, es, sin embargo, importante en la parte dedicada al museo joviano. (Cit. por B. Croce, *Conversazioni Critiche*, Serie III, 2.ª ed. riv., Bari, Laterza, 1951, pág. 297, n. 1.) (La 1.ª edición es de 1932.)

³⁷ *Ob. cit.*, pág. 308.

una ricchísima raccolta dei ritratti dei personaggi dei quali narrò i fatti guerrieri, principi, letterati, donne illustri il «Museo gioviano»³⁸.

(Ese «coleccionismo», subrayado ya en el trabajo anterior, es visto ahora como propio de quien posee imágenes de personas amadas y veneradas, que se contemplan a gusto.) Jovio es más bien un memorialista en quien el recuerdo de la experiencia es básico. Memorias las suyas, enriquecidas por el mérito de dirigirse a sus propios contemporáneos, siguiendo el orden de los acontecimientos (y no el de la vida del autor). Al escribir en latín, Jovio ha sacrificado su popularidad italiana, pero ha ganado la europea, pues Europa todavía posee en el latín su lengua común. El valor de sus historias guerreras, de las batallas, sus amplias biografías militares (Gran Capitán, Marqués de Pescara, los turcos), es excepcional.

A partir de aquí Croce, detalladamente, pone de relieve el biografismo de Jovio.

Al interés despertado por los soldados de la primera serie, corresponde, en la segunda serie de los *Elogios*, el que suscitan los literatos, reflejo del alma humanista de Jovio, cuyas vidas «había hecho escribir en rútilos de pergamino colgados de sus retratos.»

Pero, lo mismo que en la historia política no aporta conceptos políticos, en estos elogios de hombres de letras no hace labor de crítico ni de teórico literario, aunque siempre sus juicios de poetas y escritores son seguros y de buen gusto, tanto sobre los mayores (Poliziano, Pulci, Ariosto), como sobre los menores (Calenzio, Antonio Telesio)...

Otros dos importantes estudiosos del XVI, tras estas aportaciones croceanas, han enfocado a Jovio en su doble aspecto, tan marcado ya, de biógrafo y de historiador. Giuseppe Toffanin (en el tomo dedicado al Cinquecento de la conocida historia literaria de Vallardi) nos da una breve semblanza de nuestro escritor. Lo considera un *dilettante: un umanista del buon tempo*. Fue acusado y él mismo se acusó de mudar por dinero la censura en alabanza, pero en su *Historia*, la obra más orgánica suya, su falta de prejuicios psicológicos compensa la superficialidad, si bien hay, en todas las historias, la tristeza del esteticismo.

Los *Elogia* —las inscripciones hechas por él a los retratos de su museo— surgen como la expresión más genuina de su ingenio (citando un trozo muy característico en la versión de Orio, calificada de pedante). Y éste era su mundo —se concluye—: le bastaba tener imágenes y hechos presentados en el bello latín de Livio. El espíritu le interesaba poco (señalándose también que escribió sobre las empresas)³⁹.

El Jovio historiador vuelve a ser tratado, con gran simpatía, por Federico Chabod⁴⁰.

Para Chabod, Jovio ha creado un mito historiográfico: la edad de oro de León X. A través de sus cartas se detiene en considerar al hombre: inclinado a la buena vida, allá en su museo junto al lago de Como, con buenos vinos, *leggiadre donae*, exponentes de su vivir pagano. (No se confundan estas damas con las *divine signore* como Vittoria Colonna, a la que ama con amor celeste, santo y muy platónico —carta a Bembo, 1530—.)

Sus intereses son humanos, mundanos, literarios, sin la llama de la pasión religiosa (pese a su continua aversión al luteranismo). Chabod toca también el

³⁸ B. Croce, *Poeti e Scrittori del Pieno e del Tardo Rinascimento*, volume secondo, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1945. XXX La Grandiosa Aneddotica Storica di Paolo Giovio, pág. 33.

³⁹ Giuseppe Toffanin, *Il Cinquecento*, Milán, Vallardi, 5.ª ed. (1954), págs. 433-34 (Cap. III. Gli ultimi storici umanisti).

