

Humanismo y manifestaciones artísticas en el *milieu* del cardenal Alessandro Farnese (1520-1589). La retratística de «familiares» y «allegados» en Roma

MACARENA MORALEJO*

HUMANISMO Y MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS EN EL «MILIEU» DEL CARDENAL ALESSANDRO FARNESE (1520-1589). LA RETRATÍSTICA DE «FAMILIARES» Y «ALLEGADOS» EN ROMA

RESUMEN

El artículo analiza la corte del cardenal Alessandro Farnese a partir de una descripción de su configuración interna y de sus principales protagonistas, algunos, incluso, de origen español. Junto a estas reflexiones, se han planteado nuevas líneas de análisis acerca de varios retratos de miembros del *milieu* del cardenal, realizados también por personajes estrechamente vinculados con el famoso eclesiástico. Las propuestas abordan el modo de pintar de Taddeo Zuccari y su hermano menor, Federico, así como de Bartolomeo Passarotti y la disposición formal de algunos retratos realizados por estos pintores, como el de san Felipe Neri y el de Annibal Caro, hoy conservados en prestigiosas colecciones públicas o privadas.

HUMANISM AND ARTISTIC MANIFESTATIONS IN THE “MILIEU” OF CARDINAL ALESSANDRO FARNESE (1520-1589). PORTRAITS OF “RELATIVES” AND “FRIENDS” IN ROME

ABSTRACT

The article analyses Cardinal Alessandro Farnese's court by way of a description of its internal configuration and its main protagonists, some of whom were of Spanish origin. Along with these reflections, new lines of analysis are proposed regarding several portraits of members of the cardinal's milieu, that were also made by figures closely related to the famous ecclesiastic. The proposals in this research address Taddeo Zuccari's painting method and that of his younger brother, Federico, as well as Bartolomeo Passarotti, and the formal arrangement of various portraits by these painters, such as those of Saint Philip Neri and Annibal Caro, which are now preserved in prestigious public or private collections.

* La redacción de este artículo ha sido posible gracias a la financiación del proyecto de investigación I+D HAR2014-52061-P (Ministerio de Economía y Competitividad) titulado «La copia pictórica en la monarquía hispánica (siglos XVI-XVIII)» y dirigido por el profesor David García Cueto. Una parte de las cuestiones afrontadas fueron abordadas en una comunicación inédita, que yo misma pronuncié, con el título «La corte del cardenal Alessandro Farnese (1520-1589): “Parientes” y “familiares” españoles e italianos en el ámbito de las letras y las artes», en el seminario organizado por la Universidad de Salamanca con el título «La visión del mundo en la tradición humanística: autores, textos e imágenes» (septiembre de 2011). Así mismo, han sido decisivas las reflexiones dictadas por el padre Silvano Giordano en el marco del seminario «Roma, 1600, Teatro del Mondo», al que acudí como alumna, en la Universidad Pontificia Gregoriana (curso académico 2001-2002).

MORALEJO, M., «Humanismo y manifestaciones artísticas en el *milieu* del cardenal Alessandro Farnese (1520-1589). La retratística de “familiares” y “allegados” en Roma», *Acta/Artis. Estudis d’Art Modern*, 6, 2018, págs. 39-53

PALABRAS CLAVE: Roma, corte cardenalicia, cardenal Alessandro Farnese, humanismo, retrato, san Felipe Neri, Taddeo Zuccari, Annibal Caro, Federico Zuccari, Bartolomeo Passarotti

KEYWORDS: Rome, Cardinal Court, Cardinal Alessandro Farnese, Humanism, Portrait, St. Philip Neri, Taddeo Zuccari, Annibal Caro, Federico Zuccari, Bartolomeo Passarotti

Corte chiama ciascuno la casa d’un signore che abbia conveniente famiglie e ufficiali.

Discorso sopra la corte di Roma, cardenal Giovanni Francesco Commendone, 1554

Nessuno a corte vive secondo il suo desiderio. Schiavi siamo che mangiamo il pane altrui.

Carta de Enea Silvio Piccolomini a G. Frund¹

INTRODUCCIÓN

La publicación de la tesis doctoral de Clare Robertson *Il Gran Cardinale: Alessandro Farnese, Patron of the Arts* (Yale University Press, 1992) marcó el inicio del estudio sistematizado de uno de los cardenales más activos en el patronazgo del siglo XVI.² Esta contribución ha sido esencial para conocer las iniciativas en el campo de las humanidades y las artes y, a la vez, ha constituido el punto de partida para el análisis de la vida de una serie de personajes que gravitaron en torno al cardenal italiano.

La historiografía del arte —y también los estudiosos de la historia de la Iglesia— han proseguido con dos vías de investigación con posterioridad a esta monografía. Así, por una parte, se ha impulsado la redacción de biografías, que han permitido conocer algo más de los importantes personajes ligados a la corte pontificia; y por otra, se ha ahondado en las políticas de mecenazgo de obispos, arzobispos y cardenales durante el siglo XVI.³ Las conclusiones que

1. Enea Silvio Piccolomini, antes de convertirse en el papa Pío II, había tenido una experiencia como funcionario y cortesano laico que le proporcionó material para la escritura de una carta abierta muy mordaz, «De curialium miseriis» (1444). En ella describió las incomodidades de aquellos que vivían sometidos a las presiones de la corte. Su escritura se produjo después de haber formado parte del séquito del emperador Federico III en Viena, si bien la redacción se realizó cuando ya estaba al servicio del canciller Gaspare Schlick, y se había distanciado de la vida cortesana. Bibliografía y cuestiones relativas a esta epístola en latín, italiano y castellano en ALGABA PACIOS, N., *Enea Silvio Piccolomini en España. Con la edición del «Tratado de la miseria de los cortesanos»* (Sevilla, Cromberger, 1520), tesis doctoral. Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 2016, véanse especialmente las págs. 407 y ss.

2. La autora propuso un análisis del árbol genealógico de la familia Farnese (pág. IX) y un mapa con todas sus propiedades en la actual región de Lazio (pág. X). Además, la historiadora realizó un primer listado de *advisers*, es decir, *letterati*, mencionando, en particular, a Onofrio Panvinio, al cardenal Guglielmo Sirleto, al poeta Annibal Caro, al anticuario Fulvio Orsini y al historiador Paolo Giovio. Así mismo, recordó también a otros miembros de la corte: Tizio Chermadio, el conde Lodovico Todesco, y Alessandro Rufino, obispo de Melfi, también famosos por sus colecciones artísticas. Véase ROBERTSON, C., *Il gran Cardinale. Alessandro Farnese, patron of the arts*. Londres: Yale University Press, 1992.

3. Faltan todavía monografías acerca del funcionamiento interno de las cortes de cada uno de los principales cardenales de la Curia romana que residían, la mayor parte del año, fuera de las diócesis asignadas a su título eclesiástico y optaron por mantenerse muy cerca de la efervescencia sociopolítica de la capital pontificia.

se obtienen de estos estudios evidencian que, en este período, existió una convergencia de gustos y actuaciones que posibilitaron el nacimiento y la consolidación de las denominadas como *famiglie allargate*, y de hecho se ha adoptado, para referirse a ello, esta denominación, popularizada por historiadores de la Edad Moderna como Cesare Mozzarelli y Maria Antonietta Visceglia, entre otros, sobre la que hablaré más adelante.⁴

En el caso específico que nos ocupa, se han publicado documentos de archivo acerca de las actuaciones en el ámbito humanístico y artístico, no solo del cardenal Alessandro Farnese, sino también de otros miembros de su *famiglia*, y me refiero, por ejemplo, a la actividad de Domenico Theotocopoulos El Greco, tal y como analizó Almudena Pérez de Tudela en un artículo; a las reflexiones de Patrizia Tosini, que se ha ocupado del pintor Giovanni de Vecchi recientemente e, incluso, a las conclusiones a las que llegamos Diana Gorostidi y yo misma cuando estudiamos la figura del latinista, epigrafista e historiador Pierleone Casella y sus vínculos con otros eruditos y/o artistas del círculo cardenalicio Farnese.⁵

Estas investigaciones, y otras en el mismo ámbito, han favorecido el conocimiento de personajes muy concretos del *entourage* del cardenal Alessandro Farnese, si bien no de todos, puesto que otros nombres permanecen en el olvido o ignoramos sus circunstancias y ocupaciones. Uno de los objetivos de mi propuesta ha sido reflexionar acerca del funcionamiento de una corte cardenalicia, partiendo de la narrativa del período, de los lugares —y también de los protagonistas— que estuvieron estrechamente relacionados con la trayectoria personal y de mecenazgo del cardenal Alessandro Farnese, dado que existieron directrices de carácter general y/o particular que vehicularon líneas de pensamiento y actuación en el *milieu* humanístico y artístico de la corte Farnese, que determinaron, en última instancia, el modo en el que un grupo de humanistas, cohesionado y sólido, impuso sus propios criterios en cortes cardenalicias análogas.

