

VÍCTOR MÍNGUEZ
INMACULADA RODRÍGUEZ
UNIVERSITAT JAUME I

Las enseñanzas de Andrea Alciato en la corte de Venecia

Una tabla de la Colección Barbosa-Stern atribuida a Massys

En la colección de la familia Barbosa-Stern de la ciudad de Lima existe una interesante pintura renacentista no estudiada hasta la actualidad en la que percibimos un importante sustrato emblemático y que despierta en nosotros numerosas interrogantes. La información de que disponemos es muy limitada: se trata de una tabla de 72,5 × 126 cm, que en la ficha del museo carece de título y aparece atribuida a la escuela flamenca (fig. 1). La familia Barbosa-Stern la adquirió en noviembre de 1996 en un anticuario de Lima, y se desconoce su procedencia anterior.¹ La obra no ha sufrido ningún proceso de restauración, pues se halla en muy buen estado. Tampoco ha sido posible realizar análisis técnicos como radiografías o espectrografías que arrojen luz sobre los materiales empleados o posibles borradores. Sin embargo, contamos con un dato muy importante y bien visible: en la parte frontal, justo bajo una larga inscripción y de forma clara, podemos leer la siguiente fecha y firma M.D. (15??) QUINTINUS MASSIIS FACIEBAT (fig. 2). El principal punto de interés de esta obra es, no obstante, su obvia inspiración en un emblema de Alciato, cuestión advertida por el propietario de la pintura, Aldo Barbosa, y aspecto en el cual coincidimos plenamente, pero que no despeja todas las dudas iconográficas que plantea la pintura. Además, quedan otras cuestiones importantes por resolver ¿quién es el autor?, ¿a quién corresponde la firma?, ¿qué representan

1. Registro en la Colección Barbosa-Stern: CBS-0243/PT. Registro nacional: RN0000221716.



1. Jan Massys, atribuido, *In senatum*, siglo XVI, óleo sobre tabla, 72.5 × 126 cm. Colección Barbosa-Stern, Lima.



2. Detalle de la firma.

las diversas escenas que contemplamos en la tabla? Y otra consideración: es muy posible que efectivamente el autor sea flamenco, pero el tema representado se vincula en cambio con la escuela veneciana, como podemos percibir comparándolo con otras pinturas similares ¿Qué significa este hecho? Son muchas las interrogantes que la pintura ofrece, algunas de las cuales pretendemos despejar en este texto.

La pintura: análisis iconográfico de la imagen

La pintura muestra un salón palaciego en el que están presentes numerosos personajes y de cuyas paredes penden diversas pinturas y epigramas. Una puerta abierta al fondo permite ver varias escenas secundarias a la distancia. Al adelantarse a los característicos juegos barrocos de cuadros dentro de cuadros,² la obra nos obliga a detenernos en el análisis de las variadas representaciones, conscientes de que sólo la identificación de todos los temas hará posible la correcta lectura de la imagen. En primer plano, y a la derecha, aparece un tribunal de siete hombres ancianos vestidos con túnicas rojas de diversas tonalidades. Excepto el que lo preside en el centro —y que parece ciego—, todos son mancos de ambas manos —lo que llevó en el pasado a interpretar erróneamente que la pintura representaba un hospital de leprosos. A su lado dos escribanos trabajan sobre una mesa. Frente al tribunal o consejo hay algunos hombres con atuendos cortesanos y una multitud de personajes que parecen traer obsequios, presumiblemente sobornos. De las paredes de la sala penden dos pinturas religiosas —una *Crucifixión entre María y san Juan* y una *Déesis* o *Juicio final*—, varias inscripciones latinas —una de ellas muy reveladora como luego tendremos ocasión de comprobar— y algunos medallones irreconocibles. Al fondo de la pintura aparece una puerta que deja paso a un patio interior; la escena que se representa en él es enigmática, aunque se asemeja a un martirio o ejecución: la autoridad contempla desde una tribuna lo que podría ser una decapitación que extrañamente tiene lugar sobre un templete; en la parte inferior un cuadrúpedo —lobo o león— parece amenazar a varias personas. Bajo la tribuna y a través del templete se descubre una perspectiva arquitectónica que se prolonga hasta la ciudad.

