

# El paso invisible por Jaén de un gran mecenas del renacimiento, el cardenal Alejandro Farnesio

PEDRO GALERA ANDREU

## RESUMEN

En este artículo se reflexiona sobre el alcance que pudo haber tenido para Jaén la efectiva toma de posesión del obispado en 1535 por Alejandro Farnese, «El Gran Cardenal», uno de los mayores patrocinadores artísticos del Renacimiento y figura principal en la Roma de la Contrarreforma, y de haber mantenido dicha sede hasta el final de sus días. La importancia de las fundaciones llevadas a cabo por el cardenal en Italia y fuera, en las diócesis que detentó en otros países, como Francia y Portugal, da pie a ello. A este propósito se repasa su actividad de mecenas y patrono de las artes en Italia y sus relaciones con España.

## ABSTRACT

This paper is a meditation about the consequence that could have happen to the village of Jaén by the effective establishment of the bishopric, in 1535, of Alejandro Farnese, «the Creal Cardinal», one of the principal patrons of the arts of the Renaissance and principal figure in the Rome's Reformation having the maintenance of such a seat until the end of the days. The importance of the foundations made by the Cardinal in and out Italy in the dioceses that he witholded in others countries, like France and Portugal, make sense to this. For this purpose, his patron of the arts activity in Italy and his relationship with Spain, is it revised.

En la magra historia del mecenazgo artístico en Jaén el siglo del esplendor renacentista, el Dieciséis, alumbró junto a algunas realidades encarnadas fundamentalmente en la Úbeda de la familia Cobos-Molina, ciertos resplandores lejanos, indicios tan sólo de brillantes explosiones que no se llegaron a producir. Uno de esos relampagueantes destellos pudo ser la designación frustrada de Obispo para la diócesis del cardenal Alejandro Farnesio (1520-1589), el conocido después como «Gran Cardenal» en Italia, en 1535 tras la muerte de otro célebre cardenal, Esteban Gabriel Merino, que estuvo al frente de la misma desde 1523, aunque no obstante sin llegar a tomar posesión detentara el título de Administrador Apostólico de la misma durante un año<sup>1</sup>. El entonces jovencísimo prelado, contaba solamente 15 años de edad, era el nieto mayor y predilecto del Papa Paulo III, y pronto sería re-

conocido no ya como poseedor de una fortuna patrimonial inmensa, sino también como el mayor mecenas y coleccionista de arte en la Roma de mediados del Cinquecento.

Aunque el joven Alejandro, que había obtenido la púrpura cardenalicia ese mismo año, presentaba previamente su condición de obispo de

<sup>1</sup> Para el episcopologio de Jaén, en general, JIMENA JURADO, Martín., *Catálogo de los obispos de las Iglesias catedrales de la diócesis de Jaén y anales eclesiásticos de este obispado*. Madrid, 1654 (ed. Facs. A cargo de RODRIGUEZ MOLINA, José. Granada, 199). No hace mención sin embargo de A. Farnesio. MONTIJANO, Juan., *Historia de la diócesis de Jaén y sus obispos*. Jaén, 1986. Ahora vid. MARTINEZ ROJAS, Francisco Juan., «Aportaciones al Episcopologio giennense de los siglos XV y XVI», *B.I.E.G.*, 177; 2001, págs. 285-423, en especial, 336-341, con bibl. Más específica. Para una biografía artística: ROBERTSON, Clare., «*Il Gran Cardinale*» *Alessandro Farnese. Patron of the Arts*. New Haven and London, Yale University Press, 1992

Parma, alcanzada un mes antes de conseguir el capelo cardenalicio, su abuelo se apresuró, siempre atento a procurar los mejores beneficios para su familia, a promoverlo para ocupar la sede vacante de Jaén. Era este un procedimiento normal entre la curia romana en la que los cardenales de los linajes acrisolados acumulaban varios Beneficios. De hecho nuestro cardenal llegó a reunir seis obispados y sesenta y cuatro menores, entre abadías y monasterios aparte de otros títulos, a lo largo de su vida. No obstante en la elección de Jaén por parte del Papa hubo de contar, aparte de la cuantía de sus rentas (Jaén durante la Edad Moderna siempre se mantuvo entre las diez primeras del país), quizá el prestigio de su anterior prelado, el cardenal Merino, conocido y respetado por la confianza del Emperador en su persona y a quien el mismo Paulo III le había concedido la administración del arzobispado de Gaeta y el obispado de Bovino.