EL CONCEPTO DE CORTE CARDENALICIA

La «tratadística civil»,⁶ entendida como un subgénero literario, ha buceado en la compleja relación entre la «corte» y la «familia» a partir de coordinadas espaciotemporales muy concretas. En la base de esta literatura estarían también una serie de textos, destinados al gran público, y análogos en cuanto a la temática, aunque diferentes en cuanto al enfoque formal de las propuestas, en contribuciones como *Il Cortegiano*, la gran aportación del humanista Baldassarre Castiglione.⁷ Esta publicación, y algunas otras similares, vehiculó la redacción de contribucio-

4. Consideraciones de este tipo en SIGNORETTO, G.V.; VISCEGLIA, M.A., *La corte di Roma tra Cinque e Seicento. Teatro della politica europea*. Roma: Bulzoni, 1991; FRAGNITO, G., *Parenti e familiari nelle corti cardinalizie del Rinascimento*. Roma: Bulzoni, 1988; *idem*, *Le corti cardinalizie nella Roma del Cinquecento*. Roma: Bulzoni, 1994.

5. Véase PÉREZ DE TUDELA, A., «A propósito de una lettera inedita di El Greco al cardinale Alessandro Farnese», *Aurea Parma*, 85, 2, 2001, págs. 175-188; GOROSTIDI, D.; MORALEJO ORTEGA, M., «Artistas y humanistas en los escritos de Pierleone Casella. Pautas para un estudio», en LOZANO BARTOLOCCI, M.M.; SÁNCHEZ LOMBA, F.M., *Libros con arte. Arte con Libros*. Cáceres: Consejería de Cultura y Turismo, Junta de Extremadura y Universidad de Extremadura, 2007, págs. 519-539; TOSINI, P., «Giovanni De'Vecchi, "amante segreto" di Michelangelo e il milieu del cardinale Alessandro Farnese», en BOLZONI, M.S.; RINALDI, F.; TOSINI, P., *Dopo il 1564. L'eredità di Michelangelo a Roma nel tardo Cinquecento*. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2016, págs. 100-119.

6. Un análisis del género en PATRIZI, G.; QUONDAM, A., *Educare il corpo, educare la parola nella trattatistica del Rinascimento*. Roma: Bulzoni, 1998. Reflexiones más recientes en GEREMICCA, A.; MIESSE, H., *Essere uomini di «lettere». Segretari e politica culturale nel Cinquecento*. Florencia: Franco Cesati, 2016.

7. Baldassarre Castiglione escribió su tratado entre 1508 y 1516, aunque la publicación se retrasó hasta el año 1528, y obtuvo un éxito inmediato en países como Francia, Inglaterra y España. Véase la última contribución con bibliografía previa en RUGGIERO, R., *Baldassarre Castiglione diplomatico: la missione del cortegiano*. Florencia: Leo S. Olschki, 2017.

nes muy singulares, aun cuando menos conocidas entre los lectores habituales de la época, como la que escribió el cardenal Giovanni Francesco Commendone, artífice de uno de los mejores análisis sociológicos a mediados del siglo xvi.⁸

Commendone diseccionó, con gran habilidad, el ambiente en el que él mismo se movió, en el *Discorso sopra la corte di Roma*, un texto en el que, por primera vez, describió, sin ambages, la sociedad de su tiempo y defendió la inexistencia de una separación estricta entre la noción de «corte» y la de «*famiglia*». Tal afirmación nos conduce a reflexionar acerca de un axioma correlativo: la imposibilidad de trazar una neta separación entre las actuaciones que, en el caso de los cardenales, realizaron en la esfera pública y aquellas vinculadas con la vida privada de sus protagonistas. El análisis de este microcosmos debe trascender —por necesidad— a un ámbito más extenso, aquel que nos conduce a reflexionar acerca de las dificultades que también presenta trazar una segunda separación entre el método de gobierno elegido para la «intendencia» de una residencia privada, y el utilizado para administrar un territorio ligado a un cardenal. En cualquiera de los casos, las actuaciones fueron unidireccionales, puesto que las dos esferas, la pública y la privada, se encontraron frente a un espejo que solo reflejó una concepción única de las formas —y de su protocolo correlativo—, a partir de una red intrincada de relaciones que entorpecen la visualización de los límites existentes entre la corte y la *famiglia*.

Comportamientos ambiguos que ilustran el juego equívoco de poderes que tal coyuntura provocó en el seno de las cortes cardenalicias romanas, y que pueden rastrearse hasta el ocaso del Antiguo Régimen. Un sistema profundamente jerárquico tuteló las actuaciones en el marco de la vida pública y privada de las cortes cardenalicias, y provocó el nacimiento de una concepción de Roma como «Gran Teatro del Mundo», que, *a priori*, debía convertirse en un referente de actuación en otros ámbitos.⁹ Sus protagonistas se reafirmaron, constantemente, en un sistema que esgrimía un proyecto político —y también de carácter personal— que recibió duros ataques por su presunta idoneidad, sobre todo como consecuencia de los gastos superlativos que, a juicio de algunos, produjeron las políticas de mecenazgo de los cardenales. Algunas voces disconformes se hicieron eco también de las remotas posibilidades de promoción que albergaban estas cortes romanas. El cardenal Giovanni Commenone, protagonista y espectador de excepción de su tiempo, lo expresó de un modo muy elocuente: «*Corte, adunque è una compagnia d'uomini che servano ad uno o più padroni con intenzioni d'accrescere*». Se establecía, así, un paralelismo con el «crecimiento», al menos exponencial, que se esperaba de los cortesanos, aquellos que con su *sprezzatura*, entre otras cualidades, sí que lograrían encumbrarse social y profesionalmente. Tal salto cualitativo debía proporcionar, en ambos contextos, una fuerte reafirmación identitaria que, además, podía redundar positivamente, en la *famiglia* y la corte.

8. La obra se distribuyó a partir de copias manuscritas y fue escrita por el prelado durante su juventud, adoptando el método del *ragguaglio* o la *lettera aperta*, puesto que en la introducción se dirige a un sacerdote de la nobleza veneciana, que le había pedido su parecer sobre la oportunidad de atraer la atención de un pontífice o un cardenal de prestigio. El documento, sin fechar, se redactó hacia 1553-1554. Para nuestro trabajo hemos revisado la copia conservada en la Biblioteca Cassanatense de Roma, manuscrito 2371, fols. 17 y ss., y la custodiada en la Biblioteca Vallicelliana, manuscrito G 51, fols. 31-81. Propuestas para su datación y listado de copias manuscritas en MAI, A., *Spicilegium Romanum*. Roma, 1841, vol. VI, págs. L-LIX y en FRATI, L., «Il discorso su la corte di Roma del cardinal Commendone», *Nuova Antologia*, 16 de abril de 1914, págs. 726-730. Una reedición con aparato crítico del texto en MOZZARELLI, C., *Giovanni Francesco Commendone, Discorso sopra la corte di Roma*. Roma: Bulzoni, 1996. El historiador italiano no menciona la copia existente en la Biblioteca Universitaria de Salamanca, véase CASTRILLO GONZÁLEZ, C., *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca*, II, *Manuscritos 1680-2777*. Salamanca: USAL, 2002, págs. 12-71. Un análisis de la figura del cardenal en GRAZIANI, A.M., *La vie du cardinal Jean François Commendon: où l'on voit ses voyages, ambassades, legations & negotiations, dans les plus considerables cours des emperours, rois, princes & republicues de l'Europe*. París: Chez la Veuve de Sebastien Mabre-Cramoisy, 1694.

9. Algunas de estas actuaciones fueron duramente criticadas por Martín Lutero, a principios del siglo xvi, y parte de sus seguidores denunciaron los continuos desmanes de las cortes cardenalicias, a las que se acusó de saquear obispados, conventos, abadías y parroquias con el único objetivo de lucrarse con las rentas eclesiásticas y adoptar un estilo de vida similar al de los soberanos poderosos. Quizá la opinión de Lutero no habría variado si hubiese conocido cómo algunas prácticas se multiplicaron de manera exponencial en el último cuarto del siglo xvi, e incluso con posterioridad.