⁴⁰ Federico Chabod, *Scritti sul Rinascimento*, Turín, Einaudi, 1967, págs. 243-267.

discutido punto de sus vacilaciones, pero establece que su historia es válida: 1.º por riqueza de noticias, y 2.º por su credibilidad general. Y en cuanto a la historia militar —termina Chabod— Paulo Jovio es, aun hoy, un texto fundamental. Es curioso que un no guerrero —médico, humanista— sea el más atento a los hechos bélicos.

En cuanto a sus «vidas» son éstas, preferentemente, de hombres de armas. Sus descripciones de batallas, terrestres o navales, aparecen tratadas con un aire técnico, precioso como no se encuentran en Maquiavelo ni en el mismo Guicciardini.

Porque en Jovio —de acuerdo aquí con toda la historiografía italiana renacentista— los acontecimientos se insertan en los hombres que los realizan «*la storia vive negli uomini e per gli uomini*»⁴¹. La mirada de Jovio, aunque aluda a la «fortuna» e incluso al influjo de las estrellas, queda fija en el hombre, creador de la historia.

De aquí, por tanto, el valor de sus retratos. Hay en ellos un gusto por el color —destaca Chabod— «a lo Veronés», y por las telas, los brocados, los oros...

Por estos detalles, por haber hecho aparecer en primer plano a pueblos y hazañas olvidadas —su mayor novedad—, por haber visto, en los turcos, por ejemplo, su afán de dominio universal, la obra del obispo de Nócera va más allá de los clásicos esquemas de la cultura humanística y merece ser hoy valorada y apreciada.

Mientras que, según Getto, ninguna obra maestra (de biografismo), semejante a las *Vite* de Vasari, puede hallarse en el campo literario y son escasamente significativos —por la intención, demasiado vasta— los *Elogia* jovianos (reconociéndole, por otra parte, un notable peso historiográfico general)⁴², hay que destacar, para finalizar este recorrido, las apreciaciones, más recientes y específicas, de Dionisotti.

Acertadamente se encara con el historiador en la encrucijada cuádruple: tiempo actual renacentista y pasado medieval, italianos y «bárbaros».

Jovio, bien instalado en el escenario de su tiempo, por oportunidad y por curiosidad, dirige la vista al pasado. Pero de la sombra sólo surgen los hombres, no las instituciones, los hechos o las costumbres. Los hombres dignos de memoria preséntanse en una serie continua ya desde el siglo XIII, no antes. Se explica que así apareciese ante él —humanista— la sucesión de los modernos hombres memorables por virtud de ingenio: filósofos, literatos y juristas y que, por tanto, se inaugurase el desfile con Alberto Magno (y no antes) y tras él, Santo Tomás y Scoto... (A los tres filósofos siguen Dante, Petrarca y Boccaccio, a los tres literatos, Bartolo y Baldo...) Estos ocho nombres representan dos siglos, frente a 98 para el xv y primer xvi. (También ingeniosamente se formula la serie de los guerreros y políticos, en la que Farinata degli Uberti está garantizado por Dante: «aeterno Dantis poetae praeconio».) Los elogios o retratos de los hombres ilustres son obra tardía de Jovio, ya en la cumbre de su carrera. Obra célebre, pero accesoria para él, que había derramado su esfuerzo en la historia (con las biografías anejas de los papas y condotieros de aquel tiempo). Con la conclusión de que el historiador «hasta los huesos humanista italiano» dio una visión amplia, si no profunda. Al tener éxito en Italia y en Europa, abrió los ojos a los contemporáneos⁴³.

⁴¹ *Ob. cit.*, pág. 259.

⁴² Giovanni Getto, *Storia delle Storie Letterarie*, Florencia, Sansoni, 1969 (nuova ed. riv.), página 14.

⁴³ Carlo Dionisotti, «Medio Evo barbarico e Cinquecento italiano», en *Lettera Italiana*, XXIV, 1972, págs. 421-430.

II. Hay un punto, a través de esta excursión por juicios ajenos —que han ido puliendo la figura considerada, hasta resaltar su *intencionalidad biografista*— donde es preciso detenerse: la convergencia de lo icónico y el relato biográfico, conseguida por Paulo Jovio en su museo de Como.

A la originalidad del biógrafo se une la presencia de las imágenes, de los retratos.