El proyecto del Papa para su nieto iba, sin embargo, a tener una seria oposición por parte de Carlos V, quien rechazó la propuesta en virtud de un principio de Regalía que privilegiaba el «derecho de presentación» de candidatos a las sedes episcopales por parte del monarca, acaso la «más alta y delicada de las funciones que en el orden espiritual competían a los reyes de España», como señaló Domínguez Ortiz<sup>2</sup>. Formalmente el motivo esgrimido por el Emperador en este caso fue el de la excesiva juventud del nipote Farnesio<sup>3</sup>, pero en el fondo de lo que se trataba era de la pugna entre los dos poderes, el papal y el real; uno, por hacer valer una tradición basada en la ingente contribución que la monarquía había hecho en España a la expansión y consolidación de la Fe católica; por la parte contraria, la resistencia manifiesta por Paulo III a dicho privilegio desde su llegada a la Silla de Pedro, celoso de mantener el ámbito eclesiástico libre de injerencias políticas, en una tensión con el Emperador que dominó todo su pontificado y que tiene como trasfondo, no lo olvidemos, los luctuosos sucesos del Saco de Roma (1527), que tanto erosionaron las relaciones entre la monarquía hispana y el papado. Jaén se puede decir que sirvió de «casus belli» en esta confrontación,

saldada favorablemente para el reconocimiento de los derechos tradicionales de los reyes españoles y el abandono definitivo del cardenal de la Administración Apostólica de la diócesis en 1536 a favor de otro italiano, pero ya presentado por el Emperador, el cardenal Cesarini<sup>4</sup>, quien se mantendría hasta junio de 1538 en que fuera promovido a la sede Francisco de Mendoza, hijo del I Marqués de Mondéjar, Iñigo López de Mendoza, II conde de Tendilla y Gobernador de la Alhambra, otra influyente familia, hispana en este caso, y también con una sobresaliente vocación de mecenazgo cultural en la España del Renacimiento, aunque no del alcance de los Farnese.

### ALEJANDRO FARNESIO, PATRÓN DE LAS ARTES

El «gran cardenal», sobrenombre por el que se le conoce, deriva de su trayectoria mantenida en pos de un alto patronazgo artístico que abarcaba todas las manifestaciones, de la arquitectura a las artes decorativas, tal vez expresada de una forma muy explícita por el pintor Tiziano Vecellio:

*La fama cosí grande del gran Cardinal Farnese risona in modo ne le orecchie del mondo, che d'altra non si parla et altro non si lauda.*<sup>5</sup>

Lo cual viniendo de uno de los artistas que posiblemente gozó de mayor estima y protección de príncipes y reyes en el siglo XVI, ya es digno de tenerse en toda consideración. La misma opinión era ampliamente compartida en la sociedad

<sup>2</sup> DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio., *La sociedad española en el siglo XVII*. 2 vols. Madrid, C.S.I.C. 1963 y 1970 (Ed. Facs. Con Bibl. Y reseñas de CORTÉS PEÑA, Antonio Luis, Granada, Universidad, 1992). T.II, pág. 18

<sup>3</sup> ROBERTSON, Clare, op. Cit. Pág, 10, siguiendo a JEDIN, Hubert., *A History of the Council of Trent*. London, 1957 (Existe versión española, JEDIN, Hubert., *Historia del Concilio de Trento*, 4 vols., Universidad de Navarra, 1972-1975.)

<sup>4</sup> MARTINEZ ROJAS, Francisco Juan., op.cit., pág. 340

<sup>5</sup> "La fama del Cardenal Farnese es tan grande y resuena de tal manera en los oídos de todo el mundo, que no se habla ni se alaba otra cosa..." (Fragmento de una carta de Tiziano a B. Mafei (20-3-1544) Cit. En ROBERTSON, Clare., op. Cit. 269, n.1 (La traducción es nuestra)

de su tiempo y en ese sentido las citas se podrían multiplicar. Tal fama evidencia la repercusión pública de sus obras, sin olvidar que durante parte de su vida sus encargos fueron de índole más privada, pero en general en la valoración de conjunto de todo su patronazgo sobrevuela el sello familiar, que confiere a su empresa artística una nota de propaganda y autoafirmación de una familia que después de todo en el contexto de la Roma renacentista eran unos recién llegados desde el norte del Lazio.