2. Julián Gállego, *El cuadro dentro del cuadro* (Madrid: Cátedra, 1984).

In Senatvm, de Andrea Alciato

El cuadro de la Colección Barbosa-Stern ofrece el interés añadido de ser una de las primeras pinturas renacentistas del quinientos inspirada en un grabado emblemático. La cultura emblemática fue una creación humanista que desarrolló un lenguaje cifrado a partir de la combinación de imágenes y palabras, inspirándose en la numismática de la Antigüedad, en la tradición simbólica medieval y en las divisas caballerescas.³ Surgió en el ámbito de las cortes italianas, como un entretenimiento intelectual, a partir del hallazgo en Andros, en 1419, de los *Jeroglíficos* de Horapolo, manuscrito griego que despertó la pasión por los ininteligibles enigmas egipcios que se suponía encerraban la sabiduría de antiguos dioses revelada en su tiempo a los sacerdotes. Los hombres del Renacimiento muy pronto diseñaron sus propias composiciones, que constaban de una imagen enigmática, un lema, mote o sentencia, y una letra aclaratoria. Este género literario hermético alcanzó su madurez con la obra de Andrea Alciato, *Emblematum libellus* (Augsburgo, 1531), precisamente al autor que copia de manera literal el pintor de nuestro cuadro. El emblema CXLIV de Andrea Alciato muestra en su *pictura* una escena que recuerda claramente al grupo que aparece a la derecha de la pintura conservada en Lima: un monarca sentado en su trono y bajo dosel, portando corona y cetro y con los ojos vendados; a cada lado suyo se hallan tres consejeros en actitud de debatir asuntos. Es su lema, *In senatum boni principis* (“Sobre el consejo del buen príncipe”), y su letra:⁴

Diálogo

Aquí, ante los altares de los dioses, están sentadas unas imágenes sin manos, y la primera de ellas sin ojos. Estos fueron entre los tebanos los símbolos de la suma potestad y del santo senado.

—¿Por qué están sentados?

—Porque es conveniente que los jueces tengan la mente reposada y que su ánimo no sea voluble.

3. Sobre la cultura emblemática en el ámbito hispano cabe recomendar los estudios de Santiago Sebastián, *Emblemática e historia del arte* (Madrid: Cátedra, 1995), y de Fernando Rodríguez de la Flor, *Emblemas. Lectura de la imagen simbólica* (Madrid: Alianza Editorial, 1995).

4. Tanto para el lema como para la letra seguimos las excelentes traducciones del latín de Pilar Pedraza, incluidas en la edición de Santiago Sebastián de la obra de Alciato, *Emblemas* (Madrid: Akal, 1985), 186-187.

–¿Por qué figurarles sin manos?

–Para que no acepten regalos ni permitan que se les haga cambiar prometiéndoles presentes. El príncipe es ciego, porque con los solos oídos, sin pasión, pone en ejecución, inmutable, las órdenes del Senado.

Tres son, por tanto, los rasgos que simbolizan al buen senado, tal como aparecerían representados, según el epigrama, en los altares tebanos: los consejeros deben estar sentados, carecer de manos, y el príncipe debe ser ciego. Inmediatamente advertimos una contradicción entre la letra y la imagen del emblema, porque en la estampa grabada los consejeros sí tienen manos. Pero el epigrama, compuesto por el propio Alciato, prevalece sobre la imagen. Recordemos que él imaginó su obra sin ilustraciones, y fue su editor, el impresor Steyner, quien contrató al grabador Breuil para dotarle de ellas. Como vemos, Breuil no siempre realizó su tarea con acierto. También las ediciones castellanas alciatianas de Bernardino Daza, *Los emblemas de Alciato en rhimas españolas* (Lyon, 1549) y de Diego López, *Declaración magistral de emblemas de Andrés Alciato con todas las historias, antigüedades, moralidad y doctrina tocante a las buenas costumbres* (Nájera, 1615) muestran a los consejeros con manos: el grabado de la edición de Daza es el mismo que apareció en la edición original de Alciato, y el de López no varía en lo esencial. No obstante, Diego López ratifica que los consejeros deben ser mancos: “enseña Alciato qual deue ser la audiencia, y chancilleria del buen príncipe, y pinta en ella los oydores sin manos, y el presidente vendados los ojos”.⁵ Otras ediciones posteriores de Alciato sí muestran en cambio a los consejeros con las manos amputadas (fig. 3), y al príncipe con los ojos vendados o sin ojos.

Santiago Sebastián apunta como fuentes conceptuales del emblema CXLIV de Alciato sentencias bíblicas y humanísticas, como algunas que aparecen en el Éxodo (23, 8), en el Deuteronomio (16, 19), en el *Criticón* de Gracián (II, 82) y en los *Adagia* de Erasmo (III, 913). En este sentido, conviene recordar también la descripción de Cesare Ripa sobre la alegoría del Consejo, pues aunque la *Iconología* no se edita hasta 1593, sus comentarios son herederos de la literatura, del arte y de la numismática de la Antigüedad y, por tanto, esta obra es receptora de imágenes culturales que provienen de siglos atrás, como sucede con el propio libro de Alciato. Pues bien, respecto al consejo, Ripa lo describe como “anciano

5. Diego López, *Declaración magistral de los emblemas de Alciato con todas las historias, antigüedades, moralidad y doctrina tocante a las buenas costumbres* (Nájera, 1615), 345.