Todo va a ser estructurado según esta combinación feliz. La imagen de una persona digna de ser, primeramente «conocida» y después «recordada», va a provocar el acoplamiento de su biografía. Y este hecho se dará, no sólo en el lugar original, el museo comasco, sino también en la reproducción —difusión de los textos biográficos jovianos.

Pero antes de tratar este aspecto, conviene volver a la serie de hombres célebres en que Jovio ha gustado detenerse. Como se ha visto, los críticos italianos han mencionado nombres en la diacronía de la serie. Nosotros, sin olvidar esto, vamos a fijarnos en la proyección espacial de la mirada biográfica de Jovio, para ver cómo se inscriben allí los nombres españoles.

Ante todo, Jovio distribuye su material biográfico en dos grupos cuantitativos. En el primero aparecen las *grandes biografías*, cuya importancia ha destacado la crítica antigua y moderna.

Desde una perspectiva española, el interés por estas biografías es máximo. Dos grandes personajes hispánicos (uno, de nación y otro, de estirpe), vinculados al iniciarse la acción española en Italia, han sido biografiados por Jovio: Gonzalo Fernández de Córdoba y Fernando Dávalos.

Tanto la biografía de uno como de otro, consagradas en el xvi por el obispo de Nócera, han merecido atención reciente en sus versiones vulgares⁴⁴.

No vamos a detenernos en la consideración de esta vida del Gran Capitán ni tampoco en la del Marqués de Pescara dentro del biografismo general de Jovio.

En cambio, vamos a escudriñar de cerca la obra menor: las biografías abreviadas formando serie. Son los *Elogia* ya aludidos, cuya disposición y estructura sabemos por referencia del propio autor.

Se parte de la división Armas/Letras. Nos interesan más, naturalmente, los *varones doctos*.

Sus vidas compendiadas, están en función de los retratos de su museo, minuciosamente descritos, a lo que siguen los «órdenes de las imágenes». Se dividen en cuatro clases. La primera, la de los difuntos que florecieron en fecundidad de ingenio y dejaron monumentos de felices obras a la posteridad.

La segunda, los que hoy viven y son ya famosos. Se ha procurado un elogio igual para todos, muchos de ellos amigos y los más jóvenes concederán un lugar a los más viejos.

La tercera es para los artifices («*artifices praecellentium operum*») y allí van también, los que con dichos y escritos, han aliviado los ánimos enfermos.

La cuarta, finalmente, reúne a los pontífices, reyes y grandes en paz y en guerra, para que la posteridad evite o imite los hechos malvados o buenos.

Como es natural, entre los cerca de doscientos nombres, abundan los italianos. Los más renombrados humanistas del xv y del xvi aparecen puntualmente recogidos. Fuera de los italianos, como periferia de ese centro, está lo europeo. Así,

⁴⁴ Las vidas del Gran Capitán y del Marqués de Pescara fueron traducidas al italiano y al español muy temprano, por Ludovico Domenichi y Pedro Bras Torrellas. Véase Paolo Giovio, *Le Vite del Gran Capitano e del Marchese di Pescara*, Volgarizzate da Ludovico Domenichi A cura di Costantino Panigada, Bari, Laterza e Figli, 1931 (*Scrittori d'Italia*), especialmente la nota del ed., pág. 506.

pues, los poquísimos nombres españoles que figuran, consagran a los hombres de los dos siglos del humanismo y cuya notoriedad brilló fuera de la fronteras peninsulares: Antonio de Nebrija, Juan de Sepúlveda, Garcilaso de la Vega y Luis Vives.

Al hacerse la versión italiana de los *Elogia* latinos, por Hippolito Orio, Venecia, 1515, se suprimen algunos de los biografiados en la obra primitiva. Cada figura, por lo general, va acompañada de un epigrama o epitafio, cuyo autor no suele ser Jovio. Mirteo y Juan Latomo son los más frecuentes y los de mayor importancia.

No nos ocuparemos demasiado de la semblanza de Nebrija, muy divulgada, y, como es sabido, con algunos errores secundarios. Pero señalamos —por entrar dentro de la órbita sevillana— la versión de Rodrigo Caro al epigrama de Pedro Mirte, que con otro de autor incierto aparece en los *Elogia*⁴⁵:

Me putat aeternum saxo posuisse sub imo, etc.