Alejandro había nacido en efecto en Valentano, cerca del lago de Bolsena, al noroeste de Viterbo, en cuyo entorno se iba a consolidar el feudo familiar con los lugares de Castro, Ischia de Castro, Capodimonte... que configurarían el ducado e Castro instituido por el Papa Paulo III en 1537 para su hijo Pier Luigi Farnese, padre de nuestro cardenal, casado con Gerolama Orsini, y con quien tendría otros hijos ilustres, como Octavio, casado con Margarita de Austria, una hija natural de Carlos V, de los que nacería el más popular Alejandro Farnesio para nosotros, el célebre militar al servicio de Felipe II en Flandes; Orazio, casado en otra hábil maniobra diplomática del abuelo con Diana de Valois, hija del rey de Francia, Enrique II, y Ranuccio, quien también sería cardenal. Pero el antecesor ilustre de la familia era el Alessandro Farnese (1468-1549), elevado al cardenalato por el Papa Alejandro VI, el Papa Borgia, en 1493, inmortalizado como cardenal por el soberbio retrato de Rafael de 1512 (Museo de Capodimonte) de bastante parecido con el ignoto y todavía más espléndido retrato de un *Cardenal*, del museo del Prado, y finalmente Sumo Pontífice en 1534 con el nombre de Paulo III.

Un curioso y extraordinario paralelismo se observa en la carrera eclesiástica de los dos Ale-



Fig. 1. Los cardenales Alessandro Farnese y Odoardo Farnese. Iglesia del Gesù. Roma

jandros, abuelo y nieto, ambos alcanzan la púrpura a la misma edad ( y también los dos retrasarían recibir la Orden hasta doblar los años), sólo le faltó al joven Farnesio llegar a la cátedra de Pedro, pero consiguió enseguida la Vicecancillería, el más alto rango en la jerarquía vaticana después del Papa, justo el año en que fue propuesto para la sede de Jaén. Además la frustración jiennense se compensó inmediatamente con el arzobispado de Aviñón y un año después, tras la pérdida de la Administración Apostólica, el de Monreale, ambos con muy buenas rentas.

En cuanto a su formación intelectual destaca su conocimiento de las lenguas clásicas, el latín y el griego, en las que se inició en el Colegio Ancarano de Bolonia, pero que continuó en Roma con célebres maestros de la talla de Grassi y Latino Giovenale Manetti<sup>6</sup>, lo que justifica su gusto por la cultura del Mundo Antiguo y por las antigüedades, como objetos artísticos, que procuró atesorar; pero tuvo asimismo una sóli-

<sup>6</sup> ROBERTSON, Clare., op. Cit., pág. 10

da preparación en leyes y teología de las que haría uso en las funciones de estado, que como Vicecanciller y legado del Papa en diversas misiones diplomáticas hubo de desempeñar cerca de las dos grandes potencias, España y Francia, tan implicadas en los destinos de los estados italianos y en la difícil situación que las guerras de religión había puesto a todos los poderes de la Europa católica. Pragmático por encima de otro rasgo de carácter, con la reserva que se deben tomar las informaciones de las fuentes coetáneas, parece que existe una idea concurrente acerca de su trato agradable, cortés; de su liberalidad en el gasto así como poseedor de una vasta cultura. Para algún historiador contemporáneo es sencillamente:

*«La última de las grandes figuras del Renacimiento y la primera de los nuevos tiempos; heredero de la norma según la cual la suprema medida del universo es la mente humana, y heredero del culto a la razón, puso ambas al servicio de los Farnese y de la Iglesia de Roma con un rigor y una dedicación que no conocerá ninguna suerte de oscilación o desviación.»<sup>7</sup>*

La imagen del cardenal representada a través de los pocos retratos que de él se conservan muestran la efigie de un hombre de mirada tranquila y un tanto abstraída, propia de un intelectual, y rasgos predominantemente latinos. Así se manifiesta en sus retratos de juventud, en torno a 1545-1546, ambos en el museo de Capodimonte de Nápoles; uno de medio cuerpo, obra del taller de Tiziano, y el otro el célebre retrato de familia con el Papa Paulo III y su hermano Octavio, este sí de plena autoría de Tiziano. En este último, aunque colocado en segundo término, con un libro en la mano, signo de su intelectualidad, se nos presenta con el distanciamiento justo de la distinción que su posición jerárquica le otorgaba como Vicecanciller, actitud aún más patente en el primer retrato, aunque en ambos casos la naturalidad impresa por Tiziano trata de anteponer su condición humana.

