



TINTORETTO, *I GRIMANI*, AND
ALESSANDRO VITTORIA:
ARTISTS AND PATRONS IN VERONESE'S
WEDDING AT CANA (1563)
Manuel Lafarga & Penélope Sanz





Alessandro Vittoria portrayed a large number of relevant contemporary characters in stone there in Venice, and at the same time, he was also portrayed by distinguished artists and friends. One of them, Paolo Caliari, included him in his formidable *Wedding at Cana* (1563) canvas, along with tens of Venetian and international authorities, renowned local Venetian artists, as well as ecclesiastical authorities and influential people associated to the Benedictine Order. For several decades, Alessandro was a regular collaborator to the author of the canvas and some of those depicted in there: We think that he could be the fifth commensal placed to the left of Jesus Christ.

The sculptor, who was dressed in red while holding a white napkin over his chest, directs his gaze forward towards the only figure showing his back and detached from the rest of the guests, in a sitting position, wearing a blue dress with white hair and beard. We attribute this identity to be the Venetian patrician Girolamo Grimani, protector of both the Benedictine Order and the San Giorgio Maggiore monastery. Besides being patron of some of the artists portrayed in the canvas, he probably was advocate of the commission as well, and who Vittoria himself depicted in terracotta during the years of the canvas completion.

So, in addition to Diego Ortiz and Giorgione, our model provides grounded evidence for the identification of nine new related characters, taking into account our previous one about the violinist of the central ensemble, Jacopo Robusti, also known as Tintoretto (to who we have restored his lost identity from Zanetti the Younger): Alessandro Vittoria, five more (Girolamo Grimani, Reginald Pole, Alvise Priuli, Giulia Gonzaga, and the Venetian architect Danielle Barbaro) mentioned by a Romantic source, and, apart from these, two more who we propose they can represent the other two members of the Grimani family. On the one side Domenico, already deceased, and who was a great collector of paintings, particularly of Giorgione 's works at the beginning of the century. On the other side Giovanni Grimani, who was Patriarch of Aquilea for almost 50 years, however in a troubled way due to the inquisitorial trials set by the Roman Inquisition.

We are also proposing that the two Benedictine monks who signed the contract could be depicted in the canvas.

Contents

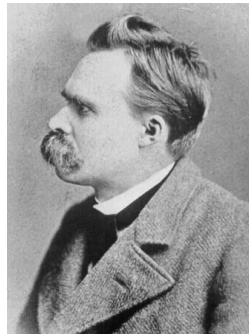
Introduction: A posthumous banquet to Giorgione.....	9
1. Alessandro Vittoria. An sculptor coming from Trent	25
2. Vittoria and Tintoretto. Two internationally renowned portraitists	29
3. Giorgio da Castelfranco and the Grimani family	35
4. Danielle Barbaro, Reginald Pole and the last minute ghost	53
5. Jacopo Robusti “the Furious” and the Contarini family	65
6. The Benedictines in charge of the commission	87
Appendix 1. Biographical data	97
1.A. Domenico Grimani (Venice, 1461 – Rome, 1523)	99
1.B. Marcantonio Grimani (Venice, 1486 – Venice, 1566).....	105
1.C. Andrea Meldolla, named “Schiavone” (Zara, 1510 – Venice, 1563)	107
1.D. Girolamo Grimani (Venice, 1496 – Venice, 1570).....	113
1.E. Giovanni VI Grimani (Venice, 1506 – Venice, 1593)	115
1.F. Tomasso Contarini (Venice, 1488 – Venice, 1578)	123
1.G. Giulio Contarini (Venice, 1519 – Belluno, 1575).....	129
1.H. Girolamo Contarini (Venice, 1521 – Venice, 1577)	131
1.I. Alvise Priuli (Venice, 1500 – Padua, 1560)	133

Appendix 2. Portraits Gallery

- I. Alessandro Vittoria: portraits
- II. Alessandro Vittoria: portraits
- III. Jacopo Tintoretto: self-portraits
- IV. Daniele Barbaro
- V. Daniele Barbaro
- VI. Marcantonio Barbaro
- VII. Gasparo Contarini
- VIII. Contarini Family
- IX. Reginald Pole
- X. Reginald Pole
- XI. Priuli Family
- XII. Girolamo Grimani
- XIII. Grimani Family
- XIV. Giovanni VI Grimani
- XV. Domenico Grimani
- XVI. Benedictine Monks
- XVII. Venetian painter-musicians
- XVIII. Musicians, painters, and polygraphs
- XIX. Pietro Aretino
- XX. Navagero Family
- XXI. Outline of character ordering
- XXII. Identified characters, according to our model
- XXIII. The Wedding at Cana, 1563
- XXIV. Dramatis personae

We have art in order not to die of the truth.

F. Nietzsche



INTRODUCTION: A ΠΟΣΤΗΜΟΝΟΣ BANQUET TO GIORGIONE

The present work consists of three parts, although there is a rumour deep inside of each one connecting them since much before the events described, an abysmal echo out of dread and the ideological conflict that swept Europe all along the 16th-century.

The first part introduces the new guests, those we think have identified in the Paolo Caliari 's canvas ¹ — in order of appearance: Alessandro Vittoria ², Girolamo Grimani ³, Reginald Pole ⁴, Alvise Priuli ⁵, Domenico Grimani ⁶, Giovanni Battista Grimani ⁷, Giulia Gonzaga ⁸, and Danielle Barbaro ⁹.

¹ Born Spezzapedra (*lit.* stonemason). Named “Veronese” (Verona 1528 – Venice 1588). We have included the life data of all the persons appearing at the Introduction (including the English antiquarian Henry Holt), the true protagonists of the story, at the footer line already right from the beginning. In this way, readers can easily find them here altogether if they wished to retrieve them during their reading. Readers may also locate many of them at the Appendix 2 — Plates XXI-XXIV — and among the portraits showed in the text and at the Appendix 2 — Plates I-XX. Life data related to the rest of the quoted characters are included in the same when their first apparition.

² § Sections 1 and 2, and Plate I. Born Alessandro Vittoria di Viglio della Volpa. (Trent, 1524-5 – Venice, 1608). Sculptor, painter and architect.

³ § Appendix 1D. (Venice, 1496 – Venice, 1570). Venetian patrician and procurator of San Marcos.

⁴ § Figure 11, Note 199 and Appendix 1H. (Stourton, 1500 – London, 1558), cardinal and not pope by one vote in 1549. Pole was one of the patrons for the Benedictine Order.

⁵ § Appendix 1H. (? , Venice – Padua, 1560), Reginald Pole 's secretary and close friend.

⁶ § Appendix 1A. (Venice, 1461 – Rome, 1523). Protonotary and apostolic secretary of Vatican. Patriarch of Constantinople. Patriarch of Aquileia.

⁷ § Appendix 1E. (Venice, 1506 – Venice, 1593). Bishop of Ceneda and Patriarch of Aquileia.

The second part is devoted to Tintoretto ¹⁰, known as “the Furious”, along with four more characters who had been already suggested and accepted: two artists — Pietro Aretino ¹¹ and Andrea Schiavone ¹² — plus the two Benedictine monks in charge of the commission — Andrea Pampuro ¹³ and Girolamo Scroguerro ¹⁴ —. Here, the deep rumour is by now a tumultuous stream, which will be progressively supported by our future works. We have included here also our proposal for the two monks who signed the canvas commission.

We have included two **Appendices** in the third part, in order to avoid further burden the text. The **first one** contains biographical information about some members of the Venetian family patrons alluded in the text, the Grimani and the Contarini, and also, on Andrea Meldolla (Schiavone). Considering they are minor characters in proportion and comparison to the painters in the central scene, we have contemplated the option of showing their life data to save the reader the exhausting task of ascertaining who they were and what they represented according to our argumentation.

⁸ (Gazzuolo, 1513 – Naples, 1566). § Figure 10, Plate XX.D, and Notes 35, 147, 151, 189, and 326.

⁹ § Section 4 and Plates IV-V. Daniele Matteo Alvise Barbaro (Venice, 1514 – Venice, 1570). Architect and polymath. Patriarch of Aquileia.

¹⁰ § Section 5 Jacopo Robusti, named “Tintoretto” (Venice, 1519 – Venice, 1594). Painter.

¹¹ § Section 5 and Plate XIX. (Arezzo, 1492 – Venice, 1556). Writer and playwright, acknowledged as the father of Western erotic literature after his licentious writing.

¹² § Section 5 and Appendix 1C. Andrea Meldolla, named “Schiavone” (*lit.* Slovenian, in ancient Veneto language). (Zara, 1510 – Venice, 1563). Painter.

¹³ § Section 6. Secular name: Andrea Pumpuro (Asolo, ? – ?, ?).

¹⁴ § Section 6. Dom Girolamo de Piacenza, named Girolamo Scloceto, Scrocchetto, o Scroguerro (? – ?).

The **second** Appendix contains portraits of many of the alluded characters in the text, most of them portrayed by Tintoretto, the Veronese, and Alessandro Vittoria. Likewise, we considered a better option to derive them to the end of the document, to avoid burden the visual discourse: its mere existence confirms and complements the close relations we are documenting among all of them.

After the introduction of the five musicians who perform in the *Wedding* 's instrumental *consort*¹⁵, together with Benedetto Caliari¹⁶ also in a later publication¹⁷, we introduce in this new work a total amount of 15 characters more (4 of them previously known and accepted in the literature) observed in the report of our studies on the Veronese 's¹⁸ immense work. Probably the one that granted him the highest renown with no interruption until our own days.

The eventual presence of his colleague and competitor Tintoretto in the canvas has given rise to many confusions since, at the end of the 18th Century¹⁹, his identity was misattributed to the bearded man dressed in a green dress who played behind the author. Instead, we think that we have correctly identified this person as Diego Ortiz²⁰.

¹⁵ Lafarga *et al* (2018).

¹⁶ § Figures 2, 8, and 20. (Verona 1538 – Venice 1598). Salinger (1946, p. 12). Painter. The author 's brother and collaborator: His competence was that of “geometer”, the person in charge of spatial arrangement and of proportionally adjusting the *cartoons* when transferred to the canvas.

¹⁷ Lafarga & Sanz (2019a).

¹⁸ The biggest canvas in his time and the biggest one at the Louvre Museum. It was surpassed a few years later by Tintoretto 's *The Paradise*.

¹⁹ Zanetti (1771).

²⁰ § Plate XVIII.C. (Toledo *¿?*, 1510 – Rome, after 1576). Lafarga *et al* (2018). Lafarga & Sanz (2020a). Violagambist and chapel master of the Naples Viceregal Court.

We firmly believe to have restored Tintoretto 's "true" identity as a violinist after 250 years of confusion with Ortiz 's portrait ²¹. Due to his having a close relationship with some of the main characters in the canvas, particularly Alessandro Vittoria, we have included him together with the renowned Trentine sculptor, whose presence we had already announced in a veiled way in our previous publication ²².

Tintoretto suffered some rejection in his times on account of his new avant-garde style, a condition which did not prevent the Veronese to include him in one of the main roles on his famous canvas. Ridolfi ²³ devoted to him exclusively the first of his "biographies" near half a century after his death, followed by those of Veronese in the same way ²⁴ with collective editions about other painters from the Italian *Seicento*.

The Appendices which are committed to them does not pretend to be comprehensive biographical reviews, but only updates related the context of our research work.

²¹ Zanetti (1771). His identity as "violinist" remained proven for two centuries from Boschini 's legend, to Zanetti the Older, while from Zanetti the Younger, it was displaced and falsely attributed to the violagambist behind the Veronese (see the text). Our identification of Diego Ortiz as this last performer implicitly returned Tintoretto to his correct position already from our first work: Lafarga *et al* (2018).

²² Lafarga & Sanz (2019a).

²³ Carlo Sartor Boschetto (Lonigo, 1594 – Venice, 1658). Painter and writer.

²⁴ That last one ended with the great Tintoretto 's son, his friend Domenico (Venice, 1560 – Venice, 1635), his death meaning the conclusion of the stage nowadays regarded as "Venetian painting school".

Therefore, to illustrate Tintoretto 's innovative, and in some way, radical condition, which made him clearly different to his Venetian colleagues, we have also included some of his more representative works related to our discourse.

Likewise, we have preferred to specify and clarify his musician side, following the tradition of Venetian painters already before the times of Giorgione ²⁵. This topic is not an incidental one — the *probability*, rather than the *possibility*, of the painters present in the canvas were also musicians because they belonged to the Venetian scope. Therefore, it must not be considered as a mere legend ²⁶.

Therefore, we have included a brief update of Tintoretto 's fondness to the musical arts and as well of his eventual relationships to relevant musicians from his time. Among them, Gioseffo Zarlino, who was possibly a frequent guest at his home ²⁷, and the organist of San Giorgio Maggiore, Giulio Zacchino ²⁸, who was in charge of musical instruction for his daughter Marietta ²⁹. She was also an excellent musician and painter, as she was required as “chamber painter” by two emperors.

²⁵ Giorgio de Castelfranco, named “Giorgione” (Castelfranco, 1474 – Venice, 1510). Painter: see Lafarga *et al* (2018); Lafarga & Sanz (2019a). § Appendix 2.

²⁶ Our conjecture on the possibility that the two people standing up behind Titian could be representing two painters-musicians (*singers*) is still opened, as it was already previously suggested by Faillant-Dumas (1992, p. 118): see Lafarga *et al.* (2022, in press). We also have suggested that perhaps Benedetto Caliari was not. Lafarga & Sanz (2019a).

²⁷ § Notes 181-182. (Chioggia, 1517 – Venice, 1590). Musician and theoretic, chapel master of San Marcos. This conjecture by a different romantic author has not been verified. However, read the text.

²⁸ (? – Trieste, 1580).

²⁹ Marietta Robusti (Venice, 1554 – Venice, 1590).

However, Marietta declined both offers because of her will to remain in Venice along with his father. Tintoretto was one of the great, perhaps the greatest, which implied both a breaking and a continuity with the century he was living in.

Alessandro Vittoria was the first of our new guests we recognised in a portrait of him made by the Veronese, and, at the same time, Girolamo Grimani 's bust that was modelled in *terracota* by Alessandro during the same period as the canvas, in conjunction with the partial enumeration of characters left by the collector and antiquary Henry F. Holt ³⁰. These three facts granted this first group of characters presented in this report to secure coherence and to be able to emerge, lightening once more with anticipation our path.

Thus, thanks to a “new legend” ³¹ (this time a presumed romantic invention which has been discredited until now) we firmly believe to have recognised and located Reginald Pole, the “angelical cardinal” ³², and his inseparable friend and secretary Alvisè Priuli, whose independent portrait from the canvas we hitherto ³³ haven 't managed to locate.

³⁰ (? , 1813 – London, 1871). § Holt (1867).

³¹ Besides the Boschinis painter-*musicians* (1674), and the Colbert reference (1865) about Giorgione: § Lafarga *et al* (2018).

³² Antony (1909).

³³ § Appendix II and Plate XI. Nevertheless, according to our argumentation, we are confident that Holt 's indication for Priuli is genuine, as it is for Pole himself and Girolamo Grimani, in addition to Domenico, a person whose name is not stated but only his position added to Reginald Pole, who is identified as: “... the last-seated figure *but one (sic.)*”.*Italics* are ours. See Notes 95 and 120.

So, this is the second one of a number of essays which will progressively introduce to several groups of the activities and concerns appearing at *The Wedding* ³⁴. Besides some artists such as Vittoria, Aretino and Schiavone, it also includes the Grimani, Barbaros, and Contarinis, three of the most relevant Venetian families for our own enterprise ³⁵.

Pietro Aretino was a public figure who had links an relations to many of the characters present in *The Wedding*. However, we are not devoting here his detailed biographical review. In our opinion, he deserves a separate and independent covering, which we will bring in a future ³⁶. In this way, the author 's reasons to include him in so outstanding place for the observer 's gaze remain postponed to the incoming works in the context of our model. We have introduced him here because he was an "artist", the same as the painter-musicians were, and because connected by friendship and relationship, but especially because his identification (as that of Schiavone) was already accepted.

³⁴ The first one was that one of the musicians: Lafarga *et al* (2018).

³⁵ The identification of the present characters, the understanding of the work 's sense and "message" in the work, and the justification for both Giorgione 's and the successive *consort* presence for almost the whole time until the canvas completion. The presence of two members of the Gonzaga family, and the eventual interest of Colonna family as patrons for the canvas, will be dealt in a future work: Lafarga & Sanz (in preparation).

³⁶ Lafarga & Sanz (in preparation). The reasons for its incorporation as the most prominent figure in the setting will be derived as we advance. They are undoubtedly based on his egregious friendships — e.g. Carlos V, Pietro Bembo, Tiziano, Tintoretto, or the Veronese —, his enormous international projection during the previous decades, and the actual and real meaning of his literary work for Venice, where he settled soon, little time after the Sack of Rome in 1527. A city that he never left until his death.

These circumstances allowed us to make a recount of the accepted identities in the canvas to our days, including our own contributions.

In addition to his notable and outstanding presence in the Veronese 's *Wedding*, the Aretin was portrayed on paintings three times: by Titian ³⁷, by Tintoretto, and by Miguel Angel in the *Final Judgement* fresco at the Sixtine Chapel of Rome ³⁸. He was also carved on a bust and over high relief (over the door of the sacristy of San Marcos) by Jacopo Sansovino ³⁹, and by Alessandro Vittoria in one of his famous medals ⁴⁰.

Regarding the architects, including the Barbaro brothers, also Alessandro Vittoria and someone else — as Palladio, e.g., whom we are saying nothing at the moment ⁴¹ —, we have decided to derive them to other work in course, devoted to their own art in relation to *The Wedding*. There, the functions of “visual architect” corresponded to the Veronese 's brother, Benedetto Caliari. For this reason, those alluded in this paragraph does not appear in the Appendices with their detailed biographical registers. This is also true for Reginald Pole, whose figure will make a new appearance in the future in the canvas plot.

³⁷ Tiziano Vecellio di Gregorio (Pierre di Cadore, 1488-90 – Venice, 1576).

³⁸ Michelangelo Buonarroti (Caprese, 1475 – Rome, 1564).

³⁹ (Florence, 1486 – Venice, 1570): Plate II.B. He was the official sculptor and architect of the Serenissima and held the position of Protomaster of the Procurators of San Marcos (Council of Ten) from 1529 till his death. Domenico Grimani introduced him to the Venetian aristocracy in 1527, after the Sack of Rome.

⁴⁰ Lafarga & Sanz (in preparation).

⁴¹ Andrea Palladio Vicentino (Padua, 1508 – Maser, 1580), born Andrea di Pietro della Góndola, also known as “Il Veronese” of architecture.

The situation is different for Tintoretto, to whom we have devoted an important section in here. We will not return to him during our future discourse, except to remember his probability of involvement with the Venetian pro-reformist currents, the monks of San Giorgio, and those of Madonna dell' Orto.

Readers must not fear this procedure: there are many guests and the plot is truly complex. The exposition order is equally important as the clarity of the discourse, in order to introduce all the characters in a *correct* and *coherent* context. This task will be better accomplished keeping them grouped in their respective arts, jobs, or “benefits”⁴².

The information, which links some of our protagonists to inquisitorial processes, is argued neither as a curiosity nor without enough reasons: instead, it keeps a very deep relation to the history of the Order and to the ultimate motivations for the canvas.

It is interesting to observe, e.g., that Alvisè Priuli is the one looking at the miraculous wine, besides Benedetto. Alvisè suffered continuous blockages from the Roman authorities because of his proximity to the Neapolitan circle of Juan de Valdés⁴³, and he was not indicted presumably because he died earlier.

⁴² During centuries, the “benefit” comprised the assignation of stable incomes regarding the ownership of bishoprics and other ecclesiastical positions, with no obligation to reside in the place appointed by the concession. This was one of the most critical and controversial issues at Trent.

⁴³ (Cuenca, 1509 – Naples, 1541). Brother of Charles V ‘s secretary, Alfonso de Valdés (Cuenca, 1490 – Vienna, 1532). He was the emperor ‘s

The parallelism between his situation and Giovanni Grimani 's ⁴⁴ is not less compelling, attending both their hold dangerous friendships and the Roman curia 's attitude to confront against the Venetian Senate. These issues, in conjunction with Cardinal Pole and other characters not revealed yet, are issues that will come out again and with more relevance in future works, which will be devoted to the last motivations for the canvas by the Benedictine Order.

The feasible relation of Tintoretto to Venetian heterodox trends in the previous decades to the completion of the canvas, the processes described in the text (Giovanni Grimani, Giulio Contarini ⁴⁵, Andrea Pampuro, Alvise Priuli), and even the possible poisoning of Gasparo Contarini ⁴⁶, according to Bernardino Ochino ⁴⁷ (when he visited him before his escape from Italy), are part of the plot on *The Wedding*. The same is true for other future processes and deaths, which will be described at a later stage, on their precise moment and "placement", all them framed inside the original model derived from our observations, our thesis, and our discourse.

veiled agent at Naples from 1535 to his death. He had previously travelled to Rome when escaping from the Spanish Inquisition around 1530. See, e.g.: Crews (2008) or Firpo (2016).

⁴⁴ § Appendix 1E and Plate XIV. Giovanni VI Grimani (Venice, 1506 – Venice, 1593).

⁴⁵ § Appendix 1F and Plate VII.D. (Venice, 1519 – Belluno, 1575).

⁴⁶ § Plate VII.A.B.C. (Venice, 1483 – Bologna, 1542).

⁴⁷ (Siena, 1487 – Slavkov u Brna, 1564). General Vicary of the Minor Capuchin Order. First, he went to exile to Switzerland in 1543, and finally to Poland.

If our current conjectures would be true, up to three Patriarchs of Aquileia would be present at *The Wedding*: one of them from Giorgione 's times (Domenico); another one, Danielle Barbaro, “acting” as an eventual substitute for his uncle Giovanni VI Grimani; and the most relevant in the canvas time, meaning the Council of Trent, Giovanni VI himself — in fact the Patriarch for a period of half a century, although “disabled” during long periods of times because of his friendship to certain relevant people related to *spirituali* ⁴⁸.

Some of our protagonists' network relations — apart from the Benedictine Order — like Titian, Aretin, or the emperor Charles V ⁴⁹, with some of the most relevant characters of the pro-reformist currents later suppressed is known, and it will be taking form in a progressive way along the articulation of our future discourse.

With due respect to the Veronese and Titian, as well as to everything they represent in the history of our own culture, we consider ourselves to be *authorised* to give no details — neither now nor in the future except for precise and pertinent allusions to our discourse ⁵⁰ — in their respective and avoided biographies until now. The reason for this is their current notoriety and the exhaustive literacy brought to us nowadays, quite differently to some of the rest of their colleagues in the canvas (e.g. Schiavone).

⁴⁸ Some of them were involved in the edition and distribution of the book *Il Beneficio di Cristo*, a true *best-seller* of its time, which motivated countless inquisitorial processes during decades.

⁴⁹ Charles I of Spain and V of the Holy German- Roman Empire, named “the Emperor” or “the Caesar” (Ghent, 1500 – Yuste, 1558).

⁵⁰ Considering our *interrelated* findings from the identification of Diego Ortiz (and the consequent return of his identity to Tintoretto) and of Giorgione under his portrait.

The relations of these artists with the mentioned patrons and the political and religious authorities present in the canvas were, nearly in all cases, beyond the mere professional commissions and of what is described in this text. Most of them achieved the status of intimate friendship. To mention a few of them: that of Tintoretto with Alessandro Vittoria and Schiavone; the confidential friendship among Titian, Pietro Aretino and Charles V; that of the Veronese with Girolamo Gimani; or that of Andrea Palladio with the Barbaro brothers, especially with Daniele.

So, a series of interrelated essays will follow the present one in a near future ⁵¹. They will introduce other characters and intellectual or “ideologic” collectives progressively in the context of Italian *Cinquecento*: architects ⁵², Aretino and the international political authorities ⁵³, Benedictine monks, ecclesiastical authorities ⁵⁴ and cardinals ⁵⁵, and even a last and hidden network related to the ultimate motivation of the canvas.

⁵¹ § Note 82. The problem of the presumed Bassano *cornettist*, along with the brass instruments appearing in *The Wedding*, has already been reviewed in two of our previous publications: Lafarga *et al.* (2021) and Lafarga *et al.* (2022, in press).

⁵² In addition to Daniele Barbaro and Alessandro Vittoria, to whom we are introducing here.

⁵³ Some of them already known in literature, however disconnected from a coherent context related to the canvas.

⁵⁴ In addition to Girolamo Scroggero, already introduced in our previous work, and Andrea de Asolo, both known in literature. § Plate XVI, B and A, respectively.

⁵⁵ In addition to Daniele Barbaro and Reginald Pole, to whom we are introducing here.

Very soon, at some point of this singular saga which was codified near 500 years ago in an unparalleled canvas, we will also review some of the legends which were gathering dust over the shelves of memory and oblivion ⁵⁶ for centuries. Their remains have allowed us to lock, to weave, and to articulate our conjectures along with *all that we have found in the canvas*.

In this way, Giorgione — our first “light” and our guide “inside” the canvas when Ortiz was removed — will enjoy a renewed life before starting the road which leads to the identification of almost all the Veronese ‘s guests. Thus, when this complex puzzle is finally solved, we will expose the connexions among them that register, in our opinion, its ultimate motivation, namely, Saint Benedict Order ‘s real intention.

Giorgione, with his early appearance, ended up possessing us like a true ghost, a truthful reflexion of both his presence in the *Cinquecento* ‘s Venice and his actual “meaning” for his time and contemporary fellows, and henceforth the history of Western art. Therefore, he ignited inside us the seed of a *tempesta*, which we have not been able to contain, and which will be triggered progressively and increasingly through the successive publications in course.

⁵⁶ Lafarga & Sanz (2022b, in press).

Figure 1. *Giorgione 's silhouette holding his legendary lute in a silent attitude in The Wedding original design, before the arrival of Diego Ortiz to Venice. © Manuel Lafarga.*



The presence of a certain number of really relevant identities in the international stage of that period of time, who were linked to the reformist movement called *spirituali* — Alfonso d' Avalos ⁵⁷, Mary Tudor ⁵⁸, Vittoria Colonna ⁵⁹, Carlos V (their main protector), Danielle Barbaro, Giulia Gonzaga, Marcantonio Barbaro ⁶⁰, Andrea Pampuro, Girolamo Scroguerro (?), Giovanni Grimani, Reginald Pole, and Alvise Priuli, among others not revealed yet ⁶¹ among them — enables us to presume the canvas to be a response to the problems that the Order (and for many of the characters here depicted) were facing against the Roman inquisitorial authorities during the precedent decades of the commission and beyond.

As a whole, the picture could be interpreted as a representative pamphlet of Venice confronting the Roman power. It highlighted the free and distinctive religious, political and artistic environment of the city that welcomed Giorgione, Aretin, the most powerful international authorities of its period of time, and all the pro-reformist currents of the *Cinquecento*. Among them, the erudite Benedictine tradition stood out strongly since long time before.

⁵⁷ (Ischia, 1502 – Vigevano, 1546). VI marquis of Pescara and II of Vasto.

⁵⁸ Mary I of England (London, 1516 – London, 1558).

⁵⁹ (Marino, 1492 – Rome, 1547).

⁶⁰ (Venice, 1518 – Venice, 1595).

⁶¹ Lafarga & Sanz (in preparation). Our model also postulates the presence, among others, of Gasparo Contarini and his nephew Giulio, who brought finally his body from Bologna to Venice the same year of canvas completion: § Notes 45 and 46, Section 5 (final) and Biographical Records.

1. ALESSANDRO VITTORIA. AN SCULPTOR COMING FROM TRENT

Alessandro Vittoria — who was born in Trent and settled in Venice — attained great reputation as a sculptor, portrayed many Italian, and specially Venetian coevals, and was in turn portrayed by renowned painters and friends. One of them, Paolo Caliari, included him in *The Wedding at Cana* monumental canvas, along with some tens of Venetian and international authorities, Venetian renowned artists, as well as ecclesiastical authorities and influential persons linked to the Benedictine Order.

Alessandro was a regular collaborator of the author of the canvas and some of the personages depicted on it — among them the painters Titian, Tintoretto, and Schiavone ⁶² — as well as the architects Palladio and Sansovino. Besides, he undertook commissions from some of the probable patrons of the canvas, such as the Venetian families Barbaro, Contarini, and Grimani.

We think that he is the fifth commensal to the left of Jesus Christ. He is dressed in red holding a white napkin over his chest — Figures 2 and 3, and number 5 in Figures 8 and 20. He is staring straight ahead at the only figure who shows his back and is seated apart from the rest of the guests, in a blue dress, with white hair and beard (Fig. 2).

⁶² § Section 5 and Appendix 1C. Born in Croatia, he settled in Venice when he was young. There, he carried out relevant commissions for the churches and institutions of the city, the Sansovino ‘s Library among them. Andrea was a friend and frequent collaborator of the alluded painters and architects, and Vittoria was a protector and collector of his pictures: Marinelli (2016, p. 237).

We are suggesting that this person could be the Venetian patrician Girolamo Grimani, who was the protector of both Veronese and some of the artists represented in the canvas, of the Benedictine monastery and, possibly, of the commission. In turn, the Grimani family had patronised Giorgione at the beginning of the century.

Paolo Caliari probably portrayed Vittoria during the decade after the canvas completion — perhaps in 1575 ⁶³ (Plate I.C) in one of his most distinctive works following the Venetian artistic tradition, which was characterized for their artist 's skill to depict the physical appearance of other artists ⁶⁴. This dating is based on the age presumption — around 50-years-old — and on the eventual previous presence of a much younger Veronese sculptor ⁶⁵ on this portrait, although the portrait of Vittoria could have easily been made only a few years after the completion of *The Wedding*, around 1566 ⁶⁶.

Alfred M. Frankfurter successfully identified the personage depicted by Veronese after the exhibition at the Cleveland Museum in 1937 ⁶⁷.

⁶³ Bayer et al (2017, p. 123).

⁶⁴ *Id.*, p. 125.

⁶⁵ Girolamo Campagna (Verona, 1552 – Venice, 1625). The attribution is from Timofiewitsch (1972, pp. 32-34). Quoted by Bayer et al (2017, p. 126).

⁶⁶ Zeri & Gardner (1973, p. 87). Quoted by Bayer et al (2017, p. 126).

⁶⁷ Salinger (1946, p. 7). Alfred M. Frankfurter; Memorandum, February 1937, Archives, Department of European Paintings. Quoted by Bayer et al (2017, p. 126).

Vittoria himself made his own bust to decorate his funeral monument at the church of San Zacarias. The work was completed in 1605, three years before his death. This piece shows that both Paolo 's and Alessandro 's works probably represent the same person, despite the 30-year gap between them ⁶⁸.

In his tomb, this bust symbolizing Sculpture was placed between the other two statues representing Painting and Architecture, two arts that he also practised, albeit to a lesser degree.

Figure 2. Right lower section of the canvas from the observer. Benedetto Caliari stands up to the left, holding the miraculous wine. Alessandro Vittoria, in red, holds a white napkin over his chest. Facing him at the corner of the table, Girolamo Grimani is depicted in blue from behind (center). The figure at the right lower corner from the observer, in yellow and green, is probably Domenico Grimani.

⁶⁸ Salinger (1946, p. 13). A similar bust is exhibited in Berlin, at the Kaiser Friedrich Museum, currently Bode Museum.



2. VITTORIA AND TINTORETTO. TWO INTERNATIONALLY RENOWNED PORTRAITISTS

Alessandro was the son of Vigilio Vittoria della Volpe, a tailor of Trent. He studied sculpture with some masters in his native city ⁶⁹, and perhaps also with the Paduan sculptor Vincenzo Grandi ⁷⁰, who made the choir of the Church of Santa Maria Maggiore in Trent in 1534.

He arrived in Venice on Saint James 's day in July 1543, according to his detailed personal diary, which he continued to write until his death. Besides, his life is depicted through a large number of contemporary documents and signed works. He also carried out commissions in Verona and Padua, and he was in Trent and Vincenza in 1552. Alessandro, however, remained in Venice all along his life.

His patron at Trent seems to have been Cristoforo Madruzzo ⁷¹. However, it was Titian who introduced him to Jacopo Sansovino, the most renowned sculptor and architect in the city, who accepted Vittoria as an apprentice and assistant ⁷². He was admitted at the *Scuola* of carvers and sculptors in 1557. From that moment to his death 50 years later, he portrayed on stone many members of Venetian families and he was also admired for his work on numberless medals.

⁶⁹ Martino da Como (? – ?) and Antonio Medaglia (Superiore, ? – ?). Quoted by Salinger (1946, p. 7).

⁷⁰ Gianvincenzo Vicentini, or Gianvicentino Grandi (Vincenza, 1493 – Padua, 1577). *Ibid.*

⁷¹ (Calavino 1512 – Trivoli 1578). A Bishop, cardinal and diplomatic, very influential at the Council of Trent. *Ibid.*

⁷² Salinger (1946, p. 7).

Aretino himself, who posed as a model for one medallion (who is also depicted in *The Wedding* ⁷³), recommended him to a noblewoman with the indication that the King of Spain ⁷⁴ and his family (his cousin and brother-in-law the Emperor Maximilian ⁷⁵, and his own grandson ⁷⁶) were among his customers.

His fame went hand in hand with that of Tintoretto, so that they became the two favourite portraitists for the Venetian aristocracy in the 1560s ⁷⁷. Both pursued their activities in a parallel way during five decades and frequently shared patrons and the same circle of friends ⁷⁸.

Alessandro was a reputed collector of portraits which were exhibited in his house for the clients. He had bought the building from a nobleman and remodelled it in 1569 (increasing its value) and he resided there to his death. His private portrait collection — the biggest one of his time, which included around 50 pieces ⁷⁹ — was exposed indoors.

⁷³ He is dressed in green, standing beside, at the right of the Veronese: Figure 14.

⁷⁴ Felipe II, named “el Prudente” (Valladolid, 1527 – El Escorial, 1598).

⁷⁵ Maximilian II of Habsburg (Vienna, 1527 – Regensburg, 1576), Holy Roman Emperor from 1564 to his death.

⁷⁶ Philip Emmanuel (Turin, 1586 – Valladolid, 1605), Prince of Piedmont.

⁷⁷ Ichman (2016).

⁷⁸ Buonanno (2016). In 1551, Tintoretto made portraits of the 9 Procurators of San Marcos, intended for their governmental offices: Buonanno (2016, p. 135). After the election of dux Girolamo Priuli (Venice, 1486 – Venice, 1567) in 1559, Tintoretto assumed the position of ducal portraitist, which was held by Titian until that moment (Grosso, 2017).

⁷⁹ Di Dio (2011).

Many of them were self-portraits, which were acquired or received from other contemporary authors ⁸⁰, such as Parmigianino ⁸¹, Jacopo Bassano ⁸², Il Veronese, or Tintoretto.

He also stood out at making small statues as those he is holding in three of his portraits by coeval painters (Plate I.B.C.D). This category of portraits for sculptors was cultivated also by Tintoretto, Titian, and Veronese. All of them were present, perhaps along with Bassano, in *The Wedding at Cana*.

Alessandro was a regular collaborator of the two most renowned Venetian architects, Sansovino and Palladio. He made it with Sansovino to his death ⁸³: from 1553 to 1555, both worked together in the caryatids decorating the gate of the Marciana Library, now the doorway to the Royal Palace. They both erected a bronze statue of Tomasso Rangone ⁸⁴ on the front of the Church of San Zulian in Venice ⁸⁵.

⁸⁰ Avery (2001). Quoted by Di Dio (2011). Antonio di Jacopo Negretti, named Palma the Younger, (Venice, 1544 – Venice, 1628), whose bust by Vittoria is shown at Plate II.C, decorated the front of his home with frescoes in 1592, and portrayed again Alessandro at an old age. Ridolfi (1648, p. 408) tells in his *Maraviglie* that Ascanio Spineda bought a series of portraits to Palma the Young, including one of Vittoria (perhaps that one in the Vienna Gallery: Plate I.D), who was 78 years old in 1602. Quoted by Salinger (1946, p. 14).

⁸¹ Girolamo Francesco Maria Mazzola (Parma, 1503 – Casalmaggiore, 1540).

⁸² Jacopo Bassano Dal Ponte (Bassano dal Grappa, 1510 – Bassano dal Grappa, 1592).

⁸³ After 1550, he left Sansovino 's workshop by disagreement, and in 1553 Aretino reconciled both again: Moschini (1937).

⁸⁴ § Plate II.D. Tommaso Giannotti Rangone (Rávena, 1493 – Venice, 1577). Domenico Grimani (Section 3 and Appendix 1A) was his protector. In 1516, at the beginning of his career, Domenico accommodated him in his house in Rome as a physician. He held the position of major custodian at the Scuola of San Marcos when Tintoretto 's father-in-law died (Section 5). He also developed an artistic and cultural patronage activity: in 1552, he

The sculptor, who was a friend and partner of Tintoretto, had a self-portrait of him in his youth. One of Tintoretto 's followers, Lodovico Pozzoserrato ⁸⁶, made an engraving after one of the painter 's self-portraits and devoted it to Alessandro.

Around 1560, he collaborated with Palladio and Veronese making the stuccos of Villa Barbaro, and again at Villa Giustiniana in Portobuffol . Two years before the commission of *The Wedding*, he had worked again with Paolo Caliari at the Church of San Geminiano in Venice: Alessandro made a bust of Benedetto Manzini ⁸⁷, whose facial features were used by Veronese for the figure of San Severo, intended for the decoration of the organ shutters ⁸⁸.

bought a palace at Padua and there he established a school for 23 poor students. He earned the appointment of Knight of San Marcos by the *dux* Girolamo Priuli, since, in 1562, he founded an institution which granted with 20 ducats to six poor young girls annually.

⁸⁵ Shai (2013, p. 332); Nichols (2016, p. 162). In fact, after Sansovino 's death, Vittoria assumed the management of his workshop, finishing and delivering all the remaining commissions.

⁸⁶ Lodewijk Toeput, named "Pozzoserrato" (Antwerp, 1550 – Treviso, 1605).

⁸⁷ (? , 1500 – Venice, 1570). Benedetto was acquainted with the Barbaro family. He was a priest of the Church of San Geminiano, in front of the Basilica of San Marcos, where he also was a canon. The commission — intended to rival with the decoration of the Church of San Sebastiano — was probably entrusted to Sansovino after he had reformed its library, which was also carried out by Veronese and ordered by Bernardo Torlioni (Verona, 1491 – 1572), the prior from 1542 to his death.

⁸⁸ Bayer et al (2017, p. 122); van Kessel (2017, pp. 112-113). We have evidence of a similar commission: § Notes 98-99.

During the two years (1561-1562) before the canvas commencement, Alessandro made two marble statues of saints for the altar of the Church of San Francesco della Vigna (Saint Rocco and Saint Sebastian) ⁸⁹, and one for the Basilica of Santa Maria dei Frari (Saint Jerome). In addition, he carved the four apostles placed over the main door in the main nave of San Giorgio Maggiore. *The Wedding* was intended for the dining-room of this church, where Veronese was to start his work. In turn, Palladio (who had got the commission for the painter) was in charge of the rearrangement works of the nave, the refectory, and one of the two cloisters.

Two decades later, Veronese and Alessandro worked together once more in a new commission — entirely similar to that of the Manzini family in 1560 — for the funeral chapel of Girolamo Grimani. This chapel was devoted by Marino Grimani ⁹⁰ to his already deceased father, Girolamo, who had been previously portrayed by Vittoria, our sculptor. We are proposing that Girolamo could be present on the canvas, as well.

⁸⁹ Salinger (1946, p. 13). Tintoretto ‘s *Deposition of Christ* at the same church, which is from the same date.

⁹⁰ (Venice, 1532 – Venice, 1605). ⁸⁹ Dux of Venice. § Notes 97 and ff.

Figure 3. *Alessandro Vittoria according to our genuine proposal.*
Down: Alessandro Vittoria by Paolo Caliari, c. 1580, MET. AN 46.3.



3. GIORGIO DA CASTELFRANCO AND THE GRIMANI FAMILY

An essay by a Romantic author in 1867 ⁹¹ points to Girolamo Grimani as the true commissioner of the canvas, possessing a *previous version* of *The Wedding* three years before 1562. This small picture would have fascinated the Abbot of San Giorgio during a visit to the private gallery of the Grimani family ⁹² — the gallery included Giorgione 's self-portrait as Goliath ⁹³.

Furthermore, it reveals that the picture arrived in England in 1798 ⁹⁴, along with a note stuck on the back indicating its provenance, the name of some of the personages currently admitted on the canvas, and the mention of the year 1559. In the essay, undoubtedly a well-informed opus at the time, three of these personages are precisely listed: Reginald Pole, Girolamo Grimani, and Alvise Priuli ⁹⁵.

⁹¹ *Gentleman Magazine*. It is an unsigned scholarly essay, which is divided in two parts and does not provide the source. The magnificent Louvre edition identifies him as the English art collector Henry F. Holt: Prieuer & Chaudonneret (1992, pp. 302-303). § Bibliography.

⁹² Dom Girolamo Scroggero: § Section 6. § Appendices 1A, 1E, 1F for Domenico, Giovanni, and Girolamo, all of them Grimani.

⁹³ Our observation, related to his presence in *The Wedding*: § Notes 110, 115 and 124.

⁹⁴ The next year the canvas was brought to France by Napoleon 's troops.

⁹⁵ Holt (1867, p. 737): "The line of disciples continues until the last-seated figure *but one* on the right, which represents Cardinal Pole. Then follows the likeness of Girolamus Grimanus, for whom and under whose special directions the picture was painted; and on his left hand, looking at the pouring forth of the newly-converted wine, is his dear and intimate friend, Aloysius Priulus" (*sic.*). It was not possible for us to find a portrait of Alvise to compare him with the alluded figure in the canvas: § Appendix

Girolamo was a distinguished representative of the Grimani family, which had two members attaining the condition of Dux of the Serenissima ⁹⁶. He ordered the building for the huge palace of the family on the Grand Canal bank (one of the most admired in the Renaissance). During the period in which Veronese completed *The Wedding*, he was a Procurator of Saint Mark in the Council of Ten, a position just under that of the Dux. Marino (Dux), his son, entrusted Francesco Smeraldi ⁹⁷ with the renovation of the apse of San Giuseppe di Castello in Venice in the 1580s, in order to place his own tomb there. His father had died ten years earlier, when he had started the works at the chapel with a choir devoted to his memory; the altar embraced a picture by Veronese — *The Adoration of the Shepherds* ⁹⁸ — and a marble bust of Girolamo by Alessandro Vittoria was placed on the left side of the choir ⁹⁹.

II. Two Tintoretto ‘s portraits of his relative Girolamo Priuli, *dux* when *The Wedding* was painted, are showed at Plate XI.B.C.

⁹⁶ Marino Grimani and previously Antonio Grimani (Venice, 1434 – Venice, 1523). Girolamo had been one of the favourites for the position three years before the commission, during the vote of 1559. He did not admit his defeat until the fifteenth voting, when Girolamo Priuli was finally elected: Hochmann (1992, p. 42). § Appendix 1D.

⁹⁷ (? , 1540 – Venice, 1614).

⁹⁸ The last payment for Paolo Caliari ‘s painting was on November 1583. The picture included the figure of Saint Jerome, the sacred patron for Girolamo and was also a stilized figure of the latter, perhaps as a homage paid by Caliari to their old friendship. It is assumed that Girolamo brought the painter with him to Rome, in 1559 or 1566, with occasion of his participation as a Venetian speaker before the Holy See to attend the election of a new pope — twice in 1555 for Marcello II and Paulo IV, one in 1559 for Pío IV, and one in 1566 for Pío V, after the canvas completion. Martin (1991, p. 825); Cocke (2001, p. 61).

⁹⁹ *Ibid.* Vittoria also sculpted some busts of Marino Grimani (Plate XII.D); Ottavio Grimani (Plate XII.C); Marc Antonio Grimani (Venice,

Figure 4. Bust of Girolamo Grimani, by Alessandro Vittoria, ca. 1560-70. Pinacoteca Manfrediana, Patriarchal Seminary, Venice.



1486 – Venice, 1566) in Venice, 1564, for the church of San Sebastiano, also portrayed by the Veronese in the Great Room of Consiglio before the big fire in 1577; Giulio Contarini (Note 203, Plate VII.D and Appendix 1G) between 1570-76; and Jacopo Sansovino (Plate II.B).

There is a receipt of 6th August 1573, from Vittoria to Marino, related to this marble bust ¹⁰⁰. However, an identical terracotta bust from the family 's palace, currently at the Patriarchal Seminary of Venice (Fig. 4), seems to have been a previous work for private use by Vittoria himself before Girolamo 's death in 1570. This piece was later used as a model for the marble version delivered in 1573 ¹⁰¹. Ten years earlier, in 1563, Alessandro had also sculpted the Victories which decorate — still in our days — the pendentives of the front door at the familiar palace ¹⁰². This commission shows that he also worked for the Grimani of San Luca, at least after the *Wedding at Cana* was completed.

Giovanni VI Grimani — who could be likewise represented in the canvas ¹⁰³ — was the Bishop of Ceneda from 1520 to 1531, and later again from 1540 to 1545. After that, he was elected Patriarch of Aquileia (the highest Venetian ecclesiastical authority) until 1550 ¹⁰⁴, a position which he would hold again from 1585 to 1593. He was accused before the Inquisition in 1549, with the charge of “crypto-lutheran”, which forced him to quit.

¹⁰⁰ Martin (1991, p. 826).

¹⁰¹ *Id.*

¹⁰² Predelli (1908, p. 130). Quoted by Martin (1991).

¹⁰³ Our suggestion, at the sight of the Appendix 1E and our future argumentation on the canvas motivation by the Benedictine Order.

¹⁰⁴ He received the position from his brother Marino, after the latter had been named Patriarch of Constantinople: § Note 144. His successor from 1550 was his nephew Daniele Barbaro: § Section 4. The Patriarchate of Aquileia was a Grimani 's family monopoly, and as well an integral part of political concerns of the *Serenissima*.

The charges were based upon his relationship to Bernardino Ochino and Pier Paolo Vergerio ¹⁰⁵, both of whom promoted and spread the edition of *Beneficio di Cristo* ¹⁰⁶. The indictments were discarded three years later, in 1552. However, a new trial against him took place in 1561. He was finally acquitted again ¹⁰⁷ through his own defending at Trent in 1563, during the last Council announcement.

On account of his future promotion to the position of cardinal, he commissioned Tintoretto to paint his portrait already dressed as a prelate — Plate XIV.C. The picture must have pleased him, as that same year Giovanni entrusted the painter with his *Deposition of Christ* for the Church of San Francesco della Vigna ¹⁰⁸. Our proposal is that he could be the character leaning out between the columns on the right (Fig. 6), in line with the commensals and close to his two relatives (Fig. 20), as it will be showed below.

¹⁰⁵ (Koper, 1498 – Tubinga, 1565). Papal nuncio from 1533 to the first meeting of Council in Trent (1545). He also attended the Worms and Regensburg conferences. He was accused in 1544: after the second tribunal ‘s citation, he went to exile in Switzerland from 1549 until his death. Nuncio papal desde 1533 hasta la primera convocatoria del Concilio de Trento en 1545.

¹⁰⁶ A banished work by the Benedictine monk Benedetto Fontanini, known as Benedetto da Mantova (Mantova, 1495 – Mantova, 1566). It was the *best-seller* of his time in the religious context of the Italian Reform; more than 40,000 copies were sold along the first 6 years after its publication, according to Vergerio: Firpo (2004, p. 179). Only five exemplars remain. § Notes 204 and 217.

¹⁰⁷ McFaddin (2009, p. 63).

¹⁰⁸ Benzoni & Bortolotti (2002, p. 615). Quoted by McFaddin (2009, p. 63). Tintoretto worked for the Grimani depicting also two portraits of Marino *dux*, who was alike portrayed by Vittoria — Plates XIII and XII.D, respectively. For Giovanni ‘s aspirations to cardinality, see Appendix 1E: the Roman curia denied the grant repeatedly, even given the pressure of the Venetian Senate and the diplomacy.

We also suggest that his “semi-hidden” position could be related to the trial which he was experiencing at Trent during the development of the canvas, for his relevance as the highest Venetian religious authority, yet “relieved” of his position ¹⁰⁹.

Giovanni had a refined culture and was a great collector, who increased the high quality and prestige of the family’s art gallery, following the trail of one of his deceased predecessors, his uncle Domenico Grimani ¹¹⁰ (Fig. 7).

During his times, Domenico had acquired works of Leonardo ¹¹¹, Giorgione, Titian, Hans Memling ¹¹², El Bosco ¹¹³, and Rafael ¹¹⁴ for his family.

¹⁰⁹ § Figure 6 and Appendix 1E. His nephew Daniele Barbaro, who also visited Trent along with his protégé Palladio during the last announcement of the Council (Burke, 2016, p. 222), temporarily assumed the position: § Section 4. If our conjectures were true, 3 Patriarchs of Aquileia would be depicted on the canvas: Domenico and Giovanni Grimani and Daniele Barbaro.

¹¹⁰ Domenico knew Giorgione, as previously documented: both of them were the eldest, already departed, portrayed on the canvas.

¹¹¹ (Anghiano, 1452 – Amboise, 1519).

¹¹² (Seligenstadt, 1430 – Bruges, 1494).

¹¹³ Jheronimus van Aken o Hieronymus Bosch, named “el Bosco” (Bolduque, c. 1450 – Bolduque, 1516).

¹¹⁴ Raffaello Sanzio da Urbino (Urbino, 1483 – Rome, 1520).

Figure 5. Marino Grimani dux wellcoming Persian ambassadors. Carletto and Gabriele Caliari 1603. Venice, Ducal Palace.



Figure 6 Giovanni Grimani, Jacopo and Domenico Tintoretto 's workshop. Trent, Tridentine Diocesan Museum.



We postulate, in the same way, the addition of his presence at Girolamo 's right in *The Wedding* ¹¹⁵.

¹¹⁵ Our original proposal. The relationship between Domenico and Giorgione is credited by a letter from the Archivio del Stato di Venezia (March 14th, 1591), and two frescoes attributed to the painter *David* and *Judith*, in Montagnana (near Padua), being Domenico the owner of the Duomo. Half a century later, the Veronese himself would paint his *Transfiguration of Christ* facing these pictures in the main altar: Dal Pozzolo (2020). The commission of Giorgione 's *Two friends* double portrait (the first known in this category) is also attributed to Domenico. There is no certainty for Giorgione 's self-portrait at the Braunschweig Museum: whether it was his own decision or the result of a commission. However in 1528 it was the property of Domenico 's nephew, Marino Grimani (Giovanni 's brother and homonym of the future *dux*: see Figure 7). Marino had the proper age to order it around 1509-10: Kaplan (2008, p. 292), and the canvas was seen in the family 's gallery by Vasari. § Note 124.

He was as well friends with Dürer ¹¹⁶, who presumably included him in one of his canvas ¹¹⁷.

The *Gentleman Magazine* 's indication — related to the alleged previous small canvas version — allowed us to confirm for the first time the identity of Girolamo Grimani (Fig. 4).

The description is rather curious because it seems to avoid in different parts two personages on the current canvas ¹¹⁸: either the one standing up, who is looking at the miraculous wine held by Benedetto Caliari in front of himself, or that who *seems* to be looking out of the canvas (in yellow and green) to the right corner of the table ¹¹⁹ — Figure 2.