Conviene apuntar que, en tales circunstancias, las voces discrepantes —y las de adhesión— no siempre se han individuado porque no se ha ahondado, a nivel cualitativo y cuantitativo, en los «parientes» que, como en el caso que me ocupa, gravitaron en torno al cardenal Alessandro Farnese. Así mismo, tampoco se ha afrontado la «movilidad» de una serie de artistas y humanistas vinculados —por su propia elección, o a través de un intermediario— con la *famiglia*. A grandes rasgos, la mayor parte procedía de diversas áreas geográficas y su máxima ambición era emplearse en una «corte satélite», es decir, en una «corte cardenalicia» —e incluso de menor rango, como puede ser la arzobispal—, y que esta experiencia constituyera la mejor carta de presentación para dar el salto a la «corte pontificia». El conocimiento profundo de todos los actores, de sus emociones y de sus pulsiones era tanto o más importante que cumplir los cometidos asignados por el cardenal Alessandro Farnese, dado que cualquier provocación o error —ya fuera deliberado o no— podía tener consecuencias fatales. Por ello, era casi obligado que todos los integrantes de la «parentela» firmasen, discretamente, la *lettera o patente di familiarità*, que implicaba una serie de consecuencias administrativas y legales. El propósito era articular un sistema interno de preeminencias e, incluso, la presencia de «parientes» con un estatus fluctuante.¹⁰

LOS ESPACIOS DE CONVIVENCIA DE LA CORTE FARNESE

El nacimiento del cardenal Alessandro Farnese (1520) se produjo en Valentano, que desde el año 1354 estaba bajo el dominio de la dinastía Farnese. A lo largo de los siglos, ciertas estrategias de poder en su trazado urbano se articularon a partir de diferentes actuaciones arquitectónicas y artísticas, fundamentalmente en el castillo local y en los espacios religiosos. Así, la *rocca valentana* fue transformada en un lugar residencial que afianzó la presencia temporal del pontífice Pablo III y su hermana Giulia, Angelo Farnese o Pier Luigi Farnese. Además, y como evidencia de la especial vinculación familiar con el municipio, en la residencia de Valentano nacieron también los duques Ottavio (1524-1586) y Orazio (1532-1553), el cardenal Ranuccio (1530-1565) y Vittoria (1521-1602), futura duquesa de Urbino.

La rehabilitación y ampliación de la construcción primitiva, una torre cilíndrica, se aceleró a partir de mediados del siglo XIV; de hecho, el conjunto se dotó con un patio, en el que se celebró el matrimonio entre Angelo, hijo de Pier Luigi Farnese, y Lella Orsini di Pitigliano, en 1488. No se trató de la única celebración familiar, ya que en el mismo lugar se organizaron los esponsales de Pier Luigi Farnese y Gerolama Orsini, en 1519, evento para el que también Antonio da Sangallo el Joven realizó una serie de reformas. La elección de Alessandro Farnese como pontífice, en 1534, repercutió favorablemente en la misma residencia, donde se ultimaron diversas obras con la construcción de la *loggia* de Pablo III.¹¹ Sin embargo, no parece probable que el cardenal Alessandro Farnese, que residió de forma ocasional en Valentano, dispusiese aquí de su *famiglia*, si bien otros miembros de la dinastía, como Mario Farnese y su segunda

10. Véase CALCATERRA, F., *La spina nel guanto. Corti e cortigiani nella Roma barocca*. Roma: Gangemi, 2016, especialmente el capítulo dedicado a «Le Mansioni», págs. 91-99.

11. Valentano, a raíz de diferentes episodios políticos, fundamentalmente la guerra de Castro en el año 1649, perdió su preponderancia como «villa de los Farnese» y, con la destrucción de la capital del ducado de Castro, se convirtió en el centro administrativo de la zona y sede del archivo histórico. Sobre este tema véase MORALEJO ORTEGA, M., «El cardenal Gil de Albornoz y la entrega del bastón de mando del municipio de Valentano a la familia Farnese: Taddeo Zuccari como intérprete de la historia en la *Sala dei Fasti Farnesiani* del *Palazzo Farnese de Roma (1564-1566)*», en PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, M. (ed.), *Domus Hispánica: El Real Colegio de España y el cardenal Gil de Albornoz en la Historia del Arte*. Bolonia: Bolonia University Press, 2018, págs. 487-504.

esposa, Isabella Pallavicini, sí albergaron en su Accademia Illuminata a ilustres poetas, como Antonio Ongaro (Venecia, c. 1560 – Valentano, c. 1593).¹²

La historiografía, sobre todo la artística, ha puesto mayor atención en otras viviendas del cardenal, dotadas con un mayor espacio y situadas en enclaves estratégicos. El palacio de la Cancelleria y la residencia vecina Farnese en la plaza homónima de Roma llegaron a ser, junto con la famosa Villa Farnese de Caprarola, emplazamientos de convivencia y cohabitación de la *famiglia*¹³. Menor relieve ha tenido un lugar, *a priori* religioso, dado que una parte importante de los miembros de la corte cardenalicia Farnese lo convirtieron en su segunda casa: la iglesia y cofradía asistencial de San Girolamo della Carità, junto a la plaza Farnese de Roma.¹⁴ El templo, reformado en el Barroco, fue la residencia, a partir de 1544, del jurista dominico Ambrogio Catarino Politi (Siena, 1484 – Nápoles, 1553), que asumió el cargo de hermano mayor de la cofradía hasta su salida a Trento para participar, como teólogo de Pablo III, en el Concilio.¹⁵ Un controvertido personaje del mundo religioso romano, Bonsignore Cacciaguerra (Siena, 1495 – Roma, 1566), obtuvo la dirección del centro en 1558.¹⁶ A partir de esta fecha, la entrada de oratorianos en la cofradía fue constante, puesto que el propio san Felipe Neri residió justo en el palacio anexo, a partir de 1551, y alentó la construcción de un pequeño espacio para el rezo, el germen de su «oratorio». En una tercera etapa, el historiador y latinista Pierleone Casella entró como capellán en la institución, circunstancia que constituyó un auténtico revulsivo debido a los extraordinarios contactos que este sacerdote tenía con numerosos humanistas y artistas de la corte del cardenal Alessandro Farnese y con los seguidores de Neri.¹⁷

LOS PROTAGONISTAS

Trazar un cuadro completo de los diferentes miembros de la *famiglia allargata* del cardenal Alessandro Farnese implica numerosas dificultades por la disparidad de fuentes de consulta

12. Torquato Tasso ejerció una gran influencia sobre Antonio Ongaro, que se relacionó también con un gran número de humanistas y artistas de la corte del cardenal Farnese durante sus estancias en Roma. Véase PATERNOSTRO, R., *Dilettevole inganno e ingegnosa meraviglia: studi su Antonio Ongaro, Andrea Sacchi, Paolo Segneri*. Nettuno (Roma): U. Magnanti, 2003.

13. La bibliografía sobre estas residencias es muy abundante y ha abordado aspectos relacionados con la construcción arquitectónica, la decoración y la presencia de humanistas, artistas y otros representantes de la sociedad internacional.

14. La iglesia nació como sede física de una cofradía creada por el cardenal Giulio de Medici en 1519. Véase Biblioteca Apostólica Vaticana (BAV), Sala de Manuscritos Vat. Lat. 5796. Otros datos en Archivio di Stato di Roma (ASR), San Girolamo, 294, Raccolta storica dei preti di San Girolamo; ASR 220, Decreti di nostra congregazione Libro I (1528-1565) y Libro II. Un estudio del templo en ARDIZON, F.F., *San Girolamo della Carità: Storia, arte, spiritualità per una chiesa nel cuore di Roma*. Estados Vaticanos: Libreria Editrice Vaticana, 1987; y la tesina de licenciatura de NERI, G., *La chiesa di San Girolamo della Carità nel XVI secolo*. Roma: Universidad Pontificia Gregoriana, 1997. CARLINO, A., «L'arciconfraternita di San Girolamo della Carità: l'origine e l'ideologia assistenziale», *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 10, 1984, págs. 275-306. Noticias sobre las actividades en el templo en PONNELLE, L.; BORDET, L., *Saint Philippe Neri et la société romaine de son temps (1515-1595)*. París: Revue d'Histoire de l'Église de France, 1928, págs. 126-142.

15. CARVALE, G., *Beyond the Inquisition. Ambrogio Catarino Politi and the Origins of the Counter-Reformation*. Notre Dame (Indiana): University of Notre Dame Press, 2017.