Un último retrato, ya en su senectud (1579), realizado por Scipione Pulzone (Roma, Galleria Nazionale) siguiendo el clásico modelo de figu-

ra sedente inaugurado por los retratos de Rafael para los dos grandes Papas del Alto Renacimiento, Julio II y León X, une a este símbolo de autoridad que era la silla, la gravedad en un rostro de facciones más pronunciadas y el mayor volumen de su figura, que semánticamente nos induce a asociarlo con la solidez «pétreo» del vicario de Cristo en la Tierra, una imagen del Papa que no llegó a ser, pero que pudo serlo porque ejerció un papel fundamental en la Iglesia contrarreformista y así parece traslucirse en el lienzo de Pulzone.

La diferencia de imagen entre los primeros y el último retrato bien pueden marcar dos etapas bien distintas en su vida, una antes de 1549-50, marcada por la muerte de Paulo III, y la otra en la que desaparecido el patriarca familiar le toca a él asumir ese papel, fundido íntimamente, como apuntaba Zeri, con los destinos mismos de la Iglesia. Diferencia que puede también verse en el rumbo de su actividad patrocinadora de las artes<sup>8</sup>, coincidiendo la primera etapa con encargos más para uso privado y sin duda con intencionalidad o contenido político, frente al tono marcadamente religioso y de espíritu de contrarreforma que se aprecia sobre todo a partir del final del concilio de Trento (1563) puesto todo su esfuerzo patrocinador al servicio del triunfo de la nueva espiritualidad.

Del amplio campo de las artes, la arquitectura fue sin duda la que acaparó los mayores esfuerzos y atenciones del «Gran Cardenal». Lógico, si se piensa en la doble vertiente de rico hacendado y de hombre de estado que confluyen en su persona y en la necesidad de autoafirmación que ambas actividades reclamaban, en lo civil y en lo religioso. En consecuencia, Alejandro Farnese fue un gran constructor por obligación, pero también por devoción, porque a diferencia de en otras manifestaciones artísticas en la arquitectura nos ha dejado testimonios de su conocimiento a través de la intervención personal en el desarrollo de determinados proyec-

<sup>7</sup> ZERI, Federico., *Pintura e Contrariforma*. (Firenze, Einaudi, 1957), Vicenza, Ner Pozza, 2001, pág. 31

<sup>8</sup> ROBERTSON, Clare, op. Cit. Págs. 151 y ss.



Fig. 2. Tiziano? «El Gran Cardenal», ©  
Alessandro Farnesio

tos, como la iglesia del Gesù, el primer gran templo de la Compañía de Jesús en Roma (1568) de acuerdo a la traza de su arquitecto de confianza, Jacopo Barocci da Vignola. Dos cartas de mano del Cardenal, una dirigida a Francisco Borja, como Superior de la Orden, y otra a su arquitecto, Vignola, manifiestan con precisión el papel del patrocinador en el sistema artístico del Renacimiento. Al primero, representante de los beneficiarios de la obra, le impone tajantemente su decisión acerca del lugar y orientación precisa que ha de tener el templo:

*...Tengo largamente meditado este tema y decidido que la iglesia estará orientada, como ya le fije a Su Reverencia y ahora le repito, que la fachada esté orientada hacia la calle que conduce a la vía de los Cesarini, y que el coro y el altar mayor se extiendan hacia la basílica de San Marco. De todas formas, mi arquitecto ha sido comisionado para hacerlo como yo lo*

*ordeno. Desearía que Su Reverencia de su conformidad en este asunto y no piense alterar de ningún modo esta resuelta decisión mía»<sup>9</sup>*

Si en esta carta hace, aparte de la ostensible imposición del patrono que costea a su costa la obra, una interesantísima demostración de la importancia de la elección sobre el plano urbano del edificio religioso en cuanto que objeto que se ha de imponer visualmente en la calle y a la vez observar una vinculación con otros lugares sagrados, en la otra misiva dirigida al arquitecto, deja ver con no menos seguridad su conocimiento de la arquitectura clasicista y que lo transforma más allá del papel de mero pagador en un auténtico experto. En alusión a que Borja, junto con el Hermano Polanco, su Secretario, habían propuesto soluciones alternativas al proyecto, en una reunión en la que no había asistido Vignola, el cardenal se reafirma en lo discutido con él y remacha:

*«...El principal punto es que, teniendo en cuenta que no debes exceder la suma que gastar en toda la construcción, que son 25.000 ducados, te asegurarás de que el diseño de la iglesia esté bien proporcionado, tanto en lo largo, ancho y alto, de acuerdo con los buenos principios de la arquitectura, y que consiste no en tres naves, sino sólo una con capillas a ambos lados... Y también deseo que el techo sea una cubierta redonda y no cualquier otro tipo. Esto lo tengo estipulado con los Jesuitas aunque pienso que tienen dudas al respecto: Temen que los sermones tuvieran dificultad para oírse, por supuesto, sostienen que una cubierta abovedada haría más eco que una plana. Su argumento no me parece correcto, según el ejemplo de otras, incluso iglesias más grandes abovedadas prueban que la voz del predicador puede ser oída.»<sup>10</sup>*

<sup>9</sup> SALE, Giovanni S.J. «The design of the Gesù in Rome: A difficult collaboration», en *The Jesuits and the Arts 1540-1573* (Ed. Jhon W. O'MALLEY, S.J. and Gavin A. BAILEY). Philadelphia, Saint Joseph's University press, 2003., pág. 48 (en inglés el original; la traducción es nuestra).

<sup>10</sup> SALE, Giovanni., op. Cit., pág. 52 (en inglés el original; la traducción es nuestra)





Fig. 3. Tiziano. «Paulo III con sus nietos Alessandro y Octavio».

Pocas obras como esta pueden decirse que son realmente «obra» de un patrón, aunque la materialización sea la traza de un arquitecto. Ni que decir tiene que toda la iglesia despliega iconografía farnesiana, aunque realizada en su mayor parte en el siglo XVII, además de las armas de la casa Farnese con la flor de lis, presentes en las pechinas de la bóveda del crucero, una elocuente pintura con dos cardenales de dos generaciones: Alejandro, el fundador, y su descendiente Odoardo, también cardenal se representan sedentes con todo el peso de la púrpura sobre el fondo de la arquitectura del templo y con sendos planos arquitectónicos en dos mesas auxiliares en primer término, a la izquierda, correspondiendo con Alejandro, la planta de la iglesia; en la otra la del claustro y casa, correspondiente a Odoardo.

La relación del cardenal con Vignola se remontaba a unos años antes, cuando en 1551, decidía construir una gran villa en el pequeño lugar de Caprarola, cerca de Viterbo, una de las más singulares piezas en su género que se construyeron en Italia durante el Cinquecento y la estrella de toda una red de castillos reformados

por los que distribuía su tiempo recorriendo y controlando el territorio Farnese. En su forma pentagonal con un patio redondo, la Caprarola recoge de una parte fragmentos y experiencias de obras y maestros anteriores, desde la Villa Madama de Rafael para el Papa León X en el Monte Mario o el mismo Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada, hasta la escalera en espiral de inspiración en Bramante, junto a las innovaciones del lenguaje clasicista introducidas por Vignola, luego tan presentes en El Escorial y toda la arquitectura de Juan de Herrera.

Pero si trascendente para la historia de la arquitectura del Renacimiento puede ser esta villa, del mismo modo que lo ha sido Il Gesù para la arquitectura religiosa, no lo ha sido menos por la decoración pictórica de las distintas salas con programas iconográficos adaptados a la función de cada una: Sala del Mappamondo, con las más actualizadas representaciones cartográficas de la Tierra entonces conocida; Sala de los Fastos farnesianos, para mayor gloria de la familia; ambas salas las mayores del piso noble de la villa. O la no menos propagandista Sala y Antesala del Concilio, exponente de los éxitos y autoridad papal sobre los poderes políticos civiles, con un Carlos V arrodillado ante Paulo III, cuando fuera recibido triunfador de la conquista de Túnez en Roma (1536), sin olvidar las más íntimas cámaras con la representación de las Estaciones del año o la poética stanza de sogni, o las de tema mitológico (La Aurora; Sala de Hércules; Amaltea), donde Historia, Mitología y decoración «la antigua» se dan la mano en demostración del poder y cultura de su poseedor. Todo ello dirigido por el pintor Tadeo Zuccaro. Aquí también contaba con otra experiencia previa, la decoración pictórica del Palacio de la Cancillería de Roma, con la retórica y espectacular Sala de los Cien Días, pintada por Vasari (1546) y en la que colaboró el baezano Antón Becerra, y después parte del Palacio Farnese, que él termina en su construcción y decora con nuevos ciclos de exaltación familiar: otra sala de Fastos Farnesianos realizada por Francesco Salviati.