3. Andrea Alciato, Emblema CXLIV, “*In senatum*”, *Emblematum libellus* (Augsburgo, 1531). Edición española de Gerónimo Vilagrasa (Valencia: 1670).

revestido con largos ropajes de color rojo”, tal como vemos precisamente a los senadores en la pintura de Lima. No obstante, en Ripa porta diversos atributos que en la pintura no aparecen: un collar con corazón, un libro cerrado y una lechuza, tres cabezas, de perro, lobo y león, una cabeza de oso y un delfín (fig. 4). Y cita la *Ética* y la *Retórica* de Aristóteles, a san Ambrosio, Homero, Plutarco y Ovidio. Respecto a la vestidura talar de color rojo, indica que

la ropa larga es lo que mejor conviene al consejo, pues tanto en los tiempos antiguos como en los modernos todo senado, para subrayar su gravedad, se atavía con toga y túnica de largas dimensiones. Y le corresponde el color rojo por ser la púrpura muy apropiada para la dignidad senatorial, siendo también los senadores



4. Cesare Ripa, “El consejo”,
Iconología (Siena: Matteo
 Florini, 1613).

dignos de ella, ya que dicho color significa caridad, que con su ardiente celo mueve al sabio a aconsejar a los que lo necesitan, siendo ésta una de las siete obras de misericordia.⁶

Y un apunte más respecto a Ripa: al describir las alegorías de la Justicia, menciona diversas medallas de Adriano, Antonino Pío y Alejandro, en las que su figura aparece sentada, “significándose con ello la gravedad correspondiente a los sabios, por cuya razón los jueces han de sentenciar sentados en su estrado”.⁷

No está de más recordar que al año siguiente de aparecer la obra de Alciato se publica *El príncipe*, de Nicolás Maquiavelo (Roma, 1532), y en este breve pero decisivo opúsculo para el pensamiento occidental el secretario florentino opina que el príncipe, para mantener la lealtad de su ministro, debe honrarlo, “enriqueciéndolo, obligándolo, concediéndole honores y encargos. Para que comprenda que no puede vivir sin él y que los muchos honores no le hagan desear

6. Cesare Ripa, *Iconología*, vol. I (Madrid: Akal, 1987), 221-222.

7. Ripa, *Iconología*, vol. II, 11.

más, las demasiadas riquezas no le induzcan a aumentarlas”.⁸ El problema del soborno y de la necesaria justicia equitativa estaba muy presente como vemos en las reflexiones de los intelectuales del quinientos. Aunque publicada tras la emblemata de Alciato, la obra de Maquiavelo se escribió veinte años antes, en 1513, y tan sólo tres años después de que fuera redactada Erasmo de Róterdam daba a la luz su *Educación del príncipe cristiano* (*Institutio Principis Christiani*), dedicado al joven Carlos de Habsburgo, futuro emperador. Un pasaje de la obra pone en evidencia la difusión de la representación de la justicia y la rectitud mediante la imagen de los jueces y los reyes mancos:

Si hemos de dar crédito a Plutarco, los tebanos, allá en la antigüedad, profesaban devoción, y visitaban, entre otras imágenes sagradas, a unas que estaban sentadas y carecían de manos, y la primera de todas ni aun ojos tenía. El hecho de estar sentadas advertía que en los magistrados y los jueces importa que tengan el ánimo sosegado y no perturbado por pasión alguna. El hecho de carecer de manos significaba que deben conservarse puros e íntegros de todo obsequio que huele a soborno. El que el príncipe también carezca de manos, significa que el rey, por ningún linaje de dones debe apartarse del camino recto.⁹

Recordemos que la obra de Erasmo tuvo una gran repercusión en los ambientes cultos y elevados, como la corte imperial. Una referencia de este calibre tenía en ese contexto una innegable finalidad moral.

En el amplio debate que *El príncipe* de Maquiavelo generó en Europa y que dio lugar a una amplia producción literaria de teoría política, conocida como “espejos de príncipes”, que enfrentó a las distintas corrientes doctrinales, un subgénero se centró de hecho en definir el consejo ideal del gobernante. Destaca una temprana obra castellana publicada en Flandes, contemporánea a la pintura que nos ocupa, escrita por el humanista y erasmista Fadrique Furió Ceriol: *El concejo, i consejeros del príncipe (...): que es el libro primero del quinto tratado de la institución del príncipe* (Amberes, 1559). Furió gozó de una sólida formación política para escribir su tratado: formado en la universidad de Valencia y en la de Lovaina, dominaba tres lenguas. Tras participar en varios hechos de armas, Carlos V lo nombró consejero de su hijo, el príncipe Felipe. En el desempeño de dicho cargo viajó por toda Europa en misiones especia-