16. Bonsignore Cacciaguerra fue sepultado en San Girolamo della Carità y su figura fue recordada por Pierleone Casella, uno de sus sucesores. Véase NELLIO, V., *Paolo Vian, San Filippo Neri: peregrino sopra la terra*. Brescia: Morcelliana, 2004, págs. 221-222; DE MAIO, R., *Bonsignore Cacciaguerra: un mistico senese nella Napoli del Cinquecento*. Milán-Nápoles: R. Ricciardi, 1965.

17. Véase GALLONIO ROMANO, A., *Istoria di Elena de' Massimi, vergine romana scritta l'anno 1593*. Roma: Tip. Salviucci, 1857, pág. 69. Para el testimonio de Casella en el proceso de beatificación de san Felipe Neri véase INCISA DELLA ROCCHETTA, G.; VIAN, N., *Il primo processo per San Filippo Neri nel Codice vaticano latino 3798 e in altri esemplari dell'Archivio dell'Oratorio di Roma*. Estados Vaticanos: Biblioteca Apostólica Vaticana, 1960, vol. III, pág. 91. Otras consideraciones acerca de la amistad entre Casella y Cacciaguerra en CASTELLINI, A., *San Filippo Neri: L'oratorio e la congregazione oratoriana, storia e spiritualità*. Brescia: Morcelliana, 1990, y en GOROSTIDI P.D., «Admirari poteris sed nusquam satis: El "Artificio de Juanelo" en un poema latino de Pierleone Casella», *Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia*, 7, 2017, págs. 71-81.

—tanto en archivos como en bibliotecas—, aun cuando un grupo de *allegados* también colaboró en la articulación del ingente número de iniciativas gestadas en esta corte cardenalicia en el campo eclesiástico y en otros sectores. Entre los más sobresalientes conviene mencionar a los españoles Alfonso Chacón, Pablo de Céspedes, los obispos Antonio Agustín y Diego de Simancas, así como una serie de italianos, provenientes de diversos Estados, como Pierleone Casella, Federico y Taddeo Zuccari, Flaminio Vacca, Pompeo Ugonio, Bonsignore Cacciaguerra, Fulvio Orsini y Giulio Clovio, entre otros nombres.

La convivencia entre humanistas y artistas ha sido mencionada de manera saltuaria en biografías, ensayos, artículos y otras propuestas narrativas, pero quizá el ámbito menos conocido son los testimonios artísticos, sobre todo los retratos. A este respecto, me detendré especialmente en este asunto teniendo presente la producción pictórica de uno de los miembros más destacados de la corte cardenalicia: Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado, 1539 – Ancona, 1609).

EL RETRATO DE SAN FELIPE NERI DE FEDERICO ZUCCARI

Se conocen todavía pocos datos acerca de cómo se articuló la relación entre san Felipe Neri (Florencia, 1515 – Roma, 1595) y el cardenal Alessandro Farnese, aun cuando las escasas valoraciones de la historiografía se han inclinado por definirla como «tensa», debido a ciertos conflictos de tutela religiosa en varias iglesias romanas.¹⁸ En este caso, el santo florentino no puede considerarse, en sentido estricto, como un miembro de la *famiglia* en el círculo del cardenal, pero mantuvo un estrecho vínculo con artistas y humanistas de la corte cardenalicia, coincidiendo con el proceso de creación de la Congregación del Oratorio.¹⁹

En este ámbito, muy probablemente, se gestó uno de los primeros retratos del santo (ilustración 1), realizado por Federico Zuccari, el cual se conserva, a día de hoy, en la sacristía de la iglesia de la Virgen de Galliera, una antigua propiedad de los oratorianos en Bolonia.²⁰ La tela, pintada en 1593, fue creada a instancias de un tercero, quizá el amigo común del artista y del religioso, Pierleone Casella —y dinamizador de las reuniones de buena parte de los «parientes» del cardenal Farnese en San Girolamo, junto con el propio santo.²¹

18. Las relaciones fueron tensas con el oratorio de San Felipe Neri por el deseo del cardenal, titular de San Lorenzo in Damaso, de no enajenar la iglesia de la Vallicella. Un *motu proprio*, emanado por Gregorio XIII, y la intervención providencial de Anna Borromeo convencieron a Alessandro Farnese para ceder la jurisdicción de la iglesia, en 1578, y proteger, si bien tímidamente, a los oratorianos. Otros datos acerca de los interlocutores comunes del cardenal y del florentino en PONNELLE, L.; BORDET, L., *San Filippo Neri e la società romana del suo tempo (1515-1595)*. Florencia: Libreria Editrice Fiorentina, 1931, en especial las págs. 34, 44, 42, 189, 237 y ss., 287 y ss., 341, 350, 511, y en la publicación más reciente de DANIELE, F., *San Filippo Neri: La nascita dell'Oratorio e lo sviluppo dell'arte cristiana al tempo della Riforma*. Alba: San Paolo, 2009.

19. Véase PONNELLE, L.; BORDET, L., *Filippo Neri e la società...*, págs. XXIX, XLIV, 42, 189, 237 y ss., 287 y ss., 341, 350, 511.

20. La iglesia y sus dependencias están tuteladas, a día de hoy, por el Estado italiano. Agradezco al Polo Museale de la región de Emilia Romagna las gestiones para disponer de una imagen del retrato, sobre todo a Mirella Cavalli, Elena Rossoni y Marco Pradelli. Para una reflexión general sobre el templo véase POLI, M.; RUBBINI, M., *La chiesa di Santa Maria di Galliera*. Bolonia: Costa, 2002.

21. Datos esenciales para conocer la condición física del retrato y su iconografía en ROSSONI, E., *Immagini di santità: per un'iconografia di san Filippo Neri*. Parma: Edizioni Oratoriane, 1995, así como en un artículo de la misma autora, «Filippo Neri ritratto da Federico Zuccari», *Atti e memorie / Accademia Clementina*, 33-34, 1994 (1995), págs. 31-47, y en la ficha que la estudiosa firma para el catálogo de la exposición de STRINATI, C. (ed.), *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*. Milán: Electa, 1995, págs. 454-455. Olga Melasecchi, en este último volumen, apuntaba la hipótesis de que se tratase de un encargo de Gabriele Paleotti, hipótesis difícil de sostener teniendo en cuenta las tensas relaciones que el cardenal mantuvo con Federico Zuccari a raíz de un episodio acaecido en Bolonia, unos vínculos sobre los que se ha ocupado, ampliamente, la bibliografía zuccaresca.



1. Federico Zuccari
Retrato de san Felipe Neri, 1593, óleo sobre lienzo, 77 × 62 cm. Iglesia de Santa Maria di Galliera, Bolonia.

seductora para el espectador y con un disfraz muy sibilino, pero, al mismo tiempo, tan inocente como una mosca.

Federico Zuccari dispuso, a la izquierda de la escribanía, el lomo de un volumen cuyo título puede intuirse a partir de las mayúsculas: «VIT... DE... S...», es decir, un compendio de vidas de santos que, tal y como parece sugerirlo el marcapáginas y lo señalan las cartas y testimonios de contemporáneos de Neri, debía de constituir una de las lecturas habituales del religioso.²² San Girolamo della Carità se había convertido, además, en el emplazamiento ideal para que él mismo y sus discípulos, en su mayor parte laicos, predicasen como en tierra de misión, sobre las virtudes cristianas y las vidas de los santos y la historia de la Iglesia; por lo tanto, su inclusión en el retrato constituyó una exhortación pública para vivir en santidad a partir del ejemplo dictado por la propia pintura. Sobre el libro, se dispone una misiva que sirve, claramente, para identificar el nombre del retratado y su lugar de residencia: «Al Molto R.do Pre Il Pre. Messer Filippo Neri. Roma».