No obstante la importancia concedida a la pintura por el Gran Cardenal y a la selecta nó-



Fig. 4. Villa Caprarola.

mina de pintores que reunió en torno suyo, donde a los nombres ya citados, todos ellos representativos del llamado Manierismo romano, habría que añadir los de Tiziano, Perino del Vaga y El Greco, se ha puesto en tela de juicio sus conocimientos sobre esta materia. En realidad lo afirmó de manera muy contundente un artista coetáneo, Francisco de Holanda, el inventor de las «Águilas del Renacimiento», al poner en boca de Miguel Ángel que «...el cardenal Farnés, que no sabe que cosa es pintura, el cual al mismo Perino hizo muy honesto partido, sólo porque se llamase su pintor...»<sup>11</sup>. El comentario crítico, que es común en Holanda, va sin embargo referido en un contexto favorable de exaltación del mecenazgo hacia la pintura por el alto prestigio social que había alcanzado y en el que destacaba Alejandro Farnesio, quien efectivamente mantenía con sueldo fijo a Perino, panorama muy diferente al que existía en Castilla y en Portugal, con quien las compara el artista portugués.

Por otra parte, y dentro de las reglas usuales en el patronazgo artístico, el patrono se asesora con expertos antes de acometer determinadas empresas. En ese sentido nuestro cardenal contó con los consejos de al menos tres grandes figuras de la cultura humanista de su tiempo, artista mismo alguno de ellos, como Giulio Clovio, que entró a su servicio en 1540 y para el iluminó el *Libro de Horas del Cardenal Farnese* (Pierpont Morgan Library), una de las joyas de la miniatura de libros y posiblemente la mejor pieza del Renacimiento en su género. Historiadores, filósofos, literatos, numismáticos o anticuarios, constituían el selecto grupo con el que Farnesio abordó sobre todo los grandes programas iconográficos de Caprarola y palacio de la Cancillería, y el diseño de su «*Studiolo*» o gabinete del

<sup>11</sup> HOLANDA, Francisco., *De la pintura antigua* (1548). Versión castellana de Manuel DENIS (1563). Madrid, Academia de Bellas Artes, 1921., pág. 185

Palacio Farnese, donde reunió monedas antiguas, pequeñas esculturas, dibujos de artistas contemporáneos y el célebre *Libro de Horas...* Son los nombres nada menos que de Paulo Giovio, Anibal Caro, Fulvio Orsini u Onofrio Panvinio.

Entre las piezas de arte suntuario que ilustran tan bien el gusto refinado y lujoso de su primera etapa, la orfebrería ocupa un lugar destacado y de forma especial la llamada *Casseta Farnese*, un cofre o pequeña arca de plata con aplicaciones de cristal de roca, diseño de Mano Sbarrì y Giovanni Bernardi (Galleria Nazionale di Capodimonte, Nápoles), realizada entre 1540 y 1560, ornada con diversos episodios mitológicos, que revelan su pasión por el mundo antiguo, ya demostrada con la adquisición del famoso grupo helenístico del *Toro Farnesio*, copia romana de un bronce griego de la escuela de Rodas del siglo II a.c.

La segunda etapa como gran patrón de las artes, a la que aludía más arriba, se circunscribe más a la Roma papal y se vincula con el giro dado por la Iglesia tras el Concilio de Trento. Ya hemos hecho mención de la construcción del Gesù, que rubrica su entusiasmo por la Compañía, pero que no se limita sólo a esta fundación sino que se extiende a otras órdenes y cofradías: Oratorio del Crucifijo; Oratorio del Gonfalone; Santa Clara del Quirinal o Santa María de Scala Coeli<sup>12</sup>, aparte de otras muchas intervenciones de restauración en templos anteriores, que revelan e nuevo espíritu que había afectado a Alejandro Farnesio, lo que no impide que a finales de 1570 adquiriera uno de los espacios más significativos del Alto Renacimiento «pagano»: la villa Chigi, diseñada por Rafael para el célebre banquero, conocida a partir de ahora como la Villa Farnesina, o que en la década de 1560 abordara los *Orti Farnesiani*, uno de los conjuntos de jardines más espectaculares del renacimiento, construido en terrazas sobre la ladera del Palatino, aprovechando algunos restos de palacios de los emperadores romanos y edificando un casino en el centro, perdida en su mayor parte esta intervención en el siglo XIX. En conclusión, como escribiera Federico Zeri, «*El cardenal Alejandro es en realidad lamente que más ha contribuido a plas-*

*mar muchos de los rasgos esenciales de la Roma contrarreformada*<sup>13</sup>. Y ello porque para el crítico italiano había sido el más «hábil», «tenaz» e «inteligente», con la visión de más largo alcance de cuántos dirigentes trataron de sacar a Roma de la crisis heredada del Saco.