8. Nicolás Maquiavelo, *El príncipe* (Barcelona: Planeta, 1983), 109.

9. Erasmo de Róterdam, *Educación del príncipe cristiano* (Barcelona: Orbis, 1985), 57.

les, en total fueron 17 años al servicio de la corona española. Su cargo lo predispuso a la difícil tarea de teorizar sobre los consejeros del príncipe, lo que hace con tanta minuciosidad que incluso llega a referirse a las características físicas aconsejables en los ministros. Para Furió el buen gobernante es aquel que conoce bien su arte, independientemente del valor moral de dicha persona. El libro de Furió tuvo bastante resonancia y otros autores lo imitaron. Diego Sevilla Andrés rastrea en libros posteriores la influencia del texto del consejero de Felipe II, y la detecta en diversos escritores como Bartolomé Felipe, *Tractado del conseio de los consejeros de los príncipes* (Coimbra, 1584); Lorenzo Ramírez del Prado, *Consejo i consejero de príncipe* (Madrid, 1617) o Juan de Madariaga, *Del senado y de su príncipe* (Valencia, 1617).¹⁰ Pues bien, Furió enumera en su tratado las cualidades del buen consejero una a una y son sobre todo relevantes las novena y la décima: la novena es “que no solamente ame el bien público, pero que en procurarle se olvide de su propio provecho i reputación” y la décima consiste en despojarse “de todos los intereses de amistad, parentesco, parcialidad, vandos i otros qualesquier respetos; i se vista de una recta i prudente bondad, la qual ni sabe, ni puede, ni quiere favorecer, sino a la justicia i virtud”.¹¹ Es evidente la preocupación por Furió porque el consejero desempeñe sus funciones con honestidad e imparcialidad, una cuestión que inquietaba no sólo a erasmistas sino a gran parte de la sociedad.

Al completar la pintura en la Colección Barbosa-Stern, tenemos que convenir en que la inspiración en el emblema de Alciato es total. Y no sólo porque los consejeros aparezcan sentados y sin manos, como se indica en la letra, y porque el personaje que preside la reunión de sabios parezca mostrar las cuencas de los ojos vacías, sino porque el epigrama marmóreo que aparece sobre la cabeza de los senadores reproduce tal cual la letra latina del emblema alciatiano:

Dialogismus

Effigies manibus truncae ante altaria divum
Hic resident, quarum lumine capta prior.
Signa potestatis summae, sanctique Senatus
Thebanis fuerant ista reperta

10. Diego Sevilla Andrés en su estudio introductorio a su edición de la obra de Fadrique Furió Ceriol, *El consejo y consejeros del príncipe y otras obras* (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1952).

11. Furió Ceriol, *El consejo y consejeros del príncipe y otras obras*, 136 y 139.

viris.
 Cur resident?
 Quia mente graves decet esse quieta
 Iuridicos, animo nec
 variare levi.
 Cur sine sunt manibus?
 Capiant ne xenia, nec se
 Pollicitis flecti muneribusve sinant.
 Caecus et est Princeps; quod solis
 auribus, absque
 Affectu, constans iussa Senatus agit.

Un posible autor: Jan Massys

El análisis de la anotación que podemos leer en el frontal de la pintura de la Colección Barbosa-Stern —M.D. (??) QUINTINUS MASSIIS FACIEBAT— nos conduce, como una posible —aunque improbable— autoría, al pintor flamenco Quentin Massys, del que sabemos que firmaba sus obras de diversas formas, como Quinten Matsys, Quintinus Massiis o Quinten Metsys, y aunque no creemos que sea el verdadero autor, por razones que enseguida explicaremos, la similitud de su nombre con la firma de la tabla nos obliga a detenernos en este pintor. La biografía de Quentin Massys ha estado siempre rodeada de un aura de leyenda, como un pintor autodidacta formado como orfebre, pero que decidió dedicarse a la pintura tras ver cómo su amada se marchaba con un pintor. Adoptó entonces la firma del yunque. Así lo narra el poema que se recoge bajo el retrato del artista en la obra de Domenicus Lampsonius, *Pictorum aliquot celebrium germaniae inferiores elogiis*.¹² Esta anécdota también la recoge Karel van Mander en la biografía de Massys, así como el pretendido hecho de que fuera autodidacta, algo muy raro en el sistema de gremios predominante en los Países Bajos. Van Mander nos informa que a Massys se le apodó como El Herrero, pues ejerció este oficio hasta los 20 años. Para Van

12. Seguimos la biografía y la trayectoria artística de Massys en Larry Silver, *The Paintings of Quentin Massys with Catalogue Raisonné* (Oxford: Phaidon, 1984), 1-25, monografía fundamental y no superada sobre el artista. Véase también Max J. Friedländer, *From Van Eyke to Brueghel: Early Netherlandish Painting, VII* (Oxford: Phaidon, 1956), 68-72.