The author seems to be suggesting that Girolamo is this last figure. However, we think that he is the *only* character who is seated showing his back, dressed in blue on the current canvas, with a bald head and a white beard (Fig. 2). Please note that two persons are looking at one cup containing the miraculous wine.

¹¹⁶ Albrecht Dürer (Nuremberg, 1471 – Nuremberg, 1528).

¹¹⁷ Figure 9, among the three people standing up behind the pontiff.

¹¹⁸ “The line of disciples continues until the last-seated figure *but one* on the right, which represents Cardinal Pole” (*sic.*): our *italics*. It means that Pole is the commensal number 12, dressed in red, but not that to his left on the corner of the table, dressed in green and yellow (13). The latter is alluded just with the expression “but one” and we consider that he could be Domenico Grimani, already deceased by the years of the commission. This kind of omission can be found in many of the descriptions identifying the current personages in the canvas, particularly the musicians: Lafarga *et al* (2018).

¹¹⁹ The only figures who look outside the canvas are the bride, at the right lower corner, and Jesus Christ.

The one standing up looks at the cup of Benedetto (He could be Alvisè Priuli, according to *Gentleman*), and the one seated, in blue, looks at the wine held by a page-boy under Benedetto 's right arm (We are postulating this second figure as Girolamo).

In addition, we are proposing *de novo* the identity of commensal number 13 (Figs. 2, 8 and 20), placed at the corner of the table to the left of Jesus Christ; we think that he could be the already deceased Domenico Grimani (Fig. 7) ¹²⁰.

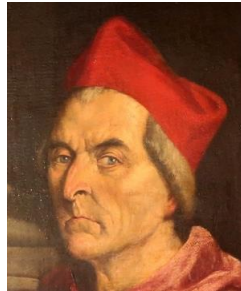
Neither Girolamo nor Domenico plays the same role as the rest of the commensals seated to both sides of Jesus Christ: The 12 personages to his right — not including Mary the Virgin — mostly represent Italian and international political authorities whereas, according both to the *Gentleman Magazine 's* and our own point of view, the 12 figures to his left represent the apostles, probably clergymen related to the Order. The last one should be Reginald Pole (number 12, Figs. 8 and 20).

However, according to our interpretation, both Grimani were added after the figure of Pole, thus breaking the symmetry of the 12 commensals at each side of the table. We think that Girolamo is present — like Giovanni — as a coeval patron for the canvas and for some other artists of the period (e.g. the Veronese, Tintoretto and Vittoria, as we have already mentioned, and also Palladio ¹²¹), as well as for the Benedictine Order since the Grimani were one of their biggest protectors.

¹²⁰ Holt (1867, p. 737): "... the last-seated figure [Pole, the apostle number 12] *but one* [Domenico, the commensal number 13]" (*sic.*). Our *italics*.

¹²¹ Carroll (2017, p. 113).

Figure 7. Up: Domenico and Marino Grimani ¹²² by Palma the Young, h. 1578. Venice, Gallery of the Academy. Down: detail from The Wedding.



¹²² (Venice, 1489 – Venice, 1546). Bishop of Ceneda in 1508, and Patriarch of Aquilea in 1517. Promoted to cardinal in 1527. Giovanni 's and Girolamo 's brother, and homonymous to his own nephew, the 89 Dux of Venice: § Notes 90 and 96, and Plates XIII and XIV.

They were also patrons for the already deceased painter Giorgione when he arrived in the city as a young man ¹²³. Furthermore, we are proposing that the second Grimani (Domenico) was coeval with Giorgione — and also with Titian — during the first decade of 1500. Besides, he was a patron for their pictures and collected them for the renowned art gallery of his family ¹²⁴.

In relation to the eventual presence of Giovanni behind the column, we have already pointed to the politic/religious motivations both for the canvas and the Republic, in addition to the fact of being the Patriarch of Aquileia (even “disabled”) for an interval of nearly 50 years ¹²⁵.

Our current conjecture is that this new “legend”, which appeared in a Romantic publication, could contain, like some others, a rest or a piece of *the truth* — in this case, the presence of Girolamo as a patron (in addition to other personages).

¹²³ Our already published conjecture implies that the personage behind the current viola da gamba player accompanying Veronese corresponds to Giorgio da Castelfranco: Lafarga *et al* (2018). His presence in the former design could be motivated partially by the wish of the Grimani family to make up for the chanted funeral mass, which he could never have since he died at the Lazzaretto. Notwithstanding the original motifs and designs by Veronese: Lafarga & Sanz (2019a).

¹²⁴ Vasari mentions the Giorgione self-portrait as *David holding Goliath’s head*, according to him, exposed in the Grimani family’s gallery. From the 16th-century onwards, the noble Italian houses enriched their art galleries with portraits of their ancestors, until four generations. The existence of these works, added to those which were the property of the very portraitists (Section 2), can easily account for the presence in the canvas of personages already deceased by the time it was completed. This was the case of Giorgione, Domenico Grimani, Pietro Aretino, Reginald Pole, Charles V, and others.

¹²⁵ § Appendix 1E.

However, with the passing of the years, Girolamo could have been *displaced* ¹²⁶, according to the data presented by this author (Holt). The omission of one or another personage, even at the central scene and according to the criterion of each author, has not been an impediment nor any objection for the attempts to identify them in the literature up to our days, as we have already shown ¹²⁷.

In fact, the Holt 's story seems to contain true data which are currently verified, along with some hypothesis which are probably his own interpretation ¹²⁸. However, in the same way that the Boschini 's legend one century later the canvas completion contained a piece of the "truth" related to the painters of the central scene ¹²⁹, and in a similar way as Colbert heard another one three years earlier at San Giorgio Maggiore — this one related to Giorgione ¹³⁰ —, we think it is not improbable that this same circumstance could be real also in other cases, e.g., this one we are dealing with, in addition to the usual mistakes and displacements inherent to this kind of stories.

¹²⁶ Or rather the figure placed at the corner of the table, the commensal number 13, was *omitted*.

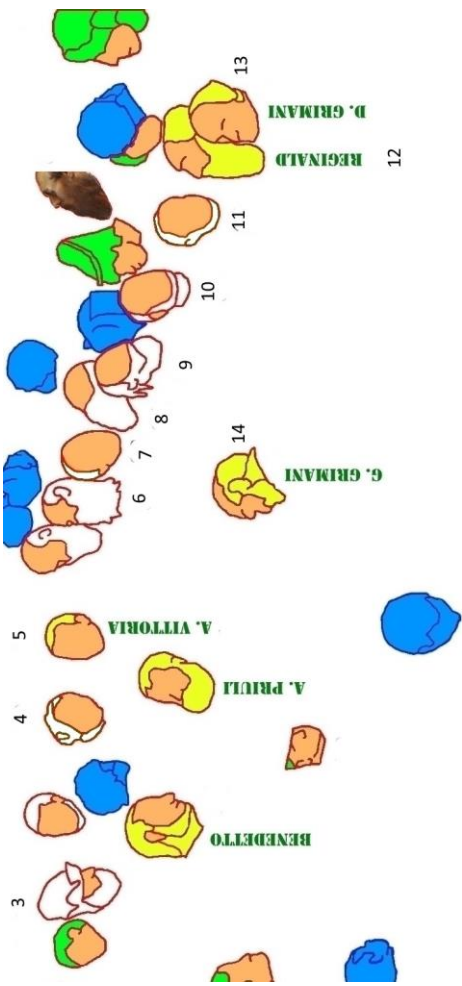
¹²⁷ E.g. the omissions of Diego Ortiz among those who identified Tintoretto as the "violinist", or the omissions affecting Tintoretto himself among those who attributed his identity to the violagambist behind the Veronese. Lafarga *et al* (2018).

¹²⁸ Just as we did for the presentation of our recent findings, quoting our sources: Lafarga & Sanz (2019a). The legends and their relative extent of veracity will be reviewed in a work in course: Lafarga & Sanz (2022b, in press).

¹²⁹ Boschini (1674). Marco Boschini (Venice, 1602 - Venice, 1681). Lafarga *et al* (2018).

¹³⁰ *Id.* Jean-Baptiste Colbert (Reims, 1619 – París, 1683). Marquis of Seignelay and minister of the Sun King Louis XIV of France. Colbert (1865, p. 461). Lafarga *et al* (2018); Lafarga & Sanz (2019a; 2019b).

Figure 8. *The personages from The Wedding already mentioned are shown in yellow (1563) at the right half of the canvas. Reginald Pole is the commensal number 12, while Domenico (13) and Girolamo Grimani (14) do not have any correspondents to the right of Jesus Christ, where there are only 12 seated personages at the table. Alvise Priuli, following our interpretation, is shown to the left. The face to the right with no caption is that of who we are suggesting as Giovanni Grimani. The heads in green correspond probably to servants, whereas the blue heads represent figures with no face. The numbers indicate the position of the commensals to the left of Jesus Christ.*



Even if *The Wedding* (1563) was devoted to Giorgione almost until its completion ¹³¹, as we have already argued, Holt's hypothesis for the canvas' motivation — the previous existence of a similar but much smaller design ¹³² — does not seem implausible to us. Indeed, since the making of small pictures with the expectative to obtain bigger commissions was a frequent praxis, both designs could have existed at the same time, being *put together* in the final commission, which finally included some kind of reaction by the Benedictines to the Italian religious conflicts up to the Council of Trent ¹³³.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² We will return to this problem in a future work: Lafarga & Sanz (in preparation).

¹³³ Nevertheless, in case its existence would be proved, the previous small work could not have been designed with this purpose.

Figure 9. Feast of Rose Garlands, by Albrecht Dürer, 1506. National Gallery of Prague, AN O1552.



4. DANIELLE BARBARO, REGINALD POLE AND THE LAST MINUTE GHOST

According to tradition, it is believed that the Barbaro brothers, Danielle and Marcantonio ¹³⁴, would be among the commensals ¹³⁵. Their family was a patron of the Order, like the Grimani, as well as of the artists depicted on the canvas.

They began to build their villa at Maser two years before the commission of *The Wedding* by the Benedictines. The building provoked the astonishment of coevals and continues to do so nowadays. It was planned by Palladio and decorated by Veronese and Alessandro Vittoria, as the main specialists in their artistic fields.

Danielle was portrayed by Titian (Plate V.C) and Veronese (Plate V.D) — and Marcantonio by Tintoretto (Plate VI.B) —, while holding the edition of Marco Vitruvio 's books ¹³⁶, which Danielle himself had translated (and commented) into Italian in 1556 and Palladio had illustrated ¹³⁷.

¹³⁴ We are not including detailed biographical data for the Barbaro in the Appendices (neither Alessandro Vittoria nor Benedetto Caliari) since there is a publication in process of completion devoted to the architects we believe depicted in the canvas: Lafarga & Sanz (in preparation).

¹³⁵ It was not possible for us to find another source that mentions them with the exception of the one already quoted, Henry F. Holt, in spite of the repeated attributions to Zanetti the Younger in the recent literature.

¹³⁶ Roman architect and treatise writer from the 1st century. Many Classic — as well as Renaissance — theaters and buildings follow his designs. However, there is no “real” building attributed to him, excepting perhaps the basilica of Ortona (Italy), which he named “Fanum”.

¹³⁷ *Dieci di libri dell'architettura*. § Bibliografia.

Danielle was renowned as one of the great polymaths in the period and the publication solved many of the problems faced by architects and scholars for the interpretation of the works by Vitruvius. The Roman has been a source of inspiration for a lot of public and private buildings during centuries.

Figure 10. Danielle Barbaro in blue according to our interpretation.



The original text had to be reconstructed from manuscripts containing many mistakes by the copists. The illustrations, which were the key for understanding relevant sections, were lost and the Greek terminology used by the author had to be reinterpreted.

Yet, the biggest problems derived from Vitruvio 's wide knowledge of Roman science and technology ¹³⁸, which was inaccessible up to that moment. Indeed, those problems kept the Renaissance architects very busy during 150 years and the solution to those questions shed light on the work of an erudite who was educated on a wide range of disciplines present in the treatise. Such a synthesis was accomplished by Danielle along with his *protégé* Palladio ¹³⁹.

Francesco Sansovino ¹⁴⁰ included Daniele and Palladio, together with his own father Jacopo, as the three best architects of their time. We are proposing that Danielle Barbaro could be the fifth commensal to Jesus' right, a bearded man sitting in profile, with blue dress and skullcap (Fig. 10) ¹⁴¹.

Danielle received his doctorate from the University of Padua in 1540 and was Ambassador of the Republic of Venetia at the English court of Edward VI ¹⁴² from April 1549 to March 1551 ¹⁴³.

¹³⁸ Williams (2019, p. 11). The treatise encompasses all kinds of related scientific and engineering disciplines, from fluids management to all types of mechanical and instrumental devices.

¹³⁹ *Id.* The first patron for Palladio before settling in Venice was Gian Giorgio Trissino (Vicenza, 1478 – Rome, 1550). Daniele was a prolific author of treatises on all kind of disciplines, from optics, rhetoric and theology to applied sciences and philosophy. Daniele 's commentaries on his translation of Vitruvio's treatise exceeds by far the scope of the original work, establishing in this way his own architectonic theory.

¹⁴⁰ Sansovino (1562, fol. 28v). (Rome, 1521 – Venice, 1586). Son of Jacopo, the Venices 's official architect.

¹⁴¹ Not showed in Figures 2, 8, and 20.

¹⁴² (Hampton Court, Molesey, 1537 – Placentia, 1553).

¹⁴³ Williams (2019, p. 12).

He was elected coadjutor of the already alluded Patriarch of Aquileia, Giovanni Grimani, in 1550, which endowed him with a right to the succession, which he preserved to his death, 23 years before the decease of his uncle. Furthermore, Danielle was Ambassador of the Serenissima in several occasions during the last announcement of the Council of Trent, as Giovanni was indicted in a new trial ¹⁴⁴.

In February 1561, two years before the Benedictine commission, Pius IV appointed him cardinal *in pectore* (secretly) ¹⁴⁵. Nevertheless, the Pope never made public his decision in order to avoid diplomatic conflicts. He was a member of the *triumvirate* which governed the artistic activity in the city during the years of the canvas completion, along with Titian and Sansovino, the official painter and architect of the *Serenissima*, respectively.

We are proposing in addition, that his gesture (Figure 10, holding some kind of cutlery, in the upright position on the table) before the careful gaze of the commensal to his right, could represent some geometrical and/or architectonic observation.

¹⁴⁴ § Section 3: Notes 103-107. A “second” person was designed for replacing the elected patriarch, in case of sudden death. When Daniele died, his successor was his nephew Francesco (Venice, 1546 – Udine, 1616), Marcantonio ‘s son. Both families occupied the highest Venetian ecclesiastical position in the 16th century: 6 times for the Grimani and 4 for the Barbaros.

¹⁴⁵ Secular name: Giovanni Angelo Medici (Milán, 1499 – Rome, 1565). Two months later, on April 25th, he also appointed Daniele ‘s uncle, Giovanni Grimani, with the position of cardinal using the same procedure: § Appendix 1E.

Thus, this new personage could have some relevant bonding with architecture or with some of the *stonecutters* — sculptors and architects — depicted on the canvas ¹⁴⁶.

A careful observation of the instrument which Danielle seems to be holding reveals curious details: a) both the commensal to his right and the lady behind him — perhaps Giulia Gonzaga ¹⁴⁷ — are watching attentively, fixing their gazes on his handling; b) Danielle does not hold the handle of the piece of “cutlery” in a vertical position, and indeed he does not touch it; c) two thin threads linked to his right thumb seems to maintain the utensil in the upright position without any contact; d) although the base of the tool is not visible, it could be a kind of pendulum in consequence ¹⁴⁸.

From the granted “tradition” related to some of these personages, you can infer that both Barbaro brothers occupy adjacent positions. However, we think that this assumption is not plausible ¹⁴⁹.

¹⁴⁶ Lafarga & Sanz (in preparation).

¹⁴⁷ § Figure 10, Plate XX.D, and notes 34, 151, 189, and 326. Holt is once more the author who alludes to her presence in the canvas. (1867b, pp. 737 and 739).

¹⁴⁸ In the *nymphaeum* behind the Villa Barbaro, there are four statues which are kept upright by themselves. They are believed to have been sculpted by Marcantonio Barbaro: Williams (2019, p. 46). *Nymphaeums* are small monuments placed at Renaissance gardens and devoted to nymphs, minor Greek deities that were linked to natural environments as sources, caves, and so on.

¹⁴⁹ Holt ‘s enumeration (Holt, 1867, p. 737) places Marcantonio immediately before Daniele, a position we consider to be inaccurate. In our model, Daniele is dressed in blue, and the character who precedes him is not his brother: Lafarga & Sanz (in preparation).

Zanetti does not mention them, nor Giulia Gonzaga, nor Reginald Pole ¹⁵⁰. It is true that they are frequently quoted in the current literature, albeit *without references to the sources*.

The only reference to the presence of these four personages on the canvas which we have tracked is that of the antiquarian and art collector Henry F. Holt.

This source has been used *de facto* though it is a “discredited” one and has been ignored to our days. However, it has allowed us to identify some of the personages we are introducing here.

Conversely, we conjecture that the position which he seemingly attributes to Marcantonio is not right: it can be appreciated in Figure 10 that the commensal to Danielle ‘s right is much older than him.

This is a contradictory circumstance taking into account their respective ages. A conjecture which can easily be verified by contrasting Marcantonio’s face with his portrait by Tintoretto 30 years after the canvas completion (Plate VI.B) ¹⁵¹.

¹⁵⁰ Zanetti (1771, pp. 170-171). Anton María Zanetti “the Younger” (Venice, 1706 – Venice, 1778).

¹⁵¹ We think that it is not possible to compare the lady beside Daniele with the preserved Giulia Gonzaga portraits because of her inclination. So, we will postpone her eventual identification in the context of our model in a future publication (Lafarga & Sanz, in preparation), as we will do with Marcantonio: Lafarga & Sanz (in preparation).

Figure 11. Reginald Pole with the pope Paolo III, by Jacopino Del Conte, c. 1537. Roma, Basilica di Santa Francesca Romana.



Lastly, the *unfaced* yellow head which shows only his nose (Fig. 12: in blue at Figs. 8 and 20) and looks upward between the apostles 9 and 10 does not seem to be a plausible figure since it has no place there. Therefore, we have considered him as a “ghost” and not as one of the twelve “apostles”. We think that this figure was included at the end, like that of Andrea da Asolo (7) ¹⁵². One reason, perhaps the lightest one, could be the contract exigence to include so many heads (*teste*) as possible, which would imply that this head was just another final addition. He may have been added at the same time as the red lady who is dropping white flowers from above, to whom he is directing his gaze: the character number 8, and perhaps also the number 9 (Figs. 2, 8 and 20), seems to be overlapping him and looks also to the flowers falling down in front of himself.

So, these four figures could be symbolically related ¹⁵³. One last reason — perhaps the most relevant if it would be true —, could be the fact that the inclusion of this faceless figure turns Cardinal Pole into the apostle number 13 ¹⁵⁴.

¹⁵² Faillant-Dumás (1992, pp. 130-131). One of the two major Benedictine authorities at San Giorgio when the commission for the canvas was made. He was accused and tried by the Holy Office soon after the canvas completion: § Section 6.

¹⁵³ Lafarga & Sanz (in preparation).

¹⁵⁴ In this case, both Grimani would be relocated to numbers 14 and 15 respectively, without prejudice to our argumentation.

Figure 12. The yellow “ghost” commensal without face looks upward together with numbers 8 and 9.





5. JACOPO ROBYTTI "THE FVRIOVS" AND THE CONTARINI FAMILY

In a "plastic" sense, Tintoretto was perhaps the most powerful member of the painting triumvirate who mastered the Venetian pictorial stage during the *Seicento* — along with Titian and the Veronese.

Just as his two partners' productions, his own work spread all along the second half of the century. However, he confronted different circumstances, which prevented him to get the same acknowledgment from his coevals.

Ridolfi devoted him the first exclusive biography nearly fifty years after his death ¹⁵⁵ — while, despite being born at Venice, unlike his two colleagues, he did not appear in the previous literary works dedicated to the Italian painters (Vasari and others) ¹⁵⁶.

In this way, Ridolfi was most probable restoring the excellence that was denied to Tintoretto during his times because of his daring and "avant-garde" style regarding design and colour, and individual style (*maniera*) which clearly drew a distinction from his colleagues.

¹⁵⁵ Ridolfi (1642). It was dedicated to the Venetian Senate, which in return corresponded him with a golden medal and chain, and his nomination as Knight of San Marcos: Ridolfi (1648, II, p. 303).

¹⁵⁶ Vasari (1568). Giorgio Vasari (Arezzo, 1511 – Florence, 1574). His initial intention for the first edition was to include only the already deceased characters, a rule he did not respect in relation to Miguel Angel, which provoked unrest among other famous painters.

It is probable that Vasari would have known Tintoretto, at least, during his second visit to the city ¹⁵⁷ according to the epithets devoted to him: a man with a “terribile cervello”, “stravaganze” and of “capricciose” inventions ¹⁵⁸. However, the only reference to his figure appears inserted in the biography of another less renowned Venetian painter ¹⁵⁹, who was included in the second edition of his famous *Lives*.

Tintoretto was called “the Furious”, not only for his frantic artistic production but also for his dramatic and vertiginous use of the perspective, for his twisted bodies following Miguel Angel ‘s and the Roman school ‘s “maniera”, his distinctive light effects — frequently overstating the light-dark contrast and the crudity of the colours — and his continuous avoidance of symmetry and conventional canons of the pictorial tradition.

He was the son of a cloth and tissue dyer. This circumstance favoured the nickname that would identify him in the future (*lit.* “small dyer”). Unlike other coevals who had ennobled their origins with additions to their surnames ¹⁶⁰, Tintoretto, on the other hand, promoted himself alluding to the tradition of Venetian workshops related to his father ‘s job.

¹⁵⁷ Vasari visited Venice looking for patrons to his works in 1541, as he states in his first edition from 1550. He came back to the city in 1566, to carry out his future edition of 1568: Cast (2014, p. 170). At that moment, he was already a renowned architect and painter at the peak of his career, at the service of Cosimo I de Médici (Florence, 1519 – Florence, 1574).

¹⁵⁸ Quoted by Lleó (2007, p. 37).

¹⁵⁹ Battista Franco, named il Semolei (Venice, 1510 – Venice, 1561). Titian and Veronese were added in the second edition of *The Lives*. § Notes 258 and 267.

¹⁶⁰ Il Veronese, Palladio, and Alessandro Vittoria, had previously followed this tradition: the first of them suggesting a noble ascendance (“Caliari”), the second one with classical reminiscences to the Goddess Pallas Atheneia, and the third as the proof of success in artistic activity.

He was the firstborn of the 21 children from Battista the dyer, whose wife 's name is unknown to us ¹⁶¹.

After contemplating his drawings on the walls of his own workshop when he was a child, his father brought him to Titian 's studio as an apprentice in 1533. However, it seems that their relationship was not in good terms, and Titian, perhaps jealous of the creative genius displayed by his new disciple, dismissed him and condemned him with these words: "he would never be more than a bad painter" ¹⁶².

Tintoretto, who always respected the name of his first tutor, did not look for another workshop or a new master and continued his training on his own, living in poverty, and collecting casts and statuettes, some of them articulated, which he studied and worked with, and continued using later for his leaned designs and figures.

He opened his own workshop a few years later at Venice, with an inscription at the door advertising for the attributes which he wished to promote in his products: "Miguel Angel 's design, and Titian 's colouring" ¹⁶³.

Tintoretto had a unusual talent for the invention and speed performing, and he frequently dispensed with the previous design, solving the composition *in situ*, in real time and at once ¹⁶⁴.

¹⁶¹ There is consensus only on the name of one of his brothers, Domenico.

¹⁶² Jameson (1867, p. 355).

¹⁶³ Nichols (1999, p. 14).

¹⁶⁴ Jameson (1867, p. 356).

His procedure could have been the cause both for Titian's contemptuous commentary and for some of his contemporaries' rejection. A "coarse" and apparently neglected finishing can be appreciated in some of his pictures, opposed to other scenes perfectly traced, in his master's way, and the usual practice for as refined products as the Venetian big commissions. Nevertheless, he captivated his native city through his architectures and his inflated and distorted geometries, and his colours in a dramatic contrast. He was a prolific painter with a surprising number of portraits and pictures, many of them being big-sized ones, for the best Venetian confraternities.

His first reference as "independent painter" dates from 1539, however, he used to collaborate with Andrea Schiavone free of charge during his youth¹⁶⁵. This was a way to promote himself that he frequently cultivated since he even gave away his own products, as he did with some of his first frescoes (now lost), and later on with San Rocco confraternity in several times¹⁶⁶. In 1548, he received his first commission for a big canvas from the Scuola of San Marcos¹⁶⁷. This was the beginning of a series of four pictures depicting scenes of the saint's life. Two years later, he married to the daughter of the major custodian at the same confraternity¹⁶⁸ (a Venetian nobleman), having two sons and some daughters¹⁶⁹.

¹⁶⁵ Together, they decorated the Venetian Zeno Palace with frescoes.

¹⁶⁶ Nichols (1999, p. 103). E.g., with the *Glorification of Saint Rocco* in 1564 for the Sala dell' Albergò, and also in 1576 with *The erection of the bronze snake* for the ceiling of the Great Room.

¹⁶⁷ *San Marcos liberating the slave*: Figure 13.

¹⁶⁸ Faustina de Vescovi (o Episcopi). Bernari & de Vecchi (1970, p. 83).

¹⁶⁹ Among them, Marieta (1556), Domenico (1560), Marco (1561), Perina (1562) and Ottavia (1570). Marietta was the daughter of a previous relationship.

Figure 13. Saint Marcos liberating the slave, 1548. Accademia Gallery, Venice, Cat.42.



The work on the patron of the church was resumed in 1562 (the same year when the Veronese started with the *Wedding*), and continued to 1566 with three more pictures ¹⁷⁰ which earned him the definite public acknowledgment even from Aretino, who, as his former master Titian, had been previously in the side of his critics.

In his letters to the painter dated from 1545, he already reproached him the excessive speed of his performance and his procedure (progression) to a final design before a previous settling ¹⁷¹.

However, in 1548, the bewilderment after San Marco 's first commission was evident and tangible. Aretino had to admit a magnificent and well-determined idea in conjunction with an "erratic" performance in light of what could be seen as the "manifest of a new painting" ¹⁷².

To his daring and characteristic colouring, Tintoretto added the vertical saint 's foreshortening upside down on the centre of the scene — Figure 13 —, thus conciving a dynamic and impossible moment and nearly "frozen" in time.

¹⁷⁰ *Finding of the body of Saint Marcos, Secret translation of the body of Saint Marcos* — Figure 18 —, and *San Marco rescuing a Saracen from a shipwreck*.

¹⁷¹ The terminology that defines these new practices, also for literate people, is *prestezza*. Tintoretto had decorated his home at Venice with mythological scenes in 1545, shortly before the first commission from San Marcos. Later, Aretino ordered him portraits of his relatives, and Tintoretto portrayed him again ten years after his death in the *Crucifixión* for the Scuola Grande di San Rocco (1565).

¹⁷² Lleó (2007, p. 37). The commission was attained by his father-in-law, Marco Episcopi, the previous year, in 1547: Douglas-Scott (1997, p. 140).

Figure 14. Up: Pietro Aretino in the current canvas and in The Wedding, dressed in red before the restoration of 1992. Down: Pietro Aretino by Titian, 1545. Pitti Palace.



It has been suggested that Aretino represents the members of “La Calza” ¹⁷³, a professional company responsible for entertainment in feasts and banquets ¹⁷⁴. His position in *The Wedding* becomes really interesting, since he is the most prominent figure of the canvas, symmetrical to that of Benedetto, the author ‘s brother: they both along with the musical *consort* occupy the whole central space between the tables of the banquet. In this sense, his role could be read as the *master of ceremonies*. Aretino kept artistic, professional, and epistolary relationships with many of the characters in the canvas ¹⁷⁵.

The great amount of canvas depicted by Tintoretto for the Scuola di San Rocco begun a couple of years before the commission *The Wedding* from the Veronese. They were concentrated between 1565 and 1567, and then from 1575 to 1588 ¹⁷⁶, with a total number of more than 50 works, most of them accomplished by his characteristic *prestezza*, with an incomplete finishing, which he used to combine and balance the deficient inner light of the building.

¹⁷³ Bordaz & Joannis (1992, p. 268).

¹⁷⁴ Paoletti (1837). It was integrated by nobles and ennobled artists: musicians, poets, playwrights, actors, painters and others. The associates stated the statutes and other regulations, and the time length for the company, in addition to elect a prior, a camerlengo, a secretary, two counselors, a chaplain, and a nunzio. Some of the members such as Aretino, the architects Vasari and Palladio, and the painters Titian and Federico Zuccaro (Sant’ Angelo in Vado, 1539 – Ancona, 1609) had predetermined incomes. Sansovino accounts for 43 groups in Venice between 1400 and 1562. Its constitution required the authorization of the Council of Ten.

¹⁷⁵ Lafarga & Sanz (in preparation).

¹⁷⁶ Rossetti (1911).

His new avant-garde style was undoubtedly accepted and truly valued in the city, the same way as Giorgione 's in the past. He began to work in San Rocco the same year than he did for the Ducal Palace painting several pictures and portraits, many of which were lost during the later fire of 1577. After the incident, he resumed working in collaboration with the Veronese, painting more than a dozen of big canvas for his rooms during the following ten years, including his masterpiece, *The Paradise*.

As was usual among many painters of that time, especially those who were Venetian, Tintoretto was with all likelihood also musician. However, regarding his musical ability, same as Giorgione, we only have the reference of two coevals, and later also that of Ridolfi. Respecting how he amused himself, his friend Andrea Calmo wrote in 1549 "he played, laughed, and singed, without getting to the point of damaging his brain" ¹⁷⁷. Vasari also stated that he particularly enjoyed playing music with different instruments ¹⁷⁸. According to Ridolfi, Tintoretto played lute in his youth, in addition to other "bizarre" instruments of his own invention ¹⁷⁹. Moreover, it seems that the first work attracting the attention of the Venetian audience was a *nocturno*, a double portrait along with his brother playing the lute, a lost picture nowadays ¹⁸⁰.

¹⁷⁷ (Venice, 1510 – Venice, 1571). Actor and playwright associated with the *Commedia dell' Arte*, common friend with Pietro Aretino. Quoted by Weddigen (1984, pp. 68-69) and Slim (1987, p. 2).

¹⁷⁸ Vasari (1568, p. 592): "... il quale si è dilettrato di tutte le virtù, e particolarmente di sonare di musica e diversi strumenti" (*sic.*). *Ibid.* Also quoted by Fenlon (2018, p. 90).

¹⁷⁹ Ridolfi (1648, p. 62): "Si diletto in sua gioventù suonare il liuto, & altri bizzarri stromenti da lui inventati, dipartendosi in qualunque cosa dalla commune usanza" (*sic.*). *Ibid. Ibid.*

¹⁸⁰ Rossetti (1911).

Weddigen suggests contacts with renown musicians who settled themselves at Venice, all of them engaged as composers, organists and/or chapel masters, to the big *Scuolas* and specially to those of S. Marcos and S. Rocco ¹⁸¹. It is very likely that many of them knew each other and met in the intense artistic activity of the city, either public or private.

Nevertheless, there is no direct proof of these encounters ¹⁸², except for the organist of San Giorgio Maggiore, Giulio Zacchino, who occupied this position since 1572, and was in charge for the musical training of Tintoretto 's oldest daughter Marietta, a natural one and his favourite ¹⁸³. Apart from an accomplished painter and portraitist like her father, Marietta was also a musician.

¹⁸¹ Weddigen (1984). Among them Giuseppe Zarlino, Cipriano de Rore (Ronse, 1515 – Parma, 1565), Giulio Zacchino, Baldassare Donato (Venice, 1525 – Venice, 1603), Andrea Gabrieli (Venice, 1533 – Venice, 1585), Giovanni Gabrieli (Venice, 1557 – Venice, 1612), Girolamo Parabosco (Piacenza, 1524 – Venice, 1577), and Giambattista Grillo (Venice, 1570 – Venice, 1622). Giulio Contarini, who was procurator at San Marcos, entrusted him with the task of decorating the organ at the church of Santa María del Giglio in 1552: § Appendix 1G.

¹⁸² Caffi (1854) asserted more than one century ago that the acclaimed as “Apostolo della Musica [Zarlino]” was a frequent guest in Tintoretto 's home. This eventual circumstance has been discredited as a by-product of his fantasy: Slim (1987, p. 70). Nevertheless, see Rowland-Jones (1998, p. 418). Caffi mentions both of them, along with Andrea Gabrieli, Alessandro Vittoria and Baldassare Donato as members of the *Accademia della Fama*, founded in Venice in 1593. Quoted by Weddigen (1984). Pietro Bembo (Venice, 1470 – Rome, 1547), Alvise Priuli, Giovanni Morone (Milan, 1509 – Rome, 1580) and Daniele Barbaro were alike members of this academy: quoted by Morace (2014, p. 59).

¹⁸³ Ridolfi is the only existing biographical source about his life. However, see Arizzolli (2017).

Figure 15. Marietta Robusti. Self-portrait, 1580-85, Uffizi Gallery, Florence ¹⁸⁴.



Tintoretto trained her personally in his own workshop, bringing her to all places when she was young and dressing her like a boy. During her days, she was acknowledged as a role model of feminine sensitivity, and did not received public commissions. However, she specialised herself as a portraitist for private audiences: two emperors claimed her services as a chamber painter — Maximilian II ¹⁸⁵ and Philipp II —, offers she rejected in order to preserve the close relationship with her father.

¹⁸⁴ The score corresponds to the madrigal *Madonna per voi ardo* by Philippe Verdelot (Les Loges, Seine-et-Marne, c. 1485 – Venice?, c. 1540). Also quoted by Fenlon (2018, p. 90).

¹⁸⁵ (Vienna, 1527 – Regensburg, 1576).

Still, the most explicit representation of Tintoretto as musician would perhaps be the one devoted to him by his partner and competitor Paolo Caliari, immortalising him in the core of a Venetian painter-musicians *consort*.

We have already showed, in our previous work ¹⁸⁶, how Zanetti the Younger 's proposal on his identity in *The Wedding* — just behind the author — was a misguided assumption, since the musician behind Paolo Caliari is with all likelihood Diego Ortiz.

We believe instead to have showed that the original Zanetti the Old 's proposal ¹⁸⁷, which attributed his identity to the *violinist*, was the correct one, therefore coming from a “legend” based on the current context of the canvas during its completion.

His facial features, in comparison with the self-portrait showed in Plate III.B — C in Figure 16, and still exposed at the Sala Grande of Scuola de San Rocco nowadays — seems more coherent with the character depicted on the canvas, while until today, only the other two known self-portraits — one from his youth, at 39 years old, and another one in his eldest, around 70 years old: D in Figure 16 ¹⁸⁸ — had been taken into account.

¹⁸⁶ Lafarga *et al* (2018).

¹⁸⁷ (Venice, 1679 – Venice, 1767).

¹⁸⁸ In contrast, see Plate III.D — E in Figure 16.

Figure 16. Four self-portraits of Tintoretto. **A:** In 1548: 39 years old. **B:** In 1563: 44 years old, portrayed by the Veronese in *The Wedding of Cana*. **C:** In 1573: 54 years old, **D:** In 1588: 69 years old. **E:** After 1588: 71 years old.



The cross showed on his chest has been associated with the banner of the Gonzaga 's emblem ¹⁸⁹, who favoured the first relevant commission for the Veronese in Venice in 1553, to decorate three rooms of the Council of Ten under Danielle Barbaro 's management ¹⁹⁰.

Andrea Schiavone, Tintoretto 's colleague and friend from his youth, is also depicted in *The Wedding*, just behind the Veronese 's self-portrait: the first director of the *Musée central de la République* in Paris (later Louvre Museum) proposed that he was the infant who is leaning out behind his head ¹⁹¹.

He identified him after his portrait (engraving: Figure 17) which Vasari included in the second edition of *The Lives* ¹⁹². Besides, Vasari commissioned Schiavone previously some important works.

¹⁸⁹ Bordaz & Joannis (1992, p. 268). The presence of two members of Gonzaga family — and also the eventual interest of Colonna family as patrons for the canvas — among the guests, will be reviewed in a future publication: Lafarga & Sanz (in preparation).

¹⁹⁰ Habert (1992, pp. 39-40).

¹⁹¹ Dominique Vivant, Baron Denon (Chalon-sur-Saone, 1747 – Paris, 1825). He was the main responsible for artistic matters in France during the Napoleon campaigns, managing the majority of the artworks brought to France from other countries as war booties, among them the canvas we are dealing with.

¹⁹² Or perhaps in the litographs based on the same engraving, among them the one by his coeval Carlo Lasinio (Treviso, 1759 – Pisa, 1838). § Appendix 1C.

Figure 17. Andrea Schiavonne 's engraving, by Carlo Lasinio, compared to his portrait in The Wedding. He was born on the year of Giorgione 's death and died a few weeks after the Veronese 's completion of the canvas.



The reasons for his also later inclusion in the canvas, probably shortly before the arrival of Ortiz ¹⁹³, are nevertheless different from those we are dealing with at this moment, as well as those affecting the final inclusion of the Neapolitan musician ¹⁹⁴.

Between 1592 and 1594, Tintoretto finished painting his three last assignments requested by the Benedictine Order of San Giorgio Maggiore ¹⁹⁵.

¹⁹³ Lafarga *et al* (2018); Lafarga & Sanz (2019a).

¹⁹⁴ See: Lafarga *et al.* (2021). He is present as a member of the musical *ensemble*, however, he is wearing neither a ring nor an instrument, and his face is not visible in the radiography of the canvas. In turn, there is a rough and small design that cannot be attributed to the author. His portrait was incorporated during the previous transition from Consort 3 to Consort 4, while Ortiz was added only in the final ensemble, the present *consort*: Lafarga & Sanz (2019a).

¹⁹⁵ *The Last Supper, The Manna Gathering, and a second Deposition of Christ*, the two first being placed at both sides of the presbytery.

He died of plague in 1594, and was buried beside his daughter Marietta at the church of Saint Maria dell' Orto, a funeral chapel which they shared with that of the celebrated Gasparo Contarini 's family ¹⁹⁶.

Jacopo, who never travelled, lived since the 1540s at the vicinity of this church and went there regularly. He kept a close friendship with its friars: the library contained many valuable works, which were donations from the Contarini family. As their patrons, the Contarini promoted both Tintoretto and the familiar chapel ¹⁹⁷.

Gasparo 's bust for his funeral chapel was carved by in 1563 Alessandro Vittoria, and Tintoretto painted his canvas *Secret translation of the body of Saint Marcos* — Figure 18 — commissioned by Tommaso Rangone, the successor of his already deceased father-in-law ¹⁹⁸.

Along with Reginald Pole ¹⁹⁹, Gasparo was one of the two most influential voices on the first half of the *Cinquecento* regarding religious matters, among those who showed themselves close to the Reform thesis — and in the decade before his death, the second voice below the Roman pontiff in Italy. Both of them were partners and leaders of the so-called *spirituali* movement ²⁰⁰.

¹⁹⁶ Tintoretto 's father-in-law purchased the crypts for his family.

¹⁹⁷ Weddigen (1984); Douglas-Scott (1997, p. 141).

¹⁹⁸ § Note 84 and Plate II.D.

¹⁹⁹ § Note 4, Figure 11, and Plates IX-X. Archbishop of Canterbury. He was one of the three papal legates at the first Council of Trent announcement.

²⁰⁰ E.g. Gleason (1993), Bowd (2016), or Firpo (2016).

Figure 18. Secret transfer of Saint Marcos 's body from Alexandria to Venice in 828. Jacopo Robusti, 1562-66. Venice, Gallery of Accademy, Cat. 813.



Gasparo was also a close friend of Alvise Priuli in their youth, and they both frequented the monastery of San Giorgio Maggiore in the years before 1540²⁰¹. Gasparo had died twenty years earlier in Bologna, he was perhaps poisoned as Bernardino Ochino suggests after his exile in 1542²⁰².

His body was finally brought to the familiar chapel in Venice on December 17th, 1563 (a few weeks after *The Wedding* conclusion), by his illegitimate nephew Giulio²⁰³, who had publicly followed the ideas spread by the forbidden book *Il Beneficio di Cristo*²⁰⁴.

The Contarini family, which was one of the most relevant Venetian families, were protectors for Giorgione, same as the Grimani, in addition to the artists alluded here. When he died in 1510, Taddeo Contarini²⁰⁵, one of the richest merchants of the city and the main patron for Giorgione, owned one of his two known (however now lost) *nocturnals* in his gallery.

It is believed that Tadeo was the commissioner for *The Three Philosophers*, furthermore, his commercial and religious concerns could explain the composition and the pictorial elements for this canvas²⁰⁶.

²⁰¹ § Appendix 1H.

²⁰² Benrath (1876, p. 102). Bernardino was his guest in Bologna when he was escaping from the Roman Inquisition, before leaving definitely to Italian lands. There, he found Gasparo severely ill.

²⁰³ § Appendix 1G and Plate VII.D. The bust of Gasparo at the chapel (Plate VII.C) is a work by Alessandro Vittoria around 1563. The chapel, in the church of Santa Maria dell' Orto, was being completed and devoted to his memory by his brother Tomasso (Plate VIII.C): § Appendix 1F.

²⁰⁴ McFaddin (2009, p. 44). § Note 217.

²⁰⁵ We have been unable to find detailed biographical information of the person who probably was Giorgione 's patron: Anderson (1997, p. 19).

²⁰⁶ Schier (2017, p. 31).

The family was composed of many branches, having important relations with Byzantium, and particularly the capital, Constantinople.

The Venetian senator Giacomo Contarini ²⁰⁷, was a common friend of Palladio and Danielle Barbaro. He and Danielle shared both friends, his encyclopedic knowledge, and a strong concern related to scientific matters (the invention of a precision compass is attributed to him).

His private collection contained a big number of artworks — including works by Giorgione, Titian, Tintoretto, Bassano, and Paolo Caliari —, artefacts, and scientific manuscripts.

The collection and his library constituted the centre of an academic circle focused on problems related to monumental architecture, naval construction and fortifications, for which he had to take care of quite frequently in his service to the Republic.

Among the artists frequenting his palace was also Tintoretto, and he kept links with the Veronese 's heirs — his sons Carlo and Gabrielle and his brother Benedetto — after his death. According to Ridolfi, he had self-portraits of both painters ²⁰⁸.

²⁰⁷ (Nicosia, 1535 - ?, 1595). See Hochmann (1987).

²⁰⁸ *Ibid.*

All the Venetian painters practiced some kind of “spiritual” religiousness, in a more or less *radical* sense ²⁰⁹, in line with the many pro-reformist inclinations circulating in Venice beyond the Council of Trent. Titian for example, had contact with nicodemite circles. Jacopo Bassano, our *presumed cornettist* in *The Wedding*, who was active mainly in the North, far away from Venice, kept also in touch with audiences and customers greatly close to the reformist thesis, and in many cases overtly protestant.

For Tintoretto, we have pointed to his long relationship with the Contarini family, with the friars of the Madonna dell’Orto, and also those of the Scuola de San Rocco ²¹⁰. *The Paradise* was the greatest of his canvas and his masterpiece, and it is still the biggest canvas nowadays, with 22,6 meters wide and 9,1 meters height. The work was assigned to a wall at the Major Council Room in the Ducal Palace of Venice, where it was moved, from the temporary workshop intentionally installed at the Scuola della Misericordia, to be finished *in situ* with the assistance of his son Domenico.

The Veronese was in charge of the decoration of the ceiling. Jacopo earned the commission in 1588, however he had already delivered a small design (362 x 143 cm) ten years earlier, in 1578, currently displayed at the Prado Museum. During this interval of time until the final allocation, Jacopo repeated continuously to the senators he prayed every day until the time when he finally earned the commission. Then, *The Paradise* would be his own prize after his death.

The canvas contains more than 500 characters.

²⁰⁹ Gentili (2006, p. 46).

²¹⁰ McFaddin (2009., pp. 43-45).

Figura 19. The Last Supper, by Tintoretto, for the monastery of San Giorgio Maggiore, 1592-94. Basilica of San Giorgio, Venice.



6. THE BENEDICTINE/ IN CHARGE OF THE COMMISSION

Girolamo Scroguerro 's accepted countenance in *The Wedding* ²¹¹, appears in Figure 20 (number 11). He was probably the person in charge of making the commission in 1562 ²¹². Ten years before, from 1551 to 1554, Girolamo occupied the same position as abbot in the monastery. He went later to the Santa Justina de Padua congregation until 1559, being then re-elected again in San Giorgio that same year.

Girolamo ruled the destiny of the monastery till 1564, after the canvas completion, going then to the Abbey of Santa María of Praglia, likewise as abbot.

He was a very relevant person within the Order; he had been abbot at the Montecassino congregation, which was the political Benedictine headquarters, both in Italy and all around Europe. There, he was reelected twice almost consecutively, between 1541 and 1546 (Girolamo II, abbot 105, when he ordered the excavation of the crypt containing S. Benedict relic), and again between 1549 and 1551 (abbot 107) ²¹³.

²¹¹ Ingersoll-Smouse (1927, p. 220). Cocke (1984, p. 103). Pignatti (1990), written communication dated on 12th July. All quoted by Habert (1992, p. 45). § Lafarga & Sanz (2019a).

²¹² Habert (1992, p. 45); Zaggia (2005, pp. 450-451); Lafarga & Sanz (2019a; 2019b). Note his location between the three members of Grimani family: according to our model, his definitive place as responsible for the canvas' commission could be representing both graphical and symbolic relation, as he is framed inside the familiar "triangle": § Figure 20.

²¹³ Lafarga & Sanz (2019b).

It is known that he took an active part in the two previous phases of the Council of Trent ²¹⁴, which last and final announcement of the Council concluded just two months after the canvas completion. At this moment, Girolamo presided the Order at Montecassino for his fourth time ²¹⁵.

His successor at San Giorgio Maggiore was Andrea da Asolo (Fig. 20, number 7), from 1564 to 1567, after *The Wedding* had been delivered. He had been the general procurator of the Order between 1537 and 1547. Later on, he was also the president after Scroguerro, in 1564 and 1567 ²¹⁶. He was accused by the Holy Office few years later the canvas conclusion, as he was already the abbot of the monastery.

His dismissal came along with the “cleansing” campaign by the Inquisition. This campaign led to the suppression of the cultural and “political” activities, which characterized the Benedictine Order already from the beginning of the century.

In the years following the canvas completion and the conclusion of the Council of Trent, the Order was practically “beheaded” as a consequence of the Inquisition trials. The Benedictines were suspected to sympathize with some of the Reform postulates. In particular, the scholar monks and other humanists who were closed to the Abbeys of San Giorgio Maggiore in Venice, San Benedetto Po in Mantua, Santa Giustina in Padua, as well as the Abbey of Montecassino.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 44. Habert (1992, p. 67).

²¹⁵ Habert (1992, p. 44). In fact, he commissioned *The Wedding* 4 months after the reopening of the Council and he received the canvas 2 months before its conclusion. The Council was held for the last time between 18th January and 4th December 1563.

²¹⁶ See Cooper (1991, pp. 286 and 289).

Figure 20. The alluded characters (except Danielle Barbaro, Pietro Aretino, and Andrea Schiavone), plus the two benedictine monks in charge of the monastery during the years of commission (7 and 11). The numbering shows the commensal 's position to the left of Jesus Christ.

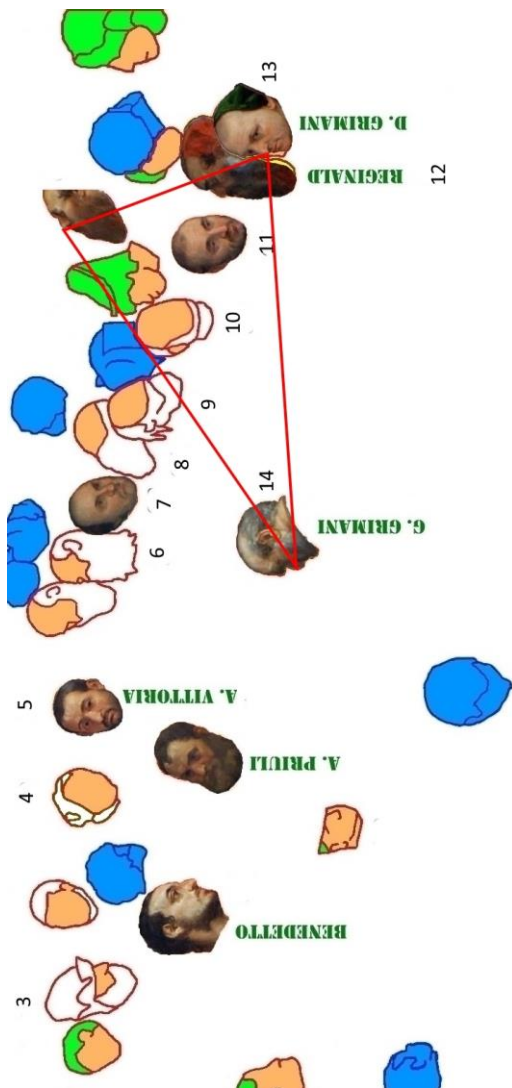
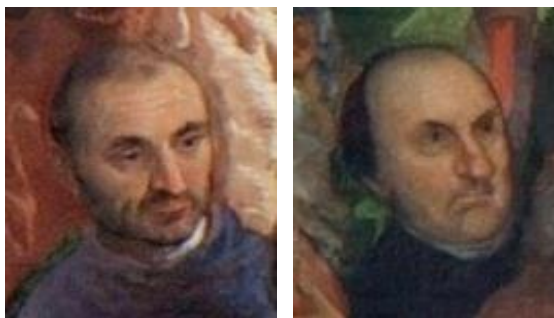


Figure 21. Girolamo de Piacenza (Scroguerro) and Andrea de Asolo (Pampuro) at Veronese 's canvas.