## RELACIÓN ARTÍSTICA DE FARNESE CON ESPAÑA

Desposeído de su Beneficio jienense, no por eso su persona iba a apartarse de la escena política en las relaciones entre la Santa Sede y España. Por el contrario, Paulo III le encomendó constantes misiones ante la Corte imperial. Ya en 1539, tres años después de su renuncia a nuestra diócesis, fue comisionado para llevar las condolencias del Papa a Carlos V por la muerte de la emperatriz Isabel y en 1548 acudía a Génova a recibir al joven Príncipe Felipe en su visita a Italia<sup>14</sup>. Entre medias, intervino activamente en el restablecimiento de la paz entre Francia y España, de lo que dejaría constancia con orgullo en la decoración pictórica de la Caprarola, así como en la guerra sostenida por el Emperador contra los protestantes alemanes.

En el mundo de las relaciones diplomáticas, y más en el Renacimiento, era frecuente el regalo o la intermediación cerca de determinados artistas para llevar obras singulares a un destinatario con un fin eminentemente pragmático, la mayor parte de las veces como un presente de agradecimiento. De esa manera, sabemos por ejemplo llegó a manos de Francisco de los Cobos la célebre *Pietà* de Sebastiano del Piombo, regalo de Ferrante Gonzaga, que durante mucho tiempo estuvo en El Salvador de Úbeda, hoy depositada en el Museo del Prado, para muchos considerada la mejor pintura renacentista italiana en España. Por este camino llegaron diversas pie-

<sup>12</sup> ROBERTSON, Clare., op. Cit., pág.174 y ss.

<sup>13</sup> ZERI, Federico., op. Cit. Pág. 34

<sup>14</sup> Carta del Príncipe Felipe al embajador de España en Venecia, Juan Hurtado de Mendoza (4-11-1548). Se refiere al cardenal, como «Un nuncio de su Santidad». En, *Lettere di artista italiani ad Antonio Perrenot di Granvelle*. Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 1977, págs. 95-96



zas de arte a la Corte de Felipe II, procedentes del *Studiolo* del cardenal, entre las cuales se cuenta una *Sagrada Familia*, obra de Giulio Clovio, enviada en 1556, y que fue recibida con enorme satisfacción<sup>15</sup>. También la mujer del embajador español ante la Santa Sede parece que recibió un cuadro de pequeñas dimensiones de mano del mismo Clovio en 1570. Igualmente se sabe de otra miniatura, *san Juan bautista en el desierto*, que le fue enviada a Felipe II, hoy perdida. Otras obras llegaron al mismo destino de forma indirecta a través de Margarita de Austria, casada como dijimos con Octavio Farnese.

Pero las más decisivas aportaciones artísticas del entorno farnesiano a la Corte española vendrían por la presencia de Federico Zuccaro, hermano de Taddeo, como pintor en la basílica de El Escorial. Como ya sabemos, fue el hermano el responsable principal de los grandes frescos que decoraron las salas de la Caprarola, descritas por Federico al rey, quedando éste muy impresionado de sus bellezas, según testimonio del propio pintor. Las vinculaciones de la famosa villa con El Escorial van más allá todavía, pues las trazas de aquella fueron revisadas por Paccioto, un arquitecto que había trabajado para la familia Farnese y que fue consultado igualmente por Felipe II para la iglesia de su grandioso monasterio.

El otro célebre artista, vínculo del Cardenal y España, sería Doménico Theotocópuli, El Greco, quien estuvo al servicio de Alejandro Farnesio unos años a partir de 1570 en cuyo palacio Farnese de Roma fue introducido por Giulio Clovio, a quien retrataría con el célebre *Libro de Horas...* en la mano (Museo de Capodimonte, Nápoles). Un conocido cuadro de esta etapa, *El soplón*, también en el Museo de Capodimonte, y *Cristo sanando al ciego*, de la Galería Nacional de Parma, se piensa que fueran encargos farnesianos<sup>16</sup>.