Mander el oficio de pintor de Massys tuvo como origen una enfermedad que le postró durante mucho tiempo y le impidió tras su recuperación ejercer su antiguo oficio, pues había perdido gran parte de su fuerza. Comenzó entonces a ejercer la pintura, se dedicó con gran pasión y llegó a ser un consumado maestro.¹³ Quizá se trató de construir la leyenda de un genio en torno a él, al parangonarlo con lo que Plinio narraba en su *Historia natural* sobre Lisipo, o Vasari en sus *Vite* sobre Miguel Ángel y Giotto. Otros textos descriptivos de los Países Bajos publicados en el último cuarto del siglo xvi hacen referencia a Massys como orfebre o herrero nativo de Lovaina. A Massys se le consideró en Amberes durante el siglo xvii el padre de la escuela local de pintura.

Lo cierto es que efectivamente Massys era hijo de un herrero, Joost Massys, y el nombre de su madre era Catherine van Kincken. Nació en Lovaina entre el 4 y el 10 de septiembre de 1466. Tuvo dos hermanos y una hermana. Seguramente en su juventud trabajó en el taller del padre y pudo haber entrado en el gremio de pintores de Lovaina, pero no hay constancia documental de ello. Sí se sabe documentalmente que en 1491 entró en el gremio de pintores de San Lucas de Amberes, y a lo largo de 20 años hay constancia de su trabajo y de haber inscrito a cuatro aprendices. En su taller también trabajaron sus dos hijos, Cornelis y Jan, notables pintores de la ciudad. No existe constancia documental de ningún viaje ni por los Países Bajos ni por Italia.

En cuanto a su vida, se sabe que se casó dos veces, primero con Alijt van Tuyt en 1492, quien murió en 1507 y con la que tuvo tres hijos. En 1508 se casó con Catherine Hyen, con quien tuvo diez hijos. Dos de ellos, como hemos mencionado, se dedicaron también a la pintura. De esta segunda esposa recibió una importante herencia, la cual le permitió construirse una magnífica casa, en la Schuttershofstraat, decorada al estilo italianizante. Lo cierto es que Massys supo elegir bien a sus esposas, pues ambas le reportaron buenos ingresos y le permitieron tener un buen nivel de vida. Sabemos también que, en agosto de 1520, Durero lo visitó durante su estancia en Amberes, y que era amigo íntimo y colaborador de Joachim Patinir. Es conocido también que Quentin Massys no empataba bien con el sistema del gremio, pues no hay muchas referencias a su participación en él o a la asunción de cargos. Conocemos también su acercamiento a Erasmo y al círculo de erasmistas y humanistas de Amberes. Este

13. Karel Van Mander, *Vidas de pintores flamencos, holandeses y alemanes* (Madrid: Casimiro, 2012), 45-49.

círculo fue muy importante en la confección de las imágenes moralizantes y satíricas en la obra de Massys.

El ambiente de Amberes de la época favorecía esta crítica feroz a la sociedad. La ciudad era en el primer tercio del siglo XVI un gran emporio comercial y artístico, al cual acudían pintores de las ciudades holandesas y flamencas, dominaba en esos momentos el estilo de la escuela de Brujas, pues no había una escuela local. Massys supo conseguir un grupo de importantes mecenas, especialmente entre la comunidad portuguesa. Las influencias pictóricas italianas fueron notables entre los artistas del territorio, resultado del comercio de obras de arte con Italia, sobre todo con Florencia, y del tradicional viaje de formación de los pintores flamencos a la península mediterránea. Por ejemplo, en la obra de Massys se reconoce la influencia de los dibujos de Leonardo da Vinci, y de forma más contundente se percibe el estilo italianizante en sus trabajos finales.

Entre 1507 y 1513 ejecutó dos importantes trípticos, el *Altar de santa Ana* (Musées Royaux, Bruselas) y el *Altar de san Juan* (Koninklijk Museum, Amberes). En la década siguiente trabajó en numerosos altares para mecenas portugueses y alemanes. Fue también un periodo de experimentación, en el que el contacto con el paisajista Joachim Patinir fue fundamental. Aunque Massys ya introducía fondos paisajísticos en sus obras, el contacto con Patinir le permitió profundizar en este sentido, como por ejemplo en el cuadro de *Las tentaciones de san Antonio*, ca. 1522 (Museo del Prado, Madrid) (fig. 5).¹⁴ Massys fue un artista que habitualmente trabajaba en pequeño formato, trípticos, pequeñas imágenes devocionales, llenas de intimidad, que sus clientes apreciaban como pequeñas joyas, como afirma Van Mander. Una de sus obras más famosas es el retrato de Erasmo, al que el artista representa como un hombre rodeado de sus libros, más que como un erudito en su estudio (1517, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma). Sin duda fue un magnífico retratista, otros ejemplos son los de Peter Gillis (Collection Lord Radnor, Longford Castle), Nicolas Aegidius (Liechtenstein Collection, Vaduz), Cornelius Grapheus (Städel Institut, Fráncfort), o Cosme de Médici (Musée Jacquemart-Andre, París).