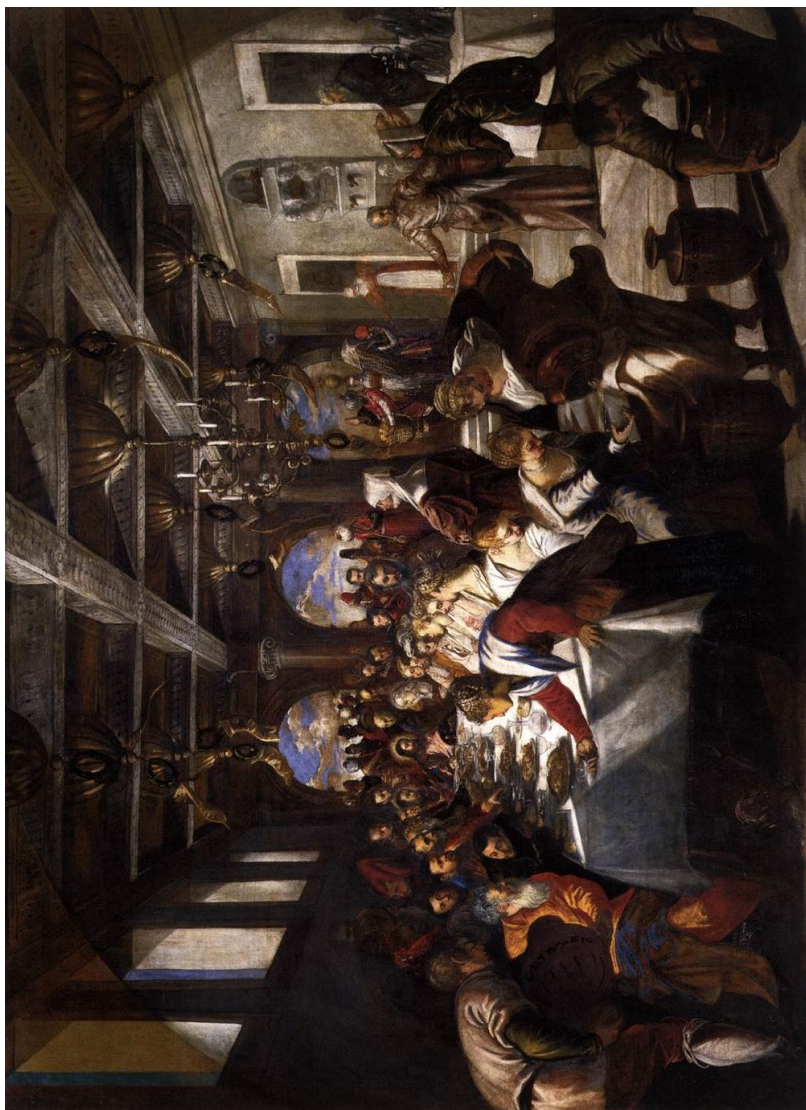
Furthermore, Asolo was also indicted by the Holy Office for being a follower of Giorgio Siculo²¹⁷, despite his election as the Abbot of San Giorgio after the canvas completion and, later on, as the President of the Congregation at the Abbey of Montecassino, in 1567. Teofilo da Siena, who was a young Benedictine monk recently ordered in 1561, one year before the canvas commencement, had written a letter to Pius V²¹⁸. There, he warned the Pope of the existence of heretic currents within the Order (such as the Pelagians, for which Siculo was a follower). This matter was treated with Carlos Borromeo²¹⁹, who was responsible for the inquisitorial enforcement.

²¹⁷ Secular name: Giorgio Rioli (San Pietro Clarenza, 1517 – Ferrara, 1551). Benedictine monk and author of the lost treatise *Della verità christiana et dottrina appostolica rivellata dal nostro signor Giesù Christo al servo suo Georgio Siculo della terra di santo Pietro*, known as *Il Libro Grande*. Among his mentors were Benedetto Fontanini, author of *Il Beneficio di Cristo*: § Notes 106 y 204. No copy of the work has survived: Proserpi (2011, p. 5). He was executed in Ferrara by the Holy Office despite the attempt of the Order to protect him.

²¹⁸ Collett (1985, p. 257). Anrtonio Michele Ghislieri (Bosco Marengo, 1504 – Rome, 1572). He was Siculo' s executioner in 1551.

²¹⁹ (Arona, 1538 – Milan, 1584)

Figure 22a. The Wedding at Cana, by Tintoretto, 1561. Church of Sta. María de la Salud, Venice. Left: detail showing the monks.



The following inquiries revealed the identity of members of “la Setta dei Giorgiani” (*sic.*) in the monasteries of Mantova, Brescia, and Milan ²²⁰. The intern inquest was in charge of the Abbot of Montecassino, Angelo de Faggis ²²¹, and Asolo was finally arrested on the 30th of April 1568 and replaced as the president of the Order.

A total of 16 indicted, including several laymen, one woman and several Benedictines — some of them with a relevant position inside the Order — were processed and imprisoned, sent to galleys or executed. Asolo, who was identified as the head of the sect, admitted his negligence during the trial — albeit not his sinfulness — and was finally acquitted and destined to the congregation in Mantova ²²².

Our two main conjectures in the present context are a) that the canvas contains a “Benedictine reply” to the politic and religious events which confronted a wide scope of the Italian ecclesiastic authorities (those who were close to the Reformation thesis) against the Roman Catholic prelates; b) that the presence of many of the personages depicted by Veronese is a reflection of this intention ²²³.

²²⁰ Collett (1985, p. 257).

²²¹ *Id.* Named “il Sangrino” (Castel di Sangro, 1500 – Montecassino, 1593). He was elected, this same year, as president of the Congregation at Montecassino, the main center of the Order.

²²² *Ibid.*

²²³ Lafarga & Sanz (in preparation). Following considerations which are different from ours’, Steele (2016) has related the canvas’ thematic issue to the pro-Reformist Benedictine streams of the precedent decades, including *Il Beneficio di Cristo*.

Figure 22b. Detail of the monks of Sta. Maria de la Salud.



Two years earlier to the commission of *The Wedding*, Tintoretto also painted his own version of the miracle including his characteristic architecture, attending the request the church of Santa M^a de la Salud. With all likelihood, he also portrayed there the monks in charge of the commission, as his colleague would do later on at San Giorgio Maggiore — Figure 22.

To conclude, we would also like to suggest the possibility that the two characters in green who seem to be managing some relevant issues (note the presence of a pencil and written documents) in the upper level of the scene (to the left from the observer: Figure 23), could be representing the two monks of San Giorgio Maggiore who appear *in fact* beside Paolo Caliari in the signature of the contract for *The Wedding* commission.

It means, dom Maurizio ²²⁴ and dom Alessandro ²²⁵, both from Bergamo. Unfortunately, very little it is known about dom Alessandro.

Related Dom Maurizio, it is known that he was ordered in 1544, progressing within the Order at the San Giorgio monastery until he was elected prior a year later after the canvas completion, when Andrea de Asolo was already abbot, in 1564 ²²⁶. Dom Maurizio is the written name in the receipt of payment at the canvas delivery.

²²⁴ (Bergamo, ? – ?): the wine cellar, or bursar, who was the one in charge of the expenses for the monastery, was appointed by the Chapter, and relied upon the prior. Obligatory, all commissions of the congregation, even those of artistic sort, included his signature. His name is present in the payment receipt after the completion and delivery of the canvas.

²²⁵ (Bergamo, ? – ?): dean as procurator for the good use of the community funding.

²²⁶ Habert (1992, p. 44).

Figure 23. Dom Alessandro and Dom Maurizio, according to our original proposal.



APPENDIX 1. BIOGRAPHICAL DATA





- A. Domenico Grimani**
- B. Marcantonio Grimani**
- C. Andrea Meldolla, "Schiavone"**
- D. Girolamo Grimani**
- E. Giovanni VI Grimani**
- F. Tomasso Contarini**
- G. Giulio Contarini**
- H. Girolamo Contarini**
- I. Alvise Priuli**

The eldest son of five from Antonio Grimani ²²⁸, Dux of Venice in 1521-23, and Caterina di Domenico Loredan. Exquisitely educated, he went to the University of Padua until 1498. There, he studied philosophy and obtained a degree in canonical law, which was useful for an ecclesiastical career, in addition to a doctorate *in artibus* in 1487. He was among the senators who received the emperor Frederick III ²²⁹ in Rovereto in 1489, and accompanied him later to Verona, Vicenza, Bassano, Treviso, and Aquileia. At that moment, he had already begun his renowned art collection, including the famous breviary ²³⁰, which will carry his name from now on. Two years later, Inocencio VIII ²³¹ appointed him apostolic secretary and protonary. Alexander VI ²³², to whom his father gave 25.000 or 30.000 ducats, nominated him cardinal in September of 1493, and a month later he was at Viterbo with him, being one of those who received the pope when arrived to Rome in December. Domenico was by then “administrator” of the bishopric of Pafò. On July 12th 1494, Domenico attended the meeting between the pontiff and the king of Naples, Alfonso II ²³³, in Vicovaro.

²²⁷ Benzoni & Bortolotti (2002).

²²⁸ (Venice, 1434 – Venice, 1523).

²²⁹ (Innsbruck, 1415 – Linz, 1493).

²³⁰ The Grimani Breviary is a Flemish illuminated manuscript produced in Ghent and Bruges between 1515 and 1520, nowadays in the Biblioteca Marciana of Venice. Domenico owned it in 1520; however, it was not probably his own commission.

²³¹ Born Giovanni Battista Cybo (Génova, 1432 – Rome, 1492).

²³² Born Rodrigo de Borja (Játiva, 1431 – Rome, 1503).

²³³ (Naples, 1448 – Mazara del Vallo, 1495). Duke of Calabria and king of Naples during his last year of life, after his father death.

He escorted again Alexander VI to Orvieto and back to Rome in May 1495. He obtained the Patriarchate of Constantinople in January 1497, leaving it to get that of Aquileia, which was assigned to him that same year, in September. He was ordered priest on March of 1498 (a requirement to access the episcopate), and on 3rd May he left Rome to get to Ravenna with an entourage of 150 people, arriving to Venice being greeted with great honours two weeks later. He officiated the singing mass at the Sistine Chapel on 12th December 1501, in presence of the pope and Saboya 's ambassador, to whom publicly ordered to desist of his claims.

Domenico conducted the defence for his own father, who was arrested and condemned to life sentence by the Venetian Senate due to his defeat against the Turks, between 1499 and 1500. Later, in October 1502, he hosted him when he escaped from the prison in Cherso, protecting him from that moment on from his position in Rome, until he secured the dismissal of charges and his restitution as procurator in San Marcos in 1510. Antonio would become *dux* in 1521, partly thanks to the great winnings of his previous commercial activity and died a few months before Domenico himself.

He became cardinal priest of San Marcos after the election of Giulio II as the new pontiff in 1503 ²³⁴, to whom he escorted when entering Perugia and Bologna in 1506. Erasmo ²³⁵, who lived in Venice from 1505, dedicated him his work *Musica*.

²³⁴ (Albisola Superiore, 1443 – Rome, 1513). Named “The Warrior” or “The Fearsome”, he adopted his name not from the precedent homonymous pope, following the tradition, but honouring Julio Cesar.

²³⁵ (Rotterdam, 1466 – Basilea, 1536).

In 1508, he attended the canonical process to acknowledge the new Patriarch of Venice, Alvise Contarini ²³⁶. He was ambassador of the republic, in conjunction with the Cardinal Marco Cornaro ²³⁷, while the conflicts that confronted the Papacy during the Cambrai League. He officiated the mass in the opening on the first session of the Council of Letran, on 10th May 1512.

His authority was accepted at that moment, and his name was heard for the conclave as a possible successor to the Papacy in February, 1513. However, his candidature was impaired because of his rivalry with the Cornaro family, which would also affect Giovanni Grimani negatively in his future aspirations to become a member of the cardinalate.

He was also known for his independent judgment opposite to that of the pontiffs: despite the fact that the new pope, Leo X ²³⁸, had respected all his privileges, in 1516 Domenico refused to sign the bull in which the Pope intended to grant his nephew Lorenzo de Medici ²³⁹ the Dukedom of Urbino, and one year later, his vote was the only one in favour of three former cardinals accused of plotting against the pontiff.

He was one of the seven cardinals of the committee in charge to determine controversy among the Franciscan ²⁴⁰.

²³⁶ (Venice, 1477 – Venice, 1557). Plate VIII.D.

²³⁷ (Venice, 1482 – Venice, 1524).

²³⁸ (Florence, 1475 – Rome, 1521).

²³⁹ (Florence, 1449 – Careggi, 1492).

²⁴⁰ He presided over the prolonged discussions in the Convent d' Aracoeli until the end of June, including an altercation that ended up into a physical confrontation with the general of the Order, Bernardino Prati da Chieri, related to some appointments to certain offices. Theologian and apostolic penitentiary, Prati was appointed bishop of Athens by Leo X on May 29, 1517.

In early January 1517, he had resigned from the Patriarchate of Aquileia in favour of his nephew Marino — a position that would be held by Giovanni Grimani later, until his formal accusation, which was then handed over to his own nephew Danielle Barbaro.

Already out of Rome and returned to Venice, at the end of 1518, he did not accept the renounce to the bishopric of Urbino for a second time, this time to favor Giulio de Medici (future pope Clemente VII) ²⁴¹, a position that conversely he assigned to his nephew Giovanni Grimani on 18th March 1520. His father Antonio, by the time rehabilitated, was elected *dux* on 6th July 1521.

It was December 4 when, sick in Murano, he received the news of the death of Leo X, which had occurred three days before, and decided to leave on the 5th to Pesaro after embarking, carried by four servants. He arrived in Rome from Urbino in a litter drawn by mules on 15th December, to be present in the new synod for which his own prestige could allow him to reach the papacy. He did not leave his lodge until the 25th, in a litter, to be carried by Cardinal Bernardino Carvajal ²⁴² to a sort of meeting of anti-Medicean cardinals.

Two days later, on the 27th, he appeared at the conclave, but on the 30th he was too ill and on the 31st he had to leave it because he was “in danger of death” as reported by Baltasar de Castiglione ²⁴³ to Federico Gonzaga ²⁴⁴.

²⁴¹ Giulio di Giuliano de' Medici (Florence, 1478 – Rome, 1534).

²⁴² Bernardino López de Carvajal y Sande (Plasencia, 1456 – Rome, 1523).

²⁴³ (Casatico, 1478 – Toledo, 1529).

²⁴⁴ (Mantua, 1500 – Marmirolo, 1540).

Even when Venetian popes had existed, being the son of a living *doge* certainly did not help him in his aspirations to the Papacy, which was eventually achieved by Adrian VI ²⁴⁵.

He remained at Rome for a few months in 1522, as member of the regency committee of three cardinals monthly renewable, waiting for the arrival of the new pontiff (an event which would not happen until 29th August). However, he left the city during the first days of April, embarking later at Pesaro on a ship belonging to the duke of Urbino, and arrived to his home in Murano the 19th of that month.

He returned to Rome a year later, on 7th February, and was welcomed by Adrian VI, who appraised his renowned philosophic and theological culture. His signature appears on the bull of 27th March that restored Urbino 's Duchy to Francesco Maria I Della Rovere ²⁴⁶, its legitimate owner, after the conflict with Leo X some years ago.

On 20th April, he attended the solemn greeting ceremony of the pontiff at the Venetian embassy in Rome. Five days later and as a patron, he officiated an exquisite banquet offered to the diplomatic corps on the occasion of Saint Mark 's Day. This, would be remembered as "the second most beautiful" of its time (only surpassed by that of the Chancellery), in the surroundings of a Roman palace with a multitude of rooms and gardens, and musical performances that lasted for 6 hours.

²⁴⁵ Born Adriaan Florensz Boeyens (Utrecht, 1459 – Rome, 1523), he was the last non-Italian pope until Juan Pablo II, 455 years later.

²⁴⁶ (Senigalia, 1490 – Urbino, 1538).

Domenico was one of the wealthiest patricians in his times. His colleague, Ambassador Alvise Gradenigo ²⁴⁷, reported on 25th May, after returning to Venice, that Domenico had an annual income of 14.000 ducats, and that “many people would make him Pope” ²⁴⁸.



His art collection was donated to the Venetian state, being completed by his nephew Giovanni later, and was the primal core for the actual National Archaeological Museum of Venice. The number and iconography of these works have been settled after an inventory of 1587 by Alessandro Vittoria and Domenico dalle Due Regine. It was commissioned by the managers of the works at Palazzo where the collection was destined ²⁴⁹.

He died on 26th August 1523.

²⁴⁷ (Venice, 1458 – Venice, 1542).

²⁴⁸ Among the ecclesiastical benefits he benefited from, he enjoyed those of the Bolognese presidency of the Knights of Jerusalem and a Cypriot abbey, the Camaldolese monastery of S. Maria delle Carceri in Este (1494-1512), the bishopric of Pafos until 1495 and the administration of Archbishopric of Nicosia for a short period, and of the abbeys of S. Pietro di Rosazzo (1501) and S. Maria di Sesto al Reghena (1503)

²⁴⁹ Perry (1978, pp. 242 and ff.).

L.B. MARCANTONIO GRIMANI ²⁵⁰  **VENICE, 1486 – VENICE, 1566** 

Second son of Francesco di Pietro, named Scipione, with Lucrezia Diedo di Andrea. Two of his three brothers — Vincenzo, Piero — were procurators of San Marcos, and Piero was the Venetian ambassador before Charles V in 1530. Andrea was the third one. He married Giulia Tron di Piero in 1510, having two sons: Alvise (1511-71) and Ottaviano (1516-76).

His political career lasted from 1523 until his death, holding subsequently relevant positions for the Republic, until he became part of the Council of Ten in 1550. He was candidate to *dux* in 1553, and was honoured with the coinage of an honorary medal in which he appeared bald and with a short beard, with his name and position as *Senatori Principali*.

During the next years to 1565 when he was elected procurator of San Marcos, he continued to be a member of various and authoritative magistracies as superintendent over Monasteries (1554), wise man of the Council (1555-58), ducal counsellor (1556-59 and 1562-64) and one of the three conservatives and executors in charge of reviewing laws already enacted (1557-59).

²⁵⁰ Dal Borgo (2002).

He died serenely on 25th February 1566, in his palace of the Saints Ubaldo and Agata (*vulgo* S. Boldo). His testamentary wills included, in addition to measurements for the preservation of his large legacy, indications for the decoration of his own funeral chapel, located inside the family one which he himself had already required in 1542 to the friars of the church in San Sebastiano.

He obtained a special exemption from the apostolic nuncio at Venice allowing him to be buried under the main altar, following his own will for not to be buried along with his relatives. He endowed the chapel with pictures and artistic objects, which were representative of his family, for a total amount of 700 golden ducats.

In 1564, a year after *The Wedding* completion, Alessandro Vittoria delivered two statues to the chapel, Saint Marc and Saint Anthony. Marcantonio had already commissioned him his own portrait on a marble bust, which he ordered in his testament for a copy being made after his death in order to be placed at his home.

Paolo Caliari also portrayed him in a honourably way, intended to the room of the Major Consiglio at the Ducal Palace, a picture which was lost later during the big fire of 1577.

1.C. ANDREA MELDOLLA, NAMED "SCHIAVONE" ²⁵¹ 🏰 ZARA,
1510 – VENICE, 1563🏰

He was probably born in Zara (Dalmatia), where his father Simone had settled from Meldolla to occupy the position of contestable for the *Serenissima*. His brother, who was also painter, was born in the same place.

There is no certainty about his training period, however, it has been suggested that he could have begun with Bonifacio Veronese ²⁵², and that later he could have worked in the Lorenzo Luzzo workshop ²⁵³, who was both active in Dalmatia and Venice. Nevertheless, the more convincing proposal points to Francesco Mazzola ²⁵⁴, to whom a strong influence in Andrea 's work is avowed ²⁵⁵. He collaborated with Antonio da Trento ²⁵⁶ in a series of 14 etching engravings prior to 1540.

This year, Vasari commissioned him his first known picture (currently lost): a tribute to Ottaviano de' Medici ²⁵⁷, depicting the recent battle that confronted Charles V to Barbarroja ²⁵⁸.

²⁵¹ Bortolotti (2009).

²⁵² Born Bonifacio de' Pitati (Verona, 1487 – Venice, 1553).

²⁵³ Named Morto da Feltre by Vasari (Feltre, 1480 – Zara, 1527). Lorenzo had collaborated with Titian and Giorgione, who conducted the restoration of the Tedesci facade from 1507: Bryan (1873, p. 496).

²⁵⁴ Girolamo Francesco M^a Mazzola, named "il Parmigianino" (Parma, 1503 – Casalmaggiore, 1540).

²⁵⁵ Ridolfi (1648, p. 247) suggests that he self-taught Parmigianino 's works.

²⁵⁶ (Trent, c. 1510 – Fontainebleau, 1550). Painter and engraver.

²⁵⁷ (1482 – 1546). A close friend of Miguel Ángel, his son Alessandro would be pope as Leon XI later on (Florence, 1535 – Rome, 1605). Dal Pozzolo (2015, p. 78) suggests that Vasari 's commission could have been obtained through Aretino, a common friend to both of them.

There is no certain evidence of any of Andrea 's works until the next decade. Four tables (perhaps being part of a cabinet: two of them depicting Apollo and other two for Jupiter) in the Vienna Kunsthistorisches Museum and a few mythological engravings, are attributed to him during this period.

Three canvas are also attributed to him between 1542 and 1547 ²⁵⁹, however, there is no certainty until just this last year of the only dated and autograph Andrea 's work — "Andrea Meldolla inventor" —, a big etching depicting *The Abduction of Helen* ²⁶⁰.

He decorated the facade of the Palazzo Zen de Crociferi in Venice with *grotteschi*, frescoes which are currently lost and which were painted in collaboration with Tintoretto.

²⁵⁸ Vasari (1568, p. 597). The mention, as that of Tintoretto, appears at the end of the biography of the Venetian painter Giovanni Battista Franco: § Notes 159 and 267.

²⁵⁹ *Sanson killing a Philistine* (Palazzo Pitti in Florence), the *Conversion of Saint Paul* (Foundation Querini-Stampalia of Venice), and *The Marriage of Cupido and Psyche* (Renaissance Studies Institute of Florence). The second one is based on the *cartone* used by Raphael for the Sixtine Chapel, which was preserved in Venice since 1521 in Domenico Grimani 's collection.

²⁶⁰ Several works are attributed to him: *Adoration of the Magi* (Pinacoteca Ambrosiana of Milan), the *Decapitation of John the Baptist* (Copenhagen Fine Arts Museum), the *Rise to the Calvary* (Budapest Fine Arts Museum), some small mythological pictures located at the Museum of Picardie of Amiens and in the London National Gallery, one *Piety* in the Gemäldegalerie of Dresde, and three organ shutters for the church of San Peter at Belluno — *The Virgin Annunciate* and the *Angel of the Annunciation* in the external side of the small doors, and *Saint Peter and Saint Paul* in the internal one.

He received from Aretino the same critiques than his friend and colleague Robusti because of the same reasons, the excessive *prestezza*: Paolo Pino joined, with even more bitterness, the critics when describing Schiavone 's technique as "to smear" (*empiastrar*)²⁶¹.

Between 1552 and 1553, Andrea painted eleven pictures on wood, devoted to the choir gallery in the church of Carmini²⁶²: only three of them survived, being the remaining eight in unknown location.

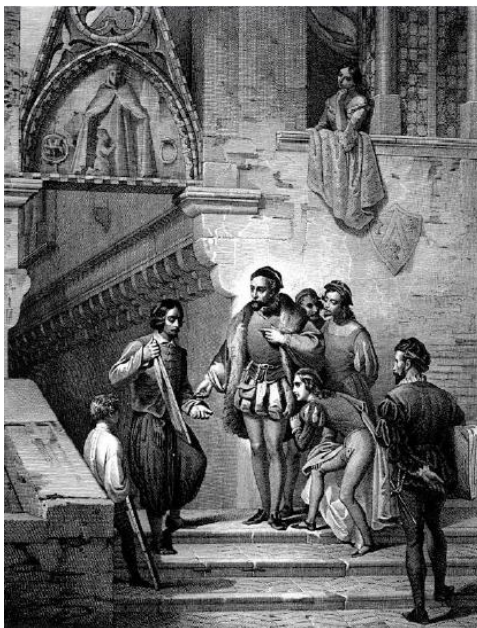


Figure 24. *Andrea Schiavone meets Alessandro Vittoria. Gemme d' art italiane, Anno VI, 1853, 0129.*

²⁶¹ Pino (1548, p. 113). (? , 1534 – Venice, 1565): his treatise asserted the supremacy of the Venetian School over the Florentine, against Vasar 's opinion.

²⁶² Ridolfi (1648, p. 251).

This cycle was completed with the collaboration of Camillo da Urbino ²⁶³, who denounced him blaming his own arbitrary dismissal and claiming half of the commission amount as compensation.

Shortly after this, he made four monochromatic frescoes for one chapel of the church of San Sebastiano ²⁶⁴, whose ownership was Marcantonio Grimani, since 1544.

Undoubtedly, he collaborated there with Alessandro Vittoria, who was in charge of the stucco for the cornices, one bust of Marcantonio, and two statues, one of San Marco and another one of San Antonio ²⁶⁵.

In the early 1577, he completed three of the twenty-one “rounds” (*tondi*) ²⁶⁶ which cover the ceiling room of the Marciana Library — whose building begun 20 years earlier by Sansovino, the official architect of the city, whereas the pictorial works were conducted by Tiziano Vecellio.

Among the artists who collaborated in these works were Battista Franco, who took over the grotteschi upon a golden background ²⁶⁷, as well as Titian himself, Paolo Caliari, Tintoretto, and Alessandro Vittoria.

²⁶³ (Urbino, ? – ?, 1570). Pottery painter of the Duke of Ferrara, Alfonso II d’ Este (Ferrara, 1533 – Ferrara, 1597).

²⁶⁴ *The Oration in the orchard*, the *Judas’ Betrayal*, the *Deposition in the Sepulcher*, and the *Resurrection*.

²⁶⁵ § Appendix 1B.

²⁶⁶ The last three *tondi* from the threshold of the room: *The Force of Arms*, *Allegory of the Empire*, and *The priesthood*.

²⁶⁷ § Notes 159 and 258.

The reputation obtained with this enterprise led him to a commission for the Pellegrini chapel in the church of San Sebastiano, by its recent appointed patron Vincenzo Pellegrini, including his *Christ with two disciples on the road to Emmaus* along with two small monochrome ovals.

In 1560, he worked at the Marciana Library once again, completing the series of *Philosophers* that decorate the walls of the main room.

Some small pictures focused on mythological issues are preserved ²⁶⁸ — this was his own field of expertise facing the existing big demand for this kind of works among the private collecting — as well as others of sacred ambience ²⁶⁹.

He received his last Venetian commission — *The Miracle of San Marcos* — from the *Scuola di San Marco* few months after the Veronese canvas' *The Wedding* begun, on June 28th 1562. It was commissioned by the responsible, Tomasso Rangone ²⁷⁰, although it seems that the picture was never done, since shortly after this, the *Scuola* commissioned another canvas with the same topic to Domenico Tintoretto ²⁷¹.

²⁶⁸ *History of Aeneid* (Kunsthistorisches Museum of Vienna), *The infant Bacchus with the Nymphs of Nyssa* (private collection), and *Danae* (National Museum of Capodimonte, Naples).

²⁶⁹ *Ecce Homo* (private collection), *Christ facing Pilatos* (it seems that he made four versions: Gallery of the Academy in Venice, Stockholm National Museum, Royal Collections of Hampton Court, and Kunsthistorisches Museum of Vienna), and *Christ facing Herodes* (National Museum of Capodimonte in Naples).

²⁷⁰ § Notes 84 and 198, and Plate II.D.

²⁷¹ (Venice, 1560 – Venice, 1635).

His name is shown as a witness — along with Titian, Tintoretto, *il Veronese*, and a certain Jacopo Pisbolico de Pistoia ²⁷² — in a dispute involving the procurators of San Marcos and some members of the Zuccato family, who were renowned by their mosaics, on May 9th 1563. He wrote his last wills two weeks later, on 22th May, leaving all his possessions to his wife, Marina de Ricis ²⁷³, which leads to believe they had no offspring. He died on December 1st on the same year, a few weeks later the completion of *The Wedding* by the Veronese.

He was acknowledged as the best engraver of his time, although unfortunately just a few works are preserved, perhaps because, according to Vasari, his activity was mainly devoted to the private audience. The painter Battista del Moro ²⁷⁴ possessed a book with engraved designs which were mostly his works. After Andrea 's death, Tintoretto stated that no artist could ignore him from that moment on ²⁷⁵. Unlike many of his colleagues, he died in poverty, while others dealt with his works during his life: he was buried thanks to the charity of a few friends ²⁷⁶. His friend Alessandro Vittoria was present among the witnesses in the reading of his testament ²⁷⁷.

²⁷² Jacopo Pistoia, Pisbolica, or Pistogia. Data on his birth are unknown, and his death is thought to be at Venice. The last known data places both him and Tintoretto in 1572 as beneficiaries of Lorenzo Stampa, probably a glass painter at Murano (whose testament is dated on March 8th). Stampa says that Pistoia lived at S. Salvatore, nevertheless his date of death does not appear in the deceased registers of this parish, nor in the general census of the city.

²⁷³ It is derived after his wife 's own testament, that Andrea possessed some lands in Zara during his life.

²⁷⁴ (Verona, 1514 – Verona, 1573). Active in Verona, Mantua and Venice, and occasional rival to the Veronese.

²⁷⁵ Marinelli (2018, p. 237).

²⁷⁶ Mrs. Jameson (1867).

²⁷⁷ Richardson (1980, p. 11).

1.D. GIROLAMO GRIMANI ²⁷⁸ ☞ VENICE, 1496 – VENICE, 1570 ☜

According to a Romantic author, he was the main responsible of the commission for *The Wedding* in 1562 (see Paragraph 3), after a previous small copy which he possessed in his gallery, and which the San Giorgio 's abbot would have wished for his congregation.

Fourth son of Marino di Piero, known as Scipione, and Andriana Cappello di Bernardo. He begun his political career in 1515, being elected for the *Cinque savi agli Ordini*, a position with competences over the whole Venetian maritime navy, both civil and military.

In 1516, he was a civil servant officer in the Chamber of *Imprestidi* and got married to Donata Pisani di Ermolao (Almorò) in 1519. They had three daughters (Maria, Agnesina, Andriana) and two sons — Marino, born in 1532, who later became *dux* from 1595 to 1605, and Ermolao, born in 1532, knight and procurator of San Marco.

He served as “Sage of the Mainland” almost uninterruptedly since 1531 until his death, 7 years after the commission of *The Wedding*, alternating the position successively with other important ones to the politics of the *Serenissima*. In 1542, he became part of the group of five nobles *super Napolitatos* responsible to attend to refugees from territories lost in previous military campaigns. In 1543, he entered the *Collegio* of twenty-five nobles on the fortifications, a task affecting the whole defensive apparatus of the Republic.

²⁷⁸ Dal Borgo (2002).

Since 1544, he was part of the Venetian Senate sages, or “Great Sages”, one of the three expert groups constituting the *Collegio*. He was appointed captain in Verona in 1549, acquiring military powers. Back in Venice, at the end of 1551, he was appointed member of the board for the Council of Ten, composed of fifteen members. Two years later, he was one of the Three Conservatives and executors of the laws, who were magistrates with supervisory functions over what was already legislated, a position that he resumed in 1559-60.

He was one of the ambassadors for the coronation of the new pope Marcellus II in 1555 ²⁷⁹, and then again for Paul IV ²⁸⁰, after Marcellus’ sudden death only twenty-one days later. In 1556, he was elected Superintendent of Health for the management of the plague, a position to which two other supervisors were added with the power to issue death sentences. In 1559, he was one of the five nobles in charge of *dux* Lorenzo Priuli ‘s ²⁸¹ succession by Girolamo Priuli ²⁸², and in the next year, he was again ambassador before the new pope Pius V ²⁸³, this time probably accompanied by Paolo Caliari, il Veronese. Girolamo obtained the lifelong position as procurator of San Marcos in April 1560. He returned to Rome as ambassador in 1566, both for the election of Pius V as for the solving of jurisdiction issues between Venice and the Roman curia. He was among the 41 electors for the *dux* Pietro Loredan ²⁸⁴ in 1567.

²⁷⁹ Marcello Cervini degli Spannochi (Montefano, 1501 – Rome, 1555).

²⁸⁰ Gian Pietro Carafa (Capriglia Iripina, 1476 – Rome, 1559).

²⁸¹ (Venice, 1489 – Venice, 1559).

²⁸² § Note 78.

²⁸³ § Notes 91 and ff. § Note 145.

²⁸⁴ (Venice, 1482 – Venice, 1570)

In his testament, written two years before his death, he named his wife as first heiress, followed by his sons as second ones. To his granddaughters, he granted endowments worth of 1000 golden ducats for those who would become nuns and of 5000 for those who would get married.

1.E. GIOVANNI VI GRIMANI ²⁸⁵ ☞ VENICE, 1506 – VENICE, 1593☞

Son of Girolamo di Antonio (ca 1460 - 1515) and Elena de Francesco Priuli. He had three brothers and at least three sisters — Marino, Marco, Vittore, Lucia, Paola, and Lucrezia. From his birth, he was meant to the ecclesiastical career, and on March 28th 1520, he assumed the position of his uncle, the Cardinal Domenico, as “administrator” for the bishopric of Ceneda until December 18th 1530, when he handed it over to his brother, the Cardinal Marino. After his uncle ‘s death in 1523, he gained the benefit for the abbey of S. Maria di Sesto al Reghena. He was again bishop of Ceneda with full rights from February 20th 1540 to January 23rd 1545. Because he was nephew and brother to Patriarchs of Aquileia, it seemed that he was destined to be the governor of the Patriarchate after the death of his brother Marino, which happened in September 28th 1546. However, a series of continual accusations and political movements prevented him from acquiring the position that was his legal right until many years later at an old age, and he could never obtain his cardinal degree but secretly (*in pectore*).

²⁸⁵ Benzoni & Bortolotti (2002).

Eight months earlier, on January 28th 1546, the bishop of Milopotamo and Chirone — Dionisio Zanettini ²⁸⁶, named Grechetto —, had denounced him to the pope Paul III ²⁸⁷ accusing him of supporting the authority of the Council over the Pope during a conversation with him at Venice, in his presence and the archbishop 's of Corfu.

On April 26th1547, he denounced him again before the pontiff, this time with a detailed accusation of *crypto-lutheranism*.

Giovanni had supported people who were involved in other inquisitorial trials: the Agustinians Giulio Della Rovere ²⁸⁸ and Agostino da Treviso ²⁸⁹ (when he preached at Venice), and also Bernardino Ochino, being friends with Giacomo Nacchianti ²⁹⁰ and Pier Paolo Vergerio, in addition to Pietro Carnesecchi ²⁹¹, to whom he had a close relationship in 1542 while Carnesecchi resided in the city.

The denunciation also included his secretary, the physician Gian Battista Susio ²⁹², to whom he rated as “furious, fool” and of a “bad nature”.

²⁸⁶ Franciscan bishop. He was ordered on April 11th 1529. He was active until his renounce in 1555, and then, he became emeritus until his death in 1566 (<https://www.catholic-hierarchy.org/bishop/bznttn.html>). Famous by his incident with the bishop Tomasso Sanfelice (Isernia, 1494 – Venosa, 1585) who, while a heated conciliar debate on the justification, grasped his beard and shook it with violence, causing him a “great insult” (O’ Malley, 2013, p. 109).

²⁸⁷ Born Alessandro Farnesio (Canino, 1468 – Rome, 1549).

²⁸⁸ Giulio da Milano (Milan, 1504 – Tirano, 1581).

²⁸⁹ (Treviso, 1490 – ?, 1550).

²⁹⁰ Jacopo Giovanbattista Nacchianti (Florence, 1502 – Chioggia, 1569).

²⁹¹ (Florence, 1508 – Rome, 1567).

²⁹² Named “il Mirandolano” (Mirandola, 1519 – Mantua, 1583).

In a letter of July 25th 1550, ordered by Giulio III ²⁹³, Giovanni was asked to send him to Rome to deny these charges, because it was not convenient to have a suspect “heretic” as secretary. Giovanni satisfied the requirement immediately, and Gian Battista was finally left “clean” before the Roman inquisitors.

Giovanni ‘s aspirations to cardinal position, an essential condition to access the Papacy, turned out as a public compromise and an official requirement from the Venetian government from January 27th 1554, with a long series of ups and downs which lasted several decades.

The rank of cardinal was officially requested on February 12th 1555, by the Venetian ambassador Domenico Morosini ²⁹⁴. For his astonishment, Giulio III exposed slight objections adducing that the exculpation of his previous “problems” were meant to prevent his degradation — he preserved his condition of Patriarch of Aquileia —, but not help in his promotion in the ecclesiastical hierarchy.

Once again, in February 21st 1561, Giovanni accompanied the Venetian ambassador Marcantonio Da Mula ²⁹⁵ to meet the new pontiff, Pius IV, to whom both reiterated the petition. The pope showed his approbation, however he affirmed that he could not interfere with the task of the Inquisition.

²⁹³ Giovanni Maria Ciochi del Monte (Monte San Savino, 1487 – Rome, 1555).

²⁹⁴ (Venice, 1508 – Venice, 1558).

²⁹⁵ (Venice, 1506 – Venice, 1572).

The “convenient” apparition of a letter personally written by Giovanni on April 17th 1549 placed him again in the spotlight of suspicion a few days before the appointment of the new cardinals. Paragraphs of the letter were read to the ambassador by the Cardinal Antonio Ghislieri, future Pius V, who was called there with this purpose: Giovanni had protected Leonardo Locatelli ²⁹⁶ during his preaching at the Udine collegiate in 1549, after being accused before the patriarchal vicary and his sermons were interrupted.

The letter confirmed the old suspicions about the participation of Ottaviano Roventa ²⁹⁷, bishop of Terracina, at Trent in the beginnings of 1547: his intervention on the justification *per sola fide* — the Lutheran and reformist interpretation — could have been inspired on Giovanni ‘s own ideas, from who Roventa was just the spokesman, as Grechetto had denounced some previous years. When Giovanni knew that the text had been read to the ambassador Da Mula, he achieved a hearing with the pope for the next day, February 22nd, where he burst into tears and self-proclaimed a victim of some cardinals’ hatred, Ghislieri himself among them.

Pius IV promised him not to spread the letter, however, he declared that, before getting to him, it had already arrived to other hands and that he could not stop the inquisitorial mechanism: the new claim was that he had been previously exonerated because these autograph new documents, and others addressed to him, were unknown at that time.

²⁹⁶ Maestro Leonardo Locatelli, the Younger, Dominican monk.

²⁹⁷ Ottaviano della Raverta (Rovere) (? , ca. 1516 – Madrid, 1561). Bishop from November 27th 1545, and apostolic nunzio in Spain (1560-61), where he suddenly died in October 12th.

The letter was then inspected word-to-word in Girolamo Seripando 's house (future president of the Council of Trent in the last announcement) ²⁹⁸, and Giovanni himself was alike examined by an inquisitorial committee on the 25th. Next day, eighteen new cardinals were designated — among them two Venetians: Bernardo Navagero ²⁹⁹ and the ambassador Da Mula himself — however, his name was not in the listing.

It was only on August 19th that the palace master gave him an amount of three pages “with things extracted from his letter”. He again justified them in writing, delivering a text with a total length of 8 pages five hours later. Tired and irritated, he chose to come back to Venice, with the aim that his cause would be reviewed at Trent, where the Council was being conducted. Unfortunately, he left Rome by the end of September without Pio IV 's approval, which aggravated and intensified his cause. The State Secretary, Cardinal Carlos Borromeo ³⁰⁰, considered his visit to the city of the Council unnecessary, which aim was “to disturb” and “to confound” with his personal misfortunes. He was summoned on April 11th 1562, through the papal nunzio in Venice, to turn up before the Roman Holy Office to justify himself in person once more. At this point, the *Serenissima* took part in the conflict again, urging him to go to Trent, where his court case would be reviewed by a special commission, which was established at the house of Cardinal Giovanni Morone ³⁰¹ on July 19th 1563. No heretical imputation was found in his letter from 1549.

²⁹⁸ (Apulia, 1493 – Trent, 1563).

²⁹⁹ (Venice, 1507 – Verona, 1565).

³⁰⁰ § Note 219.

³⁰¹ (Milan, 1509 – Rome, 1580).

And consequently, the previous judgment ³⁰² was ratified as acquitted. He trusted Pius V 's promises and the support of the Republic and other cardinals to make his nomination as cardinal *in pectore* a public announcement (April 26th 1561). Nevertheless, his name was not among the 23 new cardinals who were nominated two years later, on March 12th 1565. Among them, two Venetians once more ³⁰³. He neither received the canopy, which corresponded to him as metropolitan dignity ³⁰⁴. After Pius IV death, on December 9th, he went to Rome to participate in the conclave attending his pending designation. However, he never arrived there because his declared enemy Ghislieri reached to Papacy as Pius V, on February 7th 1566: a few months later, on June 6th, the papal nunzio at Venice asked him again for an appearance at the Roman court, making a clear omission of the acquittal he had obtained at Trent. So, he waited for the death of Pius V, on May 5th 1572, to come back to his concern. The Venetian ambassadors reasserted their requests to the new pontiff, Gregory XIII ³⁰⁵, who expressed outright his negative to make him cardinal, in return for promoting other Venetian prelates and to stop carrying on Giovanni 's appointment. After this new denial, he retreated to the palace of Santa María Formosa, with all his collections: there, he welcomed Henry III of Valois ³⁰⁶ in a magnificent way, on July 22nd 1574.

³⁰² From September 5th, 1561; published on the 17th.

³⁰³ Zaccaria Dolfin (Venice, 1527 – Rome, 1583) and Giovanni Francesco Commendone (Venice, 1524 – Padua, 1584).

³⁰⁴ During this interval, he was portrayed by Tintoretto with the cardinal garment which he never got it: § Plate XIV.

³⁰⁵ Ugo Boncompagni (Bologne, 1502 – Rome, 1585). He ordered and gave its name to the current Gregorian calendar.

³⁰⁶ (Fontainebleau, 1551 – Saint-Cloud, 1589).

He was sent to Rome in 1580 to attend the territorial conflicts between the Republic and the Papacy, which was latent from 1576 ³⁰⁷. In fact, he was kidnaped by the pope in there, who published his own law on competences three years later, after using Giovanni, in repeated occasions, as a pawn for his own interests. On July 16th 1583, he wrote to the Council of Ten acknowledging this situation as consequence of his own fault, and declaring himself as a humble and obedient son of the *Serenissima*.

He could not return to Venice until Gregory XIII was dead, on April 10th 1585. On February 3rd 1587, he could finally devote his time to his own antiquities until his death on October 3rd 1593, due do natural causes.

He looked after the decoration of the family chapel in the church of S. Francesco della Vigna, as well as the reform of the Grimani palace at S. Maria Formosa, turning it into one of the first European public art museums thanks to the donation of his formidable collection of “classical pieces” to the Venetian State, following his uncle Domenico ‘s example. During the two preceding decades after the commission of the Veronese ‘s *Wedding* ³⁰⁸, the palace became one of the most artistic workshops in Venice, in tune with the mannerist current of the city.

³⁰⁷ The conflict begun with the promulgation of his own competence in Aquileia, under a command (June 29th 1576) which cancelled the covenants of 1445. Feudal competences did not correspond to him according to these accords.

³⁰⁸ Among the painters who were engaged: Giovanni da Udine (Udine, 1487 – Rome, 1564), Francesco Salviati (Florence, 1510 – Rome, 1562), Battista Franco, Federico Zuccari, Francesco Menzocchi (Forli, 1502 – Forli, 1674), and Camillo Capelli (Mantua ? – Venice, 1568).

After he had recovered the family “antiquities” for his Venetian palace, he never stop to increase his collection. He began by rescuing his brother Marino ‘s goods, which were acquired by Giulio III under the terms of accumulated debts, in exchange of 3000 golden ducats. From that moment on, he invested great amounts of money both personally and through agents who were assigned to the most relevant archaeological markets surrounding Venice: Rome, Aquileia, Dalmatia, Constantinopla, Creta, Ática and the Peloponese. He was specially interested in statues, statuettes, busts and heads of divinities and allegorical figures, as well as emperors and patrician portraits. His collection included many reliefs, inscriptions, vases, chandelier basements and funerary urns (material which was mainly purchased in Rome), and a big number of cameos, gems, coins and medals, the majority of them from Domenico and Marino Grimani ‘s collections. On February 7th 1587, he offered near 200 of these pieces to the Republic with the condition of exposing them in a public and adecuate place along with those granted by his uncle, which were located at the Sala delle Teste and he himself had ordered to restore. They were finally assigned to the antechamber of Marciana Library by the Collegio in 1590. The new public statuary was completed by the procurator Federico Contarini ³⁰⁹ in 1596, under the supervision of Vincenzo Scamozzi ³¹⁰, nearly three years after his death. His collection probably constituted the original core of the current National Archaeological Museum of Venice.

³⁰⁹ (Venice, 1538 – Venice, 1613).

³¹⁰ (Vicenza, 1548 – Venice, 1616).

He was Gasparo Contarini 's younger brother and older of other nine siblings — five males and four females — he was in charge of the family affairs after their father 's premature death in 1502, while his older brother, Gasparo, continued with his studies in Padua, which would lead him into the relevant diplomatic career he would develop until his death in 1542. The Contari family, despite not being one of the most wealthy ones, managed a wide inheritance, including a palace in Madonna dell' Orto – Palazzo Contarini del Zaffo — and its lush gardens, which were one of the main places where the Venetian humanist of that time would gather ³¹².

During the second decade of that century, it seems that he had resided in Alexandria while taking care of family businesses, spice trafficking among them. In 1515, he decided to become a supplier in the city, but he was unable to get the position. Nothing else was known about him until his brother Gasparo was elected Venetian orator before Charles V in 1521, moment when he was integrated into his suite, presumably as domestic economy administrator.

Dedicating his life to foreign policy was not of his interest during those critical years: there are four letters from that period – from Audenarde in 1521, Brussels next year, Valladolid in 1523 and finally, Burgos in 1524 — but only the first one was comprised of military content. The other three letters dealt with his courtesan life, a new environment for him, and his admiration for the emperor.

³¹¹ Derosas (1983). Plate VIII.C.

³¹² Lafarga & Sanz (2022b, in press).

In 1525, he had to move to Cartagena in a haste, where the Inquisition had arrested the person in charge of a galley whose cargo (or the ship itself) were property of the family, on the pretext that they were selling illegal books.

In 1526 he was admitted in the Venetian senate by the payment of 500 ducats. Whereupon, his name appeared in many banquets: with the duke, in 1526; and with the recently appointed cardinal, Marino Grimani, in 1532; and later on, as the person in charge of welcoming the Duke of Milan in 1530, and Duke Urbino in 1532. The previous year, the Council of Ten elected him as supervisor for the Marigold.

In November 1534, he obtained a really well-respected and prestigious position in the embassy before emperor Charles V, however, in October next year, and before starting his journey to Spain, he was disclaimed from his service to the Republic due to the conflict between his new position and his brother Gasparo 's appointment as cardinal, forcing him into resuming his Venetian political career.

In 1539, he was elected wise man of Mercatura, and then, in 1540, called to the Commons Advocate, position which he quickly quitted because of his new assignment as supervisor in Verona, a city involved in revolts and starvation, where he was the mayor until April 1542.

There, he revoked all licenses emitted before his arrival, he forbade the use of weaponry, reconstructed the government palace, and relocated the prostitutes to a certain neighbourhood according to the moral regeneration policies in Venice and also countless Italian cities at that moment, following the bishop Matteo Giberti reformer 's will.

During the previous years, he had contacts with some of the highest exponents in the current of the *spirituali*, such as Gregorio Cortese and Cardinal Reginald Pole, whom he visited in two occasions — in Rovelone (1536) and then Verona (1537) — and he kept correspondence with Gianpietro Carafa during this decade. In June 1536 he took ownership of the bishopric in Belluno on behalf of his brother Gasparo, for whom he made a detailed assessment on the religious situation in the diocese.

After finishing his stage in Verone in 1542, he visited the cardinal in Bologna during three weeks, between the 22nd May and the 12th June, where he interacted with numerous friendships, a broader group of Venetian people close to the most influential circle of the *spirituali*, such as Giovanni Morone, Sebastiano Contarini, Girolamo Negri ³¹³ or Galeazzo Florimonte ³¹⁴, with whom he visited again Cortese, this time in the Benedictine abbey in Saint Benedetto Po.

It is hard to discern in what measure he kept these contacts either as usual manager of the family 's economic affairs or as personal representative of his own brother, whose death abruptly came shortly after, on the 24th August.

In 1543, he was member of the Thirty Assessors and the next year, Wise man of Terraferma for the Collegio, the highest organ in the government for the Republic, and then, in 1545, he was considered as one of the five “Super Napolitans”. After a brief detachment from politics, he became the *dux* counsellor between 1549 and 1550, apart from supervisor for the fortifications, assisting Duke of Urbino among others.

³¹³ (Fossano, Cuneo, 1496 – Savigliano, 1580).

³¹⁴ (Sessa Aurunca, 1484 – Sessa Aurunca, 1565).

At the end of that year, he was sent to Mantua as deputy ambassador to honour Emperor Maximiliano de Habsburgo.

In the early 1550s, he was one of the three supervisors for the construction of the bridge in Rialto, and next year, he came back to his usual position in the Collegio, where he was renewed in numerous occasions in the years 1552, 1553 — *dux* counsellor in 1554 once again — 1555, 1557, 1560, 1561, 1563, 1566, 1570 and 1571.

In addition to be a member of the Council of Ten from 1551 to 1554, he also assumed multiple positions: (still) supervisor for the fortifications in 1553, supervisor for the Arsenal in 1553 and 1556, and finally, curator and executor of the laws in San Marcos and Rialto in 1553, 1559 and 1560.

He was a prestigious senator and orator and he participated in the election for *dux* in several occasions between 1553 and 1559. Besides, he was law checker in the ducal palace. He obtained his certificate as solicitor in San Marcos in March 1557, which was soon after he had been sent as supervisor in Terraferma, facing the French army 's threat during the anti-Spanish campaign lead by Pablo IV.

A year later, he was appointed general captain of the Sea in charge of a fleet of 90 galleys in order to face the threat that the Turkish represented. In the end, the fleet was sent to the Kingdom of Naples, and taking advance of his position, he enrolled the Croatian pirates to strengthen the safety of the Republic.

Since October 1558 he remained directly connected to the ducal context and to the Council of Ten until his death: he was supervisor in Montes in 1559, 1560, 1569, 1570 and 1575; inquisitor against the dissemination of secrets in 1562 and 1569; procurator for the custody of the city in 1569; supervisor for the peace in the city in 1570, position he declined due to old age; he was sent to Udine to review the fortification in 1566; and procurator in charge of holding Enrique III 's canopy in his visit to Venice in 1574.

In a political sense, he always supported the most conservative and old faction ("vecchia") of the Republic, and his candidacy to become *dux* in 1567 was considered as a grievance with regard to the younger currents, particularly in the Major Council. He died on the 15th December 1578.

During the times of the canvas completion, Tomasso was the one responsible of the familiar chapel in the Church in Madonna dell' Orto, consecrated to the memory of his brother Gasparo and decorated by Tintoretto³¹⁵, which was the same destination for the artist and his own family.

³¹⁵ Douglas-Scott (1997).

Natural son of Federico de Alvise, one of the Cardinal Gasparo Contarini 's brothers, from the Madonna dell' Orto branch, he was probably born in Venice but did not enjoy legal status as *native*.

On the death of the father in Rome in 1535, where he was with his uncle Gasparo, recently appointed cardinal, his family tried to obtain some ecclesiastical benefit for Giulio by Paul III. His uncle, and Cardinals Pietro Bembo ³¹⁷ and Reginald Pole, also interceded on his behalf, being finally granted the bishopric of Belluno on September 11th 1542, succeeding his uncle Gasparo, after his recent death.

During that year, he met some cardinals of the so-called *spirituali* in Bologna — of whom his own uncle and Reginald Pole were the highest exponents —, Giovanni Morone and Galeazzo Florimonte ³¹⁸ among them, and had contacts with Gregorio Cortese ³¹⁹ and Ercole Gonzaga ³²⁰.

He was present at the first announcement of the Council of Trent, where he briefly intervened in the 5th session, on June 17th.

³¹⁶ Derosas (1983). Plate VII.D.