En dirección inversa, un pintor cortesano de Felipe II, Alonso Sánchez Coello entraba en la esfera del Cardenal. El justo éxito alcanzado por este artista de origen portugués fue ya glosado por Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*, reconociendo que por su fama fue honrado por

los grandes mandatarios de su época, entre los que cita a Alejandro Farnesio, junto a los pontífices Gregorio XIII y Sixto V<sup>17</sup>. Hoy conocemos con nuevos documentos que la relación entre Sánchez y el gran patrón de las artes fue más estrecha hasta considerarse uno de los pocos artistas no italianos incluidos bajo su patronazgo. Ya en la Corte había retratado al duque Alejandro Farnesio, sobrino del Cardenal, uno de los más espléndidos retratos salidos de su mano, hoy en la National Gallery de Dublín, si se acepta plenamente su autoría<sup>18</sup>, pero en 1579 el pintor tomó la iniciativa de enviarle al Cardenal un retrato de Felipe II, siguiendo la usual táctica del regalo para obtener a cambio recomendaciones para colocar a sus hijos. Estos regalos se volvieron a repetir en años sucesivos: un nuevo retrato del rey de España en 1585 y anteriormente otro del que fuera rey de Portugal, Don Sebastián, con la pretensión de que un hijo suyo consiguiera el cargo de Inquisidor de Córdoba. Todavía, poco antes de la muerte del gran Cardenal, parece ser que Sánchez Coello realizó una amplia serie de retratos en miniatura de la familia Farnese, hoy en la Galleria Nazionale de Parma.

\* \* \*

Llegados a este punto cabe preguntarse qué hubiera podido suponer para la diócesis de Jaén en el terreno artístico si hubiera mantenido su obispado, como tuvo otros, en tan larga vida. Evidentemente sabemos que los futuribles no son correctos desde un punto de vista metodológico en Historia, sin embargo la tentación de aventurar una respuesta positiva en ese sentido cree-

<sup>15</sup> ROBERTSON, Clare., op. Cit. Pág. 35.

<sup>16</sup> Sobre el Greco y estas obras, entre la inmensa bibliografía existente, puede verse : WETHEY, Harold., *El Greco y su escuela* (2 vols.) Madrid, Guadarrama, 1967; MARIAS, Fernando., *El Greco*. Madrid, Nerea, 1997.

<sup>17</sup> PACHECO, Francisco., *Arte de la Pintura* (ed. BASSEGODA, Bonaventura) Madrid, Cátedra, 1990

<sup>18</sup> Cuestionada recientemente por MULCAHY, Rose., *Spanish painting in the National Gallery of Ireland* .Dublin, 1988 y KUSCHE, María., «Sofonisba Anguissola en España», *Archivo Español de Arte*; 248, 1989,págs. 391-419, atribuyéndolo a Sofonisba Anguissola.

mos que puede ser admitida a tenor de su trayectoria biográfica. Somos escépticos al respecto en los años de juventud en los que fue promovido, la década de 1530 y las dos siguientes, ensimismado en su mundo italiano y familiar, pero creemos que de haber perdurado más tiempo, el giro experimentado a mediados de 1560, con el triunfo contrarreformista, en el que se vislumbra una espiritualidad más convencida o al menos consciente y activista sobre todo de una política de patronazgo volcada mayoritariamente hacia aquellas iglesias que estaban bajo su jurisdicción, ya fuera restaurando, construyendo de nueva planta e incluso fundando, como hizo en la sede de Aviñón donde por su munificencia se instalaron los jesuitas. En los años inmediatos paso a visitar algunas de estas sedes que le fueron concedidas en los inicios de su carrera, como Monreale, «compensación» como vimos a la renuncia de Jaén, preocupado, según llegó a afir-

mar, por que bajo su mandato no sufriera ningún daño. Portugal, territorio donde también había tenido el obispado de Viseu hasta 1552 y además era Cardenal Protector de aquel país en Roma, conoció algunos de sus presentes. El citado Francisco de Holanda, cuenta como por orden del Infante de Portugal, hubo de acercarse al monasterio de san Tirso para contactar con un criado del Cardenal Farnese para que entregara a un hidalgo, Blas de Perea, «unas cabezas de yeso antiguas que habían venido de Roma para enviarlas por agua a Lisboa»<sup>19</sup> ... Si este fue su proceder en lugares y países con los que mantenía unos lazos semejantes a los que podría haber mantenido con Jaén, la posibilidad de haber recibido manifestación de su magnanimidad cobra carta de naturaleza y su presencia se habría hecho visible.

---

<sup>19</sup> HOLANDA, Francisco de., op. Cit.pág.252.