Croce ha señalado especialmente que la obra de Jovio, en un latín elegante, le procuró los públicos cultos europeos, al mismo tiempo que la alejaba de los lectores medios italianos. No es extraño, pues, hallar muy difundida la obra del humanista de Como en España —tanto histórica como biográfica— en sus ediciones latinas sobre todo.

Desde menciones muy próximas, como la de Pedro Mejía o la de la biblioteca de Barahona de Soto, hasta bibliotecas del xvii, tan conocidas y estudiadas como

⁴⁵ *Elogia doctorum virorum*, Basilea (s. a.), págs. 149-150. La versión italiana dice:

Cred'empia morte sotto il fredo sasso
Chius'hauermi per sempre, e in cio s'inganna
Che se mia ingrata gente mi condanna
A star rinchiuso; onde per man non passo
D'ogni mortale in questa parte, e in quella;
Tropheo men chiaro la mia patria bella
A me non debbe per la ritornata
Musa latina in lei; che à Ferdinando
Per hauer preso il Regno di Granata,
D'essa i Mori scacciando.

(A. *Le iscrizioni poste sotto le vere imagini degli uomini famosi in lettere di Mons. Paolo Giovio*, tradotte di latino in volgare da Hippolito Orio, Venezia, 1515, pág. 121.)

⁴⁶ «Vuelvo a nuestra lengua este epigrama así:

Pensó la muerte acerba
Que con la losa de mi sepultura
Mi fama me cubriera eternamente
Y engañóse, que viva se conserva:
Que mi gente española agradecida
me da, que vuela de una en otra gente
Y esta gloria, que al cielo se avecina
Fue porque con mi estudio he reducido
La Camena latina
De España al dulce patrio nido
No es menor, gran Fernando, este trofeo,
Que el que tú de los moros mereciste,
Cuando la Andalucía
Con fuerte trazo a Dios restituiste.»

(Rodrigo Caro, *Antigüedades...*, cit., f. 120.)

la de Diego de Arce y Reynoso o Juan de Lastanosa⁴⁷, recogen todas ellas en sus catálogos las obras históricas de Jovio, mayores o menores.

Pero es quizás de más interés para nuestro intento, destacar las palabras del poeta y hombre de letras más cercano a Pacheco y que más admiró, Fernando de Herrera.

En ese magno comentario a un autor clásico que es el de Garcilaso (1580), son varias las alusiones a *todo* Jovio: al tocar la empresa de Túnez o una referencia garcilasiana a Hungría, por ejemplo, allí está la erudición del biógrafo o del historiador.

Pero, como es sabido, en los comentarios herrerianos no cabe sólo la apostilla ilustrativa, sino que arde el fuego intelectual, atizado por los estímulos poéticos de pasajes enteros o frases (siempre en la letra de Garcilaso).

Comentado en el f. 711 los versos

..... el osado
español (*Égloga Segunda*, 1539-40)

hace el poeta sevillano una extensa invectiva, contenida en el ámbito intelectual.

Se dirige a los historiadores italianos, alzándose contra los «oprobios y denuestos con que vituperan a los españoles» y comienza su descarga retórica precisamente con Jovio:

¿Quién hay... que sufra sin indignación en aquella magnífica y abundosa historia del Jovio, las injurias con que afrentan a los españoles?... ¿Por ventura es ley histórica publicar los delitos y callar las cosas bien hechas?

Continúa arremetiendo contra Guiciardino (Guicciardini) y añade:

¿Qué razón permite que llamen Bembo y Sabélico bárbaros a los españoles, siendo de una religión, de unas letras y casi de una lengua?

A continuación viene una larga enumeración de nombres ilustres hispánicos, desde Viriato a Pedro Navarro (incluyendo entre ellos a Bernardo del Carpio), terminando así:

... sabemos que no faltaron a España en algún tiempo varones heroicos: faltaron escritores cuerdos y sabios que los dedicasen con inmortal estilo a la eternidad de la memoria. Y tuvieron mayor culpa de esto los príncipes y los reyes de España, que no atendieron a la gloria de esta generosa nación y no buscaron hombres graves y suficientes para la dificultad y grandeza de la historia; antes escogieron los que le presentaban el favor y no sus letras y prudencia...⁴⁸.