³¹⁷ § Note 182. Cardinal, humanist, historian and philologist. Director of the Marciana Library.

³¹⁸ (Sessa Aurunca, 1484 – Sessa Aurunca, 1565).

³¹⁹ (Módona, 1483 – Rome, 1548). Influential theologian and humanist, abbot of San Giorgio Maggiore for five years from 1532. He was also abbot of San Benedetto Po in 1510 and again in 1540.

³²⁰ (Mantua, 1505 – Trent, 1563). Ercole would die while presiding the Council of Trent on March 2nd 1563.

He voted in the general congregation of July 10th about the problem of “Justification”, and he defended in the synod (still on the 19th), similar positions as his own against accusations of heresy, although he was already in Padua with Pole in the month of September.

He returned to Trent in the fleeting new meeting of the Council, from March to April 1552. Then again in early November 1562, for the third and last announcement, giving in to the official requirements of the Venetian government and the insistence of Archbishop Ludivoco Beccadelli ³²¹, who had been Secretary of his uncle Gasparo, of Reginald Pole and even of the Council itself in 1545.

Giulio was at that time in charge of the crypt which his family shared with Tintoretto ‘s, who portrayed him in a bust in 1575. Giulio, procurator of San Marcos, had commissioned Tintoretto the decoration of the organ at Santa Maria del Giglio in 1552 ³²².

As already mentioned, he publicly adhered to the principles of the accursed book *The Benefit of Christ*.

³²¹ Plate VI.D. (Bologna, 1501 – Prato, 1572). Ludovico wrote the biographies of both and those of Cosimo Gheri (Pistoya, 1513 – Fano, 1537) and Pietro Bembo. He was the secretary of the Council of Trent during the first announcement, a position that was previously rejected by both Marcantonio Flaminio and Alvise Priuli (Romano, 2016): § Appendix 1H.

³²² Grosso (2017, p. 187).

I.H. GIROLAMO CONTARINI ³²³ ☞ **VENICE, 1521 – VENICE, 1577** ☞

He became a prestigious military man at the service of the *Serenissima*, and was portrayed by Veronese twice. Son of the magistrate and lawyer Marcantonio di Andrea and Lucrezia di Pietro Contarini, he became orphan after his father 's death when he was 7 years old: it is necessary to distinguish him from four other contemporary homonyms, sons of others Marcantonios.

In 1539 he obtained from the *Avogaria di Comun* the requisite for his entry into the *Maggior Consiglio*, and three years later, he took his first public position as supervisor of galleys. He was elected in October 1546 among the governors of the *Collegio della milizia da mar*; in January 1551, he took up a galley and in 1552, he was one of the 20 trireme governors.

In 1553, he was granted the position of *Capitano delle fuste*. Girolamo served as administrator in Marano [Murano?] between 1556 and 1557, and returned to the sea the following year as one of the twenty five galley governors: the fight against piracy must have been his main activity as captain of the Cyprus guard.

After a period of absence from public service, he returned to his duties as governor of galleys in 1566 and for the next two years as superintendent.

He was elected again in 1569 among the governors of the *Collegio della milizia da mar*, and re-elected in 1570 while the fleet was being armed against the Turks.

³²³ Derosas (1983). Plate VIII.A.B.

In 1571, he was one of the six assistants of Vincenzo Morosini ³²⁴ for the defence of the Lido before the advance of the Turk. Administrator in Zante in that same year, he was elected Procurator of San Marco in April 1572, thanks to a loan of 16,000 ducats to the *Signoria*.

In 1573, he obtained the position of administrator of the Armar, for which he was elected once more in 1576. He was one of the procurators in charge to sustain the canopy of the king of France, Henry III de Valois, during his visit to Venice in 1574, hosted as special guest of Giovanni Grimani.

³²⁴ (Venice, 1511 – ?, 1588).

II. ALVISE PRIVLI ³²⁵ ⚔️ VENICE, 1500 – PADVA, 1560 ⚔️

Alvise, who was born around 1500 in an uncertain date, was a character connected to the main figures of Italian Reformation by close bonds of friendship ³²⁶. We know very few, if anything, about his father ³²⁷, however, his family was one of the most influential in Venice since they were bankers of the *Serenissima*.

In 1522, he joined his brother Antonio in the management of his new bank beside the bridge in Rialto. This same year, Antonio had been involved in the murder of Giorgio Loredan, son of the chief of the Council of Ten.

During the trials, he became absolved of the exile sentence, partially, due to the support of his father in law Alvise Pisani, and due to the fact that, during the last two years, he was conclavist for one of the characters we are postulating *de nuovo* in the Veronese 's *Wedding*, the Cardinal Domenico Grimani.

Conversely, Alvise felt more comfortable with the literary than the trade activity, and he studied Aristotelian philosophy, Latin and Greek in Padua.

³²⁵ The majority of references, except those quoted, appear in Santarelli (2008, pp. 321-330) and Romano (2016).

³²⁶ Gasparo Contarini, Reginald Pole, Pietro Bembo, Ludovico Beccadelli, Cosimo Gheri, his fellow student Vittore Soranzo (Venice, 1500 – Venice, 1558), Marcantonio Flaminio (Serravalle, 1497 – Rome, 1550), Pietro Carnesecchi (Florence, 1508 – Rome, 1567), Vittoria Colonna, and Giulia Gonzaga, among others.

³²⁷ Son of Marco di Francesco and Maria Soranzo di Pietro di Giovanni. His father was the principal of Rettimo and Zante, and was son of the Captain who had brought the queen of Chipre, Caterina Corner, to Venice in 1489.

Later, from 1532 when he met English Cardinal Reginald Pole, he devoted his life to join and assist him in his diplomatic missions, lodging him frequently in his villa of Treville (Piamonte) during Pole 's stay at Padua and Venice, until December 1536. At that moment, Paul III appointed Pole cardinal in Rome and member of the commission in charge of writing the *Consilium de emendanda Ecclesia*.

During these years, they both visited the Benedictine monastery of San Giorgio Maggiore with regularity, where Alvise 's old friend Gasparo Contarini and other humanists often got together with his brother Antonio to deal with their common affairs ³²⁸. He was also friend with Pietro Bembo and his secretary Ludovico Beccadelli, to whom he himself recommended to Contarini for the same role. Ludovico would travel later accompanying Pole and Priuli (to whom he kept correspondence until his death), during their diplomatic assignments.

In February 1536, Alvise brought to Rome a manuscript from Pole ³²⁹ that was incomplete to be reviewed by Contarini. This text contains references to a previous written piece where the cardinal conducted a kind discussion between his two common friends, Priuli and the bishop of Fano, Cosimo Gheri ³³⁰.

³²⁸ Marcantonio Flamini, Antonio Brucioli (Florence, 1498 – Venice, 1566), Giovanni Battista Ramusio (Treviso, 1485 – Padua, 1557) and Donato Rullo (Lecce, ? – Rome, 1566), all of them were later accused by the Roman Inquisition: Firpo & Marcatto (1998-2000, II, 2, p. 426). Contarini, Flamini and Alvise Priuli were members of the *Divino Amore* Oratory, founded in Venice by Cayetano de Thiene (Vicenza, 1480 – Naples, 1547).

³²⁹ *De unitate Ecclesiae*.

³³⁰ § Note 321.

He came back to Rome along with Pole in October, and he accompanied him later on, in his position of legate, to France and Flandes in 1537; to Niza in 1538, together with the pope Paul III Farnesio, where an armistice between the emperor Charles V and Francisco I of France ³³¹ was concluded. They went to Spain in 1539, in conjunction with Beccadelli: in Toledo as legate before Charles V, and later in Barcelona. Finally, they stayed at the Franciscan monastery of Montélimar for six months, before returning to Rome at the end of that year.

In 1541, after Pole was transferred to Viterbo as papal legate, and knowing about the Ratisbona agreements, Alvise was his agent in Rome to deal in his name with the cardinals who had attended the conference, among them Gian Pietro Carafa and Pietro Bembo. His objective was to promote the agreement for the Contarini 's proposal on "justification", however the prelates were not in a receptive position.

In Viterbo, he was a very active member of the *spirituali* circle around the English cardinal — known as *ecclesia viterbensis* —, mainly composed by some of the most relatives to Spanish humanist Juan de Valdés, settled at Naples and who recently died on that same year. Among them were Giovanni Morone, Marcantonio Flaminio, Vittoria Colonna, Giulia Gonzaga, and Pietro Carnesecchi. Some of Valdés' texts and the first edition for the *Beneficio de Cristo* were arranged here for the printing ³³².

³³¹ (Cognac, 1494 – Rambouillet, 1547). Named "Father and Restorer for the Letters", "Knight King", and "Warrior King".

³³² Firpo (1996, p. 360).

He accompanied Pole to Trent, from November 1542 to May 1543 in order to attend the preparations of the future Council of Trent, and two years later, when the conference began, he was proposed as its secretary, a position he rejected as Flaminio previously did: they both assisted Pole during the first announcement between 1545 and 1546.

Later in 1549-50, he was with Pole at the conclave on February 7th, where, confronted to Giulio III ³³³, he was not elected pope just for one vote because of the propaganda of his antagonist and chair of the Holy Office, Gian Pietro Carafa. Carafa included Pole — la “casa apóstata del cardenal de Inglaterra” —, Morone, Flaminio, and Priuli, beside his own nephew ³³⁴, among the highest exponents of the “scola maledetta” of Juan de Valdés, who had infected all Italian lands ³³⁵.

They both were at Brescia on a retreat in the abbey of Maguzzano in 1553.

³³³ Flaminio, who had returned to Rome from Trent at that moment, devoted him a poem, shortly before his own death on February 17th. Flaminio was interrogated by Carafa at his deathbed, being present his friend, the bishop of Otranto Pietro Antonio Di Capua (Naples, 1513 – Otranto, 1579), who was assisting him and also was a close friend of Valdés and assiduous to his circle.

³³⁴ Galeazzo Caracciolo (Naples, 1517 – Ginebra, 1586). He was friend with Flaminio in the Neapolitan Valdés’ circle, going into exile at the Calvinist Ginebra in 1551.

³³⁵ Carafa accused Pole of heresy during the conclave. He later declared to some of his cardinals that “in the house of the most reverend Pole, where there are many plagued man, speaking on heresy, there is no worse person than Priuli” (Santarelli, 2008, p. 325). In the general context of our model, we wish to make the observation that Priuli is *precisely* the one who looks directly to the miraculous wine, which is hold by Benedetto Caliari in the ultimate version of *The Wedding* (the current one).

That same year, after the ascension to the throne of his own cousin Mary Tudor, Pole was appointed papal legate to England by Giulio III, then departing along with Priuli to London in November 1554. The legation included also to Matteo, the son of Alvise 's eldest brother Antonio, until 1556.

In the consistory dated to 21st August 1556, when Carafa was already pontiff (same as Paul IV), the return privilege was revoked. This privilege had been reserved by his predecessor the diocese in Brescia to Priuli when his owner Durante Duranti would die ³³⁶. After this measure, the govern of Venice, which was presided by an Alvise 's relative, the Dux Lorenzo Priuli ³³⁷, contacted immediately their ambassador at Rome, Bernardo Navagero, to intervene in his favour.

However, Navagero delayed the request before the pope in two occasions, adducing his discomfort with Charles V and the Duke of Alba and, in a broad sense, to all imperialists. The reason was because of the recent ignited war with the Reign of Naples: in the audience of October 2nd 1556, he again avoided Alvise 's case after he advocated the benefits related to the elect Patriarch of Aquileia, Danielle Barbaro.

In the consistory of April 9th 1557, Carafa promulgated a disposition ordering all agents, nuncios and papal legates of Charles V and Philipp II territories to return to Rome. This circumstance seized Pole his nominal England legation, which was assigned to the English Franciscan William Peto ³³⁸, before the astonishment of the whole Roman curia. Peto was appointed cardinal during the consistory on June 14th, assuming the role of personal confessor for the queen.

³³⁶ (Brescia, 1487 – Brescia, 1557/8).

³³⁷ (Venice , 1489 – Venice, 1559).

³³⁸ (Chesterton, 1483 – London, 1558).

At the end of the session, the Cardinal Ranuccio Farnesio³³⁹ claimed and obtained the bishopric of Brescia from the pope in order to grant it to the titular 's nephew, Alessandro Duranti. In this way, he blocked Priuli 's rights once and for all, which again were not defended by Navagero.

According to one of his letters of June 18th, the Cardinal Pacheco declared that the revocation of his entry have been ordained by Paul IV "more for the priest Priuli than for others", and his agent added that also a trial by heresy against Priuli was being instructed³⁴⁰.

In the consistory of July 2nd 1557, Navagero, pushed by the Venetian Senate, finally exposed Alvise 's case reminding the pope persistently, unsuccessfully however, that Giulio III granted his benefit to Priuli knowing that Brescia was a strategic territory for Venice, and that he made it up with the consent of all the cardinals, including the titular Durante.

On August 7th, the English ambassador Carne³⁴¹ gave to the pope two letters, one from the queen Mary Tudor urging him to reconsider Pole 's legate, and a second one from Peto himself stating his will to reject both the new position and the cardinal nomination, because of his old age. Visibly disturbed by the queen 's letter, Paul IV promised him to study the case along with his cardinals and to notify him on their decision.

³³⁹ (Vetulano, 1530 – Parma, 1565).

³⁴⁰ Santarelli (2008, p. 325).

³⁴¹ (c. 1496 – 1561).

In October 23rd, while the titular Duranti was severely ill, and again pushed by the Venetian Senate who demanded priority for Priuli even before Soranzo 's case ³⁴², Navagero insisted again to the pontiff. At that moment, the pope declared that he was willing to please the demands of the *Serenissima*, however, the decisions of the consistory could not be revoked. The ambassador then offered an alternative procedure triggering the pontiff 's anger, who declared that Priuli was an heretic and that it was a proven fact: "He belonged to that cursed school and to that apostate house of the cardinal of England, to whom why do you think we removed his legation? You 'll never see a good end, we are on the verge of proceeding and arresting them" ³⁴³.

Referring to the "scola maledetta", where his own nephew was part too, he declared that Pole have been the "master", and Morone the "disciple", however Morone finally became worse than the master, and brought the discussion to an end with the words: "Magnificent ambassador, say nothing more on this topic, because if our own father would be heretic, we ourselves would bring the logs to burn him" ³⁴⁴. In his letter of November 5th to the Senate, Navagero declared, by means of his informers, that Paul IV would never restore Priuli 's right to accede the position. Furthermore, he added that his cause was connected with those of Pole and Morone and probably with Vittore Soranzo 's one, to whom "they wished to catch in their hands to draw out anything against them" ³⁴⁵.

³⁴² § Note 326. Bishop of Bergamo. The time for his appearance at Rome had been delayed twice and it was about to expire.

³⁴³ Santarelli (2008, p. 328).

³⁴⁴ *Id.*

³⁴⁵ *Id.*, p. 329.

He also added to have been informed that the granting of the bishopry of Brescia could have been revoked favouring Priuli because it happened in a tumultuous way during the closing of the consistory, and because Duranti was illiterate and was not benefited from the confidence of the Dux”³⁴⁶.

Next year, Cardinal Pole died in London on November 17th, scarcely a few hours later than his own cousin, the queen Mary Tudor, both affected by “fevers”. The alluded problems affecting the position in which Priuli must have assumed, probably dissuaded him of an immediate return to Italy at that moment.

After attending the testamentary dispositions of his colleague, Alvise abandoned London definitely in December 1559. He spent some months in France and arrived in Padua on May 3rd 1560, bringing with him many of Pole ‘s writings to review and printing them.

He died in Padua two months later, on July 15th, due to malaria fevers, which he endured since 1556. Sources seem to point that the new pope Pius IV had decided to clean him up for the unfair treatment received by his predecessor by awarding him the bishopric of Verona, vacant from a few days ago³⁴⁷.

He was buried in Venice, at the San Severo church, nowadays lost.

³⁴⁶ The bishopric was assigned to Alessandro on December 24th, after his uncle Cardinal Durante ‘s death. It was revoked by the same pope a year and a few months later, on March 15th 1559, to be finally granted to another Venetian patrician, Domenico Bollani (Venice, 1514 – Brescia, 1579). Domenico was the owner of the palace inhabited by Aretino in Venice for more than two decades, until a few years before his death.

³⁴⁷ Firpo & Marcatto (1998-2000, II, 2, pág. 832).

TINTORETTO, I GRIMANI, Y
ALESSANDRO VITTORIA:
ARTISTAS Y PATRONOS EN LAS BODAS DE
CANA (1563) DEL VERONÉS

Manuel Lafarga & Penélope Sanz





Alessandro Vittoria retrató en piedra a numerosos personajes relevantes contemporáneos en Venecia, y fue a su vez representado por famosos pintores y amigos: uno de ellos, Paolo Caliari, le incluyó en su lienzo monumental de *Las Bodas de Caná* (1563) en compañía de varias decenas de autoridades venecianas e internacionales, artistas de renombre para la ciudad, y autoridades eclesiásticas y personajes influyentes vinculados a la Orden Benedictina. Fue durante décadas un colaborador habitual del autor del lienzo y de algunos de los personajes representados allí: creemos que Alessandro podría ser el quinto comensal a la izquierda de Jesucristo.

El escultor, vestido de rojo y sosteniendo una servilleta blanca sobre su pecho, dirige su mirada frente a sí mismo, hacia la única figura que aparece de espaldas en el lienzo y separada del resto de comensales, sentada con vestido azul y de cabellos y barba blanca, y a la que nosotros atribuimos la identidad del patricio veneciano Girolamo Grimani, protector de la propia Orden y del monasterio de San Giorgio Maggiore, patrono de algunos de los artistas presentes en la escena, y probablemente también del propio encargo, y a quien el mismo Vittoria había retratado en terracota en tiempos del cuadro.

Así, además de Diego Ortiz y de Giorgione, nuestro modelo presta soporte fundamentado a la identificación de 9 personajes nuevos relacionados, considerando la nuestra previa del violinista del *consort* central como Jacopo Robusti, más conocido como “Tintoretto” (a quien hemos restituido su identidad perdida desde Zanetti el Joven): Alessandro Vittoria, otros 5 apuntados por una fuente romántica (Girolamo Grimani, Reginald Pole, Alvise Priuli, Julia Gonzaga y el arquitecto veneciano Daniele Barbaro), y dos más que nosotros proponemos puedan representar a otros dos miembros de la familia Grimani. Uno de ellos Domenico, ya fallecido, quien había sido un gran coleccionista de cuadros, y en especial de la obra de Giorgione a comienzos de siglo, y el otro Giovanni Grimani, quien fuera Patriarca de Aquilea durante casi 50 años, si bien de forma accidentada a consecuencia de los procesos inquisitoriales que padeció.

También proponemos que los dos monjes que firmaron el contrato del encargo podrían estar representados en el lienzo.

Contenidos

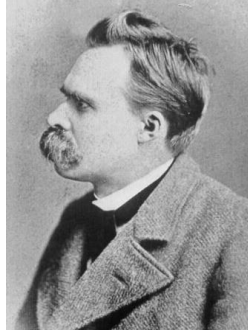
Introducción: un banquete póstumo para Giorgione.....	9
1. Alessandro Vittoria. Un escultor venido de Trento	25
2. Vittoria y Tintoretto. Dos retratistas de fama internacional.....	29
3. Giorgio de Castelfranco y la familia Grimani	35
4. Daniele Barbaro, Reginald Pole y un fantasma de última hora	53
5. Jacopo Robusti “el Furioso” y la familia Contarini	65
6. Los responsables Benedictinos del encargo.....	87
Anexo 1. Registros biográficos	97
1.A. Domenico Grimani (Venecia, 1461 – Roma, 1523).....	99
1.B. Marcantonio Grimani (Venecia, 1486 – Venecia, 1566).....	105
1.C. Andrea Meldolla, apodado “Schiavone” (Zara, 1510 – Venecia, 1563).	107
1.D. Girolamo Grimani (Venecia, 1496 – Venecia, 1570).....	113
1.E. Giovanni VI Grimani (Venecia, 1506 – Venecia, 1593)	115
1.F. Tomasso Contarini (Venecia, 1488 – Venecia, 1578)	123
1.G. Giulio Contarini (Venecia, 1519 – Belluno, 1575).....	129
1.H. Girolamo Contarini (Venecia, 1521 – Venecia, 1577)	131
1.I. Alvise Priuli (Venecia, 1500 – Padua, 1560)	133

Anexo 2. Galería de Retratos

- I. Alessandro Vittoria: retratos
- II. Alessandro Vittoria: retratos
- III. Jacopo Tintoretto: autorretratos
- IV. Daniele Barbaro
- V. Daniele Barbaro
- VI. Marcantonio Barbaro
- VII. Gasparo Contarini
- VIII. Familia Contarini
- IX. Reginald Pole
- X. Reginald Pole
- XI. Familia Priuli
- XII. Girolamo Grimani
- XIII. Familia Grimani
- XIV. Giovanni VI Grimani
- XV. Domenico Grimani
- XVI. Monjes Benedictinos
- XVII. Pintores-músicos venecianos
- XVIII. Músicos, pintores, y polígrafos
- XIX. Pietro Aretino
- XX. Familia Navagero
- XXI. Trazado de la numeración de personajes
- XXII. Personajes identificados, según nuestro modelo
- XXIII. Las Bodas de Caná, 1563
- XXIV. Dramatis personae

Tenemos arte para no morir de la verdad.

F. Nietzsche



INTRODUCCIÓN: VN BANQUETE PÓSTMO PARA GIORGIONE

El presente trabajo se compone de tres partes, aunque un rumor común corre en el fondo de cada una de ellas conectándolas desde mucho antes de los hechos que describen, un eco profundo del temor y del conflicto ideológico que recorrió Europa durante todo el siglo XVI.

En la primera de ellas se presentan los nuevos personajes que creemos haber identificado en el lienzo de Paolo Caliari ¹ — por orden de aparición: Alessandro Vittoria ², Girolamo Grimani ³, Reginald Pole ⁴, Alvise Priuli ⁵, Domenico Grimani ⁶, Giovanni Battista Grimani ⁷, Julia Gonzaga ⁸ y Daniele Barbaro ⁹.

¹ Nacido Spezzapetra (*lit.* cantero). Apodado “el Veronés” (Verona 1528 – Venecia 1588). Hemos incluido los datos de vida de todos los personajes que aparecen en la Introducción (incluyendo al anticuario inglés Henry Holt), los verdaderos protagonistas del relato, a pie de página ya desde este primer momento. De este modo, el lector podrá encontrarlos fácilmente reunidos aquí si desea recuperarlos durante la lectura. El lector puede localizarlos como “invitados” en las Láminas XXI a XXIV y también en la galería de retratos del propio Anexo 2 — Láminas I a XX. Los relativos al resto de personajes que se citan se incluyen del mismo modo la primera vez que aparecen en el texto.

² § Apartados 1 y 2 y Lámina I. Nacido Alessandro di Viglio della Volpa (Trento, 1524-5 – Venecia, 1608). Escultor, pintor y arquitecto.

³ § Anexo 1D. (Venecia, 1496 – Venecia, 1570). Patricio veneciano y procurador de San Marcos.

⁴ § Figura 11, Nota 199 y Anexo 1H. (Stourton, 1500 – Londres, 1558), cardenal y casi papa (por un voto) en 1549. Pole era uno de los protectores de la Orden Benedictina.

⁵ § Anexo 1H. (Venecia, ? – Padua, 1560), amigo íntimo y secretario de Reginald Pole.

⁶ § Anexo 1A. (Venecia, 1461 – Roma, 1523). Protonotario y secretario apostólico del Vaticano. Patriarca de Constantinopla. Patriarca de Aquilea.

La segunda está dedicada a Tintoretto ¹⁰, llamado “el Furioso”, junto con cuatro personajes más que ya habían sido propuestos y aceptados: dos artistas — Pietro Aretino ¹¹ y Andrea Schiavone ¹² — y los dos monjes benedictinos responsables del encargo — Andrea Pampuro ¹³ y Girolamo Scroguerro ¹⁴ —, en donde el rumor de fondo es ya corriente tumultuosa que se verá progresivamente refrendada en nuestros siguientes trabajos en curso. Aquí incluimos también nuestra propuesta sobre los dos monjes que firmaron el encargo. Hemos derivado dos **Anexos** a la tercera parte, a fin de no sobrecargar el texto. El **primero** contiene información biográfica sobre algunos miembros de las familias de patronos venecianas aludidas aquí, los Grimani y los Contarini, además de Andrea Meldolla (Schiavone). Dado que son personajes con menos proyección que los pintores de la escena central, hemos considerado útil facilitar sus datos de vida y ahorrarle al lector el fatigoso trabajo de averiguar quiénes fueron y lo que representaron a fines de nuestra argumentación.

⁷ § Anexo 1E. (Venecia, 1506 – Venecia, 1593). Obispo de Ceneda y Patriarca de Aquilea.

⁸ (Gazzuolo, 1513 – Nápoles, 1566). § Figura 10, Lámina XX.D, y notas 35, 147, 151, 189 y 326.

⁹ § Apartado 4 y Láminas IV-V. Daniele Matteo Alvise Barbaro (Venecia, 1514 – Venecia, 1570). Arquitecto y polímata. Patriarca de Aquilea.

¹⁰ § Apartado 5 y Lámina III. Jacopo Robusti, apodado “Tintoretto” (Venecia, 1519 – Venecia, 1594). Pintor.

¹¹ § Apartado 5 y Lámina XIX. (Arezzo, 1492 – Venecia, 1556). Escritor y dramaturgo, reconocido como el padre de la literatura erótica occidental por sus escritos licenciosos.

¹² § Apartado 5 y Anexo 1C. Andrea Meldolla, apodado “Schiavone” (*lit.* esloveno, en veneciano antiguo) (Zara, 1510 – Venecia, 1563). Pintor.

¹³ § Apartado 6. De nombre civil Andrea Pumpuro (Asolo, ? – ?, ?).

¹⁴ § Apartado 6. Dom Girolamo de Piacenza, de nombre civil Girolamo Scloceto, Scrocchetto, o Scroguerro (? – ?).

El **segundo** Anexo contiene retratos de bastantes de los personajes aludidos en el texto, la mayor parte de ellos a cargo de Tintoretto, del Veronés, y de Alessandro Vittoria. Hemos preferido igualmente derivarlos al final para no sobrecargar el discurso visual: su mera existencia confirma ya de por sí y complementa a las estrechas relaciones que estamos documentando entre todos ellos.

Después de la presentación de los cinco músicos que intervienen en el *consort* instrumental de *Las Bodas* ¹⁵, junto con Benedetto Caliari ¹⁶ también en una publicación posterior ¹⁷, en este nuevo trabajo presentamos pues a un total de 15 personajes más (4 de ellos previamente conocidos y aceptados en la literatura) en el relato de nuestros estudios sobre la obra monumental del Veronés ¹⁸, quizá la que más fama le ha brindado sin interrupción hasta nuestros días.

La eventual presencia de su colega y competidor Tintoretto en el cuadro ha dado lugar a numerosas confusiones desde que su identidad fuera erróneamente atribuida a finales del siglo XVIII ¹⁹ al barbudo vestido de verde que toca detrás del autor, y a quien creemos haber identificado correctamente como Diego Ortiz ²⁰.

¹⁵ Lafarga *et al* (2018).

¹⁶ § Figuras 2, 8, y 20. (Verona 1538 – Venecia 1598). Salinger (1946, p. 12). Pintor. Hermano y colaborador del autor, su función era la de “geómetra”, responsable de la distribución espacial y de ajustar proporcionalmente los *cartoons* al ser trasladados al lienzo.

¹⁷ Lafarga & Sanz (2019a).

¹⁸ El lienzo más grande de su tiempo y el mayor que obra en el Museo del Louvre. Fue superado pocos años después por *El Paraíso* de Tintoretto.

¹⁹ Zanetti (1771).

²⁰ § Lámina XVIII.C. (Toledo ¿?, 1510 – Roma, d. 1576). Lafarga *et al* (2018). Lafarga *et al*. (2019). Violagambista y maestro de capilla de la Corte Virreinal de Nápoles.

Por la misma razón, y también porque creemos haberle restituido su identidad “verdadera” como *violinista* después de 250 años de confusión con el retrato de Ortiz ²¹, y porque tuvo una relación estrecha con algunos de los protagonistas del lienzo, y entre ellos especialmente con Alessandro Vittoria, le hemos incluido junto al renombrado escultor trentino, cuya presencia ya habíamos anunciado de forma velada en una publicación anterior ²².

Tintoretto sufrió en su tiempo un cierto rechazo por su nuevo estilo vanguardista, una condición que no impidió que el Veronés le incluyese en uno de los papeles principales de su famoso lienzo. Casi medio siglo después de su muerte, Ridolfi ²³ le dedicó en exclusiva la primera de sus “biografías”, a la que siguió también y del mismo modo la del Veronés, para proseguir en adelante con ediciones colectivas sobre otros pintores del *Seicento* italiano ²⁴.

Los apartados que se les han dedicado no pretenden ser reseñas biográficas exhaustivas, sino tan sólo actualizaciones en el marco de nuestro trabajo de investigación.

²¹ Zanetti (1771). Su identidad como “violinista” permaneció acreditada durante dos siglos por la leyenda de Boschini hasta Zanetti el Viejo, mientras que desde Zanetti el Joven, quedó desplazada y falsamente atribuida al violagambista detrás del Veronés (véase el texto). Nuestra identificación de Diego Ortiz como este último intérprete, devolvía implícitamente así a Tintoretto a su posición correcta ya desde nuestro primer trabajo: Lafarga *et al* (2018).

²² Lafarga & Sanz (2019a).

²³ Carlo Sartor Boschetto (Lonigo, 1594 – Venecia, 1658). Pintor y escritor.

²⁴ Concluyó la última de ellas con el hijo del gran Tintoretto, su amigo Domenico (Venecia, 1560 – Venecia, 1635), dando así por finalizado con su muerte el ciclo de lo que hoy llamamos “Escuela Veneciana” de pintura.

Así, a fin de ilustrar la condición innovadora y en cierto modo *radical* de Tintoretto, la que le hizo claramente diferente al resto de sus compañeros venecianos, hemos incluido también algunas de sus obras más representativas que guardan relación con nuestro discurso.

Del mismo modo, hemos preferido aclarar y precisar también su faceta de músico, como era la tradición con los pintores venecianos ya desde antes de los tiempos de Giorgione²⁵. Este tema no es uno secundario — la *posibilidad*, más bien *probabilidad*, de que los pintores presentes en el lienzo fuesen también músicos, por el hecho de pertenecer al ámbito veneciano — y no ha de ser considerado una simple leyenda²⁶.

Así, hemos incluido una breve actualización de la afición de Tintoretto por el arte musical y de sus eventuales relaciones con algunos músicos eminentes de su tiempo. Entre ellos, Gioseffo Zarlino, quien es posible que frecuentara su casa²⁷, y el organista de San Giorgio Maggiore, Giulio Zacchino²⁸, quien se hizo cargo de la instrucción musical de su hija Marietta²⁹, también músico y pintora excelente al punto de ser requerida como “pintora de cámara” por dos emperadores.

²⁵ Giorgio de Castelfranco, apodado “Giorgione” (Castelfranco, 1474 – Venecia, 1510). Pintor: véase Lafarga *et al* (2018); Lafarga & Sanz (2019a). § Anexo 2.

²⁶ Permanece abierta nuestra conjetura de que los dos personajes en pie detrás de Tiziano pudieran representar a dos pintores-*músicos cantantes*, una posibilidad que ya había sido apuntada por Faillant-Dumas (1992, p. 118): véase Lafarga *et al.* (2022, en prensa). También hemos sugerido que Benedetto Caliari quizá no lo fuera. Lafarga & Sanz (2019a).

²⁷ § Notas 181-182. (Chioggia, 1517 – Venecia, 1590). Músico y teórico, maestro de capilla de San Marcos. Esta conjetura de otro autor romántico no ha sido verificada, pero véase el texto:

²⁸ (? – Trieste, 1580).

²⁹ Marietta Robusti (Venecia, 1554 – Venecia, 1590).

Marietta rechazó ambas ofertas por permanecer en Venecia junto a su padre. Tintoretto fue uno de los grandes, quizá el más grande, por lo que suponía de ruptura y de continuidad con el siglo que le tocó vivir.

Alessandro Vittoria fue el primero de nuestros nuevos invitados al que reconocimos en un retrato suyo del propio Veronés. A su vez, el busto de Girolamo Grimani que había modelado en *terracota* el propio Alessandro en los mismos años del cuadro, junto con la enumeración parcial de personajes que nos dejó el coleccionista y anticuario romántico Henry F. Holt ³⁰, permitieron que este primer grupo de personajes que presentamos aquí cobrase coherencia y pudiese aflorar, iluminando así de nuevo el camino con anticipación.

Así, gracias a una “nueva leyenda” ³¹, esta vez una presunta invención romántica hasta ahora desacreditada, creemos haber reconocido y ubicado también a Reginald Pole, el “cardenal angelical” ³², y a su inseparable secretario y compañero Alvisi Priuli, cuyo retrato independiente del cuadro, sin embargo, no hemos podido localizar hasta la fecha ³³.

³⁰ (? , 1813 – Londres, 1871). § Holt (1867).

³¹ Además de los pintores-*músicos* de Boschini (1674) y de la mención de Colbert (1865) sobre Giorgione: § Lafarga *et al* (2018).

³² Antony (1909).

³³ § Anexo II y Lámina XI. No obstante, y atendiendo a nuestra argumentación, confiamos en que la indicación de Holt para Alvisi Priuli es cierta, como lo es para el propio Pole y para Girolamo Grimani, y también para Domenico, un personaje del que no indica su nombre, sino tan sólo su posición añadida junto a Reginald Pole, y al que identifica como: “... la última figura sentada *menos una (sic.)*”. La *cursiva* es nuestra. Véanse las Notas 95 y 120.

Este es pues el segundo de una serie de ensayos que irán presentando a los diversos grupos de actividades e intereses que aparecen en *Las Bodas* ³⁴, que — además de algunos artistas: Vittoria, Aretino y Schiavone — incluye también a los Grimani, los Barbaro, y los Contarini, tres de las familias venecianas más relevantes para nuestra propia empresa ³⁵.

La figura de Pietro Aretino tiene vínculos y relaciones con muchos de los personajes presentes en *Las Bodas*. Sin embargo, no le dedicamos aquí una revisión biográfica detallada. En nuestra opinión merece un tratamiento aparte que intentaremos brindarle más adelante ³⁶. Los motivos que pudo tener el autor para incluirle en un lugar tan destacado al ojo del espectador quedan así pospuestos a futuros trabajos en el marco de nuestro modelo. Le hemos presentado ya aquí porque era un “artista”, como los pintores-músicos, y porque le unían lazos de amistad y trato con ellos, y sobre todo porque su identificación (como la de Schiavone) ya estaba aceptada, lo que nos permitía hacer un recuento de las identidades admitidas a día de hoy incluyendo nuestras propias aportaciones.

³⁴ El primero fue el de los músicos: Lafarga *et al* (2018).

³⁵ La identificación de los personajes presentes, la comprensión del sentido y del “mensaje” de la obra, y la justificación de la presencia de Giorgione y de los sucesivos *consort* durante casi toda la realización del cuadro. La presencia de dos miembros de la familia Gonzaga, y la posible participación como patronos de la familia Colonna, serán revisadas en una publicación posterior: Lafarga & Sanz (en preparación).

³⁶ Lafarga & Sanz (en preparación). Las razones de su inclusión como la figura *más prominente* de la escena se irán derivando por el camino, y residen sin duda en sus egregias amistades — p.e. Carlos V, Pietro Bembo, Tiziano, Tintoretto, o el Veronés —, en su enorme proyección internacional en las décadas precedentes al lienzo, y en lo que su obra literaria representó para la ciudad de Venecia, en la que se instaló pronto, poco después del Saco de Roma, y a la que ya no abandonó hasta su muerte.

Además de su destacada presencia en *Las Bodas del Veronés*, el Aretino fue retratado tres veces por Tiziano ³⁷, por Tintoretto, y por el mismo Miguel Angel en el fresco del *Juicio Final* en la Capilla Sixtina de Roma ³⁸, y esculpido en busto y en altorrelieve (sobre la puerta de la sacristía de San Marcos) por Jacopo Sansovino ³⁹, y por Alessandro Vittoria en una de sus famosas medallas ⁴⁰.

Con los arquitectos, incluyendo a los hermanos Barbaro y también a Alessandro Vittoria y a alguno más — como Palladio, p.e., de quien no diremos nada por el momento ⁴¹ —, hemos optado por derivarlos a otro trabajo en curso dedicado a su propio arte en relación con *Las Bodas*, en donde las funciones de “arquitecto visual” recaían en el hermano del Veronés, Benedetto Caliari. Por esta razón, los aludidos en este párrafo no aparecen en los Anexos con sus registros biográficos detallados. Esto reza igualmente para Reginald Pole, cuya figura reaparecerá más adelante en la trama del cuadro.

³⁷ Tiziano Vecellio di Gregorio (Pierre di Cadore, 1488-90 – Venecia, 1576).

³⁸ Michelangelo Buonarroti (Caprese, 1475 – Roma, 1564).

³⁹ (Florencia, 1486 – Venecia, 1570): Lámina II.B. Escultor y arquitecto oficial de la Serenissima, ostentó el cargo de Protomaestro de los Procuradores de San Marcos (Consejo de los Diez) desde 1529 hasta su muerte. Fue Domenico Grimani quien le introdujo en la sociedad aristocrática veneciana en 1527, después del Saco de Roma.

⁴⁰ Lafarga & Sanz (en preparación).

⁴¹ Andrea Palladio Vicentino (Padua, 1508 – Maser, 1580), nacido Andrea di Pietro della Góndola, conocido como “El Veronés” de la arquitectura.

No ocurre lo mismo con Tintoretto, a quien se le ha dedicado aquí una sección importante: a él ya no le retomaremos en nuestro discurso futuro, salvo para recordar su probable implicación con las corrientes pro-reformistas venecianas y con los monjes de San Giorgio y de la Madonna dell' Orto.

El lector no ha de recelar de esta forma de proceder: son muchos los invitados y muy compleja la trama, y el orden de exposición es igualmente importante de la mano de la claridad del discurso, a fin de ir presentando a todos los personajes en un contexto *correcto y coherente*. Y esto se llevará a cabo mejor manteniéndolos agrupados en sus respectivos artes, oficios, o “beneficios”⁴².

La información que relaciona a algunos de nuestros protagonistas con procesos inquisitoriales tampoco se aduce aquí como curiosidad ni sin motivo suficiente: antes bien, guarda una relación muy profunda con la historia de la Orden y con las motivaciones últimas del lienzo.

Es interesante observar, p.e., que quien mira al vino del milagro, además de Benedetto, es Alvise Priuli, quien sufrió repetidos bloqueos por parte de las autoridades romanas debido a su proximidad al círculo napolitano de Juan de Valdés⁴³, y no llegó a ser procesado probablemente por haber muerto antes.

⁴² El “beneficio” constituyó durante siglos la asignación de ingresos fijos adscritos a la titularidad de obispados y otros cargos eclesiásticos, sin necesidad de residir en la zona objeto de la concesión, uno de los temas más críticos y conflictivos tratados en Trento.

⁴³ (Cuenca, 1509 – Nápoles, 1541). Hermano del secretario de Carlos V, Alfonso de Valdés (Cuenca, 1490 – Viena, 1532), fue el agente velado del

No menos interesante resulta el paralelismo de su caso con el de Giovanni Grimani ⁴⁴, tanto en cuanto a las mismas amistades peligrosas como a la actitud de la curia romana al enfrentarse de nuevo y de forma reiterada con el Senado veneciano. Estos mismos temas, junto con el cardenal Pole y otros personajes aún sin desvelar, asomarán de nuevo y con mayor relevancia en futuros trabajos dedicados a las motivaciones últimas del lienzo por parte de la Orden Benedictina.

La probable relación de Tintoretto con corrientes heterodoxas venecianas en las décadas precedentes a la consecución del lienzo, los procesos descritos en el texto (Giovanni Grimani, Giulio Contarini ⁴⁵, Andrea Pampuro, Alvise Priuli), e incluso el posible envenenamiento de Gasparo Contarini ⁴⁶, según cuenta Bernardino Ochino ⁴⁷ cuando le visitó antes de su huida de Italia, forman parte de la trama de *Las Bodas*, al igual que otros futuros procesos y muertes que serán descritos más adelante, en su debido momento y “ubicación”, articulados todos dentro del modelo original que ofrecen nuestras observaciones, nuestras tesis, y nuestro discurso.

emperador en Nápoles desde 1535 hasta su muerte. Había viajado previamente a Roma, escapando de la Inquisición española en torno a 1530. Véase, p.e.: Crews (2008) o Firpo (2016).

⁴⁴ § Anexo 1E y Lámina XIV. Giovanni VI Grimani (Venecia, 1506 – Venecia, 1593).

⁴⁵ § Anexo 1F y Lámina VII.D. (Venecia, 1519 – Belluno, 1575).

⁴⁶ § Lámina VII.A.B.C. (Venecia, 1483 – Bolonia, 1542).

⁴⁷ (Siena, 1487 – Slavkov u Brna, 1564). Vicario General de la Orden Menor de los Capuchinos. Exiliado en 1542 primero a Suiza, y finalmente a Polonia.

Si nuestras actuales conjeturas se demostraran ciertas, hasta tres Patriarcas de Aquilea estarían presentes en *Las Bodas*: uno de los tiempos de Giorgione (Domenico); otro “en funciones”, Daniele Barbaro como sustituto eventual de su tío Giovanni VI Grimani; y el más relevante en los tiempos del cuadro, es decir del Concilio de Trento, el propio Giovanni VI, el Patriarca *de facto* durante medio siglo aunque “inhabilitado” durante largos períodos por sus amistades con ciertos personajes relevantes en relación con los *spirituali* ⁴⁸.

La red de relaciones de algunos de nuestros protagonistas — además de la Orden Benedictina — como Tiziano, Aretino, o el mismo emperador Carlos V ⁴⁹, con algunos de los personajes más relevantes de las corrientes prerreformistas italianas que fueron posteriormente reprimidos, es conocida, y poco a poco irá cobrando forma durante la articulación de nuestro discurso futuro.

Con el debido respeto al Veronés y a Tiziano, y a cuanto representan en la historia de nuestra propia cultura, creemos estar *autorizados* a no incidir — tampoco en el futuro salvo alusiones precisas y pertinentes a nuestro discurso ⁵⁰ — en sus biografías respectivas y hasta ahora eludidas, dada su notoriedad actual y el exhaustivo cuerpo de literatura que les acompaña en nuestros días, a diferencia de algunos de sus colegas presentes en el cuadro (p.e. Schiavone).

⁴⁸ Algunos de ellos estuvieron implicados en la edición y difusión de *Il Beneficio di Cristo*, un auténtico *best-seller* en su tiempo que motivó innumerables procesos inquisitoriales durante décadas.

⁴⁹ Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico, llamado “el Emperador” o “el César” (Gante, 1500 – Yuste, 1558).

⁵⁰ Atendiendo a nuestros hallazgos *encadenados* desde la identificación de Diego Ortiz (y la restitución consecuente a Tintoretto de su verdadera identidad) y también de Giorgione bajo su retrato,

Las relaciones de estos artistas con los patronos mencionados y con las autoridades políticas y religiosas presentes en el lienzo fueron en casi todos los casos más allá del mero encargo profesional y de cuanto se describe aquí, y alcanzaron el rango de amistad personal en bastantes de ellos. Por ejemplo, la de Tintoretto con Alessandro Vittoria y con Schiavone; la amistad personal entre Tiziano, Pietro Aretino y Carlos V; la del Veronés con Girolamo Grimani; o la de Andrea Palladio con los hermanos Barbaro, especialmente con Daniele, por citar sólo algunos.

Así pues, seguirán a este en un futuro próximo una serie de ensayos encadenados ⁵¹, que irán presentando progresivamente a otros personajes y colectivos intelectuales o “ideológicos” en el contexto del *Cinquecento* italiano: arquitectos ⁵², Aretino y las autoridades políticas internacionales ⁵³, monjes benedictinos, autoridades eclesiásticas ⁵⁴ y cardenales ⁵⁵, y aún una última red oculta y relacionada con la motivación última de la obra.

⁵¹ § Nota 82. El problema del presunto Bassano *cornettista*, junto con los metales que aparecen en *Las Bodas*, ya ha sido revisado en dos de nuestros trabajos previos: Lafarga *et al.* (2021) y Lafarga *et al.* (2022, en prensa).

⁵² Además de Daniele Barbaro y Alessandro Vittoria, a quienes estamos presentamos aquí.

⁵³ Algunas ya conocidas en la literatura, pero desconectadas de un contexto coherente en relación al cuadro.

⁵⁴ Además de Girolamo Scroguero, a quien ya presentamos previamente, y Andrea de Asolo, también conocidos en la literatura. § Lámina XVI, B y A, respectivamente.

⁵⁵ Además de Daniele Barbaro y Reginald Pole, a quienes estamos presentando aquí.

Muy pronto, en algún punto de esta saga singular, codificada hace casi 500 años en un lienzo sin par, revisaremos igualmente algunas de las leyendas que los siglos han ido llenando de polvo en los estantes de la memoria y del olvido⁵⁶, y cuyos restos nos han permitido trabar, trenzar, y articular nuestras conjeturas junto con *todo lo que hemos ido encontrando en el cuadro*.

De este modo, Giorgione — nuestra primera “luz” y nuestro guía “dentro” del cuadro cuando retiramos a Ortiz — volverá a cobrar nueva vida antes de emprender el camino que conduce a la identificación de *casi todos* los invitados del Veronés, para, una vez resuelto este puzzle complejo, exponer las relaciones entre ellos que documentan, a nuestro entender, su motivación última, es decir, la intención de la Orden de San Benedicto.

Giorgione, con su aparición temprana, acabó por fin poseyéndonos como un auténtico fantasma, un reflejo veraz de su presencia en la Venecia del *Cinquecento* y del “significado” que encarnó en su tiempo para sus contemporáneos, y en adelante para la historia del arte occidental. Así, alumbró en nosotros el germen de una *tempesta* que no hemos sido capaces de contener, y que irá desencadenándose progresiva y crecientemente con las sucesivas publicaciones en curso.

⁵⁶ Lafarga & Sanz (2022b, en prensa).

Figura 1. Silueta de Giogione sosteniendo su legendario laúd en actitud silente en el diseño original de Las Bodas, antes de la llegada a Venecia de Diego Ortiz. © Manuel Lafarga.



La presencia de un cierto número de personajes muy relevantes en la esfera internacional de la época vinculados con el movimiento reformista conocido como los *spirituali* — Alfonso d' Avalos ⁵⁷, María Tudor ⁵⁸, Vittoria Colonna ⁵⁹, Carlos V (su mayor protector), Daniele Barbaro, Giulia Gonzaga, Marcantonio Barbaro ⁶⁰, Andrea Pampuro, Girolamo Scroguerro (?), Giovanni Grimani, Reginald Pole, y Alvise Priuli, entre otros aún no revelados ⁶¹ — nos autoriza a hipotetizar que el lienzo pueda ser considerado como una respuesta a los problemas enfrentados por la Orden (y por bastantes de los representados) durante las décadas precedentes al encargo, y aún más allá, ante las autoridades inquisitoriales romanas.

El cuadro en su conjunto podría interpretarse como un panfleto representativo de Venecia frente al poder de Roma, resaltando el ambiente religioso, político y artístico libre y característico de la ciudad que acogió a Giorgione, a Pietro Aretino, a las más poderosas autoridades internacionales del momento, y a *todas* las corrientes pro-reformistas del *Cinquecento*, entre las que destacaba con fuerza desde tiempo atrás la tradición erudita Benedictina.

⁵⁷ (Ischia, 1502 – Vigevano, 1546). VI Marqués de Pescara y II del Vasto.

⁵⁸ María I de Inglaterra (Londres, 1516 – Londres, 1558).

⁵⁹ (Marino, 1492 – Roma, 1547).

⁶⁰ (Venecia, 1518 – Venecia, 1595).

⁶¹ Lafarga & Sanz (en preparación). Nuestro modelo postula también la presencia, entre otros, de Gasparo Contarini y de su sobrino Giulio, responsable del traslado de sus restos desde Bolonia a Venecia el año de la conclusión del lienzo: § Notas 45 y 46, Apartado 5 (final) y Registros Biográficos.

1. ALESSANDRO VITTORIA. UN ESCULTOR VENIDO DE TRENTO

Alessandro Vittoria, nacido en Trento y afincado en Venecia, fue un renombrado escultor que retrató a numerosos contemporáneos de la ciudad, y fue a su vez representado por famosos pintores y amigos. Uno de ellos, Paolo Caliari, le incluyó en el lienzo monumental de *Las Bodas de Caná* en compañía de varias decenas de autoridades venecianas e internacionales, de artistas de renombre para la ciudad, y de autoridades eclesiásticas y personajes influyentes vinculados a la Orden Benedictina.

Alessandro fue durante décadas un colaborador habitual del autor del cuadro y de algunos de los personajes representados allí — entre ellos los también pintores Tiziano, Tintoretto, y Schiavone ⁶² — además de los arquitectos Palladio y Sansovino, y desarrolló igualmente trabajos para algunos de los probables patronos del encargo, como las familias venecianas Barbaro, Contarini, y Grimani.

Creemos que se trata del quinto personaje, de entre los que se sientan a la mesa a la izquierda de Jesucristo: vestido de rojo con una servilleta blanca sobre su pecho — Figuras 2 y 3, y número 5 en las Figuras 8 y 20. El escultor parece dirigir su mirada al frente, hacia la única figura que está de espaldas en el lienzo, sentada con vestido azul y de cabellos y barba blanca, y separada del resto de comensales (Fig. 2).

⁶² § Apartado 5 y Anexo 1C. Nacido en Croacia, se instaló joven en Venecia, en donde realizó encargos importantes para las iglesias e instituciones de la ciudad, entre ellas la Biblioteca de Sansovino. Fue un amigo y colaborador habitual de los pintores y arquitectos aludidos. Vittoria fue protector y coleccionista de sus cuadros: Marinelli (2016, p. 237).

Nosotros conjeturamos que esta persona pueda ser el patricio veneciano Girolamo Grimani, patrono tanto del Veronés como de algunos de los artistas presentes en el lienzo, del monasterio benedictino, y probablemente también del propio encargo, a la vez que su familia lo había sido igualmente de Giorgione a comienzos del siglo.

Paolo Caliari retrató a Vittoria, probablemente durante la década siguiente a la consecución del lienzo — quizá en 1575 ⁶³ (Lámina I.C) —, en una de sus obras más características también para la propia tradición artística veneciana, que destacó en la habilidad de sus artistas para capturar la apariencia de otros artistas ⁶⁴. Esta datación se basa en la atribución de edad en torno a los 50 años y en la eventual presencia previa en el retrato (que fue invertido y reaprovechado para esta obra) de otro escultor veronés bastante más joven ⁶⁵ — aún cuando el retrato de Vittoria bien podría haber sido realizado poco después de la finalización de *Las Bodas*, en torno a 1566 ⁶⁶.

La identificación del personaje retratado por el Veronés fue obra de Alfred M. Frankfurter después de ser expuesto en el Museo de Cleveland en 1937 ⁶⁷.

⁶³ Bayer et al (2017, p. 123).

⁶⁴ *Id.*, p. 125.