Massys fue un pintor atraído también por las imágenes seculares y, desde luego, no fue en esto el primero en los Países Bajos. Pero a diferencia, por ejemplo, de El Bosco, Massys representa sus escenas profanas sin ningún atis-

14. Sobre Patinir y su relación con Massys véase el catálogo de la exposición del Museo del Prado en el cual se analiza con detalle ésta y otras obras. *Patinir. Estudios y catálogo crítico*, catálogo de la exposición (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007).



5. Quentin Massys, *Las tentaciones de san Antonio*, ca. 1522, óleo sobre tabla, 155×173 cm. © Madrid, Museo Nacional del Prado.

bo de elementos sobrenaturales o de sentido religioso. Tampoco utiliza el tipo de imágenes panorámicas de El Bosco y prefiere representar apenas una o dos figuras, en un espacio cerrado y sólo de medio cuerpo. En muchas de las obras de este tipo Massys busca, en realidad, instruir contra el ridículo, aunque tiene un trasfondo religioso que sigue a Erasmo, el cual revela la dimensión moral de la religión por medio de la sátira:¹⁵ ejemplifica la capacidad humana de resistirse a las tentaciones a partir de las distintas representaciones del camibista y su mujer (Museo del Louvre, París), el banquero y su cliente (Windsor Castle), hombres grotescos y mujeres ancianas (National Gallery, Londres), parejas enfermizas (National Gallery, Washington), locos (Held Collection,

15. Silver, *The Paintings of Quentin Massys*, 135.

Old Bennington), o filósofos como Demócrito. En 1530 el artista murió víctima de la peste, pero su legado lo recogieron sus dos hijos artistas, quienes se hicieron cargo del taller paterno un tiempo.

Decíamos que la autoría de Massys sobre la pintura de la Colección Barbosa-Stern nos parecía merecedora de tener en cuenta —por la aparente coincidencia de la firma—, pero improbable. Y lo es porque si aceptamos, como es indudable, su dependencia del emblema de Alciato, habremos de recordar que el *Emblematum libellus* se publica en Augsburgo en 1531, es decir, al año siguiente del fallecimiento de Massys. Si nos fijáramos sólo en el príncipe ciego y en los senadores sentados y mancos aún habría una posible explicación que nos permitiría salvar esta contradicción cronológica: que el senado de los mancos fuera una imagen cultural y popular anterior a Alciato, y que tanto Massys como Alciato se limitaran a reproducirla de manera simultánea en sus respectivas composiciones. Pero el epigrama latino que pende sobre la cabeza de los consejeros y que copia literalmente los versos de Alciato impide esta posibilidad: sin duda la pintura es posterior al emblema. Llegados a este punto nuestra hipótesis es que la firma remite en realidad a uno de los dos hijos pintores de Quentin, Cornelis (1513-1579) o Jan (hacia 1509-antes de 1575).¹⁶ Más concretamente, nuestra opinión es que se trata de una obra de Jan, ya que éste, debido a sus heterodoxas opiniones religiosas, tuvo que exiliarse 15 años de Amberes, desde 1544 hasta 1558, durante los cuales parece ser que se instaló en Italia o Francia, o en ambos sitios. Su producción más temprana tiene un estilo muy semejante al de su padre, hasta el punto de que sus obras han llegado a confundirse. Pero, además, Jan firmaba como “Ioannes Quintini Massiis” o como “Joannes Massis alias Quintiin pingebat”, lo que ha contribuido a la confusión de atribuciones. Una firma por tanto idéntica a la de la tabla de la Colección Barbosa-Stern. Tras su exilio en Italia y Francia su estilo lógicamente se aproximó al del Renacimiento italiano y francés. Sin embargo, continuó con los temas alegóricos y moralizantes propios de su padre, al retomar muchos de ellos: amores ilícitos, cambistas, personajes estrambóticos. Su colorido es rico, lo que le aproxima a la pintura veneciana, y a menudo utiliza fuertes contrastes de color.