La figura del demonio que se sitúa casi cubriendo —y tocando— la espalda del retratado tampoco es casual, aun cuando no altera la beatitud de la figura principal. Esta presencia también se recoge de las palabras de uno de los testigos en la causa de canonización: «*Il detto santo padre era, più volte, assalito da demoni, li quali li apparivano in forme brutte, per meter-*

El hecho de que san Felipe Neri estuviera vivo no fue un obstáculo para que el pintor lo exaltase como una santidad *in fieri* a partir de la ubicación estratégica sobre el lienzo de una serie de atributos. Me refiero a los papeles que se disponen sobre la mesa: la segunda línea del más visible recoge con claridad el término «*congregazione*», que, con certeza, alude a la creación de la regla de los oratorianos que el florentino redactó, en su versión definitiva, a lo largo del año 1593. Ya en esta fecha gozaba de un reconocimiento público, y había logrado desvincularse de la carga de «Prepósito General» para consolidarse como «Fundador de la Congregación del Oratorio». Otros detalles en la tela son muy ilustrativos del mensaje que se deseaba evidenciar: por ejemplo, la mosca que se posa sobre el folio no tendría un valor simbólico evocando la corrupción, es decir, la fragilidad de la existencia humana en este mundo, tal y como sugiere su presencia en innumerables *vanitas*, sino que aludiría al pecado, que solo se vence a través de la oración. El artista incorporó, por tanto, esta «falta» a partir de una versión especialmente

22. El médico Angelo Vittori, testigo en el proceso de canonización del florentino, recordó que lo había visto leyendo un volumen de «Vidas de Santos». Véase INCISA DELLA ROCHETTA, G.; VIAN, N., *Il primo proceso...*, pág. 236. El padre Pietro Giacomo Bacci también recordó, en una de las primeras vidas del santo, esta misma afición. Véase BACCI, P.G., *Vita del B. Filippo Neri, fiorentino fondatore della Congregazione dell'Oratorio*. Roma, 1622, pág. 115. Un análisis de estas prácticas lectoras entre los religiosos del siglo XVI en DELCORNO, C., *La tradizione delle "Vite dei Santi Padri"*. Venecia: Istituto Veneto de Scienze, Lettere ed Arti, 2000.

*li paura, et lui burlandosene, e non tenendone conto, ne restava vincitore».*²³ Otros testimonios de la época aludieron también a la aparición ante san Felipe Neri de estos demonios con formas horribles, y todos señalaron que deseaban conducirlo hacia el infierno.²⁴ Con posterioridad a su canonización, en 1622, algunos devotos sostenían que la propia representación del florentino sobre una pintura vehiculaba la huida de los demonios, que vociferarían en voz alta: «*Filippo ne caccia, Filippo ne caccia*».²⁵

La tela, casi en el lado opuesto a donde se encuentra el demonio, recoge también la presencia de un ramo de lirios blancos, que, tal y como se describe en el Evangelio de san Mateo, se distinguen por su belleza y perfección.²⁶ En este caso, asume un significado especial, dado que la pureza, el candor y la castidad no encuentran en la naturaleza flores mejores que los lirios para evidenciar estas virtudes. Aquí se disponen dentro de un jarrón aludiendo al hecho de que el crecimiento en la virtud no ha concluido, sino que, potencialmente, debería tener su continuidad y convertirse —como así fue— en un atributo clásico de la santidad de san Felipe Neri.

La pintura contiene también, en el fondo, un paisaje urbano que la ventana abierta permite distinguir con claridad. Se trata de Florencia, patria natal del religioso. Lo evidencia la representación de la cúpula de Santa Maria dei Fiori y la de la torre —o *campanile*, por lo que en ningún caso, y a pesar de lo expresado con anterioridad, puede confundirse con la ciudad de Roma—. ²⁷ El lienzo se cierra con la presencia de dos angelotes sobre una nube de la que, además, parte un rayo luminoso —la *scintilla divinitatis*—, que es el principal responsable de la actividad que realiza Neri: sancionar y legitimar las reglas del Oratorio.

Federico Zuccari había utilizado ya este recurso durante su etapa como pintor de Felipe II en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, entre 1585 y 1589. Para pintar a san Jerónimo, había resaltado a los ángeles como una metáfora del papel que jugaban tanto la *inteligencia* como la *idea* en la escritura y en otras acciones intelectuales. En este contexto, había representado la figura corpórea de los ángeles como espíritus casi invisibles, transparentes —tal y como repitió en el retrato de san Felipe Neri— e incluso describió su decisión en una de sus cartas, enfatizando que pintar a san Jerónimo de este modo conducía a la meditación y a la reflexión sobre la redención humana.²⁸ Los ángeles hacían posible la representación metafórica de la concepción o, como el pintor sugirió, de la *idea*.²⁹ La acentuación del realismo en la represen-

23. Ettore Modio se hizo eco, como testigo, de estas apariciones. Véase INCISA DELLA ROCHETTA, G.; VIAN, N., *Il primo proceso...*, vol. II, pág. 175. El fragmento en castellano señala: «Dicho padre, a menudo, fue asaltado por demonios, los cuales se le aparecían adoptando formas feas para provocarle miedo y él, burlándose y no tomándolo en cuenta, permanecía como vencedor». La traducción es mía.

24. Véase *Idea degli esercizi dell'oratorio istituiti da San Filippo Neri, data in luce ad istruzione delle persone nel medesimo ascritte, da un prete della Congregazione dell'Oratorio di Venezia*. Venecia, 1748, pág. 63.

25. Véase BACCI, P.G., *Vita del B. Filippo Neri...*, 1622, pág. 377. La expresión en castellano: «Felipe me ha cazado».

26. El pasaje de Mateo 6:27-28: «¿quién de vosotros, por mucho que se preocupe, puede añadir un solo instante al tiempo de su vida? ¿Y por qué os inquietáis por el vestido? Mirad los lirios del campo, cómo crecen, no se fatigan ni hilan».

27. PONNELLE, L.; BORDET, L., *Filippo Neri e la società...*, pág. 68, manifestaron que la ciudad representada era Roma.

28. La carta abierta describe perfectamente, y al detalle, la concepción general y particular del armario relicario diseñado en Madrid: «*Il terzo angelo sta alle orecche (sic) di San Girolamo in atto di imprimerli nella Idea tutto quello che egli pensa e scrive e gl'addita; nell'altra parte della porta all'incontro tutto quel concetto sopra di que egli tratta e sta scrivendo. Questo ho posto quivi per l'Angelo della Custodia et per quella intelligenza et Idea che ci fa scrivere et operare tutte le cose et questo mi sono ingegnato rappresentarlo incorporeo come spirito trasparente, cosa da pochi usata per la sua difficoltà. Nella porta all'incontro ho figurato tutto il concetto del detto San Girolamo il quale finge chi come Santissimo Theologo et dottore grandissimo della Chiesa scrivendo sovra la passione del Salvatore, il quale sta meditando la causa particolare che mosse Iddio Padre a mandar l'unigenito suo Figliuolo in terra a redimere l'umana natura con tanto patire*». Véase la copia manuscrita de la carta en la Biblioteca Apostólica Vaticana (BAV), Sala de Manuscritos Urb. Lat. 818, fol. 65. Para su transcripción, véase DOMÍNGUEZ BORDONA, J., «Federico Zúccaro en España», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 3, 1927, págs. 77-89.

29. *Idea* explicada a través de la filosofía platónica y aristotélica. Véase ACCOMANDO, M., «Le opere teoriche di Federico Zuccaro», *Convivium*, 34, 1966, págs. 616-624; PFISTERER, U., «Die Entstehung des Kunstwerks. Federico Zuccaris "L'idea de' pittori, scultori, ed architetti"», *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 38-2, 1993, págs. 237-268. Para una visión general de la noción de «*idea*» véase FATTORI, M.; BIANCHI, M.L. (eds.), *Idea / VI Colloquio Internazionale, Roma, 5-7 Gennaio 1989*. Roma: Ateneo, 1990.

tación de estas figuras formaba parte de un programa de robustecimiento de la experiencia sensitiva, que debía estar lo más cercana posible a la realidad invisible. De hecho, el pintor actuó con el convencimiento de que la aproximación entre lo invisible y lo visible fortalecía la recreación del episodio en la pintura e, incluso, favorecía las prácticas devocionales, el mismo objetivo que perseguía el retrato de san Felipe Neri.