⁶⁵ Girolamo Campagna (Verona, 1552 – Venecia, 1625). La atribución es de Timofiewitsch (1972, pp. 32-34). Citado por Bayer et al (2017, p. 126).

⁶⁶ Zeri & Gardner (1973, p. 87). Citados por Bayer et al (2017, p. 126).

⁶⁷ Salinger (1946, p. 7). Alfred M. Frankfurter; Memorandum, February 1937, Archives, Department of European Paintings. Citado por Bayer et al (2017, p. 126).

El mismo Vittoria esculpió su propio busto para decorar su monumento fúnebre en la Iglesia de San Zacarías, un trabajo que concluyó en 1605, tres años antes de morir, y que muestra cómo pese a los 30 años transcurridos, ambos retratos — el de Paolo y el de Alessandro — corresponden probablemente al mismo personaje ⁶⁸.

En su tumba, su busto simbolizando la Escultura figuraba entre otras dos estatuas de la Pintura y la Arquitectura, artes que, aunque en menor medida, también cultivó.

Figura 2. Sexto inferior derecho del lienzo desde el observador. En pie a la izquierda, Benedetto Caliari sostiene el vino del milagro. Alessandro Vittoria, sentado en rojo, sostiene una servilleta blanca sobre su pecho, Al extremo de la mesa frente a él está Girolamo Grimani en azul de espaldas (centro). El personaje en verde y amarillo en la esquina derecha es quien proponemos como Domenico Grimani.

⁶⁸ Salinger (1946, p. 13). Existe otro busto similar en el Kaiser Friedrich Museum, hoy Museo Bode, en Berlín.



2. VITTORIA Y TINTORETTO. DOS RETRATISTAS DE FAMA INTERNACIONAL

Alessandro era hijo de un sastre de nombre Vigilio Vittoria della Volpe, y estudió escultura con varios maestros de su ciudad natal ⁶⁹, y quizá también con el escultor paduano Vincenzo Grandi ⁷⁰, quien realizó la cantoría de la iglesia de Santa Maria Maggiore de Trento en 1534.

Llegó a Venecia el día de San Jaime de julio de 1543, según cuenta él mismo en un detallado diario que continuó durante toda su vida, la cual nos es conocida además por un gran número de documentos contemporáneos y de obras firmadas. Realizó trabajos también en Verona y Padua, y en 1552 estuvo en Trento y en Vincenza, pero permaneció siempre afincado en Venecia.

Su patrón en Trento parece haber sido Cristoforo Madruzzo ⁷¹, pero fue Tiziano quien le presentó al veneciano Jacopo Sansovino, el escultor y arquitecto más renombrado de la ciudad, quien le aceptó en sus talleres como ayudante y aprendiz ⁷². En 1557 fue admitido en la *Scuola* de canteros y escultores, y desde entonces hasta su muerte 50 años después, retrató en piedra a numerosos miembros de las familias venecianas, una habilidad por la que fue admirado y que desarrolló también en innumerables medallas.

⁶⁹ Martino da Como (? – ?) y Antonio Medaglia (Pelo Superiore, ? – ?). Citados por Salinger (1946, p. 7).

⁷⁰ Gianvincenzo Vicentini, o Gianvicentino Grandi (Vincenza, 1493 – Padua, 1577). *Ibid.*

⁷¹ (Calavino 1512 – Tívoli 1578). Obispo, cardenal, y diplomático muy influyente en el Concilio de Trento. *Ibid.*

⁷² Salinger (1946, p. 7).

El propio Aretino, que sirvió de modelo en una de ellas (y también presente en *Las Bodas*) ⁷³, le recomendaba en carta a una noble precisándole que entre sus clientes estaban el mismo Rey de España ⁷⁴ y sus parientes — su primo y cuñado el Emperador Maximiliano ⁷⁵ y su propio nieto ⁷⁶.

Su fama fue pareja a la de Tintoretto como los dos retratistas favoritos de la aristocracia veneciana en la década de 1560 ⁷⁷, y sus actividades se desarrollaron en paralelo durante 5 décadas, compartiendo frecuentemente patronos y frecuentando el mismo círculo de amistades ⁷⁸.

Era un reputado coleccionista de retratos que guardaba en su casa para mostrarlos a sus clientes: la había comprado a un noble y remodelado en 1569 haciendo crecer su valor. Residió en ella hasta su muerte, y en el interior se exponía su colección privada de retratos — la mayor de su tiempo — que incluía unos 50 ⁷⁹.

⁷³ Vestido de verde, en pie a la derecha del Veronés: Figura 14.

⁷⁴ Felipe II, llamado “el Prudente” (Valladolid, 1527 – El Escorial, 1598).

⁷⁵ Maximiliano II de Habsburgo (Viena, 1527 – Ratisbona, 1576), emperador del Sacro Imperio Romano Germánico desde 1564 hasta su muerte.

⁷⁶ Philip Emmanuel (Turín, 1586 – Valladolid, 1605), Príncipe del Piemonte.

⁷⁷ Ichman (2016).

⁷⁸ Buonanno (2016a). En 1551, Tintoretto retrató a los 9 Procuradores de San Marcos para sus dependencias oficiales: Buonanno (2016b, p. 135). Tras la elección del dux Girolamo Priuli (Venecia, 1486 – Venecia, 1567) en 1559, Tintoretto asumió el cargo de retratista ducal, que hasta ese momento había ocupado Tiziano (Grosso, 2017).

⁷⁹ Di Dio (2011).

Muchos de ellos eran autorretratos comprados o recabados de otros artistas contemporáneos ⁸⁰ como Parmigianino ⁸¹, Jacopo Bassano ⁸², el Veronés, o Tintoretto.

También destacó en la confección de estatuas de reducido tamaño como las que sostiene en tres de sus retratos a cargo de pintores contemporáneos (Lámina I.B.C.D), una categoría de retrato para escultores que cultivaron también Tintoretto y Tiziano, además del Veronés, todos presentes (quizá también con Bassano) en *Las Bodas de Caná*.

Alessandro era un colaborador habitual de los dos arquitectos más afamados de Venecia, Sansovino y Palladio. Con el primero de ellos lo hizo hasta su muerte ⁸³: entre 1553-55 trabajaron juntos en las cariátides del portal de la Biblioteca Marciana, actualmente la entrada al Palacio Real, y erigieron un monumento de bronce de Tommaso Rangone ⁸⁴ en la fachada de la iglesia de San Julian de Venecia ⁸⁵.

⁸⁰ Avery (2001). Citado por Di Dio (2011). Antonio di Jacopo Negretti, apodado Palma el Joven, (Venecia, 1544 – Venecia, 1628), cuyo busto por Vittoria se muestra en la Lámina II.C, decoró la fachada de su casa con frescos en 1592, además de retratar de nuevo a Alessandro a una edad avanzada. Ridolfi (1648, p. 408) cuenta en su *Maraviglie* que Ascanio Spineda compró a Palma el Joven una serie de retratos, incluyendo uno de Vittoria (quizá el que obra en Viena: Lámina I.D), que contaba 78 años en 1602. Cit. por Salinger (1946, p. 14).

⁸¹ Girolamo Francesco Maria Mazzola (Parma, 1503 – Casalmaggiore, 1540).

⁸² Jacopo Bassano Dal Ponte (Bassano dal Grappa, 1510 – Bassano dal Grappa, 1592).

⁸³ Después de 1550 se separó de él por un desencuentro, del que les reconcilió Aretino en 1553: Moschini (1937).

⁸⁴ § Lámina II.D. Tommaso Giannotti Rangone (Rávena, 1493 – Venecia, 1577). Protegido de Domenico Grimani (Apartado 3 y Anexo 1A), quien le alojó en su casa de Roma como médico en 1516, en los comienzos de su carrera. Ocupó el cargo de custodio mayor en la Scuola de San Marcos tras la muerte del suegro de Tintoretto (Apartado 5). Desarrolló

Fue también amigo y compañero de Tintoretto, de quien poseía un autorretrato de joven: uno de sus seguidores, de nombre Lodovico Pozzoserrato ⁸⁶, preparó un grabado a partir de uno de sus retratos para dedicárselo al escultor.

En torno a 1560, colaboró con Palladio y con el Veronés encargándose de los estucos de Villa Barbaro, así como en la Villa Giustiniana de Portobuffolé. Dos años antes de comenzar *Las Bodas* había trabajado también con él en la iglesia de San Geminiano de la ciudad: Alessandro elaboró un busto de Benedetto Manzini ⁸⁷, cuyos rasgos sirvieron de modelo al Veronés para la figura de San Severo que decoraba los postigos del órgano ⁸⁸.

también una actividad de mecenazgo artístico y cultural: en 1552 compró un palacio en Padua y fundó allí un colegio para 23 estudiantes pobres. En 1562 creó una fundación que dotaba anualmente con 20 ducados a seis doncellas pobres, lo que le valió el nombramiento de Caballero de San Marcos por el *dux* Girolamo Priuli.

⁸⁵ Shai (2013, p. 332); Nichols (2016, p. 162). De hecho, tras la muerte de Sansovino, Vittoria asumió la dirección de su taller y finalizó y entregó los encargos pendientes.

⁸⁶ Lodewijk Toeput, llamado “Pozzoserrato” (Antwerp, 1550 – Treviso, 1605).

⁸⁷ (? , 1500 – Venecia, 1570). Benedetto tenía relación con la familia Barbaro, y era párroco de la iglesia de San Geminiano, frente a la basílica de San Marcos, de la que también fue canónigo. El encargo, probablemente conseguido por Sansovino tras reformar su biblioteca, pretendía rivalizar con la decoración de la iglesia de San Sebastiano, también obra del Veronés por encargo de Bernardo Torlioni (Verona, 1491 – 1572), prior desde 1542 hasta su muerte.

⁸⁸ Bayer et al (2017, p. 122); van Kessel (2017, pp. 112-113). Existe constancia de otra comisión similar: § Notas 98-99.

Durante los dos años siguientes (1561-1562), hasta que dio comienzo el lienzo, produjo dos estatuas de santos en mármol para el altar de la iglesia de Francesco della Vigna (San Rocco y San Sebastián) ⁸⁹, y una para la basílica de Santa María dei Frari (San Jerónimo), además de los cuatro evangelistas que se hallan sobre la puerta de entrada en el interior de la nave principal de San Giorgio Maggiore, a cuyo comedor iba destinada la obra que nos ocupa, y en donde se hallaba trabajando el Veronés: los trabajos de acondicionamiento de la nave, el refectorio, y uno de los dos claustros, estaban a cargo de Palladio, quien también le había conseguido el encargo al pintor.

Un par de décadas después, el Veronés y Alessandro volvieron a colaborar estrechamente en un nuevo encargo — en todo similar al de la familia Manzini en 1560 —, esta vez para la capilla fúnebre que Marino Grimani ⁹⁰ dedicó a su padre ya fallecido, Girolamo Grimani, a quien ya había previamente retratado Vittoria, nuestro escultor, y que postulamos que pueda estar presente en el lienzo.

⁸⁹ Salinger (1946, p. 13). La *Deposición de Cristo* de Tintoretto en la misma iglesia es de la misma fecha.

⁹⁰ (Venecia, 1532 – Venecia, 1605). 89 Dux de Venecia. § Notas 97 y ss.

Figura 3. *Alessandro Vittoria según nuestra propuesta original.*
Abajo: Alessandro Vittoria por Paolo Caliari, c. 1580, MET. AN 46.3.



3. GIORGIO DE CASTELFRANCO Y LA FAMILIA GRIMANI

Cuenta un ensayo de un autor romántico en 1867 ⁹¹, que Girolamo Grimani, quien según él fuera el auténtico promotor del encargo, poseía una *versión previa* de *Las Bodas* tres años antes de 1562, y que esta obra de reducidas dimensiones había fascinado al abad de San Giorgio durante una visita a la galería privada de la familia ⁹² — la galería contenía también el autorretrato de Giorgione como *David* ⁹³.

Dice además, que había llegado a Inglaterra en 1798 ⁹⁴, con una nota adherida en el reverso que indicaba su procedencia, el nombre de un cierto número de los personajes admitidos hoy en el lienzo, y la mención del año 1559. El ensayo, una obra sin duda informada en su tiempo, ofrece una indicación precisa de 3 de estos personajes, Reginald Pole, el propio Girolamo, y Alvise Priuli ⁹⁵.

⁹¹ *Gentleman Magazine*. Se trata de un ensayo erudito sin firma, en dos partes *pero sin fuentes*. La magnificente edición del Louvre le identifica como el coleccionista de arte inglés Henry F. Holt: Prierer & Chaudonneret (1992, pp. 302-303). § Bibliografía.

⁹² Dom Girolamo Scroguero. § Apartado 6. § Anexos 1A, 1E, 1F: Domenico, Giovanni, y Girolamo, todos Grimani.

⁹³ Nuestra observación en relación con su presencia en *Las Bodas*: § Notas 110, 115 y 124.

⁹⁴ Un año después que *Las Bodas* fuera llevado a Francia por las tropas de Napoleón.

⁹⁵ Holt (1867, p. 737): “La fila de apóstoles continúa hasta la última figura sentada menos una, que representa al Cardenal Pole. Sigue entonces probablemente Girolamus Grimani, para quien y bajo cuyas especiales directrices se elaboró el cuadro; y a su izquierda, mirando ante sí el torrente del vino reconvertido, está su querido amigo íntimo, Alvise Priuli” (*sic.*). No nos ha sido posible localizar un retrato suyo con el que poder comparar al personaje aludido en el cuadro: § Anexo II. En la Lámina XI.B.C., se

Girolamo fue un personaje distinguido de la familia Grimani, dos de cuyos miembros alcanzaron la condición de Dux de Venecia ⁹⁶. Encargó construir el inmenso palacio de su familia a orillas del Gran Canal (uno de los más admirados del Renacimiento), y en los años de la elaboración de *Las Bodas* ocupaba el cargo de Procurador de San Marcos en el Consejo de los Diez, una posición inmediatamente por debajo de la del Dux. Uno de sus hijos, Marino (Dux), encargó a Francesco Smeraldi ⁹⁷ en la década de 1580 la restauración del ábside de San Giuseppe di Castello en Venecia, a fin de ubicar allí su futura tumba: la capilla, cuyas obras había comenzado a la muerte de su padre diez años antes, contenía un coro en su memoria, y la pintura que decoraba el altar, *La Adoración de los pastores*, fue encargada a Paolo Caliari ⁹⁸, mientras que en el lado izquierdo del coro se ubicó un busto de mármol de Girolamo, obra de Alessandro Vittoria ⁹⁹.

muestran dos retratos de su pariente Girolamo Priuli, *dux* en los años del encargo, pintados por Tintoretto.

⁹⁶ Marino Grimani, y previamente Antonio Grimani (Venecia, 1434 – Venecia, 1523). Él mismo (Girolamo) había sido uno de los candidatos favoritos tres años antes del cuadro, durante la elección de 1559: no admitió su derrota hasta la decimoquinta votación, en la que finalmente resultó elegido Girolamo Priuli: Hochmann (1992, p. 42). § Anexo 1D.

⁹⁷ (? , 1540 - Venecia, 1614).

⁹⁸ La pintura del Veronés, cuyo último pago recibió en noviembre de 1583, incluía a San Jerónimo, el santo patrón de Girolamo, siendo a la vez una figura idealizada de él mismo, quizá como homenaje a su antigua amistad, dado que se asume que Grimani le llevó con él a Roma, en 1559 o en 1566, en alguna de sus intervenciones como orador veneciano ante la Santa Sede con motivo de la elección de nuevo Papa – dos en 1555 para Marcello II y para Paulo IV, una en 1559 para Pío IV, y una en 1566 para Pío V, después de acabado el lienzo. Martin (1991, p. 825); Cocke (2001, p. 61).

⁹⁹ *Ibid.* Vittoria esculpió bustos también del propio Marino Grimani (Lámina XII.D); de Ottavio Grimani (Lámina XII.C); de Marc Antonio

Figura 4. Busto de Girolamo Grimani. Alessandro Vittoria, ca. 1560-70. Pinacoteca Manfrediana, Seminario Patriarcal, Venecia.



Grimani (Venecia, 1486 – Venecia, 1566) en Venecia en 1564, iglesia de San Sebastiano, también retratado por el Veronés en la Sala Mayor del Consejo antes del gran incendio de 1577; de Giulio Contarini (Nota 203, Lámina VII.D y Anexo 1G) entre 1570-76; y de Jacopo Sansovino (Lámina II.B).

Existe un recibo del 6 de agosto de 1573 de Vittoria para Marino en relación con este busto de mármol ¹⁰⁰. Sin embargo, una pieza idéntica de terracota, procedente del palacio de la familia y actualmente en el Seminario Patriarcal de Venecia (Fig. 4), parece haber sido una obra previa para uso privado realizada por el mismo escultor antes de la muerte de Girolamo en 1570, y posteriormente utilizada como modelo para la versión en mármol entregada en 1573 ¹⁰¹. Diez años antes, en 1563, Alessandro había esculpido también las Victorias que aún adornan las pechinas de la puerta principal del palacio familiar ¹⁰², lo que demuestra que había trabajado también para los Grimani de S. Luca al menos desde el año en que se completó el lienzo de *Las Bodas*.

Giovanni VI Grimani — quien podría estar igualmente representado en el cuadro ¹⁰³ — había sido obispo de Ceneda entre 1520 y 1531 y más tarde entre 1540 y 1545, siendo después nombrado Patriarca de Aquilea (la más alta autoridad eclesiástica veneciana) hasta 1550 ¹⁰⁴, un puesto que retomó posteriormente desde 1585 a 1593. Fue acusado de “cripto-luterano” ante la Inquisición en 1549, teniendo que abandonar el cargo.

¹⁰⁰ Martin (1991, p. 826).

¹⁰¹ *Id.*

¹⁰² Predelli (1908, p. 130). Citado por Martin (1991).

¹⁰³ Nuestra sugerencia, a tenor del Anexo 1E y de nuestra futura argumentación sobre la motivación del cuadro por parte de la Orden Benedictina.

¹⁰⁴ Había recibido el cargo de su hermano Marino cuando éste a su vez recibió el de Patriarca de Constantinopla: § Nota 144. Su sucesor desde 1550 fue su sobrino Daniele Barbaro: § Apartado 4. El Patriarcado de Aquilea era un monopolio de la familia Grimani, y era parte integral de los intereses políticos de la *Serenissima*.

La acusación se basaba en su relación con dos de los promotores y difusores de la edición del *Beneficio di Cristo* ¹⁰⁵ — Bernardino Ochino y Pier Paolo Vergerio ¹⁰⁶ — y los cargos fueron retirados tres años después en 1552. En 1561 se le abrió un nuevo proceso del que salió igualmente absuelto ¹⁰⁷, teniendo que defenderse en persona en Trento en 1563, durante la última convocatoria del Concilio.

Con motivo de su futuro nombramiento como cardenal, encargó a Tintoretto un retrato suyo vestido ya como prelado (Lámina XIV.C), que debió resultar de su agrado, pues le reportó ese mismo año su *Deposición de Cristo* para la iglesia de San Francesco della Vigna ¹⁰⁸. Nosotros proponemos que pudiera tratarse del personaje que asoma de perfil entre las columnas de la derecha (Fig. 6), a la altura de los comensales y próximo a sus dos parientes (Fig. 20), como se mostrará a continuación.

¹⁰⁵ Obra perseguida del monje benedictino Benedetto Fontanini, conocido como Benedetto de Mantua (Mantua, 1495 – Mantua, 1566). Fue el *best-seller* de su tiempo en el contexto religioso de la Reforma italiana, y vendió más de 40.000 copias en los 6 primeros años tras su publicación, según el propio Vergerio: Firpo (2004, p. 179). Sólo se conservan cinco ejemplares. § Notas 204 y 217.

¹⁰⁶ (Koper, 1498 – Tubinga, 1565). Nuncio papal desde 1533 hasta la primera convocatoria del Concilio de Trento en 1545. Presente también en las conferencias de Worms y de Regensburg. Acusado en 1544, marchó en 1549 al exilio suizo hasta su muerte, después de su segunda citación ante el tribunal inquisidor.

¹⁰⁷ McFaddin (2009, p. 63).

¹⁰⁸ Benzoni & Bortolotti (2002, p. 615). Citados por McFaddin (2009, p. 63). Tintoretto trabajó para los Grimani también con dos retratos de Marino *dux*, a quien igualmente retrató Vittoria — Láminas XIII y XII.D, respectivamente. Sobre las aspiraciones de Giovanni al capello cardenalicio, véase el Anexo 1E: la curia romana denegó repetidamente su concesión incluso frente a la insistencia de la diplomacia y del Senado venecianos.

También sugerimos que su posición “semioculta” pudiera responder al proceso en el que estaba incurso en Trento durante la elaboración del cuadro, dada su relevancia como la más alta autoridad religiosa veneciana aún “relevado” del cargo ¹⁰⁹.

Giovanni fue una persona refinada y un gran coleccionista que colaboró en la calidad y el alto prestigio de la galería de arte que poseía la familia, siguiendo la estela de uno de sus predecesores ya fallecido, su tío Domenico Grimani ¹¹⁰ (Fig. 7).

Domenico había adquirido en sus tiempos para la familia obras de Leonardo ¹¹¹, Giorgione, Tiziano, Hans Memling ¹¹², El Bosco ¹¹³, y Rafael ¹¹⁴.

¹⁰⁹ § Figura 6 y Anexo 1E. El cargo estaba ocupado temporalmente por su sobrino Daniele Barbaro, quien también visitó Trento junto con su protegido Palladio durante la última convocatoria del Concilio (Burke, 2016, p. 222): § Apartado 4. Si nuestras conjeturas son ciertas, un total de 3 Patriarcas de Aquilea estarían representados en el lienzo: Domenico y Giovanni Grimani y Daniele Barbaro.

¹¹⁰ Domenico, como ya hemos documentado, conoció a Giorgione: ellos dos son los personajes más ancianos, ambos fallecidos, representados en el lienzo.

¹¹¹ (Anhiano, 1452 – Amboise, 1519).

¹¹² (Seligenstadt, 1430 – Brujas, 1494).

¹¹³ Jheronimus van Aken o Hieronymus Bosch, llamado “el Bosco” (Bolduque, c. 1450 – Bolduque, 1516).

¹¹⁴ Raffaello Sanzio de Urbino (Urbino, 1483 – Roma, 1520).

Figura 5. El Doge Marino Grimani recibe a los embajadores persas. Carletto y Gabriele Caliari, 1603. Palacio Ducal de Venecia.



Figura 6. Giovanni Grimani, del taller de Jacopo y Domenico Tintoretto. Trento, Museo Diocesano Tridentino.



Nosotros postulamos igualmente su presencia en *Las Bodas* añadida a la derecha de Girolamo ¹¹⁵.

¹¹⁵ Nuestra propuesta *original*. La relación de Domenico con Giorgione está acreditada por una carta del Archivo del Stato di Venezia del 14 de Marzo de 1591, y por dos frescos atribuidos al pintor, *David y Judith*, en Montagnana (cerca de Padua), siendo Domenico titular del Duomo en ese momento. El propio Veronés pintaría medio siglo después su *Transfiguración de Cristo* frente a ellos, en el altar mayor: Dal Pozzolo (2020). También se atribuye a Domenico el encargo del cuadro de Giorgione *Dos amigos*. No existe certeza de que el autorretrato de Giorgione que obra en el Museo de Braunschweig fuera una iniciativa propia o fruto de un encargo, pero en 1528 era propiedad del sobrino de Domenico, Marino Grimani (hermano de Giovanni y homónimo del futuro *dux*: véase la Figura 7), quien tenía la edad apropiada para haberlo encargado en torno a 1509-10: Kaplan (2008, p. 292). El retrato fue visto en la galería de la familia por Vasari. § Nota 124.

Fue también amigo de Durero ¹¹⁶, quien parece haberle incluido en uno de sus lienzos ¹¹⁷.

La indicación del *Gentleman Magazine* — referida a la presunta versión previa reducida del lienzo — nos ha permitido confirmar en primer lugar la identidad de Girolamo Grimani (Fig. 4).

Su descripción resulta un tanto curiosa por cuanto que parece omitir alternativamente un par de personajes presentes en el lienzo actual ¹¹⁸: o bien el que en pie mira al vino del milagro que sostiene Benedetto Caliari frente a sí mismo, o bien el que *parece* mirar fuera del cuadro, en verde y amarillo al extremo derecho de la mesa ¹¹⁹ — Figura 2.

El autor parece sugerir que Girolamo es esta última figura, pero nosotros creemos sin embargo que se trata de la *única* que aparece sentada de espaldas y vestida de azul en el lienzo actual, y que luce calva y una barba blanca (Fig. 2). Téngase en cuenta que, tanto el personaje que está en pie frente a él como él mismo, miran a sendas copas con vino del milagro.

¹¹⁶ Albrecht Dürer (Nuremberg, 1471 – Nuremberg, 1528).

¹¹⁷ Figura 9, entre los tres personajes en pie detrás del pontífice.

¹¹⁸ “La fila de apóstoles continúa hasta la última figura sentada *menos una*, que representa al Cardenal Pole” (*sic.*): la *cursiva* es nuestra. Es decir, que Pole es el comensal número 12 vestido de rojo, y no el que ocupa la esquina de la mesa a su izquierda en verde y amarillo (13), y aludida simplemente con la expresión “menos una”, y que nosotros atribuimos a Domenico Grimani, ya fallecido en tiempos del lienzo. Omisiones similares se encuentran en muchas de las descripciones que aluden a los personajes del cuadro, y especialmente a los músicos: Lafarga *et al* (2018).

¹¹⁹ Sólo la novia, en el extremo inferior derecho, y Jesucristo lo hacen.

El primero a la de Benedetto (Alvise Priuli, según el *Gentleman*), y quien estamos postulando como Girolamo en azul a la que sostiene un pequeño paje frente a él y bajo el brazo de Benedetto.

En cambio, proponemos *de nuovo* que la identidad del comensal número 13 (Figs. 2, 8 y 20), que ocupa el extremo más a la izquierda de la mesa desde Jesucristo, pueda ser la de Domenico Grimani, ya fallecido (Fig. 7) ¹²⁰.

Ni Girolamo ni Domenico ocupan un papel como el resto de comensales a ambos lados de Jesucristo: 12 personajes a su derecha — sin contar a la Virgen — que representan mayormente autoridades políticas italianas e internacionales y 12 personajes a su izquierda, que en opinión del *Gentleman Magazine* y de nosotros mismos, representan a los apóstoles (probablemente clérigos vinculados a la Orden), siendo el último de ellos Reginald Pole (número 12 en las Figs. 8 y 20).

Ambos Grimani, según nuestra interpretación, quedan por el contrario añadidos después de la figura de Pole, rompiendo así la simetría de 12 comensales a cada lado de la mesa. Creemos que uno de ellos (Girolamo) está presente — al igual que Giovanni — como patrono contemporáneo del propio lienzo y también de algunos de los artistas presentes (p.e. del Veronés, de Tintoretto y de Vittoria, como ya se ha indicado, y también de Palladio ¹²¹), además de serlo de la propia Orden Benedictina, de quienes los Grimani eran uno de sus mayores protectores.

¹²⁰ Holt (1867, p. 737): "... la última figura sentada [Pole, el apóstol número 12] *menos una* [Domenico, el comensal número 13]" (*sic.*). La *cursiva* es nuestra.

¹²¹ Carroll (2017, p. 113).

Figura 7. Arriba: Domenico y Marino Grimani ¹²² por Palma el Joven, h. 1550. Venecia, Galería de la Academia. Abajo: detalle de Las Bodas.



¹²² (Venecia, 1489 – Venecia, 1546). Obispo de Ceneda en 1508 y Patriarca de Aquilea en 1517. Nombrado Cardenal en 1527. Hermano de Giovanni y Girolamo, y homónimo de su propio sobrino, el 89 Dux de Venecia: § Notas 90 y 96, y Láminas XIII y XIV.

También lo habían sido anteriormente del pintor ya fallecido Giorgione cuando este llegó a Venecia en su juventud¹²³. Mientras que para el segundo (Domenico) proponemos el hecho de haber sido contemporáneo de Giorgione — y también de Tiziano — durante la primera década de 1500, y el de haberle protegido y coleccionado los cuadros de ambos en la renombrada galería de la familia¹²⁴.

Para la eventual presencia de Giovanni tras la columna ya hemos apuntado a las motivaciones político/religiosas del cuadro y de la propia República y al hecho de ser el Patriarca de Aquilea (aún “inhabilitado”) durante un intervalo de casi 50 años¹²⁵.

Nuestra conjetura en este punto consiste en que esta nueva “leyenda”, consignada en una publicación romántica, pueda contener, como otras, un resto o pedazo de “verdad” — en este caso la presencia de Girolamo (además de otros personajes) como patrono.

¹²³ Nuestra conjetura ya publicada supone que la figura bajo el violagambista actual que acompaña al Veronés, es la de Giorgio de Castelfranco: Lafarga *et al* (2018). Es posible que su presencia en el diseño original se deba en parte a los Grimani, con motivo de la misa fúnebre cantada que no pudo tener a su muerte en el *Lazzaretto*, con independencia de los motivos y diseños originales que pudieran ser obra del Veronés: Lafarga & Sanz (2019a).

¹²⁴ Vasari menciona el autorretrato de Giorgione como *David sosteniendo la cabeza de Goliath*, expuesto según él en la galería de arte de la familia Grimani. Durante el siglo XVI, las casas nobles italianas incorporaron a sus galerías de arte colecciones de retratos de sus antepasados, hasta cuatro generaciones. La existencia de estas obras, añadida a las de los propios artistas dedicados a ellas (Apartado 2), puede explicar con facilidad la presencia de personajes ya fallecidos en el momento de la elaboración del lienzo, como el mismo Giorgione, Domenico Grimani, Pietro Aretino, Reginald Pole, Carlos V, y otros.

¹²⁵ § Anexo 1E.

Aún cuando con el tiempo pareciere estar *desplazado* ¹²⁶ en los datos que aduce este autor (Holt) como llegados a su conocimiento. Ya hemos documentado suficientemente cómo la omisión de un personaje u otro en la literatura, incluso en la escena central y según el criterio de cada autor, no ha supuesto obstáculo ni inconveniente alguno en los intentos de identificarlos que se han llevado a cabo hasta la fecha ¹²⁷.

El relato de Holt parece contener en efecto, datos verídicos y hoy ya contrastados, junto con otras hipótesis que son probablemente su interpretación ¹²⁸. Sin embargo, al igual que la leyenda que nos dejó Boschini un siglo después del cuadro contenía una parte de la “verdad” respecto a los pintores de la escena central ¹²⁹, y del mismo modo la que escuchó Colbert tres años antes que él en San Giorgio Maggiore respecto a Giorgione ¹³⁰, creemos posible que pueda darse tal circunstancia también en otros casos, p.e., el que nos ocupa ahora, con los consabidos errores y desplazamientos propios de este tipo de relatos.

¹²⁶ O bien *omitido* el personaje que ocupa la esquina de la mesa, el comensal número 13.

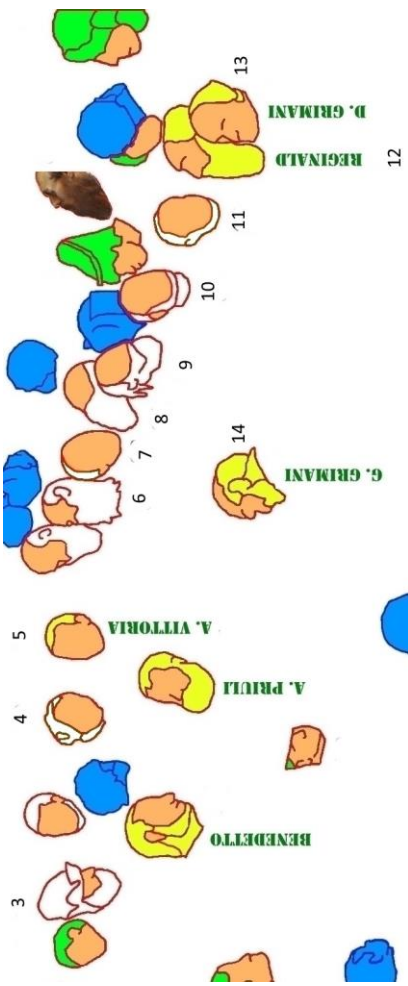
¹²⁷ P.e. las omisiones de Diego Ortiz entre quienes identificaban a Tintoretto con el “violinista”, o las que afectaban al propio Tintoretto entre quienes atribuían su identidad al violagambista tras el Veronés. Lafarga *et al* (2018).

¹²⁸ Tal como hemos hecho nosotros mismos para presentar nuestros hallazgos recientes, citando nuestras fuentes: Lafarga & Sanz (2019a). Las leyendas y su grado respectivo de veracidad serán revisadas en un trabajo en curso: Lafarga & Sanz (2022b, en prensa).

¹²⁹ Boschini (1674). Marco Boschini (Venecia, 1602 - Venecia, 1681). Lafarga *et al* (2018).

¹³⁰ *Id.* Jean-Baptiste Colbert (Reims, 1619 – París, 1683). Marqués de Seignelay y ministro del Rey Sol Luis XIV de Francia. Colbert (1865, p. 461). Lafarga *et al.* (2018); Lafarga & Sanz (2019a; 2019b).

Figura 8. *En amarillo los personajes aludidos sobre Las Bodas (1563) en la mitad derecha del lienzo,. Reginald Pole es el comensal número 12, mientras que Domenico (13) y Girolamo Grimani (14) no tienen correspondientes en el lado derecho de Jesucristo, en donde sólo existen 12 personajes sentados a la mesa, a diferencia de los 14 de su izquierda. Alvise Priuli, según nuestra interpretación, se muestra a la izquierda. El rostro a la derecha que no tiene leyenda es el de quien sugerimos como Giovanni Grimani. Las cabezas en verde son probablemente sirvientes, y las cabezas en azul son personajes que no muestran su rostro. Los números indican la posición de los comensales a la izquierda de Jesucristo.*



Aún cuando *Las Bodas* (1563), como ya hemos argumentado, estuvieron dedicadas a Giorgione casi hasta su conclusión ¹³¹, la hipótesis planteada por este autor para la motivación del cuadro — la existencia previa de una obra similar de dimensiones mucho más reducidas ¹³² — no nos parece tampoco improbable, dado que, siendo una práctica habitual la elaboración de pequeños lienzos para obtener encargos mayores, ambos diseños pudieron coexistir y “reconfigurarse” en el encargo definitivo, que acabó incluyendo probablemente también algún tipo de respuesta Benedictina a los conflictos religiosos en Italia hasta más allá del Concilio de Trento ¹³³.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Retomaremos este problema en un trabajo posterior: Lafarga & Sanz, (en preparación).

¹³³ Aún cuando de ser cierta su existencia, la obra previa reducida no habría sido diseñada en este caso con este fin.

Figura 9. Fiesta de las guirnaldas de rosas, de Alberto Durero, 1506. Galería Nacional de Praga, AN O 1552.



4. DANIELE BARBARO, REGINALD POLE Y VN FANTASMA DE ÚLTIMA HORA

Según la tradición, se acepta que los hermanos Barbaro, Daniele and Marcantonio ¹³⁴, también estarían entre los comensales ¹³⁵. Su familia era igualmente, como los Grimani, protectora de la Orden, además de patronos de los artistas representados en el lienzo: su villa de Maser, que provocó la admiración de sus contemporáneos y en adelante hasta nuestros días, había comenzado a construirse dos años antes del encargo que nos ocupa, diseñada por Palladio, y decorada por el Veronés y por Alessandro Vittoria como principales maestros en sus respectivos campos.

Daniele también fue retratado por Tiziano (Lámina V.C) y por el Veronés (Lámina V.D) — y Marcantonio por Tintoretto (Lámina VI.B) —, sosteniendo la edición de los libros de Marco Vitruvio ¹³⁶, que él mismo había traducido (y comentado) al italiano en 1556, y que fueron ilustrados por Palladio ¹³⁷.

¹³⁴ No se incluyen registros biográficos de los Barbaro en los Anexos (ni tampoco de Alessandro Vittoria ni de Benedetto Caliari) dado que hay una publicación en curso dedicada a los arquitectos que creemos presentes en *Las Bodas*: Lafarga & Sanz (en preparación).

¹³⁵ No hemos conseguido encontrar otra fuente para ellos salvo la que consignamos aquí, la de Henry F. Holt, pese a las repetidas atribuciones a Zanetti el Joven en la literatura reciente.

¹³⁶ Arquitecto, escritor y tratadista romano del siglo I. Muchos teatros y edificios clásicos (y también renacentistas) siguen sus diseños, si bien no se conoce ningún edificio “real” que fuese construido por él, salvo quizá la basílica de Ortona (Italia), que él llama “de Fanum”.

¹³⁷ *Dieci di libri dell’architettura*. § Bibliografía.

Daniele era reconocido como uno de los mayores polímatas en su tiempo, y su publicación resolvió muchos de los problemas que enfrentaban arquitectos y académicos para la interpretación de la obra del romano que había inspirado multitud de edificios públicos y privados desde siglos atrás.

Figura 10. Daniele Barbaro en azul según nuestra interpretación (detalle de Las Bodas).



El tratado original tenía que ser reconstruido a partir de manuscritos que contenían muchos errores de parte de los copistas, las ilustraciones, un elemento clave para la comprensión de secciones importantes, estaban perdidas, y la terminología griega que usaba su autor tenía que ser reinterpretada.

Con todo, los mayores problemas derivaban del vasto conocimiento que tenía Vitruvio sobre la ciencia y la tecnología romanas ¹³⁸, hasta entonces inaccesible: su resolución, que ocupó a los arquitectos renacentistas durante 150 años, resultó así en la obra de un erudito con una formación masiva acerca de un amplio rango de disciplinas incluídas en el tratado, una síntesis que llevó a cabo Daniele conjuntamente con su protegido Palladio ¹³⁹.

Francesco Sansovino ¹⁴⁰ les incluyó a ambos junto a su padre Jacopo como los tres mejores arquitectos de su tiempo. Nosotros proponemos que Daniele Barbaro pueda ser el quinto comensal a la derecha de Jesucristo, sentado de perfil, con barba y vestido de azul con un gorro azul (Fig. 10) ¹⁴¹.

Daniele se doctoró en la Universidad de Padua en 1540, y había sido embajador de la República de Venecia en la corte inglesa de Eduardo VI ¹⁴² entre abril de 1549 y marzo de 1551 ¹⁴³.

¹³⁸ Williams (2019, p. 11). El tratado abarca toda clase de disciplinas científicas y de ingeniería relacionadas, desde tratamiento de fluidos, a dispositivos mecánicos e instrumentos de todo tipo.

¹³⁹ *Id.* El primer patrono de Palladio antes de establecerse en Venecia fue Gian Giorgio Trissino (Vicenza, 1478 – Roma, 1550). Daniele fue un autor prolífico de tratados en todo tipo de disciplinas, desde la óptica, la retórica y la teología, a la ciencia aplicada y la filosofía. Sus comentarios en la traducción de Vitruvio exceden con mucho el alcance de la propia obra, contribuyendo así a la creación de su propia teoría arquitectónica.

¹⁴⁰ Sansovino (1562, fol. 28v). (Roma, 1521 – Venecia, 1586). Hijo de Jacopo, arquitecto oficial de Venecia.

¹⁴¹ No se muestra en las Figuras 2, 8, y 20.

¹⁴² (Hampton Court, Molesey, 1537 – Placentia, 1553).

¹⁴³ Williams (2019, p. 12).

En 1550 fue elegido ayudante del ya citado Patriarca de Aquilea, Giovanni Grimani, con derecho a la sucesión, un cargo que ostentó hasta su muerte, acaecida 23 años antes que la de su tío. Fue también representante de la Serenissima en varias ocasiones durante la última fase del Concilio de Trento, en los tiempos del cuadro que nos ocupa, dado que aquel se hallaba incurso en una nueva acusación ¹⁴⁴.

Dos años antes del encargo de los Benedictinos, en febrero de 1561, el papa Pío IV le nombró cardenal *in pectore* (en secreto) ¹⁴⁵, para evitar conflictos diplomáticos, aunque nunca hizo pública su decisión. Y en los años en los que se elaboró el lienzo formaba parte del triunvirato que regía la vida artística de la ciudad, junto con Tiziano y Sansovino, pintor y arquitecto oficiales, respectivamente, de la *Serenissima*.

Proponemos además, que el gesto que muestra en la Figura 10 sosteniendo lo que parece ser un cubierto en posición vertical sobre la mesa ante la atenta mirada del comensal a su derecha, corresponde a algún tipo de observación geométrica y/o arquitectónica.

¹⁴⁴ § Apartado 3: Notas 103-107. Se nombraba un segundo cargo libre de obligaciones en previsión de muerte del Patriarca electo. El sucesor de Daniele a su muerte fue su sobrino Francesco (Venecia, 1546 – Udine, 1616), el hijo de Marcantonio. Durante el siglo XVI, ambas familias emparentadas ocuparon la posición más alta en la jerarquía eclesiástica veneciana: en 6 ocasiones los Grimani y en 4 los Barbaro.

¹⁴⁵ De nombre civil Giovanni Angelo Médici (Milán, 1499 – Roma, 1565). Dos meses después, el 26 de abril, nombró también a su tío Giovanni Grimani por el mismo procedimiento: § Anexo 1E.

Y que en consecuencia este nuevo personaje pudiera igualmente tener alguna vinculación importante con la arquitectura o con alguno de los artistas *canteros* — escultores y arquitectos — presentes en el lienzo ¹⁴⁶.

La observación atenta del instrumento que parece sostener Daniele revela curiosos detalles: a) tanto el comensal a su derecha como la dama a su espalda — quizá Giulia Gonzaga ¹⁴⁷ — siguen con atención lo que está haciendo, fijando en ello su mirada; b) Daniele no sostiene el “cubierto” en posición vertical por su extremo: de hecho no lo toca; c) dos finos hilos enlazados en su pulgar derecho son los que parecen sostener el útil verticalmente sin tocarlo; d) aún cuando no se puede apreciar la base del utensilio, es posible en consecuencia que se trate de algún tipo de péndulo ¹⁴⁸.

Según la tradición “aceptada” para algunos de los personajes, parece seguirse que ambos hermanos Barbaro ocupan posiciones contiguas, pero nosotros creemos que esta suposición no es verosímil ¹⁴⁹.

¹⁴⁶ Lafarga & Sanz (en preparación).

¹⁴⁷ § Figura 10, Lámina XX.D, y notas 35, 151, 189 y 326. Es de nuevo Holt (1867b, pp. 737 y 739) quien alude a su presencia en el lienzo.

¹⁴⁸ En el *ninfeo* detrás de la casa de Villa Barbaro hay cuatro estatuas que se sostienen por sí mismas, y que se creen obra de Marcantonio Barbaro: Williams (2019, p. 46). Los *ninfeos* son pequeños monumentos ubicados en los jardines renacentistas dedicados a las ninfas, deidades griegas menores que se asociaban a lugares naturales como fuentes, grutas, etc.

¹⁴⁹ En la enumeración de Holt (1867, p. 737), Marcantonio aparece antes que Daniele, una ubicación que nosotros consideramos errónea. En nuestro modelo la figura en azul es Daniele y la que le precede no es su hermano: Lafarga & Sanz (en preparación).

Zanetti no los nombra, ni tampoco a Giulia Gonzaga ni a Reginald Pole ¹⁵⁰, como aparece frecuentemente en la literatura actual, *pero sin mención de las fuentes*.

La única referencia que hemos podido localizar sobre la presencia de estos tres personajes en el lienzo, es la del coleccionista de arte y anticuario Henry F. Holt, una fuente “desprestigiada” hasta nuestros días — usada *de facto* pero ignorada — que sin embargo nos ha permitido además identificar a algunos de los que se presentan en este trabajo.

Nuestra conjetura, en cambio, consiste en que la posición que parece atribuir a Marcantonio no es correcta: se puede apreciar en la Figura 10 cómo el comensal a la derecha de Daniele es claramente mayor que él, lo cual es contradictorio con sus edades respectivas.

Una conjetura que queda patente si se compara su rostro con el retrato que hizo Tintoretto de Marcantonio 30 años después del lienzo (Lámina VI.B) ¹⁵¹.

¹⁵⁰ Zanetti (1771, pp. 170-171). Anton María Zanetti “el Joven” (Venecia, 1706 – Venecia, 1778).

¹⁵¹ Dada la inclinación de la dama junto a Daniele, no creemos posible compararla con los retratos conservados de Giulia Gonzaga, y posponemos su eventual identificación en el marco de nuestro modelo a una publicación posterior (Lafarga & Sanz, en preparación), al igual que haremos con Marcantonio: Lafarga & Sanz (en preparación).

Figura 11. Reginald Pole con el papa Paolo III, por Jacopino Del Conte, c. 1537. Roma, Basilica di Santa Francesca Romana.



Por último, la cabeza en amarillo *sin rostro* que sólo muestra su nariz (Fig. 12: en azul en las Figs. 8 y 20) mirando al techo entre los apóstoles 9 y 10, es una figura incoherente y sin espacio físico para estar ahí ubicada. La hemos considerado por tanto, como un “fantasma”, y no ha sido contabilizada como uno de los doce “apóstoles”. Creemos que pudo ser incluida al final, al igual que la de Andrea de Asolo (7)¹⁵².

Una razón, la más perentoria, pudo ser la exigencia del contrato de incluir tantas cabezas (*teste*) como fuera posible, lo que la convertiría en un añadido final más.

Una segunda posibilidad es que fuese añadida junto con la dama de rojo que deja caer flores blancas desde lo alto, y a la que parece dirigir su mirada: el personaje número 8, y quizá también el número 9 (Figs. 2, 8 y 20), a cuyo cuerpo parece superponerse, también mira a las que caen frente a él.

Estas cuatro figuras, pues, podrían guardar alguna relación simbólica entre ellas¹⁵³. Una última posibilidad, y de ser cierta quizá la de mayor calado, consistiría en el hecho de que al incluirla, el cardenal Pole se convertía en el apóstol número 13

¹⁵⁴.

¹⁵² Faillant-Dumás (1992, pp. 130-131). Uno de los dos responsables benedictinos del monasterio de San Giorgio cuando se realizó el encargo. Fue acusado y procesado por el Santo Oficio poco después de la conclusión del lienzo: § Apartado 6.

¹⁵³ Lafarga & Sanz (en preparación).

¹⁵⁴ En tal caso los dos Grimani asumirían el 14 y el 15 respectivamente, sin perjuicio de nuestra argumentación.

Figura 12. El comensal "fantasma" sin rostro en amarillo mira hacia arriba junto a los personajes 8 y 9.





5. JACOPO ROBYTTI “EL FVRIOFO” Y LA FAMILIA CONTARINI

En un sentido “plástico”, Tintoretto fue quizá el más poderoso integrante del trío de pintores que dominó el escenario pictórico veneciano durante el *Seicento* — junto con Tiziano y el Veronés.

Su obra se prodigó, como la de sus dos compañeros, durante la segunda mitad del siglo, pero sus circunstancias fueron otras, y no recibió el mismo reconocimiento de todos sus contemporáneos.

Casi cincuenta años después de su muerte, Ridolfi le dedicó su primera biografía de forma exclusiva ¹⁵⁵ — en tanto que, aún siendo nativo de la ciudad, a diferencia de sus dos colegas, no aparecía en las obras previas dedicadas a los pintores italianos (Vasari y otros) ¹⁵⁶.

Quizá devolviéndole así el mérito que en su momento se le negaba atendiendo a su estilo atrevido y “vanguardista” en el tratamiento del diseño y el color, un estilo propio (*maniera*) que le distinguía claramente de sus colegas.

¹⁵⁵ Ridolfi (1642). Fue dedicada al Senado veneciano, que le correspondió con una medalla y una cadena de oro, nombrándole Caballero de San Marcos: Ridolfi (1648, II, p. 303).

¹⁵⁶ Vasari (1568). Giorgio Vasari (Arezzo, 1511 – Florencia, 1574). La intención inicial de Vasari en su primera edición era incluir en la obra tan sólo a personajes ya fallecidos, una regla que no respetó con Miguel Angel, provocando el malestar de otros famosos artistas.

Es probable que el propio Vasari le conociese al menos en su segunda visita a la ciudad ¹⁵⁷, a juzgar por los calificativos que le dedica: hombre de “terribile cervello”, de “stravaganze” y de invenciones “capriciose” ¹⁵⁸. Sin embargo, la única referencia que hizo a su figura aparece inserta en la biografía de otro pintor veneciano menos conocido ¹⁵⁹, que incluyó en la segunda edición de sus famosas *Vidas*.

Tintoretto fue llamado “el Furioso”, además de por su frenética producción, por el uso dramático y vertiginoso que hizo de la perspectiva, por sus cuerpos torsionados a la “manera” de Miguel Angel y la escuela romana, por sus efectos característicos de luz — exagerando a menudo el contraste de claros y oscuros y la crudeza de los colores — y por su elusión continuada de la simetría y de los cánones convencionales de la tradición pictórica.

Nació hijo de un tintor de telas y tejidos, lo que le aportó el sobrenombre que le identificaría en el futuro (*lit.* “pequeño tintor”), y a diferencia de otros contemporáneos que habían ennoblecido sus orígenes con adiciones a sus apellidos ¹⁶⁰, se promocionó en cambio aludiendo a la tradición de los talleres venecianos dedicados al oficio de su padre.

¹⁵⁷ Vasari visitó Venecia en 1541 buscando patronos para sus trabajos, lo que refleja en su primera edición de 1550. Volvió a la ciudad en 1566, con motivo de la futura edición de 1568: Cast (2014, p. 170). En este momento era ya un reputado arquitecto, además de pintor, en la cima de su carrera, al servicio de Cosme I de Médici (Florencia, 1519 – Florencia, 1574).

¹⁵⁸ Citado por Lleó (2007, p. 37).

¹⁵⁹ Battista Franco, llamado il Semolei (Venecia, 1510 – Venecia, 1561). Tiziano y el Veronés fueron incorporados en la segunda edición de *Las vidas*. § Notas 258 y 267.

¹⁶⁰ El Veronés, Palladio, y Alessandro Vittoria, habían seguido previamente esta tradición: el primero sugiriendo una ascendencia noble (“Caliari”), el segundo con reminiscencias clásicas a la diosa Pallas Athenea, y el tercero como prueba del éxito en la actividad artística.

Battista el tintor, de cuya esposa no se conoce el nombre, tuvo 21 hijos de los cuales él fue el primogénito ¹⁶¹.

Viendo sus dibujos de niño en las paredes, su padre le introdujo en el taller de Tiziano como aprendiz, quizá en torno a 1533. Parece sin embargo que la relación entre ambos no fue muy buena, y que, quizá celoso del genio de su nuevo discípulo, Tiziano le expulsó diciendo que “nunca pasaría de ser un mal pintor” ¹⁶².

Tintoretto, que siempre respetó el nombre de su primer tutor, no buscó otra academia ni un nuevo maestro, y continuó formándose por cuenta propia, viviendo pobremente y coleccionando moldes y estatuillas, algunas articuladas, con las que estudiaba y trabajaba, y que siguió utilizando más tarde para sus diseños con figuras torsionadas.

Abrió su propia academia pocos años después en Venecia con una inscripción en la puerta que anunciaba las cualidades que deseaba promocionar acerca de sus productos: “El diseño de Miguel Angel, y el colorido de Tiziano” ¹⁶³.