Lo cierto es que el estilo de Quentin no se percibe claramente en la pintura de Lima —aunque sí en cambio su formación humanista y el sentido morali-

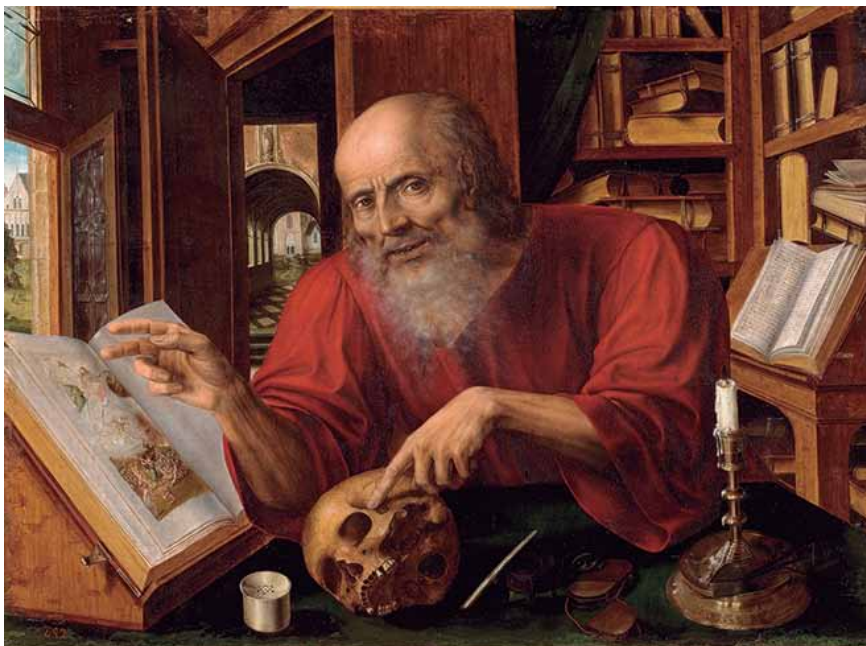
16. Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. XIII (Leiden: A. W. Sijthoff, 1975), 108-109.



6. Jan Massys, *Susana y los viejos*, 1564, óleo sobre tabla, 106.7 × 196.9 cm. Norton Simon Museum, Pasadena.

zante de sus pinturas—, se parece más en el aspecto formal al de su hijo Jan, del que se han conservado algunas pinturas como *David y Bethsabé* (1562, Museo del Louvre), *Flora* (1559, Kunsthalle, Hamburgo), la *Venus citerea como Flora* (1561, Museo Nacional de Estocolmo) o el bellísimo y maduro lienzo *Susana y los viejos* (1564, Norton Simon Museum, Pasadena) (fig. 6). El estilo ya manierista, algunos detalles como las afiladas narices de sus personajes, el uso del color y el tratamiento de las arquitecturas en perspectiva coinciden aparentemente con la pintura de Lima que nos ocupa. Ejemplos de ello son el *San Jerónimo* (Museo Nacional del Prado, Madrid) (fig. 7) o *El mísero* de finales del siglo xvi (Nacional Trust), de fuerte carácter moralizante. También refuerza la atribución del lienzo a Jan el hecho de que, como hemos visto, era conocido como Quentin y que el tamaño de la tabla es muy semejante al de otras obras suyas. Contamos con varios ejemplos de ello, la tabla de *El Salvador* atribuida a Jan (Museo Nacional del Prado, Madrid) está firmada en 1529 como “Opus Quintini Metsys an. Md xxix” (fig. 8).¹⁷ Otro ejemplo es la todavía compleja atribución entre Quentin o Jan de una *Virgen en oración* (Museo Nacional del Prado, Madrid), firmada como “Quentini Metsys” en 1529, fecha demasiado

17. *Museo del Prado. Catálogo de pinturas* (Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1996), 215.



7. Jan Massys, *San Jerónimo*, 1530-1540, óleo sobre tabla, 75 × 101 cm. © Madrid, Museo Nacional del Prado.

próxima a la muerte del padre.¹⁸ Como hemos mencionado, Jan se hizo cargo del taller paterno tras la muerte de Quentin y es conocido que empleó a menudo la firma y representó los mismos temas que el padre, quizá como modo de continuar el negocio y el prestigio del taller.

En cambio de Cornelis apenas conocemos unos pocos paisajes sagrados como la *Llegada de la Sagrada Familia a Belén* (1543, Staatliche Museen, Berlín) y una *Crucifixión* (Rockox House, Amberes) —su labor como grabador fue más importante—, y no hay constancia de que abandonara nunca Amberes.

18. John Oliver Hand, Catherine Metzger et al., *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych* (New Haven: Yale University Press, 2006), 105.