El análisis de la pintura revela que el personaje que encargó la obra conocía perfectamente al florentino y deseaba, con este retrato, legitimar y posicionar su figura en vistas a una más que probable canonización en el futuro. Los propios romanos auspiciaron tal circunstancia años más tarde, cuando se produjo la canonización real de san Felipe Neri (22 de mayo de 1622) y popularizaron la frase de que, ese día, se celebraba la santidad de «tres españoles y un santo».³⁰

Federico Zuccari, por su parte, era un gran conocedor de la actividad de los oratorianos a través de numerosas amistades del mundo artístico y religioso: Cristoforo Roncalli, Federico Barocci, los cardenales Federico Borromeo y Gabriele Paleotti, así como de los oratorianos, y primeros cardenales de su Orden, Cesare Baronio y Francesco Maria Tarugi. Al mismo tiempo, participó en las reuniones que se celebraban en San Girolamo della Carità, a través de su amigo íntimo Pierleone Casella y de otros miembros de la *famiglia* del cardenal Farnese, a los que trató por sus actividades pictóricas en Caprarola y en el palacio Farnese de Roma. Esta representación tan temprana del santo florentino se convirtió en un prototipo esencial para codificar la imagen del santo, no solo en el ámbito artístico, sino también en el de la narrativa.³¹

ANNIBAL CARO EN LA CORTE DEL CARDENAL FARNESE: IMAGEN Y RETRATOS

El humanista Annibal Caro (Civitanova Marche, 1507 – Frascati, 1566) se distinguió por su actividad prolífica en el ámbito de la escritura y sus estrechos vínculos con la dinastía Farnese. Su dedicación al estudio de la numismática y la arqueología tuvo, como punto de partida, una instrucción muy deficiente que le llevó a reconocer a su amigo Benedetto Varchi: «*Attendete a viver più lietamente che si può con tanti vostri amici i quali vi sono più che nipoti, e più che figliuoli, e studiate ancora da parte mia, perché io non posso, e se lo desidero e se me ne spassimo lo sa Iddio*».³² Esta mirada introspectiva hacia sí mismo revela también la importancia que, durante toda su vida, concedió a sus amigos, que estimularían su formación hasta convertirle en uno de los interlocutores más elocuentes y perspicaces de su generación. Solo así se comprende el interés que mostró, desde muy joven, por comprender a Aristóteles, y cómo el filósofo clásico casi se convirtió en su *alter ego* cuando preparó la traducción de la *Retórica*.

Los diferentes viajes que realizó, junto con los largos períodos de residencia en ciudades como Florencia, Nápoles o Venecia, le ofrecieron la oportunidad de completar su formación, ampliar su círculo de amigos y, sobre todo, comenzar a escribir cartas, que son el testimonio literario que más ha perdurado —e influenciado— a las siguientes generaciones.

30. Los otros tres eran santa Teresa de Jesús, san Isidro Labrador y san Ignacio de Loyola.

31. Véase el grabado con el retrato de san Felipe Neri que aparece en la primera página de la obra escrita por Gabriele Paleotti, *De bono senectutis* (Roma, 1595), en la que se elogia al futuro santo como «*vivum exemplar*». Se sabe que unos años antes de su muerte se enviaron dos retratos a petición de Francesco Maria Tarugi hacia Nápoles y para la residencia milanesa, a instancias del cardenal Federico Borromeo. Un análisis de conjunto en PAMPALONE, A.; BARCHIESI, S., *Iconografia di un santo. Nuovi studi sull'immagine di san Filippo Neri*. Roma: Edizioni Oratoriane, 2017.

32. «Tratad de vivir lo más a gusto que podáis con todos vuestros amigos, los cuales son más que los ahijados y los sobrinos, y estudad incluso por mi parte, porque yo no puedo, a pesar de que lo deseo y, como Dios sabe, tengo esa querencia». La traducción es mía. La carta fue escrita por Annibal Caro en Roma el 21 de marzo de 1562. Véase GRECO, A., *Annibal Caro: cultura e poesia*. Roma: Storia e Letteratura, 1950, pág. 52.

El traslado a Roma, en la década de 1530, y su trabajo como secretario del religioso florentino Giovanni Gaddi propiciaron su entrada en el círculo Farnese. Así, desempeñó labores análogas con Pier Luigi Farnese, duque de Parma y de Piacenza, hasta el asesinato de este, en 1547, y después pasó a formar parte de la *famiglia* del cardenal Alessandro Farnese. Los inicios no debieron de ser fáciles; de hecho, en una de sus cartas de este período manifestó a su amigo Ludovico Beccadelli: «*la grandezza di Farnese mi spaventa*»³³, y tal coyuntura hizo que, a partir de la década de 1550, se inclinase por reafirmarse como escritor de rimas y de programas iconográficos codificados dirigidos a los artistas del *milieu* Farnese.

Sus veleidades literarias no fueron un obstáculo para que se consagrara como polemista y expresara sus ambiciones —al hilo de los requerimientos inverosímiles que tuvo ocasión de conocer en sus tertulias romanas— de gozar de beneficios eclesiásticos e, incluso, de otro tipo: así, fue distinguido como caballero de Loreto, en 1551, y recibió el nombramiento, por parte del cardenal Farnese, de caballero de la Orden de San Jerónimo, en 1555, junto al título de encomendado de la abadía de Montefiascone.³⁴

Estos reconocimientos, sin embargo, no mejoraron su relación con el *capo famiglia*, que se deterioró con el paso del tiempo hasta una ruptura pacífica. De hecho, como comunicó por carta a uno de sus amigos, «el Cardenal ha vuelto a hacer de las suyas», por lo que decidió desvincularse de su tutela y retirarse a Frascati. Este retiro fue decisivo para que concluyese una serie de proyectos inacabados: la edición de su epistolario, que contiene más de ochocientas cartas, el corpus de sus rimas y la traducción de *La Eneida*, una producción que recoge lo mejor de la cultura del Renacimiento y del Manierismo.

Menor interés ha despertado —a excepción del programa iconográfico de «La Aurora», que ideó para la decoración por parte de Taddeo Zuccari (Sant'Angelo in Vado, 1529 – Roma, 1566) de las habitaciones privadas del cardenal Farnese en Caprarola—³⁵ el modo en que las Bellas Artes recogieron su figura. Así, los testimonios artísticos que conocemos recogen su imagen casi como si se tratase de un nuevo Aristóteles —una comparación que a él no le desagradaría— con una cruz sobre el pecho que aludiría a la gracia concedida, como he apuntado arriba, en 1555 por el cardenal. Se trata, a la postre, de obras realizadas, por lo general, después de su fallecimiento y, por ello, conviene retroceder en el tiempo para comprender cómo fue visto en vida.

En este ámbito, uno de los dibujos más desconocidos —y que jamás se ha puesto en relación con el humanista y otras imágenes de él mismo— fue realizado por Taddeo Zuccari, uno de sus amigos artistas de confianza. Quizá se trató de un modelo preparatorio para un retrato pictórico sedente y, con toda seguridad, debió de realizarse en la misma época en la que Annibal Caro dictó las directrices al artista acerca de cómo tenía que pintar las dependencias del palacio Farnese de Caprarola, es decir, en el otoño de 1562, o incluso antes, cuando Taddeo

33. Consideraciones acerca del contexto en el que se gestó esta frase en MERASALO, O., «I codici in scrittura latina di Alessandro Farnese (1520-1589) a Caprarola e al Palazzo della Cancelleria nel 1589», *Progressus, Rivista di Storia, Scrittura e Società*, III, 1, 2016, págs. 192-206, especialmente pág. 196.

34. BIANCHI, A.; MELOSI, L.; POLI, D. (eds.), *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita. Atti del convegno di studi Macerata 16-17 giugno 2007*. Macerata: Università di Macerata, 2009.

35. Para la reproducción y el análisis del programa ideado por Annibal Caro véase ZUCCHI, B., *L'idea del segretario*. Venecia, 1606, vol. III, pág. 19 y CARO, A., *Lettere familiari* [GRECO, A. (ed.)]. Florencia: Le Monier, 1957-1959, vol. II, págs. 62-64, n. 329. Otras consideraciones en ROBERTSON, C., «Annibal Caro as Iconographer: Sources and Method», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 45, 1982, págs. 160-181; SAVARESE, G.; GAREFFI, A., *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*. Roma: Bulzoni, 1980; GAREFFI, A., *Le voci dipinte. Figura e parola nel Manierismo italiano*. Roma: Bulzoni, 1981; SAPORI, G., «Dal programma al dipinto: Annibal Caro, Taddeo Zuccari, Giorgio Vasari», en CASALE, V.; ACHILLE, P. (eds.), *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia. Dissimmetrie e intersezioni*, Actas del III Convegno ASLI. Florencia: Franco Cesati, 2004, págs. 199-220; CASINI, T., «"Laurora e la solitudine": cronistoria della fortuna di Annibal Caro iconografo nel quinto centenario dalla nascita», *Annali di Critica d'Arte*, 4, 2008, págs. 513-547; *idem*, «Annibal Caro a Caprarola: dal programma pittorico all'ecfrasi», en VETERE, B.; CARACCIOLLO, D., *Metodo della ricerca e ricerca del método: storia, arte, musica a confronto*. Galatina: Congedo, 2009, págs. 203-229.