Contaba con un talento para la invención y una rapidez en la ejecución inusuales, y prescindía muchas veces del diseño previo, resolviendo la composición *in situ*, en tiempo real y de una sola vez ¹⁶⁴.

¹⁶¹ Sólo existe consenso acerca del nombre de uno de sus hermanos, Domenico.

¹⁶² Jameson (1867, p. 355).

¹⁶³ Nichols (1999, p. 14).

¹⁶⁴ Jameson (1867, p. 356).

Su forma de proceder pudo dar pie al comentario despectivo de Tiziano así como al rechazo de parte de sus contemporáneos, pues en algunos lienzos se aprecia un acabado “grueso” y aparentemente descuidado frente a otras escenas perfectamente trazadas, al modo de su maestro, lo habitual en productos tan refinados como los grandes encargos venecianos. Con todo, cautivó a su ciudad natal con sus arquitecturas y geometrías exageradas y distorsionadas y sus colores en dramáticos contrastes. Fue un pintor prolífico con un número sorprendente de retratos y obras, muchas de gran tamaño para las mejores confraternidades de Venecia.

Su primera mención como “pintor independiente” data de 1539, pero durante su juventud colaboró frecuentemente con Andrea Schiavone de forma gratuita ¹⁶⁵, un modo de promocionarse que cultivó después también con frecuencia, incluso regalando sus productos, como hizo con algunos de sus primeros frescos murales, hoy perdidos, y más tarde con la confraternidad de San Rocco en varias ocasiones ¹⁶⁶.

En 1548 recibió su primer encargo de un gran lienzo de la Escuela de San Marcos ¹⁶⁷, dando comienzo a una serie de cuatro con escenas de la vida del santo. Y dos años después casó con la hija del custodio mayor de la misma confraternidad ¹⁶⁸, un noble veneciano, con la que tuvo dos hijos y varias hijas ¹⁶⁹.

¹⁶⁵ Ambos decoraron juntos con frescos el Palacio Zeno de la ciudad.

¹⁶⁶ Nichols (1999, p. 103). P.e. con la *Glorificación de San Rocco* en 1564 para la Sala dell' Albergo, y también en 1576 con *La erección de la serpiente de bronce* para el techo de la Gran Sala.

¹⁶⁷ *San Marcos liberando al esclavo*: Figura 13.

¹⁶⁸ Faustina de Vescovi (o Episcopi). Bernari & de Vecchi (1970, p. 83).

¹⁶⁹ Entre ellos Marieta (1556), Domenico (1560), Marco (1561), Perina (1562) y Ottavia (1570). Marietta era hija de una relación anterior.

Figura 13. San Marcos liberando al esclavo, 1548. Galería de la Academia de Venecia, Cat.42.



La serie sobre el patrón de la iglesia no se reanudó hasta 1562, el año en que el Veronés comenzó *Las Bodas*, y prosiguió hasta 1566 con tres obras más ¹⁷⁰ que le valieron el reconocimiento público definitivo también de Aretino, quien años antes había tomado partido por sus críticos, al igual que su antiguo maestro Tiziano.

En sus cartas le reprochaba al pintor ya en 1545 la excesiva rapidez en la ejecución y su forma de proceder (progresar) hacia un diseño definitivo antes de haberlo resuelto previamente ¹⁷¹.

Pero en 1548 se adivina ya el desconcierto que le provocó el primer encargo de San Marcos, en donde admitía una idea magnífica y bien determinada junto con una ejecución “errática” ante lo que parecía ser el “manifiesto de una nueva pintura” ¹⁷².

Al colorido atrevido que le era característico, Tintoretto había añadido un escorzo del santo proyectado boca abajo en vertical sobre el centro de la escena — Figura 13 —, creando así un momento dinámico imposible y casi “congelado” en el tiempo.

¹⁷⁰ *Hallazgo del cuerpo de San Marcos, Traslado del cuerpo de San Marcos a Venecia* — Figura 18 —, y *San Marco rescatando a un sarraceno de un naufragio*.

¹⁷¹ El término que define estas nuevas prácticas, también para los literatos, es *prestezza*. Tintoretto había decorado su casa de Venecia con escenas mitológicas en 1545, poco antes del primer encargo de San Marcos. Posteriormente, Aretino le encargó retratos de su familia, y Tintoretto le retrató de nuevo diez años después de su muerte en su *Crucifixión* para la Scuola Grande di San Rocco (1565).

¹⁷² Lleó (2007, p. 37). El encargo se lo consiguió su suegro, Marco Episcopi, el año anterior, en 1547: Douglas-Scott (1997, p. 140).

Figura 14. Arriba: Pietro Aretino en el lienzo actual y en *Las Bodas*, vestido de rojo antes de la restauración de 1992. Abajo: Pietro Aretino por Tiziano, 1545. Palacio Pitti.



Se ha sugerido que Aretino representa a los miembros de “La Calza”¹⁷³, una compañía profesional que amenizaba fiestas y banquetes¹⁷⁴. Su posición en *Las Bodas* resulta sumamente interesante, pues se trata de la figura *más prominente* de todas, simétrica a la de Benedetto, el hermano del autor: ellos dos junto con el *consort* musical ocupan todo el espacio central entre las mesas del banquete. Podría pues interpretarse su papel, en el sentido apuntado, como el de *maestro de ceremonias*. El Aretino mantuvo relaciones artísticas, profesionales, y epistolares, con muchos de los personajes presentes en el lienzo¹⁷⁵.

Los numerosos lienzos que pintó Tintoretto para la Escuela de San Rocco comenzaron un par de años antes del encargo de *Las Bodas* del Veronés, y se concentraron entre 1565 y 1567, y más tarde desde 1575 a 1588¹⁷⁶, abarcando un total de más de 50 obras, muchas de ellas ejecutadas con su *prestezza* característica, y con un acabado incompleto que utilizó para conjugar y compensar la deficiente luz interior del edificio.

¹⁷³ Bordaz & Joannis (1992, p. 268).

¹⁷⁴ Paoletti (1837). Integrada por nobles y artistas ennoblecidos: músicos, poetas, dramaturgos, actores, pintores y otros. Los socios establecían los estatutos y otros reglamentos, y el tiempo de duración de la compañía, además de elegir un prior, un camerlengo, un secretario, dos consejeros, un capellán, y un nuncio. Algunos de sus miembros tenían sueldos preestablecidos, como el Aretino, los arquitectos Vasari y Palladio, y los pintores Tiziano y Federico Zuccaro (*Sant’ Angelo in Vado*, 1539 – Ancona, 1609). Sansovino contabiliza 43 agrupaciones en Venecia entre 1400 y 1562. Su constitución requería de la autorización del Consejo de los Diez.

¹⁷⁵ Lafarga & Sanz (en preparación).

¹⁷⁶ Rossetti (1911).

Su nuevo estilo vanguardista sin duda fue aceptado y muy valorado en la ciudad, como antaño lo había sido el de Giorgione, dado que el mismo año que comenzó a trabajar en San Rocco, lo hizo también para el Palacio Ducal con diversas obras y retratos, muchos de ellos perdidos en el incendio posterior de 1577: después del suceso, retomó los trabajos en colaboración con el Veronés, ejecutando durante los diez años siguientes más de una docena de grandes lienzos para sus salas, incluyendo su obra cumbre, *El Paraíso*.

Tintoretto, muy probablemente, era también músico, como era habitual entre muchos pintores de su tiempo, y en especial los venecianos. De su habilidad sin embargo, como en el caso de Giorgione, tan sólo nos consta la alusión de dos contemporáneos y más tarde también la de Ridolfi. Refiriéndose a cómo se entretenía, su amigo Andrea Calmo cuenta en 1549 que “tocaba, reía, y cantaba, sin llegar a enloquecer”¹⁷⁷. Vasari también dice que se divertía especialmente tocando música con diversos instrumentos¹⁷⁸. Y Ridolfi dice que tocaba el laúd en su juventud, además de otros instrumentos “bizarros” de su propia invención¹⁷⁹. El primer trabajo que le procuró la atención del público veneciano era un *nocturno*, un retrato conjunto con su hermano tocando el laúd, que está también perdido¹⁸⁰.

¹⁷⁷ (Venecia, 1510 – Venecia, 1571). Actor y dramaturgo vinculado a la Commedia dell’ Arte, amigo común de Pietro Aretino. Citado por Weddigen (1984, pp. 68-69) y Slim (1987, p. 2)

¹⁷⁸ Vasari (1568, p. 593): “... il quale si è diletato di tutte le virtù, e particolarmente di sonare di musica e diversi strumenti” (*sic.*). *Ibid.* También citado por Fenlon (2018, p. 90).

¹⁷⁹ Ridolfi (1648, p. 62): “Si diletto in sua gioventù suonare il liuto, & altri bizzarri stromenti da lui inventati, dipartendosi in qualunque cosa dalla commune usanza” (*sic.*). *Ibid. Ibid.*

¹⁸⁰ Rossetti (1911).

Weddigen sugiere contactos con afamados músicos afincados en Venecia, todos vinculados como compositores, organistas y/o maestros de capilla, a las grandes *Scuolas* y especialmente a las de San Marcos y San Rocco ¹⁸¹.

Y aunque es muy probable que muchos de ellos se conociesen y coincidiesen en la intensa vida artística de la ciudad, tanto pública como privada, no existen pruebas directas de estos encuentros ¹⁸², a excepción del organista de San Giorgio Maggiore, Giulio Zacchino, quien ocupó el cargo desde 1572, y al que le fue encomendada la formación musical de su hija mayor Marietta (hija natural y su preferida) ¹⁸³.

¹⁸¹ Weddigen (1984). Entre ellos Giuseppe Zarlino, Cipriano de Rore (Ronse, 1515 – Parma, 1565), Giulio Zacchino Baldassare Donato (Venecia, 1525 – Venecia, 1603), Andrea Gabrieli (Venecia, 1533 – Venecia, 1585), Giovanni Gabrieli (Venecia, 1557 – Venecia, 1612), Girolamo Parabosco (Piacenza, 1524 – Venecia, 1577), y Giambattista Grillo (Venecia, 1570 – Venecia, 1622). Giulio Contarini, procurador de San Marcos, le encargó la decoración del órgano de la iglesia de Santa María del Giglio en 1552: § Anexo 1G.

¹⁸² La mención de Caffi (1854) hace más de un siglo según la cual el aclamado como “Apostolo della Musica [Zarlino]” era un invitado frecuente en la casa de Tintoretto ha sido puesta en duda como producto de su imaginación: Slim (1987, p. 70). Sin embargo, véase Rowland-Jones (1998, p. 418). Caffi cita a ambos junto a Andrea Gabrieli, Alessandro Vittoria y Baldassare Donato como miembros de la *Accademia della Fama*, fundada en Venecia en 1593. Cit. por Weddigen (1984). También fueron miembros de esta academia Pietro Bembo (Venecia, 1470 – Roma, 1547), Alvise Priuli, Giovanni Morone (Milán, 1509 – Roma, 1580) y Daniele Barbaro: citados por Morace (2014, p. 59).

¹⁸³ Ridolfi es la única fuente biográfica existente sobre su vida. Véase no obstante Arizzolli (2017).

Figura 15. Marietta Robusti. Autorretrato, 1580-85, Galería Uffizi, Florencia ¹⁸⁴.



Marietta fue igualmente músico, además de una consumada pintora y retratista como su padre, quien la formó personalmente en su propio taller, llevándola de joven a todas partes vestida de muchacho. Fue reconocida en vida como un modelo de sensibilidad femenina, y no recibió encargos públicos, pero se especializó en retratos para uso privado: dos emperadores reclamaron sus servicios como pintora de cámara — Maximiliano II ¹⁸⁵ y Felipe II —, aunque declinó ambas ofertas por conservar la estrecha relación con su padre.

¹⁸⁴ La partitura corresponde al madrigal *Madonna per voi ardo* de Philippe Verdelot (Les Loges, Seine-et-Marne, c. 1485 – Venecia?, c. 1540). También citado por Fenlon (2018, p. 90).

¹⁸⁵ (Viena, 1527 – Regensburg, 1576).

Con todo, quizá la representación más explícita del Tintoretto músico sea la que le dedicó su compañero y competidor Paolo Caliari, inmortalizándole en el centro de un *consort* de pintores-músicos venecianos.

Ya acreditamos en nuestro primer trabajo ¹⁸⁶, cómo la propuesta de Zanetti el Joven acerca de la identidad de Tintoretto en *Las Bodas* — justo detrás del autor — era una conjetura equivocada, dado que el músico detrás de Paolo Caliari es muy probablemente Diego Ortiz.

Creemos haber mostrado en cambio, que la propuesta original de Zanetti el Viejo ¹⁸⁷ que la atribuía al *violinista* era la correcta, y que procedía por tanto de una “leyenda” basada en el contexto real del cuadro durante su realización.

Sus rasgos, comparados con el autorretrato que se muestra en la Lámina III.B — C en la Figura 16, expuesto aún hoy en la Sala Grande de la Scuola de San Rocco —, parecen ahora más coherentes con el personaje representado en el lienzo, mientras que hasta ahora sólo se habían considerado sus otros dos conocidos, uno de juventud a los 39 años, y otro ya de anciano en torno a los 70 — D en la Figura 16 ¹⁸⁸.

¹⁸⁶ Lafarga *et al* (2018).

¹⁸⁷ (Venecia, 1679 – Venecia, 1767).

¹⁸⁸ Véase en cambio la Lámina III.D — E en la Figura 16.

Figura 16. Cuatro autorretratos de Tintoretto. **A:** En 1548 a los 39 años. **B:** En 1563 a los 44 años, retratado por el Veronés en *Las Bodas de Caná*. **C:** En 1573 a los 54 años, **D:** En 1588, a los 69 años. **E:** Después de 1588, a los 71 años.



La cruz que luce en el pecho ha sido relacionada con el emblema de los estandartes de los Gonzaga ¹⁸⁹, quienes favorecieron el primer encargo importante del Veronés en Venecia en 1553, para decorar tres salas del Consejo de los Diez bajo la dirección de Daniele Barbaro ¹⁹⁰.

Andrea Schiavone, su colega y amigo de juventud, también está presente en *Las Bodas*, exactamente detrás del propio autorretrato del Veronés: fue el primer director del *Musée central de la République* en París (después Museo del Louvre) quien propuso que se tratara del infante que asoma tras su cabeza ¹⁹¹.

Lo identificó a partir del retrato (grabado: Figura 17) del pintor incluido por Vasari en su segunda edición de las *Vidas* ¹⁹², quien además le había encargado con anterioridad a Schiavone algunos trabajos importantes.

¹⁸⁹ Bordaz & Joannis (1992, p. 268). La presencia de dos miembros de la familia Gonzaga — y también la posible participación como patronos de la familia Colonna — entre los invitados a *Las Bodas*, serán revisadas en una publicación posterior: Lafarga & Sanz (en preparación).

¹⁹⁰ Habert (1992, pp. 39-40).

¹⁹¹ Dominique Vivant, Barón Denon (Chalon-sur-Saone, 1747 – París, 1825). Fue el máximo responsable de los asuntos artísticos en Francia durante las campañas de Napoleón, y gestionó buena parte de las obras de arte traídas a Francia desde otros países como botín de guerra, entre ellas el cuadro que nos ocupa.

¹⁹² O bien en las litografías basadas en el mismo grabado, entre ellas la de su contemporáneo Carlo Lasinio (Treviso, 1759 – Pisa, 1838). § Anexo 1C.

Figura 17. Grabado de Andrea Schiavonne, por Carlo Lasinio, comparado con su retrato en *Las Bodas*. Había nacido el año de la muerte de Giorgione, y murió poco después de la consecución del lienzo del Veronés.



Las razones de su inclusión también tardía en el lienzo, probablemente poco antes de la llegada de Ortiz ¹⁹³, son sin embargo diferentes de las que nos ocupan aquí, y también de las que afectan a la inclusión última del músico napolitano ¹⁹⁴.

Entre 1592 y 1594, Tintoretto pintó sus tres últimos encargos a petición de la Orden Benedictina de San Giorgio Maggiore ¹⁹⁵.

¹⁹³ Lafarga *et al* (2018); Lafarga & Sanz (2019a).

¹⁹⁴ Véase: Lafarga *et al.* (2021). Está presente como parte del *ensemble* musical, pero sin anillo y sin instrumento, y en la radiografía del lienzo no se aprecia su rostro, sino un diseño tosco y menudo que no cabe atribuir al autor. Su retrato fue añadido durante la transición previa del Consort 3 al Consort 4, mientras que Ortiz sólo fue añadido en la formación definitiva, el *consort* actual: Lafarga & Sanz (2019a).

¹⁹⁵ *La Última Cena, La recogida del maná, y una segunda Deposición de Cristo*, las dos primeras ubicadas a ambos lados del presbiterio.

Murió de peste en 1594 y fue enterrado junto a su hija Marietta en la iglesia de Santa María dell' Orto, una capilla fúnebre que ambos compartieron con la familia del célebre Gasparo Contarini ¹⁹⁶.

Jacopo, que nunca viajó, vivió desde los años 40 en las inmediaciones de esta iglesia, a la que acudía regularmente según cuenta, y mantuvo lazos de amistad con sus clérigos: la biblioteca contenía muchas obras valiosas donadas por la familia Contarini, quienes como patronos promovieron tanto a Tintoretto como a la iglesia familiar ¹⁹⁷.

Alessandro Vittoria esculpió el busto de Gasparo en 1563 para su capilla fúnebre, y Tintoretto pintó su lienzo del *Traslado secreto del cuerpo de San Marcos* — Figura 18 —, por encargo de Tommaso Rangone, el sucesor de su suegro ya fallecido ¹⁹⁸.

Junto con Reginald Pole ¹⁹⁹, Gasparo había sido una de las dos voces más influyentes de la primera mitad del *Cinquecento* en materia religiosa, de entre quienes se mostraban favorables a las tesis de la Reforma — y en la década anterior a su muerte, la segunda voz en Italia por debajo de la del pontífice romano. Ambos fueron compañeros y líderes de la corriente reconocida como *spirituali* ²⁰⁰.

¹⁹⁶ La compra de las criptas para la familia de Tintoretto la llevó a cabo su suegro.

¹⁹⁷ Weddigen (1984); Douglas-Scott (1997, p. 141).

¹⁹⁸ § Nota 84 y Lámina II.D.

¹⁹⁹ § Nota 4, Figura 11 y Láminas IX-X. Arzobispo de Canterbury. Fue uno de los tres legados papales en la primera convocatoria del Concilio de Trento.

²⁰⁰ P.e. Gleason (1993), Bowd (2016), o Firpo (2016).

Figura 18. Traslado secreto del cuerpo de San Marcos desde Alejandría a Venecia en 828. Jacopo Robusti, 1562-66. Galería de la Academia de Venecia, Cat. 813.



Gasparo también era un gran amigo de juventud de Alvise Priuli, y juntos frecuentaron el monasterio de San Giorgio en los años previos a 1540 ²⁰¹. Gasparo había muerto veinte años atrás en Bolonia, quizá envenenado como sugiere Bernardino Ochino tras su exilio de 1542 ²⁰².

Su cuerpo fue finalmente trasladado a la capilla familiar en Venecia el 17 de diciembre de 1563 (semanas después de la conclusión de *Las Bodas*), por su sobrino ilegítimo Giulio ²⁰³, quien se había adherido públicamente a las ideas difundidas por el libro prohibido del *Beneficio di Cristo* ²⁰⁴.

La familia Contarini, una de las más importantes de Venecia, había sido también, como los Grimani, protectora de Giorgione, además de los artistas aludidos aquí. A su muerte en 1510, Taddeo Contarini ²⁰⁵, uno de los comerciantes más ricos de la ciudad y al que se considera uno de sus mayores patronos, poseía uno de sus dos *nocturnos* conocidos (aunque hoy perdidos) en su galería.

Se cree que fue Taddeo quien le encargó *Los Tres Filósofos*, y que sus intereses comerciales y religiosos podrían explicar la composición y los elementos pictóricos de este cuadro ²⁰⁶.

²⁰¹ § Anexo 1H.

²⁰² Benrath (1876, p. 102). Bernardino se alojó en su casa de Bolonia escapando de la Inquisición romana antes de abandonar definitivamente tierras italianas, encontrándole ya gravemente enfermo.

²⁰³ § Anexo 1G y Lámina VII.D. El busto de Gasparo en la capilla (Lámina VII.C) es obra de Alessandro Vittoria en torno a 1563, como ya se ha indicado. La capilla, en la iglesia de Santa María dell' Orto, estaba siendo acabada y consagrada a su memoria por su hermano Tomasso (Lámina VIII.C): § Anexo 1F.

²⁰⁴ McFaddin (2009, p. 44). § Nota 217.

²⁰⁵ No hemos podido localizar información biográfica detallada del que quizá fuera también patrono de Giorgione: Anderson (1997, p. 19).

²⁰⁶ Schier (2017, p. 31).

Su familia tenía numerosas ramificaciones, y mantenía importantes relaciones con Bizancio, y especialmente con la capital, Constantinopla.

Giacomo Contarini ²⁰⁷, senador veneciano, fue un amigo común de Palladio y de Daniele Barbaro, con quien compartía amigos, su cultura enciclopédica, y un vivo interés por las materias científicas (se le atribuye la invención de un compás de precisión).

Su colección privada contenía un gran número de obras de arte — con obras de Giorgione, Tiziano, Tintoretto, Bassano, y Paolo Caliari — de artefactos, y de manuscritos científicos.

La colección y su biblioteca constituyeron el centro de un círculo académico centrado en problemas de arquitectura monumental, construcción naval y fortificaciones, de las que tuvo que ocuparse con frecuencia al servicio de la República.

Entre los artistas habituales en su palacio se encontraba también Tintoretto, y mantuvo vínculos con los herederos del Veronés — sus hijos Carlo y Gabrielle y su hermano Benedetto — después de su muerte. Y, según Ridolfi, poseía autorretratos de ambos pintores ²⁰⁸.

²⁰⁷ (Nicosia, 1535 - ?, 1595). Véase Hochmann (1987).

²⁰⁸ *Ibid.*

Todos los pintores venecianos practicaron algún tipo de religiosidad “espiritual” más o menos *radical* ²⁰⁹, en sintonía con las muchas corrientes pro-reformistas que circularon en Venecia hasta más allá del Concilio de Trento. Tiziano, p.e., mantenía contactos con círculos nicodemitas. Y nuestro *presunto cornettista* en *Las Bodas*, Jacopo Bassano, cuya actividad transcurrió en buena medida en el Norte y alejada de Venecia, mantuvo igualmente contactos con un público y unos clientes mucho más próximos a las tesis de la Reforma, y en muchos casos abiertamente protestantes.

En el caso de Tintoretto hemos señalado su dilatada relación con la familia Contarini, con los monjes de la Madonna dell’ Orto, y con los de la Scuola de San Rocco ²¹⁰. *El Paraíso*, el mayor de sus grandes lienzos y su obra cumbre, es todavía hoy la mayor pintura existente sobre lienzo, con 22,6 metros de ancho por 9,1 de alto, y fue destinada a una de las paredes de la Sala del Consejo Mayor del Palacio Ducal de Venecia, a donde se trasladó, mediada la obra, desde el taller que había instalado para ella en la Scuola della Misericordia, siendo acabada *in situ* con la ayuda de su hijo Domenico.

La decoración del techo estuvo a cargo del Veronés. Jacopo obtuvo el encargo en 1588, pero diez años antes, en 1579, había entregado ya un boceto menor (362 x 143 cm), que actualmente se halla en el Museo del Prado. Durante el tiempo que transcurrió hasta su adjudicación definitiva, repetía a los senadores que rezaba diariamente para recibir finalmente el encargo, y que el *Paraíso* fuese así su propia recompensa tras su muerte.

El lienzo contiene más de 500 personajes.

²⁰⁹ Gentili (2006, p. 46).

²¹⁰ McFaddin (2009, pp. 43-45).

Figura 19. La Última Cena, de Tintoretto, para el monasterio de San Giorgio Maggiore, 1592-94. Basilica de San Giorgio, Venecia.



6. LOS RESPONSABLES BENEDICTINOS DEL ENCARGO

En la Figura 20 se muestra el rostro aceptado como el de Girolamo Scroguerro en *Las Bodas* ²¹¹ (número 11), probablemente el responsable del encargo en 1562 ²¹², quien había ocupado el mismo puesto de abad en el monasterio con anterioridad desde 1551 a 1554, y de donde había pasado a la congregación de Santa Justina de Padua hasta 1559 para ser reelegido de nuevo en San Giorgio este mismo año.

Girolamo rigió los destinos del monasterio hasta 1564, después de la entrega del cuadro, pasando entonces a ocupar el cargo de abad en la abadía de Santa María de Praglia.

Era un personaje muy relevante dentro de la Orden: había sido abad también en la congregación de Montecassino, el centro político de los Benedictinos en Italia y en el resto de Europa, en donde había sido reelegido en dos ocasiones casi de forma consecutiva, entre 1541 y 1546 (Girolamo II, abad 105, cuando encargó la excavación de la cripta que contiene los restos de San Benedicto) y entre 1549 y 1551 (abad 107) ²¹³.

²¹¹ Ingersoll-Smouse (1927, p. 220). Cocke (1984, p. 103). Pignatti (1990), comunicación escrita de 12 de julio. Todos citados por Habert (1992, p. 45). § Lafarga & Sanz (2019a).

²¹² Habert (1992, p. 45); Zaggia (2005, pp. 450-451); Lafarga & Sanz (2019a; 2019b). Obsérvese dónde se halla: entre los tres miembros de la familia Grimani. Según nuestro modelo, su ubicación definitiva como responsable del encargo del lienzo podría apuntar a una doble relación, tanto gráfica como simbólica, enmarcado por el “triángulo” familiar: § Figura 20.

²¹³ Lafarga & Sanz (2019b).

Es conocido que tomó parte activa en las dos primeras fases del Concilio de Trento ²¹⁴, cuya última y definitiva convocatoria concluyó precisamente apenas dos meses después de la entrega del lienzo, ocupando él mismo la presidencia de la Orden en Montecassino por cuarta vez ²¹⁵.

Su sucesor en San Giorgio Maggiore fue Andrea da Asolo (Fig. 20, número 7), después de la entrega de *Las Bodas*, desde 1564 a 1567. Había sido procurador general de la Orden entre 1537 y 1547, y fue posteriormente presidente de la misma después de Scroguerro, en 1564 y en 1567 ²¹⁶. Fue acusado por el Santo Oficio pocos años después de la conclusión del lienzo, siendo ya abad del monasterio.

Su cese coincidió con la campaña de “depuración” por parte de la Inquisición, destinada a la supresión de las actividades culturales y “políticas” que habían caracterizado a la Orden Benedictina, ya desde comienzos de siglo.

Durante los años que siguieron a la finalización del cuadro y del Concilio de Trento, la orden fue prácticamente “descabezada” a consecuencia de estos procesos. Hacía décadas ya que era sospechosa de simpatizar con algunas de las tesis de la Reforma, y lo eran en especial los monjes eruditos y otros humanistas en torno a las abadías de San Giorgio Maggiore de Venecia, San Benedetto Po de Mantua, Santa Justina de Padua, y Montecassino.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 44. Habert (1992, p. 67).

²¹⁵ Habert (1992, p. 44). De hecho, había encargado *Las Bodas* 4 meses después de la reapertura, y lo recibió acabado 2 meses antes de su finalización. El Concilio se celebró por última vez entre el 18 de enero de 1562 y el 4 de diciembre de 1563.

²¹⁶ Véase Cooper (1991, pp. 286 y 289).

Figura 20. Los personajes aludidos (salvo Daniele Barbaro, Pietro Aretino, y Andrea Schiavone), junto con los dos responsables del monasterio en los años del encargo (7 y 11). La numeración indica la posición de los comensales a la izquierda de Jesucristo.

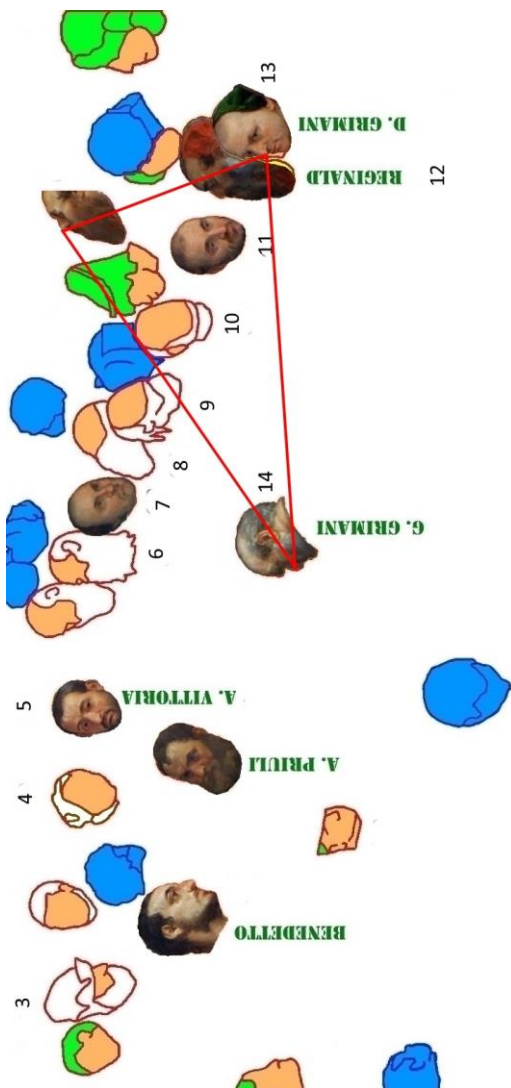
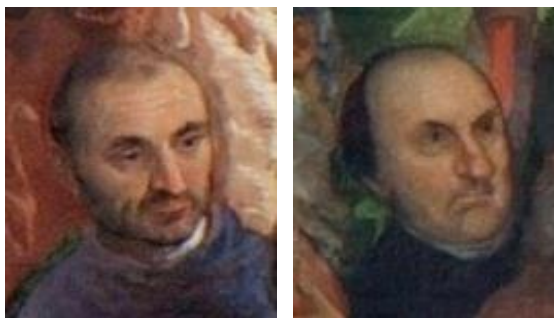


Figura 21. Girolamo de Piacenza (Scroguerro) y Andrea de Asolo (Pampuro) en el lienzo del Veronés.



Asolo, por lo demás, aún habiendo sido elegido abad de San Giorgio después del encargo, y también presidente de la Congregación de Montecassino en 1567, era un seguidor de Giorgio Sículo ²¹⁷, y fue igualmente procesado por el Santo Oficio.

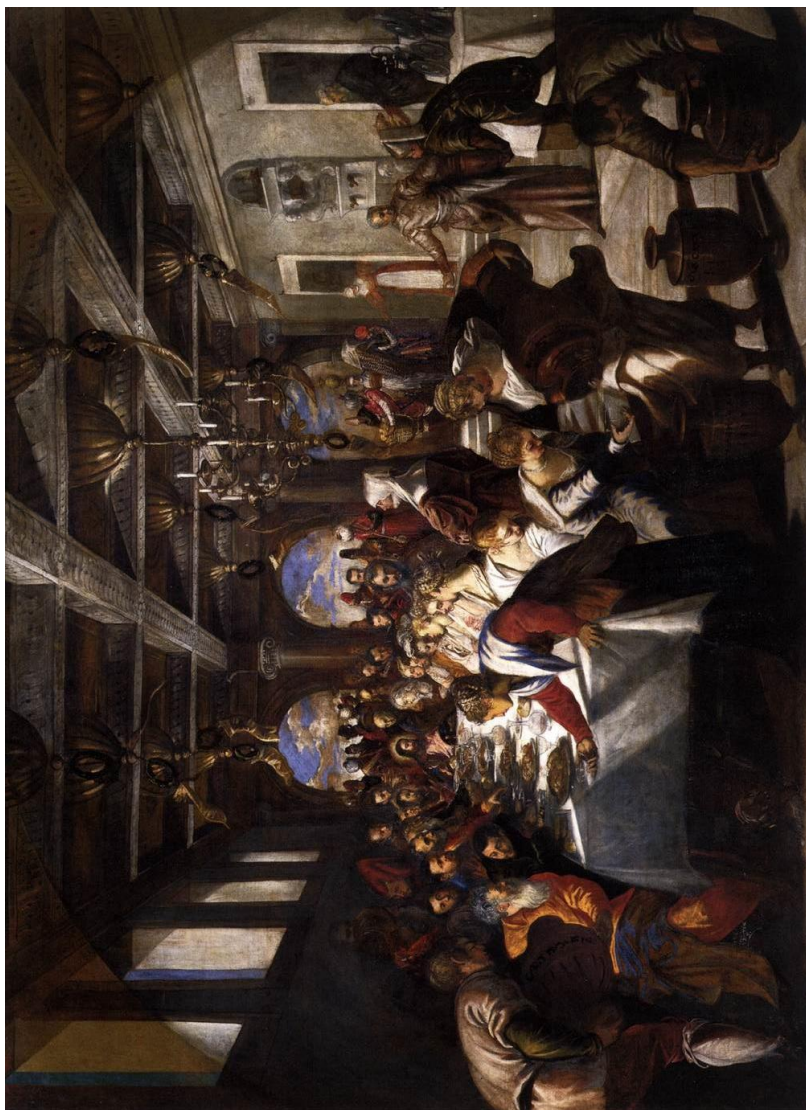
Teófilo de Siena, un joven monje recién ordenado un año antes de comenzar el lienzo, en 1561, había escrito una carta a Pío V ²¹⁸ alertándole de la existencia de corrientes heréticas (pelagianas, al igual que Sículo) dentro de la Orden, cuestión que este discutió con el cardenal Carlos Borromeo, responsable del brazo inquisitorial ²¹⁹.

²¹⁷ De nombre civil: Giorgio Rioli (San Pietro Clarenza, 1517 – Ferrara, 1551). Monje benedictino autor del tratado *Della verità christiana et dottrina apostolica rivellata dal nostro signor Giesù Christo al servo suo Georgio Siculo della terra di santo Pietro*, conocido como *El Libro Grande*. Entre sus mentores se encontraba Benedetto Fontanini, el autor de *Il Beneficio dei Cristo*: § Notas 105 y 204. No ha sobrevivido ninguna copia de la obra: Prosperi (2011, p. 5). Fue ejecutado de forma sumaria por la Inquisición en Ferrara pese a la protección que intentó brindarle la Orden.

²¹⁸ Collett (1985, p. 257). Anrtonio Michele Ghislieri (Bosco Marengo, 1504 – Roma, 1572). Fue el ejecutor de Sículo en 1551.

²¹⁹ (Arona, 1538 – Milán, 1584).

Figura 22a. Las Bodas de Caná de Tintoretto, 1561, Iglesia de Santa María de la Salud, Venecia. Izquierda: detalle de los monjes.



Las pesquisas subsiguientes revelaron la presencia de miembros de “la setta dei giorgiani” (*sic.*) en los monasterios de Mantua, Brescia, y Milán ²²⁰. La investigación interna la llevó a cabo el entonces abad de Montecassino, Angelo de Faggis ²²¹, y Asolo fue arrestado el 30 de abril de 1568 y relevado de la presidencia de la Orden.

Un total de 16 acusados, incluyendo varios abogados, una mujer, y varios benedictinos, algunos con cargos relevantes dentro de la Orden, fueron procesados y encarcelados, enviados a galeras, o ajusticiados. Durante su juicio, Asolo, a quien se identificaba como el jefe de la secta, admitió su negligencia, pero no la culpabilidad, quedando finalmente absuelto y devuelto a la congregación de Mantua ²²².

Nuestras dos tesis principales en el contexto que nos ocupa ahora son: a) que el lienzo contiene una “respuesta benedictina” a los acontecimientos político-religiosos que enfrentaron a amplios sectores de la iglesia italiana (favorables a las tesis de la Reforma) con las autoridades católicas romanas; y b) que la presencia de bastantes de los personajes representados por el Veronés responde a esta intención ²²³.

²²⁰ Collett (1985, p. 257).

²²¹ *Id.* Apodado “il Sangrino” (Castel di Sangro, 1500 – Montecassino, 1593). Este mismo año fue elegido presidente de la Congregación, que tenía su sede en Montecassino.

²²² *Ibid.*

²²³ Lafarga & Sanz (en preparación). Atendiendo a consideraciones distintas a las nuestras, Steele (2016) relacionó la temática del cuadro con las corrientes Benedictinas prorreformistas de las décadas precedentes, incluyendo *Il Beneficio di Cristo*.

Figura 22b. Detalle de los monjes de Sta. Maria de la Salud.



Dos años antes del encargo de *Las Bodas*, también Tintoretto había pintado su propia versión del milagro para la iglesia de Santa M^a de la Salud con sus arquitecturas características, y muy probablemente también retrató allí, como haría su colega después en San Giorgio Maggiore, a los monjes responsables de la comisión — Figura 22.

Para concluir, queremos también apuntar la posibilidad de que los dos personajes en verde que parecen gestionar algún tema importante — dada la presencia de pluma y documento escrito — en la planta superior de la escena (izquierda desde el observador: Figura 23), puedan estar representando a los dos monjes de San Giorgio que *de facto* aparecen junto a Paolo Caliari en la firma del contrato para el encargo de *Las Bodas*.

Es decir, dom Maurizio ²²⁴ y dom Alessandro ²²⁵, ambos de Bérghamo. Desafortunadamente, poco se sabe del segundo de ellos.

Del primero, Dom Maurizio, consta que se había ordenado en 1544 y que progresó dentro de la Orden en este mismo monasterio hasta ser elegido prior un año después de la entrega del cuadro ya con el nuevo abad Andrea de Asolo, en 1564 ²²⁶. Su nombre es el que aparece en el recibo de pago a la entrega del cuadro.

²²⁴ (Bérghamo, ? – ?): el cillerero o ecónomo, encargado de los gastos del monasterio, era nombrado por el Capítulo y dependía directamente del prior. Todos los pedidos de la congregación, incluidos los artísticos, llevaban obligatoriamente su firma.

²²⁵ (Bérghamo, ? – ?): decano en calidad de procurador para el buen uso de los fondos de la comunidad.

²²⁶ Habert (1992, p. 44).

Figura 23. Dom Maurizio y dom Alessandro según nuestra propuesta original.



ANEXO 1. REGISTROS BIOGRÁFICOS





- A. Domenico Grimani**
- B. Marcantonio Grimani**
- C. Andrea Meldolla, "Schiavone"**
- D. Girolamo Grimani**
- E. Giovanni VI Grimani**
- F. Tomasso Contarini**
- G. Giulio Contarini**
- H. Girolamo Contarini**
- I. Alvise Priuli**

Primogénito de los cinco hijos de Antonio Grimani ²²⁸, Dux de Venecia en 1521-23, y de Caterina di Domenico Loredan. Exquisitamente educado, se formó después en la Universidad de Padua hasta 1498, donde estudió filosofía y obtuvo una licenciatura en derecho canónico, útil para una carrera eclesiástica, además del doctorado *in artibus* en 1487. Estaba entre los senadores que en 1489 recibieron al emperador Federico III ²²⁹ en Rovereto y lo acompañaron más tarde a Verona, Vicenza, Bassano, Treviso, y Aquileia.

En este momento ya había comenzado su renombrada colección de arte con el famoso breviario que llevará su nombre ²³⁰. Dos años después, Inocencio VIII ²³¹ le nombra secretario apostólico y protonotario. Alejandro VI ²³², a quien su padre entrega 25.000 ó 30.000 ducados, lo nombra cardenal en septiembre de 1493, y un mes después se halla en Viterbo con él y es uno de los que lo reciben a su llegada a Roma en diciembre, siendo “administrador” del obispado de Pafo.

El 12 de julio de 1494 asiste en Vicovaro al encuentro del pontífice con el rey de Nápoles, Alfonso II ²³³.

²²⁷ Benzoni & Bortolotti (2002).

²²⁸ (Venecia, 1434 – Venecia, 1523).

²²⁹ (Innsbruck, 1415 – Linz, 1493).

²³⁰ El Breviario Grimani es una manuscrito iluminado flamenco elaborado en Ghent y Brujas entre 1515 y 1520, acualmente en la Biblioteca Marciana de Venecia. Fue adquirido en 1520 por Domenico, aunque posiblemente no fue un encargo suyo.

²³¹ Nacido Giovanni Battista Cybo (Génova, 1432 – Roma, 1492).

²³² Nacido Rodrigo de Borja (Játiva, 1431 – Roma, 1503).

²³³ (Nápoles, 1448 – Mazara del Vallo, 1495). Duque de Calabria y rey de Nápoles durante su último año de vida, tras la muerte de su padre.

Acompaña de nuevo a Alejandro VI en mayo de 1495, a Orvieto y de vuelta a Roma. Recibe el Patriarcado de Constantinopla en enero de 1497, dejándolo por el de Aquilea, que le es otorgado en septiembre de este mismo año. Ordenado clérigo en marzo de 1498 (una condición necesaria para el episcopado), sale de Roma hacia Rávena el 3 de mayo con un séquito de 150 personas con destino Venecia, a donde llegó con grandes honores dos semanas después. Ofició la misa cantada del 12 de diciembre de 1501 en la Capilla Sixtina, en presencia del papa y del embajador de Saboya, al que ordenó públicamente que desistiera de sus pretensiones.

Defendió en persona a su padre entre 1499 y 1500, detenido y condenado a cárcel perpetua por el Senado veneciano a causa de su derrota contra el Turco, y más tarde, en octubre de 1502, le acogió en su fuga de la prisión de Cherso y le protegió en adelante desde su posición en Roma hasta que consiguió la anulación de los cargos y su restitución como procurador en San Marcos en 1510 — Antonio llegaría a ser *dux* en 1521, gracias en parte a las enormes ganancias fruto de su anterior actividad comercial, y fallecería pocos meses antes que el propio Domenico.

Se convirtió en el cardenal jefe de San Marcos tras la elección de Julio II como nuevo pontífice en 1503 ²³⁴, a quien acompañó en sus entradas en Perugia y Bolonia en 1506. Erasmo ²³⁵, residente en Venecia desde 1505, le dedicó su obra *Musica*.

²³⁴ (Albisola Superiore, 1443 – Roma, 1513). Apodado “El Guerrero” o “El Temible”, adoptó su nombre no por el papa homónimo precedente, según la tradición, sino en honor de Julio César.

²³⁵ (Rotterdam, 1466 – Basilea, 1536).

En 1508 se ocupó del proceso canónico que confirmaría al nuevo Patriarca de Venecia Alvise Contarini ²³⁶. Y fue el embajador de la república, junto con el cardenal Marco Cornaro ²³⁷, en los conflictos que enfrentaron al papado con la *Serenissima* durante la Liga de Cambrai. Celebró la Misa del 10 de mayo de 1512 en la apertura de la primera sesión del V Concilio de Letrán.

Su autoridad en este momento era reconocida, y su nombre circuló ante el cónclave como posible sucesor al Papado en febrero de 1513, pero la candidatura se vio perjudicada por la rivalidad con la familia Cornaro, una rivalidad que posteriormente afectaría durante años también a Giovanni Grimani en sus aspiraciones incumplidas al cardenalato.

También era conocido su criterio independiente frente al de los pontífices: pese a que el nuevo papa, León X ²³⁸, le respetó todos sus privilegios, en 1516 se negó a firmar la bula que pretendía para otorgar a su sobrino Lorenzo de Médici ²³⁹ el Ducado de Urbino, y un año después su voto fue el único a favor de tres excardenales acusados en 1517 de conspirar contra el pontífice.

Era uno de los siete cardenales que formaron la comisión encargada de definir las polémicas entre los franciscanos ²⁴⁰.

²³⁶ (Venecia, 1477 – Venecia, 1557). Lámina VIII.D.

²³⁷ (Venecia, 1482 – Venecia, 1524).

²³⁸ (Florencia, 1475 – Roma, 1521).

²³⁹ (Florencia, 1449 – Careggi, 1492).

²⁴⁰ Presidió las prolongadas discusiones en el convento d'Aracoeli hasta finales de junio, incluyendo un altercado que degeneró en enfrentamiento físico con el general de la Orden, Bernardino Prati da Chieri, a cuenta de ciertas designaciones a ciertos oficios. Teólogo y penitenciario apostólico, Prati fue nombrado obispo de Atenas por León X el 29 de mayo de 1517.

A comienzos de enero de ese mismo año había renunciado al Patriarcado de Aquilea en favor de su sobrino Marino — cargo que sería ocupado después por Giovanni Grimani hasta su acusación formal, quien lo cedió entonces a su propio sobrino Daniele Barbaro.

Ya fuera de Roma y de vuelta en Venecia, a finales de 1518 se negó de nuevo a renunciar al obispado de Urbino, esta vez en favor de Giulio de Medici (futuro papa Clemente VII) ²⁴¹, cargo que en cambio cedió el 18 de marzo de 1520 en favor de su sobrino Giovanni Grimani. Su padre Antonio, ya rehabilitado, fue elegido *dux* el 6 de julio de 1521.

Estando enfermo en Murano y enterado el 4 de diciembre de la muerte de León X tres días antes, partió el 5 hacia Pesaro después de embarcar llevado por cuatro sirvientes, y desde Urbino llegó a Roma en una litera tirada por mulas el 15 de diciembre, a fin de estar presente en el nuevo sínodo para el que su buen nombre le abría las puertas del pontificado. No salió de su alojamiento hasta el día 25, en una litera, para ser llevado por el cardenal Bernardino Carvajal ²⁴², a una especie de reunión de los cardenales anti-mediceos.

Dos días después, el 27, se presentó en el cónclave, pero el 30 estaba demasiado enfermo y el 31 tuvo que abandonarlo por encontrarse “en peligro de muerte”, según informa Baltasar de Castiglione ²⁴³ a Federico Gonzaga ²⁴⁴.

²⁴¹ Giulio di Giuliano de' Medici (Florencia, 1478 – Roma, 1534).

²⁴² Bernardino López de Carvajal y Sande (Plasencia, 1456 – Roma, 1523).

²⁴³ (Casatico, 1478 – Toledo, 1529).

²⁴⁴ (Mantua, 1500 – Marmirolo, 1540).

Aún cuando hubo papas venecianos, ser hijo de un *dux* vivo sin duda no le ayudó en sus pretensiones al trono papal, que recayó finalmente en Adriano VI ²⁴⁵.

Permaneció unos meses en Roma durante 1522, como parte del comité de regencia integrado por tres cardenales renovables mensualmente, a la espera de la llegada del nuevo pontífice (que no se produciría hasta el 29 de agosto), pero dejó la ciudad a comienzos de abril, embarcando después en Pesaro en un barco cedido por el duque de Urbino y llegando a su casa de Murano el 19 de ese mismo mes.

Volvió de nuevo a Roma un año después, donde fue recibido, el 7 de febrero, por Adriano VI, quien apreciaba su reconocida cultura filosófica y teológica, y su firma aparece en la bula del 27 de marzo que restituía el Ducado de Urbino a Francesco Maria I Della Rovere ²⁴⁶, su legítimo poseedor, tras el conflicto con León X años atrás.

El 20 de abril estaba presente en la recepción solemne del pontífice a cargo de la embajada veneciana en Roma, y cinco días después ofició como patrono de un banquete exquisito ofrecido al cuerpo diplomático con motivo del día de San Marcos, que sería recordado como “el segundo más bello” de su tiempo (sólo superado por el de la Cancillería), en el entorno de un palacio romano con multitud de salas y jardines, y actuaciones musicales que se prolongaron durante 6 horas.

²⁴⁵ Nacido Adriaan Florensz Boeyens (Utrecht, 1459 – Roma, 1523), fue el último papa no italiano hasta Juan Pablo II, 455 años después.

²⁴⁶ (Senigalia, 1490 – Urbino, 1538).

Domenico fue uno de los patricios más ricos de su tiempo. Su colega el embajador Alvise Gradenigo ²⁴⁷ informó el 25 de mayo a su regreso a Venecia que Domenico disfrutaba de unos ingresos anuales de 14.000 ducados y que “muchos querrían hacerlo Papa” ²⁴⁸.

Su colección de arte, donada al estado veneciano y completada después por su sobrino Giovanni, fue el núcleo originario del Museo Arqueológico Nacional de Venecia. El número y la iconografía de las obras han sido establecidos gracias a un inventario de 1587, a cargo de Alessandro Vittoria y Domenico dalle Due Regine, encargado por los supervisores de las obras del Palazzo que acogió la colección ²⁴⁹.

Murió el 26 agosto de 1523.

²⁴⁷ (Venecia, 1458 – Venecia, 1542).

²⁴⁸ Entre otros beneficios eclesiásticos, disfrutó de la precepturía boloñesa de los caballeros de Jerusalén y de una abadía chipriota, del monasterio de Camaldolese de S. Maria delle Carceri en Este (1494-1512), del obispado de Pafo hasta 1495 y de la administración del arzobispado de Nicosia por un breve período, y de las abadías de S. Pietro di Rosazzo (1501) y de S. Maria di Sesto al Reghena (1503).

²⁴⁹ Perry (1978, pp. 242 y ss.).

I.B. MARCANTONIO GRIMANI ²⁵⁰ ☞ *VENEZIA, 1486 – VENEZIA, 1566* ☞

Segundo hijo de Francesco di Pietro, llamado Scipione, con Lucrezia Diedo di Andrea. Dos de sus tres hermanos — Vincenzo, Piero — fueron procuradores de San Marcos, y Piero fue embajador de Venecia ante Carlos V en 1530. Andrea fue el tercero. Casó en 1510 con Giulia Tron di Piero, con la que tuvo dos hijos: Alvise (1511-71) y Ottaviano (1516-76).

Su carrera política se prodigó desde 1523 hasta su muerte, ocupando sucesivamente cargos cada vez más relevantes para la república, hasta entrar a formar parte del Consejo de los Diez en 1550. Fue candidato a *dux* en 1553, y honrado con la acuñación de una medalla honorífica en la que aparecía calvo y con barba corta, con su nombre y cargo de Senador Principal. Durante los años siguientes hasta 1565 en que fue elegido procurador de San Marcos, ocupó sucesivamente los cargos de supervisor de los monasterios (1554), sabio del Consejo (1555-58), consejero ducal (1556-59 y 1562-64) y uno de los tres conservadores y ejecutores encargados de revisar las leyes ya promulgadas (1557-59).

Murió serenamente el 25 de febrero de 1566 en su palacio de los Santos Ubaldo y Agata (*vulgo* S. Boldo). Entre sus disposiciones testamentarias se hallaba, además de medidas para la conservación de su vasto patrimonio, también la decoración de su propia capilla fúnebre, ubicada en la capilla familiar que había requerido ya en 1542 a los responsables de la iglesia de San Sebastiano.

²⁵⁰ Dal Borgo (2002).

Siguiendo su deseo de no ser enterrado junto con sus parientes, obtuvo dos años después una dispensa especial del nuncio apostólico en Venecia para ser enterrado bajo el altar, y se ocupó de dotar el conjunto con pinturas y objetos artísticos representativos de su familia por un total de 700 ducados de oro.

En 1564, un año después de *Las Bodas*, Alessandro Vittoria entregó para la capilla dos estatuas, San Marco y San Antonio. Marcantonio ya le había encargado con anterioridad su retrato en un busto de mármol, del cual ordenó en su testamento se hiciese una copia tras su muerte para ser ubicada en su casa.