⁴⁷ Pedro Mejía, al tratar de los turcos (*Silva*, cap. XIV), dice, por ejemplo: «Y señaladamente seguí a Paulo Jovio, en un tratado que hizo particular de este mismo argumento» (*Silva de varia lección*, ed. J. García Soriano para Bibliófilos Españoles, Madrid, 1933, I, pág. 90).

En el inventario de la biblioteca de Barahona: «Otro libro paulo jobio». R. María anota que pudo ser una de las obras de Jovio traducida por Gaspar de Baeza, dada la amistad que le unió con el poeta. (En F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto*, Madrid, Archivos, Apéndice V, La Librería de Barahona, pág. 543.)

En el catálogo de Lastanosa aparecen los *Elogios* con el número 777 (en Karl-Luwig Selig, *The Library of Vincencio Juan de Lastanosa Patron of Gracian*, Ginebra, Droz, 1960, pág. 57).

⁴⁸ En *Garcilaso de la Vega y sus comentarios...* Edición por Antonio Gallego Morell. Segunda ed. revisada y adicionada, Madrid, Gredos, 1972, págs. 552-555.

Como puede verse, estas palabras de un admirado maestro, pueden ser el estímulo para llenar ese vacío y haber contribuido también a la consecución del *Libro de Retratos*.

III. Ya dentro del inmediato círculo andaluz de Pacheco, es necesario mencionar, aunque sea ligeramente, la traducción de Paulo Jovio hecha por Gaspar de Baeza, que iba a ser la gran divulgadora de la obra biográfica del obispo de Nócera. Nos referimos, en especial, a su versión de los *Elogia*, dejando aparte sus otras traducciones de las obras mayores jovianas.

Los *Elogios o vidas breves de los caballeros antiguos y modernos... que están al vivo pintados en el Museo de Paulo Jovio* (Granada, por Hugo de Mena, 1568), proporciona notas muy estimables para lo que llamaríamos el biografismo práctico.

En el prólogo al lector, Baeza explica cómo los contenidos biográficos se refieren sólo y exclusivamente a los retratos incluidos en el Museo de Como. Así, está allí, por ejemplo, Numa Pompilio y faltan los de César, Pompeyo y Octaviano, aunque fueron «príncipes grandes en potencia, valor y felicidad».

Después de una ligera descripción del Museo, agrega:

Puse al principio de cada Elogio un cuadro redondo para que el lector sufra mejor la falta del retrato verdadero, el cual Paulo Jovio no puso en su libro latino, porque fuera cosa de grandísima costa y trabajo...

Se justifica la brevedad de los contenidos biográficos, algunos de los cuales —los referidos a los grandes guerreros españoles, entre otros— habían recibido más extenso y elaborado tratamiento biográfico en las historias mayores, que Baeza había traducido asimismo.

En la dedicatoria de su traducción a Felipe II, Gaspar de Baeza define acertadamente su material, el «Elogio (que es como vida breve)»⁴⁹. Pero Pacheco, como hemos señalado reiteradamente, se aparta de este inmediato modelo que para él ha sido la obra de Baeza en un punto principal: a las armas han sucedido las glorias incruentas de la pluma.

ANDRÉS SORIA ORTEGA
Universidad de Granada

⁴⁹ Pacheco utiliza «elogio» con este matiz especial, bajo los retratos de Fernando de Herrera, Doctor Agüero, Pablo de Céspedes, Fray Juan de la Cruz, franciscano; Fray Fernando Suárez, El M.^o Francisco de Medina; Fray Agustín Núñez Delgadillo (lamentando aquí «la estrechez de estos elogios»); Cristóbal de Mosquera; El M.^o Fray Juan Farfán y el P. Rodrigo Álvarez, jesuita, donde se consigna claramente: «Remitiendo lo mucho que del apostólico varón y venerable Padre Rodrigo Álvarez se sabe, a la vida que saldrá en su religión, escrita copiosamente, manifestaré aquí algo de sus heroicas virtudes y altísimos dones, conformándose con la brevedad de estos Elogios».