Zuccari y su taller iniciaron el trabajo para el cardenal, hacia 1555. El humanista, en plenas facultades, se muestra sentado, tal y como lo veremos posteriormente, esgrimiendo una actitud pensativa pero, a la vez, escrutadora, casi dotado de un aura de majestad, puesto que su figura aparece realizada con una indumentaria muy elegante. La cruz sobre el pecho recuerda el favor recibido por el cardenal Farnese, y lo sitúa en un plano superior, mientras que su mirada afilada y perspicaz le conduce a contemplar, con un cierto desdén, lo que sucede a su alrededor.

El dibujo, que ha pasado inadvertido en estudios posteriores dedicados a la *maniera* de los hermanos Zuccari, se conserva en la Accademia di Belle Arti de Venecia y fue estudiado por Patrizia Tosini, quien, junto con Luisa Mortari —una estudiosa precedente—, lo asignó a la producción de los Zuccari después de que hubiera sido puesto en relación con Francesco Salviati.³⁶ En mi opinión —y también a juicio de Tosini—, este testimonio gráfico debe vincularse con la producción de Taddeo y no de su hermano menor, Federico, cuyos retratos, sobre papel, son posteriores a la fecha sugerida y tienen una factura estilística muy diferente. A este respecto, sostengo también, al igual que hizo la profesora Tosini, que el dibujo corresponde, claramente, al estilo blando de Taddeo en el *ductus* y en la realización de los contornos, delineados casi en exceso. El dibujo que recoge la figura de «Il comendatore Annibal Caro» —tal y como reza la leyenda contemporánea en la parte inferior— presenta, en el verso, un dibujo, probablemente de Ranuccio Farnese (Valentano, 1530 – Roma, 1565), cuando era adolescente.³⁷ Este testimonio gráfico señala, a mi modo de ver, un punto de inflexión en la representación iconográfica de Annibal Caro. No podemos descartar, como ya ha avanzado la historiografía del arte, que el propio Taddeo lo retratase, más tarde, entre la multitud que, en uno de los frescos de Caprarola, acudía a celebrar el encuentro entre el rey Carlos V y el enviado del papa, Alessandro Farnese, en Worms.³⁸ Otras narraciones de la época aluden a la ejecución de otros retratos por parte de artistas de renombre y amigos personales del erudito, como Francesco Salviati, y Bronzino.³⁹

Esta circunstancia ha posibilitado que su fisonomía, muy definida, tal y como explicaré a continuación, se pusiese en relación con la figura de un caballero retratado en un óleo sobre lienzo, conservado en una colección privada, y que Cristina Acidini y Philippe d'Arcy identificaron con Annibal Caro y con la producción artística de Federico Zuccari.⁴⁰ A su juicio

36. Agradezco a Patrizia Tosini las indicaciones acerca de este dibujo y sus reflexiones, más de veinte años después de haberlo estudiado. Véase la ficha, firmada por Patrizia Tosini en ROMEI, F.; TOSINI, P. (eds.), *Collezioni veneziane nelle foto di Umberto Rossi. Dipinti e disegni dal XIV al XVIII secolo*. Nápoles: Electa Napoli, 1995, pág. 197. Para la ubicación del dibujo véase Accademia di Belle Arti de Venecia, inv. E105520-E105521, con medidas 200 × 110 mm).

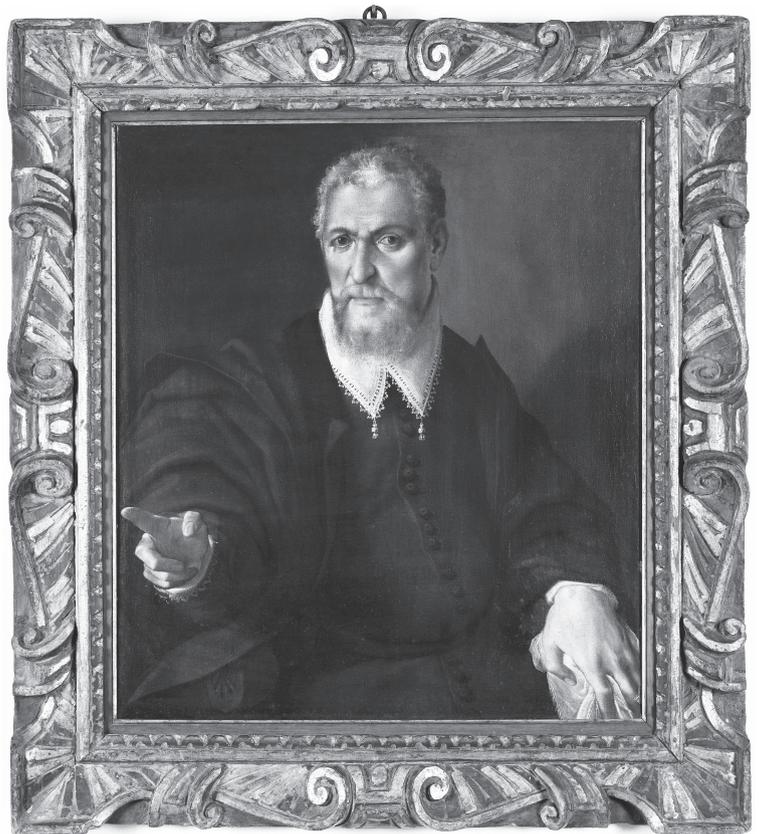
37. Esta figura, a mi modo de ver, exhibe un comportamiento muy regio —así lo evidencia la silla o trono en que se sienta, casi cubierta por una especie de palio—, y en ella parece que se distinguen dos atributos: por un lado, una birreta cardenalicia, en la mano izquierda, y por otro, en la mano derecha, un libro —quizá un misal o un libro de oraciones, por su pequeño tamaño—. Si damos por válida la posibilidad de que el retratado sea Ranuccio Farnese, conviene tener presente que fue nombrado cardenal el 16 de diciembre de 1545 y que, muy probablemente, este dibujo de Taddeo Zuccari pretendía recordar su paso de la niñez a la edad adulta con la concesión de esta prebenda.

38. Me refiero a la Sala dei Fasti Farnesiani, donde se ha querido identificar al humanista como un hombre con barba larga y rostro reflexivo, que observa al espectador, en segunda fila, en el extremo izquierdo. El fresco se ha fechado en torno a 1562 y el responsable de su ejecución fue Taddeo Zuccari, junto con su equipo. Véase, con bibliografía precedente, PARTRIDGE, L., «Federico Zuccari at Caprarola, 1561-1569: the documentary and graphic evidence», en WINNER, M.; HEIKAMP, D. (eds.), *Der Maler Federico Zuccari Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm: Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana, Rom und Florenz, 23-26 Februar 1993*. Múnich: Bibliotheca Hertziana, 1999, págs. 159-184.

39. En una carta a Piero della Stufa en 1562, es decir, cuando tenía cincuenta y cinco años, Annibal Caro revelaba que Salviati le había pintado «una testa» (una cabeza), y Bronzino, una «testina» (una cabeza pequeña), en dos momentos de su vida. Véase CARO, A., *Lettere...*, págs. 94-95. Se han identificado dos posibles retratos de Francesco Salviati: MONBEIG-GOGUEL, C.; COSTAMAGNA, P., *Francesco Salviati (1510-1563), ou la Bella Maniera*, cat. exp., 28 de enero – 29 de marzo de 1998, Villa Medici, Roma y 30 de abril – 29 de junio de 1998, Musée du Louvre, París. París: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1998, pág. 47, fig. 1 y pág. 50, fig. 7.