Paolo Caliari también le retrató con honores destinado a la sala del Consejo Mayor del Palacio Ducal, un cuadro perdido más tarde en el gran incendio de 1577.

I.C. ANDREA MELDOLLA, APODADO "SCHIAVONE" ²⁵¹ (ZARA, 1510 – VENECIA, 1563).

Nació probablemente en Zara (Dalmacia), a donde se había trasladado su padre Simone desde Meldolla para ocupar el cargo de condestable de la *Serenissima*, y en donde nació también su hermano Marc Antonio, igualmente pintor.

No hay certeza sobre su período de formación: se ha sugerido que pudo comenzar con Bonifacio Veronese ²⁵², y que posteriormente pudo trabajar en el taller de Lorenzo Luzzo ²⁵³, activo tanto en Dalmacia como en Venecia. Aunque la propuesta más firme apunta a Francesco Mazzola ²⁵⁴, a quien se le reconoce una marcada influencia en la obra de Andrea ²⁵⁵. Colaboró con Antonio da Trento ²⁵⁶ en una serie de 14 grabados al aguafuerte poco antes de 1540.

En este momento, Vasari le encargó el primer cuadro del que se tiene noticia (hoy perdido) en homenaje a Ottaviano de' Medici ²⁵⁷, representaba la reciente batalla de Carlos V contra Barbarroja ²⁵⁸.

²⁵¹ Bortolotti (2009).

²⁵² Nacido Bonifacio de' Pitati (Verona, 1487 – Venecia, 1553).

²⁵³ Llamado Morto da Feltre por Vasari (Feltre, 1480 – Zara, 1527). Lorenzo había colaborado con Tiziano y con Giorgione, quien dirigía los trabajos de restauración de la fachada de los Tedescos desde 1507: Bryan (1873, p. 496).

²⁵⁴ Girolamo Francesco M^a Mazzola, apodado "il Parmigianino" (Parma, 1503 – Casalmaggiore, 1540).

²⁵⁵ Ridolfi (1648, p. 247) sugiere que estudió la obra de Parmigianino de forma autodidacta.

²⁵⁶ (Trento, c. 1510 – Fontainebleau, 1550). Pintor y grabador.

²⁵⁷ (1482 – 1546). Gran amigo de Miguel Ángel, su hijo Alessandro fue más tarde papa con el nombre de León XI (Florencia, 1535 – Roma, 1605).

No existe certeza de otra obra suya hasta finales de la siguiente década. Durante este intervalo se le atribuyen 4 tablas en el Kunsthistorisches Museum de Viena, dos representando a Apolo y dos a Júpiter, que quizá formaban parte de un armario, y un cierto número de grabados mitológicos.

Entre 1542 y 1547 se le atribuyen igualmente tres lienzos ²⁵⁹, pero no es hasta este último año que se tiene certeza de la única obra datada y autógrafa de Andrea — “Andrea Meldolla inventor” —, un gran aguafuerte con el *Rapto de Elena* ²⁶⁰.

Decoró con grotescos la fachada del Palacio Zen de Crociferi en Venecia, unos frescos que están hoy perdidos y que realizó en colaboración con Tintoretto.

Dal Pozzolo (2015, p. 78) sugiere que el encargo de Vasari pudo llegarle gracias a Aretino, amigo común de ambos.

²⁵⁸ Vasari (1568, p. 597). La mención, al igual que la de Tintoretto, aparece al final de la biografía del pintor veneciano Giovanni Battista Franco: § Notas 159 y 267.

²⁵⁹ *Sansón dando muerte a un filisteo* (Palazzo Pitti en Florencia), la *Conversión de San Pablo* (Fundación Querini-Stampalia de Venecia), y *Las Bodas de Cupido y Psyche* (Instituto de Estudios Renacentistas de Florencia). El segundo de ellos está basado en el *cartone* que utilizó Rafael para la Capilla Sixtina, y que se conservaba en Venecia desde 1521 en la colección de Domenico Grimani.

²⁶⁰ Se le atribuyen una *Adoración de los Magos* (Pinacoteca Ambrosiana de Milán), la *Decapitación de Juan el Bautista* (Museo de Bellas Artes de Copenhague), la *Subida al Calvario* (Museo de Bellas Artes de Budapest), algunas pequeñas pinturas mitológicas en Museo de Picardie de Amiens y en la Galería Nacional de Londres, una *Piedad* en la Gemäldegalerie de Dresde, y tres paneles para el órgano de la iglesia de San Pedro en Belluno — *La Anunciación de la Virgen* y el *Ángel anunciador* en la cara externa de las portezuelas y *San Pedro* y *San Pablo* en la interna.

Y recibió de Aretino las mismas críticas que su amigo y colega Robusti por las mismas razones, la excesiva *prestezza*: Paolo Pino se sumó incluso con más crudeza describiendo su técnica como “embadurnar” (*empiastrar*)²⁶¹.

Entre 1552 y 1553 pintó once cuadros sobre tabla para la galería del coro de la iglesia del Carmini²⁶², de las cuales solo se conservan tres, estando las ocho restantes en paradero desconocido.

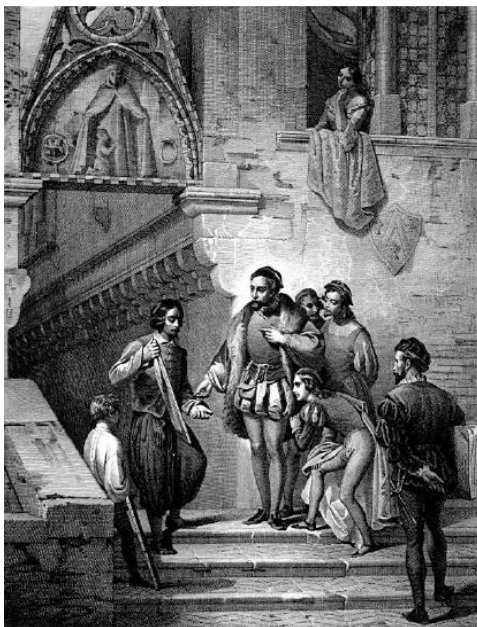


Figura 24. *Andrea Schiavone conoce a Alessandro Vittoria.* *Gemme d'art italiane, Anno VI, 1853, 0129.*

²⁶¹ Pino (1548, p. 113). (? , 1534 – Venecia, 1565): su tratado afirmaba la supremacía de la Escuela Veneciana frente a la Florentina, defendida por Vasari.

²⁶² Ridolfi (1648, p. 251).

El ciclo se elaboró con la colaboración de Camillo da Urbino²⁶³, quien le denunció acusándole de haberle despedido arbitrariamente y reclamando la mitad del importe del encargo como compensación.

Poco después, realizó cuatro frescos monocromáticos para una de las capillas de la iglesia de San Sebastián²⁶⁴, de la cual era titular Marcantonio Grimani desde 1544.

Aquí sin duda colaboró con Alessandro Vittoria, quien era el responsable de los estucos en las cornisas, de un busto de Marcantonio, y de dos estatuas, una de San Marco y otra de San Antonio²⁶⁵.

A comienzos de 1577 completó tres de los veintiún “redondos” (*tondi*)²⁶⁶ que cubren el techo de la sala de la Biblioteca Marciana — cuya construcción había comenzado 20 años antes Sansovino, el arquitecto oficial de la ciudad, y en la que dirigía los trabajos pictóricos Tiziano Vecellio.

Entre los artistas que colaboraron en los trabajos estaban Battista Franco, que se encargó de los grotescos sobre un fondo de oro²⁶⁷, y también el propio Tiziano, Paolo Caliari, Tintoretto, y Alessandro Vittoria.

²⁶³ (Urbino, ? – ?, 1570). Pintor de cerámica del Duque de Ferrara, Alfonso II d' Este (Ferrara, 1533 – Ferrara, 1597).

²⁶⁴ *La Oración en el huerto*, *la Traición de Judas*, *la Deposición en el sepulcro*, y *la Resurrección*.

²⁶⁵ § Anexo 1B.

²⁶⁶ *El triunfo de las armas*, *La dignidad del Imperio*, y *El sacerdocio*. Los tres últimos desde la entrada a la sala.

²⁶⁷ § Notas 159 y 258.

El prestigio de esta empresa le valió el encargo para la capilla de los Pellegrini en la iglesia de San Sebastián, de su *Cristo con dos discípulos en el camino de Emaús* junto con dos pequeños óvalos monocromos, por encargo de su recién nombrado patrono, Vincenzo Pellegrini.

Y en 1560 trabajó de nuevo en la Biblioteca Marciana ahora con el acabado de la serie de *Filósofos* que adornan las paredes de la sala.

Se conservan algunas pequeñas telas con temas mitológicos ²⁶⁸ — esta fue su especialidad ante la gran demanda existente para este tipo de obras destinadas al coleccionismo privado — y también otras de corte sacro ²⁶⁹.

Su último encargo veneciano — *El milagro de San Marcos* — lo recibió de la *Scuola* de San Marco poco después de comenzado el lienzo de *Las Bodas del Veronés*, el 28 de junio de 1562. Fue comisionado por su responsable Tomasso Rangone ²⁷⁰, aunque parece que no lo llegó a realizar, pues la *Scuola* encargó poco después otro lienzo con el mismo tema a Domenico Tintoretto ²⁷¹.

²⁶⁸ *Historia de la Eneida* (Kunsthistorisches Museum de Vienna), *Bacco infante con las ninfas* (colección privada), y *Danae* (Museo Nacional de Capodimonte en Nápoles).

²⁶⁹ *Ecce Homo* (colección privada), *Cristo frente a Pilatos* (parece que realizó cuatro versiones: Galería de la Academia de Venecia, Museo Nacional de Estocolmo, Colecciones Reales de Hampton Court, y Kunsthistorisches Museum de Vienna), y *Cristo frente a Herodes* (Museo Nacional de Capodimonte en Nápoles).

²⁷⁰ § Notas 84 y 198, y Lámina II.D.

²⁷¹ (Venecia, 1560 – Venecia, 1635).

Su nombre aparece como testigo — junto con Tiziano, Tintoretto, el Veronés, y Jacopo Pisbolico de Pistoia ²⁷² — en un contencioso del 9 de mayo de 1563 entre los procuradores de San Marcos y algunos miembros de la familia Zuccato, famosos por sus mosaicos. Redactó su testamento dos semanas más tarde, el 22 de mayo, dejando todos sus bienes a su mujer, Marina de Ricis ²⁷³, lo que induce a pensar que no tuvieron descendencia. Murió el 1 de diciembre de este mismo año, pocas semanas después de la entrega de *Las Bodas del Veronés*.

Fue reconocido como el mejor grabador de su tiempo, aunque apenas se conservan trabajos, quizá por dedicarse mayormente a un público privado, según cuenta Vasari: el pintor Battista del Moro ²⁷⁴ poseía un libro con diseños grabados, en su mayor parte obra suya, y Tintoretto declaró tras su muerte que ningún artista podría ignorarle en adelante ²⁷⁵. A diferencia de muchos colegas, murió en la pobreza, mientras que otros negociaron con sus obras en vida: fue enterrado por caridad de unos pocos amigos ²⁷⁶. Entre los testigos a la lectura del testamento, se encontraba su amigo Alessandro Vittoria ²⁷⁷.

²⁷² Jacopo Pistoia, Pisbolica, o Pistogia. No se conocen los datos de nacimiento, y se supone su muerte en Venecia. El último testimonio lo sitúa en 1572, junto con Tintoretto, como beneficiarios de Lorenzo Stampa, probablemente un pintor de cristal de Murano (testamento fechado el 8 de marzo). Stampa dice que Pistoia vivía en S. Salvatore, pero su fecha de muerte no aparece en los registros de defunción de esta parroquia, ni tampoco en el padrón general de la ciudad.

²⁷³ A través del propio testamento de la esposa, se deduce que poseyó algunos terrenos en Zara durante toda su vida.

²⁷⁴ (Verona, 1514 – Verona, 1573). Activo en Verona, Mantua y Venecia, competidor en ocasiones del Veronés.

²⁷⁵ Marinelli (2018, p. 237).

²⁷⁶ Mrs. Jameson (1867).

²⁷⁷ Richardson (1980, p. 11).

1.D. GIROLAMO GRIMANI ²⁷⁸ [☞] ***VENECIA, 1496 – VENECIA, 1570*** [☞]

Según un autor romántico fue él el responsable último del encargo de *Las Bodas* en 1562 (véase el Apartado 3), a partir de una obra previa de reducidas dimensiones que poseía en su galería, y que el abad de San Giorgio habría deseado para su congregación.

Cuarto hijo de Marino di Piero, conocido como Scipione, y de Andriana Cappello di Bernardo, comenzó su carrera política en 1515 siendo elegido para los *Cinque savi agli Ordini*, cargo con competencias sobre toda la flota marítima veneciana, tanto civil como militar.

En 1516 fue funcionario en la Cámara de *Imprestidi*, y casó con Donata Pisani di Ermolao (Almorò) en 1519, con la que tuvo tres hijas (Maria, Agnesina, Andriana), y dos hijos — Marino, nacido en 1532, que llegó más tarde a *dux* de 1595 a 1605, y Ermolao, nacido en 1532, caballero y procurador de San Marco.

Ocupó el cargo de “sabio de Terraferma” de forma casi ininterrumpida desde 1531 hasta su muerte 7 años después del encargo de *Las Bodas*, alternándolo repetidamente con otros muy relevantes para la política de la *Serenissima*. En 1542 formó parte de los 5 nobles *super Napolitatos* que atendían a los refugiados de los territorios perdidos en anteriores campañas militares. En 1543 entra en el *Collegio* de los 25 nobles sobre las fortificaciones, tarea que afectaba a todo el aparato defensivo de la república.

²⁷⁸ Dal Borgo (2002).

Desde 1544 formó parte de los sabios del Senado o “grandes sabios”, uno de los tres grupos de expertos que componían el *Collegio*. Capitán en Verona en 1549 con competencias militares, a su regreso a Venecia a finales de 1551 es nombrado uno de los 15 miembros de la junta del Consejo de los Diez. Dos años después fue uno de los Tres Conservadores y “ejecutores de las leyes”, magistrados con funciones de supervisión sobre lo ya legislado, cargo que retomó en 1559-60.

Formó parte de la embajada de 1555 para la coronación del nuevo papa Marcelo II ²⁷⁹, y también para la de Pablo IV ²⁸⁰ tras la súbita muerte del primero apenas 21 días después. En 1556 fue elegido superintendente de Salud para la gestión de la peste, cargo al que se añadieron otros dos supervisores con potestad para dictar sentencias de muerte.

En 1559 fue uno de los cinco nobles encargados de la sucesión del *dux* Lorenzo Priuli ²⁸¹ por Girolamo Priuli ²⁸², y al año siguiente fue de nuevo embajador ante el nuevo papa Pío IV ²⁸³, un viaje en el que posiblemente le acompañaba Paolo Caliarì, el Veronés.

En abril de 1560 obtuvo el cargo vitalicio de Procurador de San Marcos. En 1566 volvió de embajador a Roma para la elección de Pío V y para resolver temas de jurisdicción entre Venecia y la curia romana. En 1567 estaba entre los 41 electores del *dux* Pietro Loredan ²⁸⁴.

²⁷⁹ Marcello Cervini degli Spannochi (Montefano, 1501 – Roma, 1555).

²⁸⁰ Gian Pietro Carafa (Capriglia Irpina, 1476 – Roma, 1559).

²⁸¹ (Venecia, 1489 – Venecia, 1559).

²⁸² § Nota 78.

²⁸³ § Notas 91 y ss. § Nota 145.

²⁸⁴ (Venecia, 1482 – Venecia, 1570)

En su testamento, redactado dos años antes de morir, dejó como heredera a su esposa y después a sus hijos, y dotes de 1000 ducados de oro para las nietas que fuesen monjas y de 5000 para las que contrajesen matrimonio.

1.E. GIOVANNI VI GRIMANI ²⁸⁵ ☞ *VENEZIA, 1506 – VENEZIA, 1593* ☞

Hijo de Girolamo di Antonio (ca 1460 - 1515) y Elena de Francesco Priuli, tuvo tres hermanos y al menos tres hermanas — Marino, Marco, Vittore, Lucía, Paola, y Lucrezia. Estaba destinado desde su nacimiento a la carrera eclesiástica, y el 28 marzo de 1520 asume el cargo de su tío el cardenal Domenico como “administrador” del obispado de Ceneda hasta el 18 de diciembre de 1530, cuando lo cede a su hermano, el cardenal Marino. A la muerte de su tío en 1523, también se convierte en comendatario de la abadía de S. Maria di Sesto al Reghena.

Nuevamente obispo de Ceneda con plenos derechos desde el 20 de febrero de 1540, hasta el 23 de enero de 1545, y siendo sobrino y hermano de los Patriarcas de Aquilea, parecía destinado a gobernar el patriarcado tras la muerte de su hermano Marino, que se produjo el 28 de septiembre de 1546. Sin embargo, una serie de denuncias y movimientos políticos continuados le impidieron ocupar el cargo que le correspondía hasta muchos años después a una avanzada edad, y nunca pudo obtener su título cardenalicio salvo en secreto (*in pectore*).

²⁸⁵ Benzoni & Bortolotti (2002).

Ocho meses antes, el 28 de enero de 1546, el obispo de Milopotamo y Chirone — Dionisio Zanettini ²⁸⁶, llamado Grechetto —, le había denunciado ante el papa Pablo III ²⁸⁷ acusándole de defender la autoridad del Concilio sobre el papa en una conversación en Venecia, en presencia suya y del arzobispo de Corfú.

El 26 de abril de 1547, le volvió a denunciar ante el pontífice, esta vez con una acusación detallada de *cripto-luteranismo*.

Giovanni había apoyado a personajes incursos en otros procesos inquisitoriales: los agustinos Giulio Della Rovere ²⁸⁸ y Agostino da Treviso ²⁸⁹ (cuando predicaba en Venecia), y también a Bernardino Ochino, y era amigo de Giacomo Nacchianti ²⁹⁰ y de Pier Paolo Vergerio, además de Pietro Carnesecchi ²⁹¹, con quien tuvo una estrecha relación en 1542 durante su residencia en la ciudad.

²⁸⁶ Obispo franciscano. Ordenado el 11 de Abril de 1529, ejerció hasta su renuncia en 1555, y fue después emérito hasta su muerte en 1566 (<https://www.catholic-hierarchy.org/bishop/bznttn.html>). Famoso por protagonizar un incidente con el obispo Tomasso Sanfelice (Isernia, 1494 – Venosa, 1585) quien, durante un acalorado debate conciliar sobre la justificación, le agarró las barbas y las sacudió con violencia, causándole “gran insulto” (O’ Malley, 2013, p. 109).

²⁸⁷ Nacido Alessandro Farnesio (Canino, 1468 – Roma, 1549).

²⁸⁸ Giulio da Milano (Milán, 1504 – Tirano, 1581).

²⁸⁹ (Treviso, 1490 – ?, 1550).

²⁹⁰ Jacopo Giovanbattista Nacchianti (Florencia, 1502 – Chioggia, 1569).

²⁹¹ (Florencia, 1508 – Roma, 1567).

La denuncia también incluía a su secretario, el médico Gian Battista Susio ²⁹², a quien se calificaba de “furioso, loco” y de “mala naturaleza”, y por orden de Julio III ²⁹³ el 25 de julio de 1550 se le pidió por carta a Giovanni que lo enviase a Roma para desmentir estas acusaciones, dado que no era conveniente tener como secretario a alguien sospechoso de “herejía”. Giovanni cumplió prontamente la petición, y Gian Battista quedó “limpio” a ojos de los inquisidores romanos.

La aspiración de Giovanni al capello cardenalicio, una condición necesaria para acceder al papado, se convirtió a la larga en un compromiso público y una solicitud oficial del gobierno veneciano desde el 27 de enero de 1554, y cuyos vaivenes se prolongaron durante décadas.

El rango de cardenal fue oficialmente solicitado el 12 de febrero de 1555 por el embajador veneciano Domenico Morosini ²⁹⁴, pero para su desconcierto Julio III puso leves objeciones aduciendo que la exculpación de sus “problemas” anteriores servía para no ser degradado — no se le había retirado su condición de Patriarca de Aquilea —, pero no para ascender en la jerarquía eclesiástica.

De nuevo en 1561, el 21 de febrero, Giovanni acompañó al embajador veneciano Marcantonio Da Mula ²⁹⁵ ante el nuevo pontífice, Pío IV, a quien se le reiteró la petición y ante la que éste se mostró favorable aduciendo sin embargo que no podía interferir en la tarea de la Inquisición.

²⁹² Apodado “el Mirandolano” (Mirandola, 1519 – Mantua, 1583).

²⁹³ Giovanni Maria Ciochi del Monte (Monte San Savino, 1487 – Roma, 1555).

²⁹⁴ (Venecia, 1508 – Venecia, 1558).

²⁹⁵ (Venecia, 1506 – Venecia, 1572).

La “conveniente” aparición de una carta manuscrita de Giovanni del 17 de abril de 1549, pocos días antes del nombramiento de los nuevos cardenales, le volvió a poner en el punto de mira de la sospecha. Al embajador se le leyeron párrafos de la misma por el cardenal Antonio Ghislieri, futuro Pío V, al que se había hecho acudir con este propósito: Giovanni había protegido a Leonardo Locatelli ²⁹⁶ durante su predicación en la colegiata de Udine en 1549, después de que fuera acusado ante el vicario patriarcal y sus sermones interrumpidos.

La carta venía a confirmar las antiguas sospechas de que la intervención en Trento, a principios de 1547, del obispo de Terracina Ottaviano Roventa ²⁹⁷ sobre la justificación a través de la fe — *sola fide*, la interpretación luterana y reformista —, se habría inspirado en sus propias ideas, de quien Roventa habría sido sólo el portavoz, como había denunciado Grechetto años atrás. Tras saber que el texto le había sido leído al embajador De Mula, consiguió audiencia con él ante el papa al día siguiente, el 22 de febrero, y rompiendo a llorar se proclamó víctima del odio de algunos cardenales, entre ellos el mismo Ghislieri.

Pío IV prometió no hacer circular la carta, pero adujo que había llegado a otras manos antes que a las suyas y que no podía detener la maquinaria inquisitorial: el argumento ahora era que se le había exculpado anteriormente porque en aquel momento se desconocían estos documentos suyos autógrafos y otros dirigidos a él.

²⁹⁶ Maestro Leonardo Locatelli, el Joven, monje dominicano.

²⁹⁷ Ottaviano della Raverta (Rovere) (? , ca. 1516 – Madrid, 1561). Obispo desde el 27 de Noviembre de 1545, y nuncio apostólico en España (1560-61) donde falleció repentinamente el 12 de octubre.

La carta fue entonces examinada palabra por palabra en casa de Girolamo Seripando (futuro presidente de la última convocatoria del Concilio de Trento) ²⁹⁸, y el propio Giovanni lo fue igualmente el día 25 por una comisión inquisitorial. El día 26 se crearon 18 nuevos cardenales — entre ellos dos venecianos: Bernardo Navagero ²⁹⁹ y el mismo embajador Da Mula — pero su nombre no aparecía en la lista.

Hasta el 19 de agosto de 1561 el maestro del Palazzo no le hizo entrega de tres páginas “con cosas sacadas de su carta”, de las que se justificó, de nuevo por escrito, entregando, cinco horas después, un texto de ocho páginas. Cansado y molesto, prefirió regresar a Venecia, dispuesto a que su caso fuera evaluado en Trento, donde se estaba llevando a cabo el Concilio, pero abandonó Roma a finales de septiembre sin autorización de Pío IV, lo que recrudesció su causa. El cardenal Carlos Borromeo ³⁰⁰, secretario de Estado, veía innecesario que acudiera a la ciudad conciliar a “perturbar” y “confundir” con sus desventuras personales. Y el 11 de abril de 1562 se le citó, a través del nuncio papal en Venecia, a acudir ante el Santo Oficio en Roma para volver a justificarse en persona. En este punto intervino de nuevo la *Serenissima*, que le exigió acudir en efecto a Trento, en donde su expediente sería nuevamente revisado por una comisión especial establecida el 19 de julio de 1563 en la casa del cardenal Giovanni Morone ³⁰¹. No se encontró imputación herética en su carta de 1549, y en consecuencia la sentencia anterior ³⁰² fue ratificada como absolutoria.

²⁹⁸ (Apulia, 1493 – Trento, 1563).

²⁹⁹ (Venecia, 1507 – Verona, 1565).

³⁰⁰ § Nota 219.

³⁰¹ (Milán, 1509 – Roma, 1580).

³⁰² Del 5 de septiembre de 1561, publicada el 17.

Confiando de nuevo en las promesas de Pío IV, y en el apoyo de la República y de otros cardenales, para que se hiciese público su nombramiento cardenalicio *in pectore* (26 de abril de 1561), no consta tampoco su nombre entre los 23 nuevos cardenales proclamados dos años después, el 12 de marzo de 1565 — entre ellos nuevamente dos venecianos ³⁰³. Tampoco se le hizo llegar el palio que como dignidad metropolitana le correspondía ³⁰⁴.

Tras la muerte de Pío IV el 9 de diciembre, partió hacia Roma decidido a participar en el cónclave en virtud de su nombramiento pendiente, pero no llegó a personarse debido a la ascensión al papado de su enemigo declarado Ghislieri, con el nombre de Pío V, el 7 de enero de 1566: pocos meses después, el 6 de junio, el nuncio papal en Venecia le instó de nuevo a una comparecencia en sede romana, haciendo clara omisión de la absolución obtenida en Trento. De modo que esperó a la muerte de Pío V, el 5 de mayo de 1572, para retomar su empresa. Los embajadores venecianos reiteraron sus peticiones al nuevo pontífice, Gregorio XIII ³⁰⁵, quien expresó abiertamente su negativa a hacerle cardenal, a cambio de promocionar a otros preladados venecianos y de no insistir más en el nombramiento de Giovanni. Tras esta nueva negativa, se retiró con sus colecciones al palacio de Santa María Formosa, en el que recibía espléndidamente, el 22 de julio de 1574, a Enrique III de Valois ³⁰⁶.

³⁰³ Zaccaria Dolfin (Venecia, 1527 – Roma, 1583) y Giovanni Francesco Commendone (Venecia, 1524 – Padua, 1584).

³⁰⁴ En este intervalo se hizo retratar por Tintoretto con el *capello* cardenalicio que nunca consiguió: § Lámina XIV.

³⁰⁵ Ugo Boncompagni (Bolonía, 1502 – Roma, 1585). Encargó y dio nombre al actual calendario gregoriano.

³⁰⁶ (Fontainebleau, 1551 – Saint-Cloud, 1589).

Con motivo de conflictos territoriales latentes desde 1576 entre la República y el papado ³⁰⁷, se le envió a Roma en 1580, en donde fue de hecho secuestrado por el papa, quien publicó su propia ley de competencias tres años después, tras utilizarle repetidamente como peón de sus intereses. El 16 de julio de 1583, escribía al Consejo de los Diez admitiendo esta situación a consecuencia de su propio error, y se declaraba hijo humilde y obediente de la *Serenissima*.

Y no fue sino tras la muerte de Gregorio XIII el 10 de abril de 1585, que pudo regresar a Venecia, entregándose el 3 de febrero de 1587, por fin, a sus propias antigüedades, hasta su muerte por causas naturales el 3 de octubre de 1593.

Se ocupó de la decoración de la capilla familiar en la iglesia de S. Francesco della Vigna, así como de la reforma del palacio Grimani de S. Maria Formosa, al que convirtió en uno de los primeros museos de arte público europeos gracias a la donación de su formidable colección de “piezas clásicas” al estado veneciano, siguiendo el ejemplo de su tío Domenico. Durante las dos décadas precedentes a la comisión de *Las Bodas del Veronés*, el palacio se convirtió en uno de los talleres artísticos más activos, en sintonía con las corrientes manieristas de la ciudad ³⁰⁸.

³⁰⁷ El conflicto se inició por la promulgación de su propia competencia en Aquilea mediante un mandato del 29 de junio 1576, que anulaba los pactos de 1445 en virtud de los cuales la materia feudal no le correspondía.

³⁰⁸ Entre los pintores que contrató se encuentran Giovanni da Udine (Udine, 1487 – Roma, 1564), Francesco Salviati (Florencia, 1510 – Roma, 1562), Battista Franco, Federico Zuccari, Francesco Menzocchi (Forli, 1502 – Forli, 1674), y Camillo Capelli (Mantua ? – Venecia, 1568).

Después de recuperar las “antigüedades” de la familia para su palacio veneciano, nunca dejó de aumentar su colección. Comenzó por rescatar los bienes de su hermano Marino adquiridos por Julio III en virtud de deudas acumuladas, a cambio de 3000 ducados de oro. Y en adelante invirtió enormes sumas personalmente y a través de emisarios que enviaba a los mercados arqueológicos más importantes alrededor de Venecia: Roma, Aquileia, Dalmacia, Constantinopla, Creta, Ática y el Peloponeso. Le interesaban en especial estatuas, estatuillas, bustos y cabezas de divinidades y figuras alegóricas, así como retratos de emperadores y patricios. Su colección incluía una gran cantidad de relieves, inscripciones, jarrones, bases de candelabros y urnas funerarias (material mayormente adquirido en Roma), y una cantidad enorme de camafeos, gemas, monedas y medallas, muchas de ellas procedentes de las colecciones de Domenico y Marino Grimani. El 7 de febrero de 1587 ofreció casi 200 de estas piezas a la República a cambio de exponerlas en un lugar público y adecuado junto con las que había donado su tío y que se hallaban en la Sala delle Teste, y que él mismo ordenó restaurar. Y en 1590 el *Collegio* les asignó definitivamente la antecámara de la Biblioteca Marciana. El novedoso estatuario público fue completado a cargo del procurador Federico Contarini ³⁰⁹ en 1596, bajo la dirección de Vincenzo Scamozzi ³¹⁰, casi tres años después de su muerte. Su colección formó probablemente el núcleo originario del actual Museo Arqueológico Nacional de Venecia.

³⁰⁹ (Venecia, 1538 – Venecia, 1613).

³¹⁰ (Vicenza, 1548 – Venecia, 1616).

1.F. TOMASO CONTARINI (VENECIA, 1488 – VENECIA, 1578) ³¹¹

Hermano menor de Gasparo Contarini, y mayor que otros nueve, cinco varones y cuatro féminas, quedó al cargo de los asuntos familiares a la prematura muerte del padre en 1502, mientras su hermano mayor, Gasparo, proseguía sus estudios en Padua que le conducirían a la relevante carrera diplomática que desarrolló hasta su muerte en 1542. Aún sin ser de las más ricas, la familia Contarini gestionaba un amplio patrimonio que incluía un palacio en la Madonna dell' Orto — Palazzo Contarini del Zaffo — y sus suntuosos jardines, que fueron uno de los principales lugares de encuentro de los humanistas venecianos de su tiempo ³¹².

Durante la segunda década del siglo parece haber residido en Alejandría ocupándose de los negocios familiares, entre ellos el tráfico de especias, y en 1515 optó a la elección de proveedor en la ciudad, sin obtener el cargo. No existe más noticia suya hasta que su hermano Gasparo fue elegido orador veneciano ante Carlos V en 1521, y le incorporó a su séquito, presumiblemente como gestor de economía doméstica. La vida dedicada a la política exterior sin embargo no pareció interesarle durante estos años críticos: existen cuatro cartas de este período — desde Audenarde en 1521, desde Bruselas al año siguiente, desde Valladolid en 1523 y desde Burgos en 1524 — pero sólo la primera tiene algún contenido de carácter militar. En las restantes se advierte su vida cortesana, un ambiente nuevo para él, y su admiración por el emperador.

³¹¹ Derosas (1983). Lámina VIII.C.

³¹² Lafarga & Sanz (2022b, en prensa).

En 1525 tuvo que trasladarse urgentemente a Cartagena, en donde la Inquisición había detenido al responsable de una galera cuyo cargamento, o el mismo barco, eran propiedad de la familia, bajo la acusación de haber vendido libros prohibidos.

En 1526 fue admitido en el Senado veneciano mediante el pago de 500 ducados. Su nombre aparece después en sendos banquetes, con el dux en 1526 y con el recientemente nombrado cardenal Marino Grimani en 1528, y más tarde como enviado para recibir al duque de Milán en 1530 y al duque de Urbino en 1532. El año anterior había sido elegido supervisor para la Mariegola por el Consejo de los Diez.

En noviembre de 1534 obtuvo un puesto muy prestigioso, la embajada ante el emperador Carlos V, pero en octubre del año siguiente, y antes de emprender su viaje a España, la incompatibilidad del cargo con el reciente nombramiento de su hermano Gasparo como cardenal le exoneró del servicio para la República y le devolvió a la vida política veneciana.

En 1539 fue elegido sabio de la Mercatura, y en 1540 llamado a la Avogaria de los Comunes, cargo que pronto debió abandonar por su nuevo destino como supervisor de Verona, sumida en revueltas debidas a la hambruna, y cuya alcaldía ocupó hasta abril de 1542.

Allí revocó las licencias emitidas con anterioridad a su llegada, prohibió el uso de armas, reconstruyó el palacio de gobierno de la ciudad, y relegó a las prostitutas a un cierto barrio en sintonía con las políticas de regeneración moral de Venecia y de muchas ciudades italianas del momento, siguiendo el espíritu reformador del obispo Matteo Giberti.

En los años previos había tenido contactos con algunos de los máximos exponentes de la corriente de los *spirituali*, como Gregorio Cortese y el cardenal Reginald Pole, a quien visitó en dos ocasiones — en Rovelone en 1536 y en Verona en 1537 — y mantuvo correspondencia con Gianpietro Carafa durante esta década. En junio de 1536 tomó posesión del obispado de Belluno en representación de su hermano Gasparo, para quien evaluó detalladamente la situación religiosa de la diócesis.

Acabada su etapa de Verona en 1542, visitó al cardenal durante tres semanas en Bolonia, entre el 22 de mayo y el 12 de junio, tratando allí con sus numerosas amistades, entre ellas un nutrido grupo de venecianos próximos a los círculos más influyentes de los *spirituali*, como Giovanni Morone, Sebastiano Contarini, Girolamo Negri ³¹³, o Galeazzo Florimonte ³¹⁴, con quien visitó de nuevo a Cortese ahora en la abadía benedictina de San Benedetto Po.

Resulta difícil discernir en qué medida mantuvo estos contactos como encargado habitual de los asuntos económicos de la familia, o bien en calidad de representante personal de su propio hermano, cuya muerte sobrevino poco después, el 24 de agosto.

En 1543 fue miembro de los Treinta Tasadores y un año después sabio de Terraferma para el Collegio, el máximo órgano de gobierno de la República. Y en 1545 fue uno de los Cinco “super napolitanos”. Después de un breve alejamiento de la política fue ahora consejero del *dux* entre 1549 y 1550, además de supervisor de las fortificaciones, asistiendo entre otros al duque de Urbino.

³¹³ (Fossano, Cuneo, 1496 – Savigliano, 1580).

³¹⁴ (Sessa Aurunca, 1484 – Sessa Aurunca, 1565).

A finales de este año fue destinado como embajador extraordinario en Mantua para rendir homenaje al emperador Maximiliano de Habsburgo.

A comienzos de 1550 fue uno de los tres supervisores de la construcción del puente de Rialto, y al año siguiente volvió a su cargo en el Collegio, que fue renovado en numerosas ocasiones en los años 1552, 1553, — de nuevo consejero del *dux* en 1554 — 1555, 1557, 1560, 1561, 1563, 1566, 1570, y 1571.

Durante los años 1551-52 y 1553-54 fue miembro del Consejo de los Diez, además de ocupar otros numerosos cargos: aún supervisor de las fortificaciones en 1553, del Arsenal en 1553 y en 1556, y conservador y ejecutor de las leyes en San Marcos y en Rialto en 1553, 1559 y 1560.

Fue un senador prestigioso, y orador y partícipe en varias ocasiones para la elección del *dux* entre 1553 y 1559, además de corrector de las leyes del palacio ducal. Obtuvo el título de procurador de San Marcos en marzo de 1557, poco después de haber sido enviado como supervisor en Terraferma ante la amenaza de las tropas francesas durante la campaña anti-española de Pablo IV.

Un año después fue nombrado capitán general del Mar al mando de una flota de 90 galeras para hacer frente a la amenaza del turco, que finalmente se reveló destinada al Reino de Nápoles, cargo que aprovechó enrolando a los piratas croatas para reforzar la seguridad de la República.

Desde octubre de 1558 permaneció vinculado directamente al entorno ducal y al Consejo de los Diez hasta su muerte: supervisor de Montes en 1559, 1560, 1569, 1570 y 1575; inquisidor contra la difusión de secretos en 1562 y 1569; procurador para la custodia de la ciudad en 1569; supervisor para la paz de la ciudad en 1570, cargo que rechazó por razones de edad avanzada; enviado a Udine en 1566 para revisar las fortificaciones; y procurador encargado de sostener el palio de Enrique III en su visita a Venecia en 1574.

En un sentido político, se manifestó siempre partidario de la facción más antigua y conservadora (“vecchia”) de la República, y su candidatura a *dux* de 1567 fue considerada como un agravio frente a las corrientes más jóvenes, particularmente influyentes en el Consejo Mayor. Murió el 15 de diciembre de 1578.

En tiempos del lienzo, Tomasso era el responsable de la capilla familiar en la iglesia de la Madonna dell’ Orto, consagrada a la memoria de su hermano Gasparo y decorada por Tintoretto ³¹⁵, y que fue igualmente el destino final también del pintor y de su propia familia.

³¹⁵ Douglas-Scott (1997).

I.G. GIULIO CONTARINI ³¹⁶ *VENECIA, 1519 – BELLUNO, 1575* ³²⁰

Hijo natural de Federico de Alvise, uno de los hermanos del cardenal Gasparo Contarini, de la rama de la Madonna dell'Orto, nació probablemente en Venecia pero no gozaba del reconocimiento legal como *nativo*.

A la muerte del padre en Roma en 1535, donde se hallaba con su tío Gasparo recién nombrado cardenal, su familia intentó obtener algún beneficio eclesiástico para Giulio ante Pablo III. Su propio tío y los cardenales Pietro Bembo ³¹⁷ y Reginald Pole también intercedieron, siéndole concedido finalmente el 11 de septiembre de 1542 el obispado de Belluno en sucesión de su tío Gasparo tras su reciente fallecimiento.

Coincidió este mismo año en Bolonia con algunos cardenales de los llamados *spirituali* — de quienes su propio tío y Reginald Pole eran los máximos exponentes —, entre ellos Giovanni Morone y Galeazzo Florimonte ³¹⁸ y mantuvo contactos con Gregorio Cortese ³¹⁹ y con Ercole Gonzaga ³²⁰.

Estuvo presente en la primera convocatoria del Concilio de Trento, en donde intervino brevemente en la 5ª sesión, el 17 de junio.

³¹⁶ Derosas (1983). Lámina VII.D.

³¹⁷ § Nota 182. Cardenal, humanista, historiador y filólogo. Director de la Biblioteca Marciana.

³¹⁸ (Sessa Aurunca, 1484 – Sessa Aurunca, 1565).

³¹⁹ (Módena, 1483 – Roma, 1548). Influyente teólogo y humanista, abad de San Giorgio Maggiore durante cinco años desde 1532. También fue abad de San Benedetto Po en 1510 y de nuevo en 1540.

³²⁰ (Mantua, 1505 – Trento, 1563). Ercole moriría presidiendo el concilio de Trento el 2 de marzo de 1563.

Emitió su voto en la congregación general del 10 de julio sobre el problema de la “justificación”, y defendió en el propio sínodo, aún el 19, posiciones similares a la suya propia de acusaciones de herejía, aunque en septiembre se hallaba ya en Padua con Pole.

Volvió a Trento en la fugaz nueva convocatoria del Concilio en marzo-abril de 1552, y nuevamente a principios de noviembre de 1562 para la tercera y definitiva, cediendo a los requerimientos oficiales del gobierno veneciano y a la insistencia de quien había sido secretario de su tío Gasparo, del mismo Reginald Pole y también del propio Concilio en 1545, el arzobispo Ludivoco Beccadelli ³²¹.

Giulio era en este momento el responsable de la cripta que su familia compartía con la de Tintoretto, quien le retrató en piedra en 1575. Siendo procurador de San Marco, encargó a Tintoretto la decoración del órgano de la iglesia de Santa María del Giglio en 1552 ³²².

Giulio, como ya se ha indicado, se había adherido públicamente a los postulados del libro maldito *Il Beneficio di Cristo*.

³²¹ Lámina VI.D. (Bologna, 1501 – Prato, 1572). Ludovico escribió las biografías de ambos y también las de Cosimo Gheri (Pistoia, 1513 – Fano, 1537) y Pietro Bembo. Fue secretario del Concilio de Trento en su primera convocatoria, cargo que previamente habían rechazado Marcantonio Flaminio y también Alvise Priuli (Romano, 2016): § Anexo 1H.

³²² Grosso (2017, p. 187).

L.H. GIROLAMO CONTARINI ³²³ ☞ *VENECIA, 1521 – VENECIA, 1577* ☞

Destacado militar al servicio de la *Serenissima*, fue retratado en dos ocasiones por el Veronés. Hijo del magistrado y abogado Marcantonio di Andrea y de Lucrezia di Pietro Contarini, quedó huérfano de padre a los 7 años: cabe distinguirle de otros cuatro homónimos contemporáneos suyos, hijos de otros Marcantonios.

En 1539 obtuvo de la Avogaria di Comun el requisito para su entrada en el Maggior Consiglio, y tres años más tarde su primer cargo público como supervisor de galera. Elegido en octubre de 1546 entre los gobernadores del *Collegio della milizia da mar*, en enero de 1551 retomó el mando de una galera, y en 1552 era uno de los 20 gobernadores de trirremes.

En 1553, se le concedió el grado de *Capitano delle fuste*. Fue administrador en Marano [Murano?] entre 1556 y 1557, y al año siguiente regresó al mar como uno de los 25 gobernadores de galeras: la lucha contra la piratería debió constituir el centro de su actividad como capitán de la guardia de Chipre.

Tras un período de ausencia de la función pública, en 1566 retomó el cargo de gobernador de galeras, y durante los dos años siguientes el de superintendente.

Elegido de nuevo en 1569 entre los gobernadores del *Collegio della milizia da mar*, y reelegido en 1570 mientras la flota se armaba contra los turcos.

³²³ Derosas (1983). Lámina VIII.A.B.

En 1571 fue uno de los seis ayudantes de Vincenzo Morosini ³²⁴ para la defensa del Lido ante el avance del turco. Administrador en Zante ese mismo año, fue elegido Procurador de San Marco en abril de 1572, gracias a un préstamo de 16.000 ducados a la *Signoria*.

En 1573 obtuvo el cargo de administrador del Armar, para el que fue reelegido en 1576. Fue uno de los procuradores encargados de atender y sostener el palio del Rey de Francia, Enrique III de Valois, durante su visita a Venecia en 1574, recibido como huésped especial por Giovanni Grimani.

³²⁴ (Venecia, 1511 – ?, 1588).

II. ALVISE PRIVILEGI ³²⁵ (VENECIA, 1500 – PADUA, 1560 ³²⁷)

Nacido en fecha incierta en torno a 1500, Alvise fue un personaje ligado por estrechos lazos de amistad a las principales figuras de la Reforma en Italia ³²⁶. Poco o nada se sabe del padre ³²⁷, pero su familia era una de las más influyentes en Venecia en su calidad de banqueros de la *Serenissima*.

En 1522, participó con su hermano mayor Antonio en la gestión de su nuevo banco junto al puente de Rialto. Antonio se había visto envuelto ese mismo año en el asesinato de Giorgio Loredan, hijo del entonces jefe del Consejo de los Diez, proceso del que resultó absuelto de la pena de exilio, gracias en parte al apoyo de su suegro Alvise Pisani, y al hecho de que durante los dos últimos años había sido conclaveista de uno de los personajes que postulamos *de nuovo* en el lienzo de *Las Bodas del Veronés*, el cardenal Domenico Grimani.

Alvise, por el contrario, prefirió la actividad literaria a la mercantil, y estudió filosofía aristotélica, latín y griego en Padua.

³²⁵ La mayor parte de referencias, salvo las indicadas, aparecen en Santarelli (2008, pp. 321-330) y Romano (2016).

³²⁶ Gasparo Contarini, Reginald Pole, Pietro Bembo, Ludovico Beccadelli, Cosimo Gheri, su compañero de estudios Vittore Soranzo (Venecia, 1500 – Venecia, 1558), Marcantonio Flaminio (Serravalle, 1497 – Roma, 1550), Pietro Carnesecchi (Florencia, 1508 – Roma, 1567), Vittoria Colonna, y Giulia Gonzaga, entre otros.

³²⁷ Hijo de Marco di Francesco y de Maria Soranzo di Pietro di Giovanni. Su padre era rector de Rettimo y Zante e hijo del capitán de navío que en 1489 había traído a Venecia a la reina de Chipre Caterina Corner.

Y más tarde dedicó su vida a acompañar y asistir al cardenal inglés Reginald Pole en sus misiones diplomáticas desde que le conoció en 1532, y a quien alojó frecuentemente en su villa de Treville en el Piamonte durante su estancia en Padua y en Venecia, hasta diciembre de 1536, momento en el que Pablo III nombró a Pole cardenal en Roma y miembro de la comisión encargada de redactar el *Consilium de emendanda Ecclesia*.

Durante estos años frecuentaron juntos el monasterio benedictino de San Giorgio Maggiore, donde su viejo amigo Gasparo Contarini y otros humanistas solían reunirse con su hermano Antonio por cuestiones de negocios ³²⁸. Entabló también amistad con Pietro Bembo y su secretario Ludovico Beccadelli, a quien recomendó a su vez como secretario para Contarini. Ludovico acompañaría después a ambos, Pole y Priuli (con quien mantuvo correspondencia hasta su muerte), en sus viajes diplomáticos.

En febrero de 1536, Alvise llevó a Roma un manuscrito inconcluso de Pole ³²⁹ para ser revisado por Contarini, en donde aparecen referencias a un escrito previo en el que el cardenal arbitraba una amable discusión entre sus amigos comunes, Priuli y el obispo de Fano, Cosimo Gheri ³³⁰.

³²⁸ Marcantonio Flamínio, Antonio Brucioli (Florençia, 1498 – Venecia, 1566), Giovanni Battista Ramusio (Treviso, 1485 – Padua, 1557) y Donato Rullo (Lecce, ? – Roma, 1566), todos posteriormente procesados por la Inquisición romana: Firpo & Marcatto (1998-2000, II, 2, p. 426). Contarini, Flamínio y Alvise Priuli eran miembros del *Oratorio del Divino Amore*, fundado en Venecia por Cayetano de Thiene (Vicenza, 1480 – Nápoles, 1547).

³²⁹ *De unitate Ecclesiae*.

³³⁰ § Nota 321.

En octubre volvió de nuevo a Roma con Pole, acompañándole después en su calidad de legado a Francia y Flandes en 1537; a Niza en 1538, junto con el papa Pablo III Farnesio, donde se concluyó un armisticio entre el emperador Carlos V y Francisco I de Francia ³³¹; en 1539 a España, acompañados de Beccadelli, en Toledo como legado ante Carlos V y después en Barcelona; y finalmente en su estancia posterior de seis meses en el monasterio franciscano de Montélimar, antes de regresar a Roma a finales de ese mismo año.

En 1541, después de que Pole fuera transferido a Viterbo como legado pontificio, Alvise fue su enviado a Roma tras enterarse de los acuerdos de Ratisbona, para tratar en su nombre con los cardenales allí presentes, entre ellos Gian Pietro Carafa y Pietro Bembo. Su objetivo, al que no fueron receptivos los preladados, era promover el consenso en torno al artículo sobre la justificación propuesto por Contarini.

En Viterbo, fue un miembro muy activo del círculo de *spirituali* reunido en torno al cardenal inglés — conocido como *ecclesia viterbensis* —, compuesto en su mayor parte por algunos de los que habían sido los más allegados al humanista de origen español afincado en Nápoles Juan de Valdés, fallecido ese mismo año. Entre ellos estaban Giovanni Morone, Marcantonio Flaminio, Vittoria Colonna, Giulia Gonzaga, y Pietro Carnesecchi. Aquí se prepararon para la imprenta algunos de los textos de Valdés y también la primera edición de *Il Beneficio de Cristo* ³³².

³³¹ (Cognac, 1494 – Rambouillet, 1547). Conocido como “Padre y Restaurador de las Letras”, “Rey Caballero”, y “Rey Guerrero”.

³³² Firpo (1996, p. 360).

Acompañó a Pole a Trento para los preparativos del futuro Concilio desde noviembre de 1542 a mayo de 1543, y dos años después, cuando en efecto este dio comienzo, fue propuesto como secretario del mismo, un cargo que rechazó al igual que había hecho antes Flaminio: ambos asistieron a Pole durante la primera convocatoria entre los años 1545 y 1546.

Más tarde, en 1549-50, estuvo en Roma con Pole durante el cónclave en el que este no fue elegido papa por un solo voto frente a Julio III el 7 de febrero ³³³, gracias a la propaganda de su antagonista y responsable del Santo Oficio, Gian Pietro Carafa, quien incluía a Pole — la “casa apóstata del cardenal de Inglaterra” —, a Morone, a Flaminio, y a Priuli, además de a su propio sobrino ³³⁴, entre los más altos exponentes de la “scola maledetta” de Juan de Valdés que había infectado a toda Italia ³³⁵.

En 1553 estuvieron ambos en Brescia, de retiro en la abadía de Maguzzano.

³³³ En este momento Flaminio, que había regresado a Roma desde Trento, le dedicó un poema poco antes de su propia muerte, el 17 de febrero. Flaminio fue interrogado en el lecho de muerte por Carafa, en presencia de su amigo el arzobispo de Otranto, Pietro Antonio Di Capua (Nápoles, 1513 – Otranto, 1579), quien le asistía y era como él amigo personal y asiduo del círculo de Valdés.

³³⁴ Galeazzo Caracciolo (Nápoles, 1517 – Ginebra, 1586). Frecuentó a Flaminio en el círculo napolitano de Valdés, y escapó al exilio en la Ginebra calvinista en 1551.

³³⁵ Carafa acusó a Pole de herejía durante el cónclave. Más tarde declaró a algunos de sus cardenales que “en la casa del reverendísimo Pole, donde hay tantos apestados, hablando de herejía, no hay peor persona que Priuli” (Santarelli, 2008, p. 325). En el contexto general de nuestro modelo, queremos hacer observar el hecho de que es precisamente Priuli quien mira directamente al vino del milagro que sostiene Benedetto Caliari en la versión definitiva (la actual) de *Las Bodas*.

Y ese mismo año, tras la ascensión al trono de la que era su prima, María Tudor, Pole fue nombrado legado para Inglaterra por Julio III, partiendo con Priuli hacia allí en noviembre de 1554, y llevando en su legación también al hijo de su hermano mayor Antonio, Matteo Priuli, hasta 1556.