40. La pintura mide 82 × 69,5 cm y tiene un marco de la época. Fue vendida por el anticuario Gilberto Zabert de Turín en 1999 con una ficha de Cristina Acidini Luchinat y de Philippe d'Arby. La misma estudiosa ya había realizado una breve reflexión sobre el retrato, y lo reprodujo, en color, en su monografía sobre los hermanos Zuccari; véase ACIDINI LUCHINAT,

—y también desde mi punto de vista—, el trato personal entre ambos era muy estrecho y muy probablemente se intensificó durante la etapa de convivencia como miembros de la *famiglia* de Alessandro Farnese, período del que carecemos de testimonios epistolares, a pesar de que ambos eran bastante aficionados al intercambio de cartas. La pintura (ilustración 2), de una gran belleza y equilibrio, destaca por la fuerza y monumentalidad del retratado, que parece observar al espectador desde un lugar simbólicamente superior, dada la posición sedente de su figura. La mirada y las manos, muy expresivas, atrapan y seducen a quien las contempla, un efecto que el pintor logró proyectando hacia fuera el dedo índice de Caro (ilustración 3), como si este señalara al visitante algo que está sucediendo en la escena. A mi modo de ver, el gesto presenta un claro valor evocativo, y puede rastrearse en la tradición pictórica florentina con Bronzino y Pontorno, al mismo tiempo que está dotado de una dimensión simbólica, equilibrada, en el mismo lienzo, con la mano derecha que, firme, se sitúa sobre el antebrazo izquierdo de la silla (ilustración 4). Un pañuelo blanco, pintado con gran delicadeza y decorado, en los bordes, con una filigrana de encaje, realza la elegancia, la seguridad y el aplomo del retratado.⁴¹ El naturalismo, casi fotográfico, del retrato, es otro de los elementos más sugestivos: los ojos penetrantes, la disposición de los cabellos y el detallismo de la barba —que casi parece haberse pintado en ámbito flamenco— muestran un perfecto equilibrio con una indumentaria muy cuidada, que, a pesar de su aparente monocromía, evidencia la alta calidad técnica de la obra. La pintura no esconde nada, más bien realza, incluso, defectos físicos como la barriga que, prominente, parece querer desembarazarse de los botones, revestidos del mismo tono azabache que el resto de la indumentaria, y cuya disposición, perfectamente simétrica, es fruto del deseo del artista de dotar a la figura de equilibrio y majestuosidad. Pequeños detalles —como el *colleto* en encaje blanco en torno al cuello y los bordes de las mangas que, con el mismo motivo, sobresalen en las muñecas del retratado— otorgan un punto de luz y de fantasía a una pintura que, por su buen estado de conservación, refleja, a la perfección, el interés que se puso en su ejecución y acabado.



2. Bartolomeo Passarotti, atribuible a, *Retrato de hombre* (¿Annibal Caro?), c. 1580, óleo sobre lienzo, 82 × 69,5 cm. Colección privada.

El carisma que evoca el retrato y las coincidencias existentes entre el retratado y ciertos rasgos físicos de Annibal Caro hicieron que Cristina Acidini y Philippe d'Arcy apuntasen el nombre del humanista como protagonista y el de Federico Zuccari como autor, a pesar de que

El carisma que evoca el retrato y las coincidencias existentes entre el retratado y ciertos rasgos físicos de Annibal Caro hicieron que Cristina Acidini y Philippe d'Arcy apuntasen el nombre del humanista como protagonista y el de Federico Zuccari como autor, a pesar de que

C., *Federico e Taddeo Zuccari*. Milán: Jandi Sapi, 1997, vol. II, pág. 272. Agradezco a Riccardo Gonella las fotografías del retrato así como las gestiones de Alberto Marchesin, Roberto Graselli y Luigi Rigorini.

41. Véase LA PORTA, V., *Il gesto nell'arte. L'eloquenza silenziosa delle immagini*. Roma: Logart Press, 2006, pág. 82; DALLI REGOLI, G., *Il gesto e la mano. Convenzione e invenzione nel linguaggio figurativo fra Medioevo e Rinascimento*. Florencia: Leo Olschki, 2000; TRUMBLE, A., *The finger. A handbook*. Londres: Yale University Press, 2010, pág. 69. Véase también VIGNOT, E.; SERULLAZ, A., *La main dans l'art*. París: Citadelles & Mazenod, 2010, pág. 145.



3. Bartolomeo Passarotti, atribuible a, *Retrato de hombre (¿Annibal Caro?)*, (detalle), c. 1580, óleo sobre lienzo. Colección privada.

en los estudios realizados hasta la fecha no se ha recogido este encargo pictórico. A este respecto se podrían poner en relación algunos elementos de su fisonomía: el ojo izquierdo, ligeramente estrábico o cansado, la frente alta y dominante, la nariz aguileña, la barba, así como otros detalles vinculados con rasgos de su personalidad, acentuados por una mirada dura, penetrante, incisiva, incluso altiva. Detalles que han sido vinculados con dos retratos escultóricos del mismo humanista creados por allegados. Por un lado, un busto realizado en mármol y bronce, ideado por el escultor Antonio Calcagni (Recanati, 1538-1593), hoy conservado en el Victoria and Albert Museum de Londres.⁴² Por otro, el retrato del lienzo se ha comparado con el busto del erudito que decora el monumento fúnebre realizado por Giovanni Antonio Dosio (San Gimignano, 1533 - Caserta, 1611), arquitecto y escultor, en la iglesia de San Lorenzo in Damaso.⁴³

Sin embargo, la atribución de este retrato —si damos por buena la posibilidad de que el representado sea Annibal Caro— a la mano de Federico Zuccari quizá debería cuestionarse a la luz de una pintura conservada en el Musée d'Art et d'Histoire de Ginebra. Me refiero a un interesante retrato sobre tela, con una atribución sólida a Bartolomeo Passarotti (ilustración 5), con una cartela en el extremo izquierdo que reza: «GIO. AND. CA. / COMES ARCIS B / ET BONONIAE S / MDXXXI».⁴⁴ El retratado, identificado con el conde boloñés Giovanni Andrea Cal-

4. Bartolomeo Passarotti, atribuible a, *Retrato de hombre (¿Annibal Caro?)*, (detalle), c. 1580, óleo sobre lienzo. Colección privada.

42. Véase POPE-HENNESSY, J.W., «Antonio Calcagni's bust of Annibale Caro», *Bulletin Victoria and Albert Museum*, 3, (1967) 1968, págs. 13-17.

43. Véase BARLETTI, E., *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano: architetto e scultor fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*. Florencia: Edifir, 2011.

44. Agradezco a Grégoire Extermann y a Susana García las gestiones realizadas con el Musée d'Art et d'Histoire de Ginebra para su reproducción. El óleo mide 22,8 × 17,0 cm y su número de inventario es CR 234. Un análisis de la pintura en ELSIG, F.; NATALE, M., *Peintures italiennes et espagnoles, Musée d'Art et d'Histoire de Genève*. Roma: Silvana, 2015, págs. 112-114,

derini, presenta una serie de características formales —sobre todo la disposición de la figura sobre el plano pictórico, la gestualidad de las manos, la indumentaria y su colorido— que recuerdan, en buena medida, el presunto retrato pictórico de Annibal Caro descrito arriba, conservado en una colección privada. Así, el gesto de acariciar el brazo de la silla con la mano izquierda mientras sostiene un pañuelo blanco ricamente decorado es prácticamente idéntico en ambas pinturas. La mano derecha también enfatiza un discurso mudo a partir de un gesto con los dedos que, si bien es algo diferente, es coherente con el modo en el que Passarotti define la personalidad de sus retratados, los cuales, a la postre, han sido siempre su producción más alabada. Todo ello, teniendo presente que no se dispone de datos acerca de la relación entre el pintor de Bolonia y Annibal Caro. Así mismo, el modo de representar las manos, y disponerlas casi como si tuvieran una entidad propia, es característica de la producción del artista boloñés, tal y como recogen sus *schizzi*, como el folio conservado en el Teylers Museum de Haarlem y un segundo testimonio gráfico atribuido, sin reservas, al pintor, hoy en el British Museum.⁴⁵ Detalles en la elección del espacio doméstico para la representación y la pincelada recordarían también otros lienzos de la producción de Passarotti, como el retrato del médico Carlo Fontana, conservado en el Museum voor Schone Kunsten de Gante, o el retrato, en colección privada, del humanista español Lope Varona di Villanahue.

Reflexiones a las que convendría dedicar mayor espacio —y tiempo— pero que permiten afirmar que los humanistas y los artistas del círculo del cardenal Alessandro Farnese convivieron en un marco casi idílico de diálogo e intercambio social, cultural y religioso que les permitió consolidarse en sus profesiones y convertirse también en protagonistas de algunos de los instantes más brillantes del panorama artístico en el Manierismo.



5. Bartolomeo Passarotti
Retrato de hombre
(conde Giovanni Andrea Calderini),
c. 1580, óleo sobre lienzo,
22,8 × 17 cm.
Musée d'Art et d'Histoire,
Ginebra.

ficha 94. Con anterioridad véase NATALE, M., *Peintures Italiennes du XIV^e a XVIII^e siècle*, Musée d'Art et d'Histoire de Genève. Roma: Silvana, 1979, pág. 101, ficha 130.

45. Para el dibujo de Harlem véase el inventario A+015, el dibujo mide 430 × 440 mm. Para el folio de Londres véase inv. 1895,0915.554, con medidas 264 × 319 mm.