En el consistorio del 21 de agosto de 1556, siendo Carafa ya pontífice como Pablo IV, se anuló el privilegio de regreso por el que su predecesor había reservado en 1551 la diócesis de Brescia para Priuli a la muerte de su propietario Durante Duranti ³³⁶. Tras esta medida, el gobierno de Venecia, presidido por un pariente de Alvise, el Dux Lorenzo Priuli ³³⁷, contactó inmediatamente con su embajador en Roma, Bernardo Navagero, para interceder en su favor. Este, sin embargo, retrasó hasta en dos ocasiones la petición ante el papa aduciendo su malestar con Carlos V y el duque de Alba, y en general con todos los imperialistas, por la guerra que acababa de estallar con el Reino de Nápoles: en la audiencia del 2 de octubre de 1556, después de defender los beneficios correspondientes al patriarca electo de Aquileia, Daniele Barbaro, de nuevo volvió a eludir el caso de Alvise.

En el consistorio del 9 de abril de 1557, Carafa promulgó una disposición por la que todos los agentes, nuncios y legados papales de los territorios de Carlos V y Felipe II fueron llamados a regresar a Roma, lo cual arrebató a Pole la legación inglesa que ostentaba, y que, para asombro de toda la curia romana pasó a manos del franciscano William Peto ³³⁸, siendo nombrado cardenal en el consistorio del 14 de junio, y asumiendo así el papel de confesor personal de la reina.

³³⁶ (Brescia, 1487 – Brescia, 1557/8).

³³⁷ (Venecia, 1489 – Venecia, 1559).

³³⁸ (Chesterton, 1483 – Londres, 1558).

Al final de la sesión, el cardenal Ranuccio Farnesio ³³⁹ reclamó y obtuvo del papa el obispado de Brescia para el sobrino de su titular, Alessandro Duranti, bloqueando así definitivamente los derechos de Priuli, que Navagero, en esta ocasión, tampoco esgrimió.

Según una carta suya del 18 de junio, el cardenal Pacheco declaró que la revocación del acceso había sido decretada por Pablo IV “más para el reverendo Priuli que para otros”, y su agente agregó que también se estaba instruyendo un juicio por herejía contra él ³⁴⁰.

En el consistorio del 2 de julio de 1557, Navagero, presionado por el Senado veneciano, expuso finalmente el caso de Alvise, recordando insistentemente al papa sin éxito que Julio III le había concedido su beneficio atendiendo a que Brescia era un territorio estratégico para Venecia, y que lo había hecho con el consentimiento de todos los cardenales, incluyendo a Durante, el titular.

El 7 de agosto, el embajador inglés Carne ³⁴¹ entregó al papa sendas cartas, una de la reina María Tudor instándole a reconsiderar la legación de Priuli y otra del propio Peto declarando su voluntad de renunciar al cargo, y también al título de cardenal, por su avanzada edad. Pablo IV, visiblemente alterado por la carta de la reina, prometió consultar el tema con sus cardenales y avisarle de la decisión que se tomase.

³³⁹ (Vetulano, 1530 – Parma, 1565).

³⁴⁰ Santarelli (2008, p. 325).

³⁴¹ (c. 1496 – 1561).

El 23 de octubre Navagero, estando el titular Duranti gravemente enfermo y nuevamente presionado por el Senado veneciano, que exigía prioridad para Priuli incluso ante el caso Soranzo ³⁴², volvió a insistir al pontífice.

El papa declaró entonces que estaba dispuesto a complacer las peticiones de la *Serenissima*, pero que la decisión de un consistorio no podía ser revocada, a lo que el embajador ofreció otra ruta alternativa provocando la ira del pontífice, quien proclamó que Priuli era un hereje y que tal hecho estaba ya probado: “Pertenece a esa escuela maldita y a esa casa apóstata del cardenal de Inglaterra, al cual ¿porqué crees que le hemos quitado la legación? No verás un buen final, estamos a punto de proceder y detenerlos” ³⁴³.

Refiriéndose a la “escuela maldita”, entre la que se encontraba también su propio sobrino, declaró que Pole había sido el “maestro”, y Morone el “discípulo” aunque había acabado siendo peor que el propio maestro, y zanjó la discusión diciendo: “Magnífico embajador, no se hable más de este asunto, porque si nuestro propio padre fuera hereje, nos llevaríamos los leños para quemarlo” ³⁴⁴.

En su carta del 5 de noviembre al Senado, Navagero declaraba, a través de sus fuentes, que Pablo IV nunca restauraría a Priuli su derecho de acceso, y que su causa estaba conectada con las de Pole y Morone y probablemente también con la de Vittore Soranzo, “al que deseaban tener entre sus manos para sonsacarle cualquier cosa contra ellos” ³⁴⁵.

³⁴² § Nota 326. Obispo de Bérgamo. El plazo de su comparecencia en Roma había sido aplazado ya dos veces y estaba a punto de expirar.

³⁴³ Santarelli (2008, p. 328).

³⁴⁴ *Id.*

³⁴⁵ *Id.*, p. 329.

También añadió haber sido informado de que la concesión del obispado de Brescia podría haber sido revocada en favor de Priuli porque se produjo tumultuosamente durante la disolución del consistorio, y porque Duranti era analfabeto y tampoco gozaba de la confianza del dux ³⁴⁶.

El cardenal Pole murió en Londres el 17 de noviembre del año siguiente, horas después que su propia prima la reina María Tudor, ambos aquejados de “fiebres”, y las vicisitudes descritas con el obispado que debía haber recibido Priuli, probablemente le disuadieron de un retorno inmediato a Italia.

Tras atender las disposiciones testamentarias de su compañero, Alvise dejó finalmente Londres en diciembre de 1559, pasó unos meses en Francia y llegó a Padua el 3 de mayo de 1560, trayendo consigo muchos de los escritos de Pole para revisarlos y darlos a la imprenta.

Dos meses después, el 15 de julio, moría en Padua aquejado de fiebres por malaria, que padecía desde 1556. Las fuentes parecen indicar que el nuevo papa Pío IV había decidido repararle en el injusto trato recibido de su predecesor adjudicándole el obispado de Verona, que había quedado vacante pocos días antes ³⁴⁷.

Fue enterrado en Venecia, en la iglesia de San Severo, hoy desaparecida.

³⁴⁶ El obispado fue asignado a Alessandro el 24 de diciembre, a la muerte de su tío el cardenal Durante, siéndole revocado por el mismo papa poco más de un año después, el 15 de marzo de 1559, para ser finalmente otorgado a otro patricio veneciano, Domenico Bollani (Venecia, 1514 – Brescia, 1579), el propietario del palacio que había ocupado Pietro Aretino en Venecia durante más de dos décadas hasta pocos años antes de su muerte.

³⁴⁷ Firpo & Marcatto (1998-2000, II, 2, pág. 832).

ANEXO 2. LÁMINAS / PLATES



Giorgio de Castelfranco, autorretrato. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, ca. 1508. Inv. GG 454. El cuadro estaba expuesto en la galería de la familia Grimani en los años del lienzo del Veronés, según informa Vasari.

- I. **Alessandro Vittoria: autorretratos**
- II. **Alessandro Vittoria: retratos**
- III. **Jacopo Tintoretto: autorretratos**
- IV. **Daniele Barbaro**
- V. **Daniele Barbaro**
- VI. **Marcantonio Barbaro**
- VII. **Gasparo Contarini**
- VIII. **Familia Contarini**
- IX. **Reginald Pole**
- X. **Reginald Pole**
- XI. **Familia Priuli**
- XII. **Girolamo Grimani**
- XIII. **Familia Grimani**
- XIV. **Giovanni VI Grimani**
- XV. **Domenico Grimani**
- XVI. **Monjes Benedictinos**
- XVII. **Pintores-*músicos* venecianos**
- XVIII. **Músicos, pintores, y polígrafos**
- XIX. **Pietro Aretino**
- XX. **Familia Navagero**
- XXI. **Trazado de la numeración de personajes**
- XXII. **Personajes identificados, según nuestro modelo**
- XXIII. *Las Bodas de Caná, 1563*
- XXIV. *Dramatis personae*

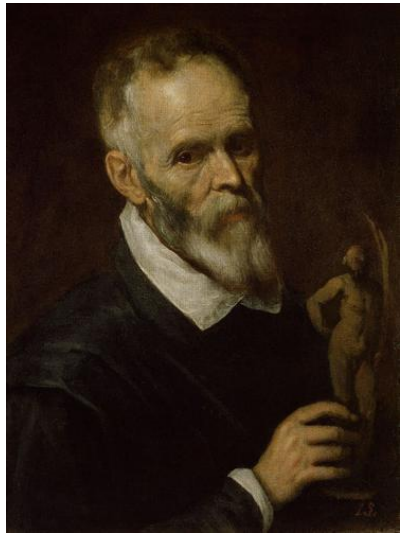
A. Alessandro Vittoria, según nuestra interpretación. Detalle de Las Bodas de Caná de Paolo Caliari, 1563. París, Museo del Louvre, INV. 142. (Detalle)

B. *Alessandro Vittoria. Giovanni Battista Moroni, 1552-53. Kunsthistorisches Museum Wien. Gemäldegalerie, INV. NR. 78.*

C. *Alessandro Vittoria. Paolo Caliari, c. 1580, MET. AN 46.3.*

D. *Alessandro Vittoria. Palma il Giovane, c. 1600-05. Viena Kuntstorischen Museum. GG 1935.*

LÁMINA / PLATE / I



A. Alessandro Vittoria, autorretrato. Venecia, Palacio Manfrin, c. 1600.

B. Jacopo Sansovino. Alessandro Vittoria, 1567. Venezia, Oratorio del Seminario.

C. Palma el Joven. Alessandro Vittoria, c. 1590. Kunsthistorisches Museum Wien, AKH 190058

D. Tomasso Rangone. Alessandro Vittoria, c. 1575. Ateneo Veneto, Venecia.

LÁMINA / PLATE / II



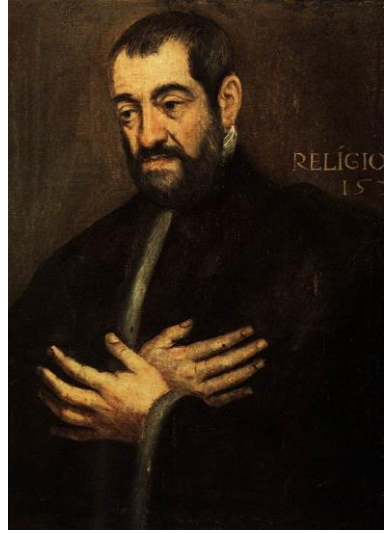
A. Tintoretto, autorretrato, 1548. Victoria and Albert Museum, MN CAI.103.

B. Tintoretto, autorretrato, 1573. Sala Grande de la Scuola de San Rocco. WGA22693.

C. Tintoretto, autorretrato, 1588. Louvre Museum, Inv. No. 572.

D. Tintoretto, autorretrato con libro, después de 1588. Uffizi Gallery. Atribuido a Pietro Della Vecchia.

LÁMINA / PLATE / III



A. Danielle Barbaro, según nuestra interpretación. Detalle de Las Bodas de Caná de Paolo Caliari, 1563. París, Museo del Louvre, INV. 142. (Detalle)

B. *Retrato de varón (Daniele Barbaro?). Paolo Caliari, 1549-50. Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Florencia. (Detalle)*

C. *Danielle Barbaro. Tiziano, h. 1545. Madrid, Museo del Prado, P00414. (Detalle)*

D. *Danielle Barbaro. Paolo Caliari, c. 1556-65. Rijksmuseum Amsterdam, SK-A-4011. (Detalle)*

LÁMINA / PLATE / IV



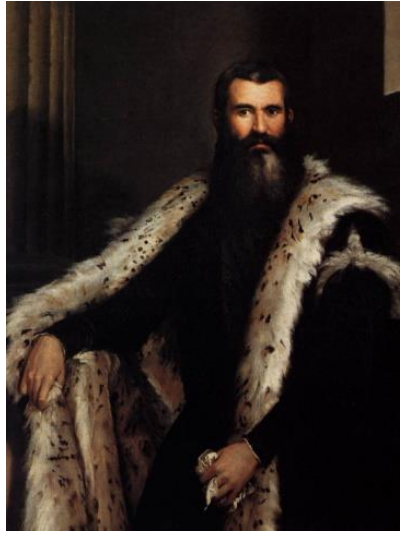
A. Danielle Barbaro, según nuestra interpretación. Detalle de Las Bodas de Caná de Paolo Caliari, 1563. París, Museo del Louvre, INV. 142. (Detalle)

B. *Retrato de varón (Daniele Barbaro?). Paolo Caliari, 1549-50. Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Florencia.*

C. *Danielle Barbaro. Tiziano, h. 1545. Madrid, Museo del Prado, P00414.*

D. *Danielle Barbaro. Paolo Caliari, c. 1556-65. Rijksmuseum Amsterdam, SK-A-4011.*

LÁMINA / PLATE / V



A. Marcantonio Barbaro. Anónimo, 1570. Kunsthistorisches Museum Wien, GG 29.

B. Marcantonio Barbaro. Tintoretto, 1593. National Museum of Art of Rumania.

C. Vincenzo Morosini. Tintoretto, 1580. National Gallery NG 4004.

D. Ludovico Beccadelli. Tiziano, 1552. Florencia, Uffizi Gallery.

LÁMINA / PLATE / VI



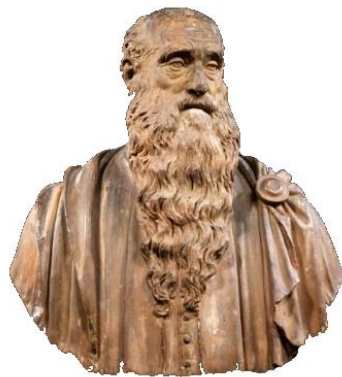
A. Gasparo Contarini. Cristofano Dell'Altissimo, c. 1552-58. Florencia, Galleria degli Uffizi, L.41/1986.

B. Gasparo Contarini. Liverpool, National Museums.

C. Gasparo Contarini. Danese Cattaneo, c. 1563. Capilla Contarini en la Madonna dell' Orto.

D. Giulio Contarini. Alessandro Vittoria, 1570-76. The National Gallery of Canada.

LÁMINA / PLATE / VII



A. Girolamo Contarini. Paolo Caliari, 1570. Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 236.

B. Girolamo Contarini. Paolo Caliari, h. 1570. Philadelphia Museum of Art, Cat. 208.

C. Tomasso Contarini almirante. Tintoretto (atribuido). Narbonne Museum.

D. Alvise Contarini. Paris Bordone. Museo de Arte de Sao Paulo. N° MASP.00021.

LÁMINA / PLATE / VIII



A. Cardenal Reginal Pole en Las Bodas de Caná, Paolo Caliari, 1563. (Detalle)

B. *Retrato del papa Paolo III con Reginald Pole. Jacopino Del Conte, c. 1537. Roma, Basilica di Santa Francesca Romana.* (Detalle)

C. *Reginal Pole. A partir de Cristofano Dell' Altissimo, c. 1556. Shute Barton, Devon, National Trust Collections, NT 262827, © National Trust Images.*

D. *Reginal Pole. Willem van de Passe (ilustrador). "Herodogia Anglica", 1620. Arnhem, Crispijn de Passe. L, 78.1-67.*

LÁMINA / PLATE / IX



A. Reginald Pole. A partir de un original de Sebastiano del Piombo, 1540, en el Museo Hermitage de San Petersburgo. Tameside Museums and Galleries Service, The Astley Cheetham Art Collection, GMI TMG ASTAC1979 8-001.

B. Reginal Pole. Sebastiano del piombo, 1549. Museo de Bellas Artes de Budapest, 989.

C. Reginal Pole. Sebastiano del Piombo, 1540s, The State Hermitage Museum, Inventory Number ГЭ-81.

D. Reginal Pole. Anónimo inglés, 1560-99. Hardwick Hall Collection, Derbyshire, National Trust Collections, NT 1129160. © National Trust Images.

LÁMINA / PLATE / X



A. Alvise Priuli, según nuestra interpretación, mirando al vino del milagro. Detalle de Las Bodas de Caná de Paolo Caliari, 1563. París, Museo del Louvre, INV. 142. (Detalle)

B. *Girolamo Priuli, Dux. Tintoretto, 1559. WGA22684.* Rival de Girolamo Grimani a la elección de Dux de Venecia este mismo año.

C. *Girolamo Priuli, Dux. Tintoretto o Tiziano. Odessa Museum of Western and Eastern Arts.*

D. *Lorenzo Priuli, Dux. Domenico Tintoretto, 1585-1590. Doge's Palace, Venice, Italy.*

LÁMINA / PLATE / XI



A. Girolamo Grimani, según nuestra interpretación, mirando al vino del milagro. Detalle de Las Bodas de Caná de Paolo Caliari, 1563. París, Museo del Louvre, INV. 142. (Detalle)

B. *Girolamo Grimani. Alessandro Vittoria, ca. 1560-70. Pinacoteca Manfrediana, Seminario Patriarcal, Venecia.*

C. *Ottavio Grimani. Alessandro Vittoria, 1570. Bode Museum, Berlín, Inv. N° 303.*

D. *Marino Grimani. Alessandro Vittoria, después de 1599. Walters Art Museum, 27225.*



A. Marco Grimani. Jacopo Tintoretto, ca. 1580. Royal Collection Trust, RCIN 402747.

B. Pietro Loredan, 84 Dux de Venecia. Tintoretto (no confirmado), 1567-70. Kimbell Art Museum, AP 1986.08.

C. Marino Grimani (hijo de Girolamo Grimani). Jacopo Tintoretto, 1578. Los Angeles County Museum of Art CA, USA, AN 39.12.23. Paul Rodman Mabury Collection (39.12.23).

D. Marino Grimani (hijo de Girolamo Grimani), 89 Dux de Venecia. Domenico Tintoretto, 1600-25, AN 1927.422. Cincinnati Art Museum.

LÁMINA / PLATE / XIII



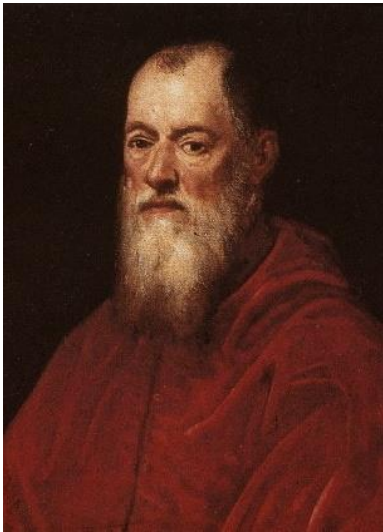
A. Giovanni VI Grimani (Venecia, 1506 – Venecia, 1593) en Las Bodas de Caná. Patriarca de Aquilea inhabilitado: envuelto en dos procesos inquisitoriales hasta una edad avanzada. (Detalle)

B. *Giovanni Grimani. Taller de Jacopo y Domenico Tintoretto. Trento, Museo Diocesano Tridentino.*

C. *Giovanni Grimani. Atribuido a J. Tintoretto, 1560s. Schorr Collection, London, 30 cat. 340. (Detalle)*

D. *Giovanni Grimani. Atribuido a D. Tintoretto, ca. 1600s, Museo di Palazzo Grimani, Venice (Detalle)*

LÁMINA / PLATE / XIV



A. Domenico Grimani (Venecia, 1461 – Roma, 1523) en Las Bodas de Caná. Protonotario y secretario apostólico del Vaticano. Patriarca de Constantinopla. Patriarca de Aquilea. Patrono de Giorgione. El hombre más rico de Italia. (Detalle)

B. *Fiesta de las guirnaldas de rosas.* Alberto Durero, 1506. Galería Nacional de Praga, AN O 1552. (Detalle)

C. *Domenico Grimani. Palma el Joven, h. 1550.* Venecia, Galería de la Academia. (Detalle)

D. *Domenico Grimani. Lorenzo Lotto. Schorr Collection.* (Detalle)

LÁMINA / PLATE / XV



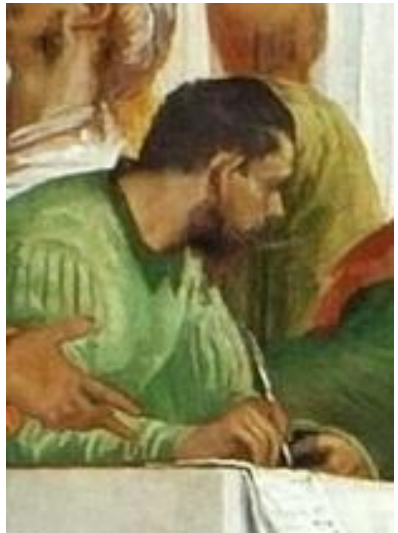
A. Andrea Pampuro de Asolo, prior de S. Giorgio Maggiore en 1562-63 y responsable del encargo. (Detalle)

B. Girolamo Scroguero de Piacenza, abad de S. Giorgio Maggiore en 1562-63 y responsable del encargo. (Detalle)

C. Dom Alessandro de Bérghamo, según nuestro modelo decano en calidad de procurador para el buen uso de los fondos de la comunidad. (Detalle)

D. Dom Maurizio de Bérghamo, según nuestro modelo el cillerero o ecónomo. Todos los pedidos de la congregación, incluidos los artísticos, llevaban obligatoriamente su firma. (Detalle)

LÁMINA / PLATE / XVI



A. Paolo Caliari, apodado “el Veronés”, nacido Spezzapedra. Calificado como “el demonio etrusco del manierismo”. (Detalle)

B. Jacopo Bassano Dal Ponte (?) (Bassano dal Grappa, 1510 – Bassano dal Grappa, 1592). (Detalle)

C. Jacopo Comin, apodado Tintoretto, llamado “el furioso”. Cantante en el *consort* vocal original de *Las Bodas*. (Detalle)

D. Tiziano Vecellio. Conocido como “el príncipe de los pintores” y “el pintor de los príncipes”. Pintor oficial de la *Serenissima* y de la Corona Española. Amigo personal de Giorgione, el Aretino, y Carlos V. Cantante en el *consort* vocal original de *Las Bodas*. (Detalle)

LÁMINA / PLATE / XVII



A. Benedetto Caliari. Geómetra de la *bottega* y hermano del Veronés. Zurdo o ambidiestro en el *consort* original. (Detalle)

B. Andrea Meldolla, “Schiavone” (lit. esloveno, en veneciano antiguo). Colaborador de los pintores y arquitectos presentes en *Las Bodas*. Amigo de juventud de Tintoretto. (Detalle)

C. Diego Ortiz. Violagambista y maestro de capilla de la Corte Virreinal de Nápoles. Su retrato ocultó finalmente a Giorgione, presente hasta casi la finalización del lienzo. (Detalle)

D. Pietro Aretino, el “azote de los príncipes”. Polígrafo, amigo personal de Bembo, Tiziano, Sansovino y Carlos V. Mantuvo correspondencia con muchos de los presentes en *Las Bodas*. (Detalle)

LÁMINA / PLATE / XVIII



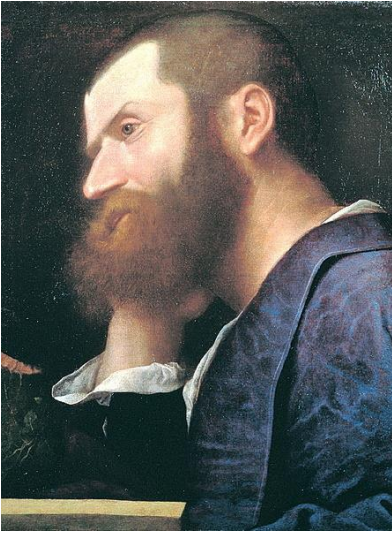
*A. Pietro Aretino. Tiziano, 1512. Florencia, Galleria Palatina.
(Detalle)*

*B. Pietro Aretino. Jacopo Sansovino. Washington, Natinal
Gallery of Art, Inv: 148006.*

*C. Pietro Aretino. Tiziano, 1545. Florencia, Palacio Pitti.
(Detalle)*

*D. Pietro Aretino. Tiziano, 1537. New Yotk, The Frick Collection.
(Detalle)*

LÁMINA / PLATE / XIX



A. Andrea Navagero, por/by Rafael Sanzio, 1516. Roma, Doria Pamphilj Gallery.

B. Cardenal Bernardo Navagero, autor y localización desconocidos, basado probablemente en (C).

C. Cardenal Bernardo Navagero. Domenico Brusaporzi (Domenico Riccio), fresco, entre 1565-7, Verona, Palazzo vescovile, Sala sinodale. (Detalle)

D. Giulia Gonzaga en Las Bodas de Caná. Paolo Caliari, 1563. La discípula más ferviente de Juan de Valdés. (Detalle)

LÁMINA / PLATE / XX



ANEXO 3. DRAMATIS PERSONAE

LÁMINA XXI. *Trazado de la numeración de personajes.*

LÁMINA XXII. *Personajes identificados en Las Bodas de Caná, 1563, de Paolo Caliari, según nuestro modelo. En amarillo se indican otros aún no publicados. Los coloreados en verde son probablemente sirvientes. 1 y 2. Los dos bufones que dan comienzo a la serie son probablemente el de Francisco I y el de Solimán. 3. Alfonso d' Avalos. 4. Eleonor de Austria. 5. Francisco I de Francia. 6. María Tudor. 8. Solimán. 9. Sokollu Mehmet Pasa. 10. Vittoria Colonna. 11. Perico, sirviente del emperador. 12. Carlos V. 14. Danielle Barbaro. 17. Giulia Gonzaga. 30. Alessandro Vittoria. 33. Andrea Pampuro. 37. Girolamo Scroguerro. 38. Reginald Pole. 39. Domenico Grimani. 40. Girolamo Grimani. 41. Alvise Priuli. 42. Benedetto Caliari. 46. Pietro Aretino. 51. Andrea Schiavone. 52. Paolo Caliari. 53. Diego Ortiz. [53]. Giorgio de Castelfranco. 54. Jacopo Bassano Da Ponte (?). 56. Jacopo Robusti (Tintoretto). 57. Tiziano Vecelio. 63. Giovanni Grimani. 71. Dom Alessandro de Bérgamo. 73. Dom Maurizio de Bérgamo.*

LÁMINA XXIII. *Las Bodas de Caná, 1563, de Paolo Caliari. París, Museo del Louvre, INV. 142.*

LÁMINA XXIV. *Dramatis Personae.*

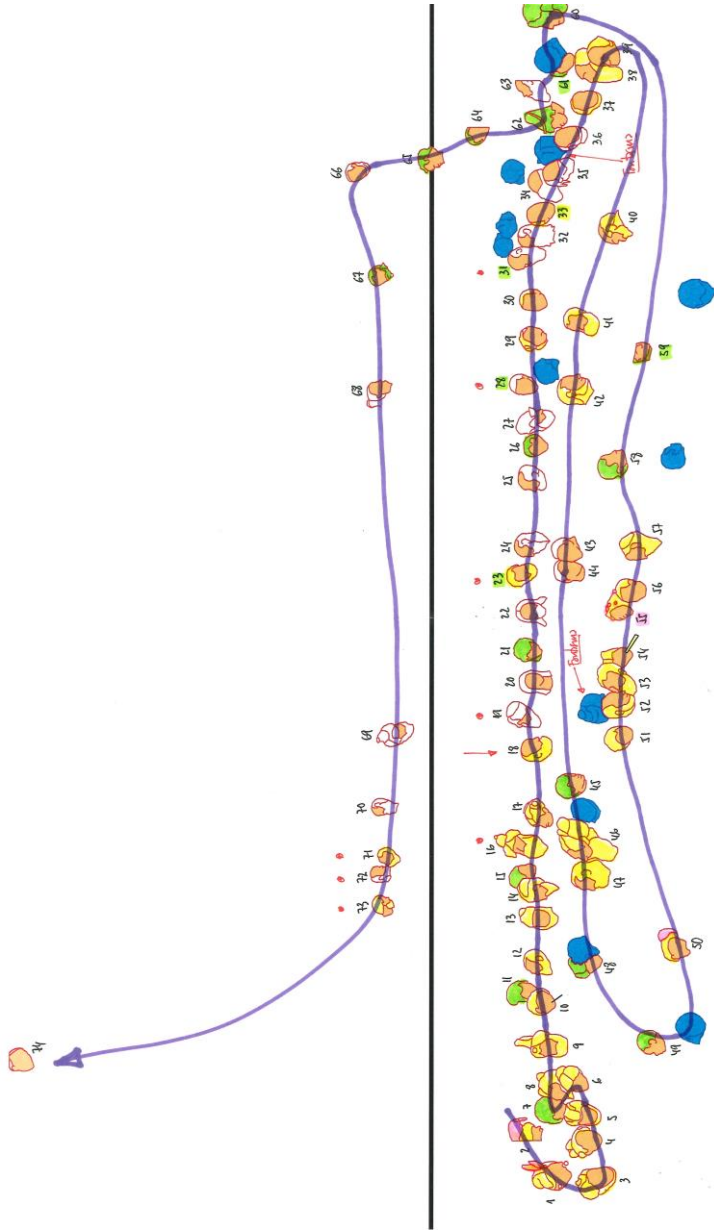


LÁMINA / PLATE / XXI

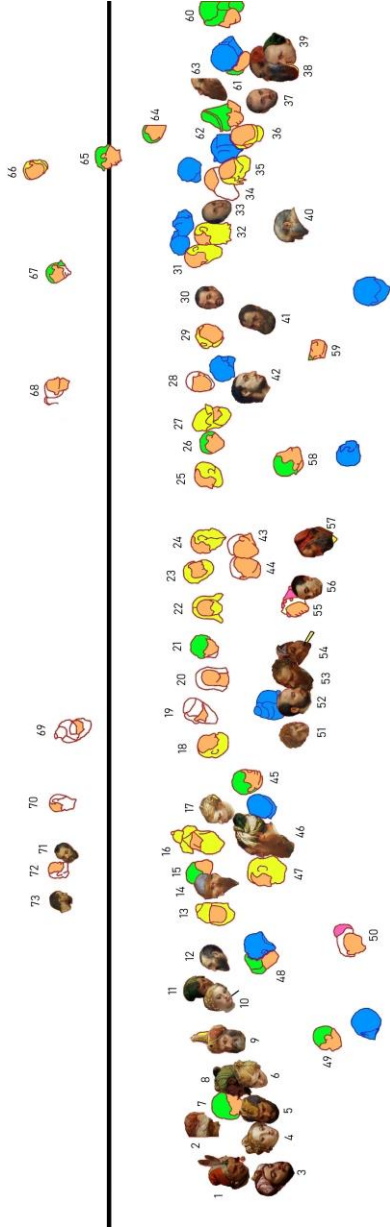


LÁMINA / PLATE / XXII



LÁMINA / PLATE / XXIII

LÁMINA / PLATE / XXIV

(en azul nuestras propuestas / in blue our proposals)



1. Bufón de Francisco I



2. Bufón de Solimán



3. Alfonso d' Avalos



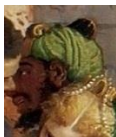
4. Eleonor de Austria



5. Francisco I de Francia



6. María Tudor



8. Solimán el Magnífico



9. Sokollu Mehmet Pasha



10. Vittoria Colonna



11. Perico



12. Carlos V



14. Danielle Barbaro



17. Giulia Gonzaga



30. Alessandro Vittoria



33. Andrea Pamputo



37. Girolamo Scroguerro



38. Reginald Pole



39. Domenico Grimani



40. Girolamo Grimani



41. Alvise Priuli



42. Benedetto Caliari



46. Pietro Aretino



51. Andrea Schiavone



52. Paolo Caliari



53. Diego Ortiz



53. [Giorgio de Castelfranco]



54. Jacopo Bassano Da Ponte (?)



56. Jacopo Robusti “Tintoretto”



57. Tiziano Vecellio



63. Giovanni VI Grimani



71. Dom Alessandro de Bérghamo



73. Dom Maurizio de Bérghamo

BIBLIOGRAPHY

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Jaynie (1997). *Giorgione: The painter of poetic brevity*, Paris-New York, Flammarion.
- Antony, C.M. (1909). *The angelical cardinal. Reginald Pole*, London, MacDonald & Evans.
- Arizzolli, Louise (2017). "Marietta Robusti in Jacopo Tintoretto's Workshop. Her Likeness and her Role as a Model for her Father", *Studi di Storia dell'Arte*, 27, 2016, pp. 105-114.
- Avery, Victoria (2001). "The House of Alessandro Vittoria Reconsidered", *The Sculpture Journal*, 5: 7-32.
- Bayer, Andrea, Mahon, Dorothy & Centeno, Sylvia A. (2017). An Examination of Paolo Veronese's Alessandro Vittoria, *Metropolitan Museum Journal* 52, pp. 116-127.
- Benrath, Karl (1876). *Bernardino Ochino of Siena. A contribution towards the history of the Reformation*, London, James Nisbet & Co.
- Benzoni, Gino & Bortolotti, Luca (2002). "Domenico Grimani". In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 59.
- Benzoni, Gino & Bortolotti, Luca (2002). "Giovanni Grimani". In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 59.
- Bernari, Carlo & de Vecchi, Pierluigi (1970). *L'opera completa del Tintoretto*, Milano, Rizzoli.
- Bordaz, Odile & Joannis, Claudette (1992). "Tissus, costumes et bijoux: invention ou réalité?". In: *Les noces de Cana de Véronèse: une oeuvre et sa restauration*, J. Habert, N. Volle & M.A. Belcour eds., Paris, Editions de la Reunion des Musées Nationaux, pp. 236-279.

- Bortolotti, Luca (2009). "Andrea Meldolla, detto lo Schiavone".
In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 73.
- Boschini, Marco (1674). *La ricche minere della pittura veneziana, Seconda impressione con nove aggiunte*, Venecia. Reimpresión 1969.
- Bowd, Stephen (2016). "Prudential Friendship and Religious Reform - Vittoria Colonna and Gasparo Contarini", Chapter 9 of *A Companion to Vittoria Colonna*, A. Brundin, T. Crivelli, & M.S. Sapegno eds., Leiden, Brill.
- Bryan, Michael (1873). *A Biographical and Critical Dictionary of Painters and Engravers*, London, George Bell & Sons.
- Buonanno, Lorenzo (2016a). "Tintoretto, Vittoria, and the Figura Serpentinata in Venice", *Toward Tintoretto 500*, Annual Meeting of The Renaissance Society of America Conference, Boston, Marzo-Abril 2016.
- Buonanno, Lorenzo (2016b). "The quest for official Commissions". In: *Tintoretto. Artist of Renaissance Venice*, Robert Echols and Frederick Ilchman eds., New Haven, Yale University Press, pp. 134-143.
- Burke, Peter (2016). *El renacimiento europeo. Centros y periferias*, ePubLibre, Titivillus 12.04.16, Edición Digital, primera edición impresa 1998.
- Caffi, Francesco (1854). *Storia della Musica sacra nella Cappella Ducale di S. Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, Venezia G. Antonelli ed. (reed. Bologna 1970, Hildesheim ; New York 1982).

- Carroll, Linda L. (2017). "Ruzante 's, and Palladio 's, Women". In: *Dialogo. Studi in onore di Angela Caracciolo Arico*, pp 99-114.
- Cast, David J. ed. (2014). *The Ashgate Companion to Giorgio Vasari*, Ashgate Publishing Company, Franham, Surrey.
- Cocke, Richard (1984). *Veronese 's Drawings, With a Catalogue Raisonné*, Ithaca, Cornell University Press.
- Cocke, Richard (2001). *Paolo Veronese. Piety and Display in an Age of Religious Reform*, Surrey, Ashgate Pub Co.
- Colbert, Jean-Baptiste (1865). Relation d'un voyage du Marquis de Seignelay, *Gazette des Beaux-Arts*, 18, p. 445-464.
- Collett, Barry (1985). *Italian Benedictine Scholars and The Reformation. The Congregation of Santa Giustina of Padua*, Oxford, Calrendon Press.
- Cooper, Tracy E. (1991). "Un modo per a la 'Riforma Cattolica'? La scelta di Paolo Veronése per il refettorio di San Giorgio Maggiore". In: *Crisi e rinnovamenti nell'autunno del Rinascimento a Venezia*. Vittore Branca (Ed.), Firenze, Leo S. Olschki Editore, pp. 271-292.
- Crews, Daniel A. (2008). *Twilight of the Renaissance. The life of Juan de Valdes*, Toronto, University of Toronto Press. ISBN 978-0-8020-9867-2.
- Dal Borgo, Michela (2002). "Girolamo Grimani". In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 59.
- Dal Borgo, Michela (2002). "Marco Antonio Grimani". In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 59.

- Derosas, Renzo (1983). "Girolamo Contarini". In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 28.
- Derosas, Renzo (1983). "Tomasso Contarini". In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 28.
- Derosas, Renzo (1983). "Giulio Contarini". In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 28.
- Di Dio, Kelley Helmstutler (2011). "Sir Leone", Chapter 2 of *Leone Leoni and the Status of the Artist at the End of the Renaissance (Visual Culture in Early Modernity)*, Farnham, UK, and Burlington, VT; Ashgate.
- Douglas-Scott, Michael (1997). "Jacopo Tintoretto 's Altarpiece of St Agnes at the Madonna dell Orto in Venice and the Memorialisation of Cardinal Contarini", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 60, pp. 130-163.
- Faillant-Dumas, Lola (1992). "La plus grande radiographie réalisée au Louvre". In: *Les noces de Cana de Véronèse: une oeuvre et sa restauration*, J. Habert, N. Volle & M.A. Belcour eds., Paris, Editions de la Reunion des Musées Nationaux, pp. 110-129.
- Fenlon, Iain (2019). "Music and Domestic Devotion in the Age of Reform". In: M. Corry, M. Faini, & A. Meneghin (Eds.), *Domestic Devotions in Early Modern Italy* (Vol. 59, pp. 89–114). Brill. <http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctvbqs499.11>
- Firpo, Massimo & Tedeschi, John (1996). "The Italian Reformation and Juan de Valdes", *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 27, No. 2 (Summer), pp. 353-364.

- Firpo, Massimo & Marcatto, D., *I processi inquisitoriali di Pietro Carnesecchi (1557-1567)*, I-II, Città del Vaticano 1998-2000, *ad indices*.
- Firpo, Massimo (2004). "The Italian Reformation". Chapter 11 in *A Companion to the Reformation World*, R. Po-chia Hsia ed., Blackwell Publishing.
- Firpo, Massimo (2016). "Juan de Valdes e la Riforma nell'Italia del Cinquecento", Roma, Laterza.
- Firpo, Massimo (2016). "Rethinking Catholic Reform and Counter-Reformation. What Happened in Early Modern Catholicism: A View from Italy", *Journal of Early Modern History*, 20, pp. 293-312.
- Gentili (2006). "Tintoretto. I temi religiosi", *Art Dossier* 228, Firenze-Milano, Giunti Editore.
- Gleason, Elisabeth G. (1993). *Gasparo Contarini. Venice, Rome, and Reform*, Berkeley, The California University Press.
- Grosso, Marsel (2017). "Come un bronzo che risuona o un cembalo che tintinna: Tintoretto per l' organo di Santa Maria del Giglio". In: *La giovinezza di Tintoretto*, Atti del convegno internazionale di studi Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 28-29 maggio 2015, pp. 185-200.
- Grosso, Marsel (2017). "Tintoretto". In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 88.
- Habert, Jean (1992). "La Œuvre: la commande et la réalisation". In: *Les noces de Cana de Véronèse: une oeuvre et sa restauration*, J. Habert, N. Volle & M.A. Belcour eds., Paris, Editions de la Reunion des Musées Nationaux, pp. 34-78.

- Holt, Henry F. (1867). "The Marriage at Cana by Paul Veronese in Two Parts", *The Gentleman's magazine*, Volume 223, July-December, London, 1867, pp. 594-607, pp. 736-748. ISBN 0-521-65129-8.
- Hochmann, Michel (1987). "La collection de Giacomo Contarini". In: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, tome 99, n°1, pp. 447-489
- Hochmann, Michel (1992). "Le mécénat de Marino Grimani. Tintoret, Palma le Jeune, Jacopo Bassano, Giulio del Moro et le décor du palais Grimani; Véronèse et Vittoria à San Giuseppe". In: *Revue de l'Art*, n°95, pp. 41-51.
- Ilchman, Frederick (2016). "Defining Jacopo Tintoretto as a Portraitist", *Toward Tintoretto 500*, Annual Meeting of The Renaissance Society of America Conference, Boston, Marzo-Abril 2016.
- Ingersoll-Smouse, Fl. (1927). "L'oeuvre peint de Paul Véronèse en France", *Gazette des Beaux Arts*, LXIX, t. II, sept-oct.
- Jameson, Mrs. (1867). "Lives of the Early Painters: The Venetian Painters of the Sixteenth Century: Tintoretto - Paul Veronese - Jacopo Bassano", *The American Art Journal* (1866-1867), Vol. 6, No. 23 (Mar. 30, 1867), pp. 355-357.
- Kaplan, Paul H.D. (2008). "Old Testamente heroes in Venetian High Renaissance art", Chap. 10 of *Beyond the Yellow Badge Anti-Judaism and Antisemitism in Medieval and Early Modern Visual Culture*, Mitchell B. Merback ed., Brill, Leiden, pp. 278-303.

- Lafarga, Manuel, Cháfer, Teresa, Navalón, Natividad & Alejano, Javier (2018). *El Veronés y Giorgione en concierto: Diego Ortiz en Venecia* (edición bilingüe *Il Veronese and Giorgione in concerto: Diego Ortiz in Venice*), M. Lafarga & P. Sanz eds. ISBN: 978-84-09-07020-6. Download at <http://www.theweddingatcana.org>
- Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2019a). *Las Bodas de Caná: la historia olvidada de un cuadro famoso*, (edición bilingüe *The Paolo Caliari's Wedding at Cana: The forgotten History of a famous canvos*), M. Lafarga & P. Sanz eds. ISBN: 978-84-09-16255-0. Download at www.theweddingatcana.org
- Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2019b). "Veronese and Diego Ortiz at San Giorgio: Profane Painters and Musicians and Sacred Places". Bilingual Edition: Spanish-English. Paper presented at Lucca 's International Conference of *Music Patronage in Italy from the 15th to the 18th-Century*. Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini, 16-18th November 2019. <https://youtu.be/em2Cikj6Pd8>. Download at www.theweddingatcana.org
- Lafarga, Manuel, Alejano, Javier & Sanz, Penélope (2019). "Diego Ortiz : Un maestro de capilla español en Las Bodas de Caná del Veronés", *Musica & Figura*, Vol. 6, pp. 43-64.
- Lafarga, Manuel, Sanz, Penélope & Camarero, Jorge (2021). *Giorgio de Castelfranco y el Veronés en Las Bodas de Caná (1563). El Segundo Consort. Laúdes*. Cullera, M. Lafarga & P. Sanz eds. ISBN: 978-84-09-31601-4. www.theweddingatcana.org

- Lafarga, Manuel, Cháfer, Teresa, Sanz, Penélope & Alejano, Javier (2022). "Diego Ortiz y Giorgione *in concerto*. Nuevos hallazgos en *Las Bodas de Caná del Veronés, 1563*". *Musica & Figura*, Vol. 9, en prensa.
- Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2022b). "*Mile dolci errori*": *Giorgio de Castelfranco y la leyenda de Las Bodas de Caná del Veronés (1563)*, (edición bilingüe "*Mile dolci errori*": *Giorgio of Castelfranco and the legend of the Veronese 's Wedding at Cana (1563)*), Cullera, M. Lafarga & P. Sanz eds., en prensa.
- Lleó (2007). "Tintoretto 2". *Revista de libros de la Fundación Caja Madrid*, No. 124 (April), pp. 37-38.
- Marinelli, Sergio (2016). "Le diverse maschere di Andrea Schiavone". En: *Andrea Schiavone. Pittura, incisione, disegno nella Venezia del Cinquecento*, Venecia, Fondazione Giorgio Cini Chiara Callegari e Vincenzo Mancini eds, pp. 235, 248.
- McFaddin, Read Godard (2009). *Mystical and Evangelical Reform in Tintoretto s Sala dell Albergo*, Tesis de Master, Universidad de Oregón.
- Martin, Thomas (1991). Grimani patronage in S. Giuseppe di Castello: Veronese, Vittoria and Smeraldi, *The Burlington Magazine*, Vol. 133, No. 1065 (Dec), pp. 825-833.
- Morace, Rosanna (2014). "Bernardo Tasso e il gruppo valdesiano. Per una lettura Spirituale dei Salmi". In: *Quaderno di italianistica 2014*, Pisa, Edizioni ETS, pp. 57-90.
- Moschini, Vittorio (1937). "Vittoria, Alessandro". In: *Enciclopedia Italiana*.

- Nichols, Tom (1999). *Tintoretto. Tradition and Identity*, London, Redaktion Books.
- Nichols, Tom (2016). *Renaissance Art in Venice: From tradition to individualization*, London, Lawrence King Publishers.
- O' Malley, John W. (2003). *Trent: What Happened at the Council*, Cambridge MA, The Belknap Press of Harvard University Press.
- Paoletti, Ermolao (1837). "Compagnia della Calza". In: *Il fiore di Venezia; ossia, I quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani*, 1837.
- Perry, M. (1978). *Cardinal Domenico Grimani 's legacy of ancient art to Venice*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLI (1978), pp. 215-245.
- Pino, Paolo (1548). *Dialogo di Pittura di Messer Paolo Pino Nuovamente Dato in Luce*, Vinegia, Pauolo Gherardo.
- Pozzolo, Enrico M^a Dal (2015). Per Andrea Schiavone pittore - Revisioni e aggiornamenti. In *Splendori del Rinascimento a Venezia: Schiavone tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano*, Catálogo de la Mostra, Em Dal Pozzolo & L. Puppi eds., Milano, pp. 77-102.
- Pozzolo, Enrico M^a Dal (2020). *Illustri Conosciuti: Giorgione*. 2000TV. Enero 2020. <https://youtu.be/-ZjLPc6fvV8>
- Predelli, R. (1908). Le memorie e le carte di Alessandro Vittoria, *Archivio trentino*, XXIII.

- Priever, Andreas & Chaudonneret, Marie-Claude (1992). "Les copies, de Zuccaro à Cézanne", Chap. 5 de Habert, J., Volle, N. & Belcour, M.A. eds. *Les noces de Cana de Véronèse: une oeuvre et sa restauration*, Paris, Editions de la Reunion des Musées Nationaux, pp. 297-326.
- Prosperi, Adriano (2011). *L'eresia del Libro Grande. Storia di Giorgio Siculo e della sua setta*, Milano, Giangiacom Feltrinelli ed.
- Richardson, F.L. (1980). *Andrea Schiavone*, London, Clarendon Press, Oxford University Press.
- Ridolfi, Carlo (1642). *Vita di Giacomo Robusti detto il Tintoretto*, Venetia, Guglielmo Oddoni.
- Ridolfi, Carlo (1648). *Le maraviglie dell' arte: ovvero Le vite degli illustri pittori Veneti e dello Stato*, Venetia, presso Gio. Battista Sgava.
- Romano, Davide (2016). "Alvise Priuli". In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volume 85.
- Rossetti, William Michael (1911). "Tintoretto, Jacopo Robusti". In: *Encyclopaedia Britannica, 11th ed.*, Hugh Chisholm ed., Cambridge University Press.
- Rowland-Jones, Anthony (1998). "The minuet. Painter-musicians in triple time", *Early Music*, August, pp. 415-432.
- Salinger, Margaretta (1946). "Veronese 's portrait of the sculptor Alessandro Vittoria", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, Summer, pp. 7-14.

- Sansovino, Francesco (1562). *Delle cose notabili che sono in Venetia. Libri due ne quali ampiamente, e con ogni verità ...* Venice, Domenico Farri.
- Santarelli, Daniele (2008). "Paolo IV, la Repubblica di Venezia e la persecuzione degli eretici - I casi di Bartolomeo Spadafora, Alvise Priuli e Vittore Soranzo". In: *Studi Veneziani*, Pisa: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, pp. 311-378.
- Schier, Rudolf (2017). "Sailing to Byzantium: Giorgione 's Three Philosophers", *Predella, journal of visual arts*, n°41-42, pp. 29-51.
- Shai, Meital (2013). "Villa Grimani Molin Avezzu at Fratta Polesine - Cosmological themes in decorative programs of 16th-century Venetian Villas", Tesis Doctoral, Università Ca' Foscari, Università IUAV.
- Slim, H. Colin (1987). "Tintoretto 's 'Music making women' at Dresden", *Imago Musicae 4*, Tilman Seebass ed., Basilea, Bärenreiter-Verlag.
- Slim, H. Colin (1987). "A Painting about Music at Dresden by Jacopo Tintoretto", *Explorations in Renaissance Culture*, Volume 13, Number 1, pp. 1-17.
- Steele, Brian D. (2016). "The Politics of Representation: Paolo Veronese, Benedetto da Mantova and the Wedding at Cana for San Giorgio Maggiore", *Iconocrazia 10: Arts and Politics. Rhetorical Quests in Cultural Imaging*, Saggi.
- Timofiewitsch, Wladimir (1972). *Girolamo Campagna: Studien zur venezianischen Plastik um das Jahr 1600*, Munich, Fink.

- Van Kessel, Elsje (2017). *The Lives of Paintings: Presence, Agency and Likeness in Venetian Art of the 16th-century*, Berlin, Walter de Gruyter GmbH & Co. ISBN: 978-3-11-048589-9.
- Vasari, Giorgio (1568). *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, et architettori*, Firenze, Giunti.
- Vitruvio Polión, Marco. *Los diez libros de Arquitectura*. San Lorenzo del Escorial, Ediciones Iberia, Col. Clásicos Latinos, 2009.
- Weddigen, Erasmus (1984). "Jacopo Tintoretto und die Musik". In: *Artibus et Historiae*, Vol. 5, n. 10, pp. 67-119.
- Williams, Kim (2019). *Daniele Barbaro 's Vitruvius of 1567*, Birkhäuser, Springer International Publishing.
- Zaggia, Massimo (2005). *Tra Mantova e la Sicilia nel Cinquecento*, Firenze, Leo S. Olschki Editore.
- Zanetti, Antonio (1771). *Della Pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venezia, Giambattista Albrizzi.
- Zeri, Federico & Elizabeth E. Gardner (1973). *Italian Paintings: A Catalogue of the Collection of The Metropolitan Museum of Art*. Vol. 2, *Venetian School*, New York, MMA.

THE AUTHOR

Manuel Lafarga Marqués.

Professor of Music History and Aesthetics at the Alicante Conservatory of Music and Doctor in Arts by the Polytechnic University of Valencia.

Penélope Sanz González.

Independent Researcher, Master in Educational Technology: e-learning and knowledge management and Music Education teacher.

ENGLISH TRANSLATION

Natacha Martínez Caminero & Francisco Alcazar Guzman.



LAFARGA ET SANZ ED.S.

C/ Pintor Sorolla 83
46400 Cullera (VLC)
Spain



<http://www.theweddingatcana.org/>
musiclanguagefrontiers@gmail.com
(+34) 611 047 119

LEGAL NOTICE

Created under Creative Commons License:
Attribution – NonCommercial – NoDerivatives
Creado bajo Licencia Creative Commons:
Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada

CC BY-NC-ND



This material may be copied, distributed, displayed, and performed only verbatim copies of the work and only for non-commercial purposes. Are not allowed derivative works nor remixes based on it. You must give the authors and licensors the credits (attribution) in the manner specified by these.

Este material puede ser copiado, distribuido, mostrado únicamente mediante copias literales del trabajo y exclusivamente con fines no comerciales. No se permiten trabajos derivados ni remixes basados en él. Debe usted otorgar a los autores y licenciarios los créditos (atribución) en la forma que estos especifiquen.





LAFARGA
ET
SANZ ED.S.