8. Jan Massys, *El Salvador*, 1529, óleo sobre tabla, 44 × 35 cm. © Madrid, Museo Nacional del Prado.

Un asunto veneciano

Pese a la atribución tradicional de la pintura de la Colección Barbosa-Stern a la escuela flamenca, y a nuestra hipótesis de que el autor puede ser Jan Massys, la observación directa y detallada de la obra nos permite percibir ciertos rasgos estilísticos que recuerdan asimismo la escuela de pintura veneciana del siglo XVI.¹⁹ Incluso la concepción espacial, la decoración arquitectónica y las indumentarias de los personajes remiten intuitivamente a la República Serenísima. De ahí nuestro interés en destacar la posible y prolongada presencia de Jan Massys en Italia. Pero hay un dato aún más relevante en este sentido. El profesor Fernando Checa, al que consultamos nuestras dudas y agradecemos sus comentarios, nos puso en la pista del pintor Pietro Malombra (1556-1618), no como posible autor del cuadro, sino como creador de composiciones similares. Destaca en este sentido el óleo sobre lienzo *La Sala del Colegio de Venecia* (ca. 1606-1618, Museo Nacional del Prado, procedente de la Colección Real)

19. Sobre la pintura véneta del siglo XVI véase: Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana del seicento* (Milán: Alfieri, 1981).



9. Pietro Malombra, *La Sala del Colegio de Venecia*, ca. 1606-1618, óleo sobre lienzo, 170 × 214 cm. © Madrid, Museo Nacional del Prado, procedente de la Colección Real.

(fig. 9). Malombra era un especialista de escenas interiores.²⁰ En este lienzo representó la recepción de un embajador por parte del dux Leonardo Donato, probablemente al español Alonso de la Cueva, embajador en Venecia en 1606. Según Ridolfi, Malombra fue el primero en representar la Sala del Colegio en el Palazzo Ducale, con los grandes lienzos de Veronés, al fondo, y Tintoretto a la derecha. El tema de la representación de la Sala del Colegio lo retomaron otros artistas como Odoardo Fialetti, en un lienzo casi igual conservado en Hampton Court, pero en el que el dux recibe a sir Henry Wotton, embajador de Inglaterra; y El Greco, en un lienzo en una colección privada londinen-

20. Sobre Pietro Malombra véase: Giacomo Marazzato, *Pietro Malombra pittore veneziano* (Universidad de Padua, 1969-1970) y Alfonso Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVII en España* (Madrid: Fundación Valdecilla, 1965), 560-561.

se.²¹ La Sala del Colegio era el lugar donde se reunía el *pien collegio*, formado por la señoría (el dux y los seis consejeros) y los sabios (16 consejeros del *consiglio, terraferma y ordini*). Tenía competencias políticas, económicas, militares y jurisdiccionales, sobre todo de política exterior, escuchaba los secretos de Estado y recibía a diplomáticos y nuncios. La primitiva sala estaba decorada con *telari* de Giovanni Bellini y Tiziano, pero se perdieron en un incendio en 1574,²² que destruyó toda la sala. El lienzo de la crucifixión presente al fondo de la sala que representa Massys guarda una gran semejanza con las maravillosas tablas del mismo tema de Giovanni Bellini, hoy en el Museo Civico Correr de Venecia una y en el del Museo del Louvre otra.²³ La sala fue posteriormente reformada según un proyecto de Andrea Palladio y decorada con lienzos de Tintoretto y Veronés. ¿Podría tratarse de una imagen de la Sala del Colegio anterior a su incendio en 1574? Reparemos en otro detalle interesante: el suelo está cubierto de placas de mármol que no obedecen a un diseño unitario, sino que se distribuyen por zonas formando diversos dibujos geométricos independientes, y destaca que poseen distintos orígenes, precisamente lo que sucedía en las grandes salas de algunos palacios venecianos, enlosados con mármoles procedentes de otros edificios anteriores.

La pintura de Lima presenta una indudable semejanza compositiva con el óleo de Malombra si bien hay una gran diferencia entre ambas: la primera es una alegoría de significado emblemático, la segunda recrea de manera verosímil un hecho histórico. No obstante, la observación de la obra de Malombra, así como de otros veduttistas venecianos de interiores contemporáneos a Jan como Paris Bordone o Tintoretto, reafirma que el autor de la tabla debió conocer de primera mano la pintura veneciana de mediados del siglo XVI,²⁴ como pudo ser su caso, y no descartamos tampoco que la tabla de Lima aluda a algún episodio concreto de la historia de Venecia, aunque eso sí, emblematizado.

21. *Museo del Prado*, 211. Según el catálogo también había una copia en 1746 entre los cuadros de Felipe V en La Granja.

22. Paolo Delorenzi, *Venecia. El Palacio Ducal* (Venecia: Fondazione dei Musei Civici, 2010), 78.

23. John Steer, *Venetian Painting* (Nueva York: Thames & Hudson, 2003), 51.

24. Por ejemplo el lienzo de Paris Bordone, *Consegna dell'anello al Doge*, 1533-1535 (Galleria dell'Accademia, Venecia), en el que el dux aparece rodeado de los consejeros en una composición semejante al lienzo de Lima, con una perspectiva abierta que permite ver una Venecia esplendorosa, con edificios renacentistas de fondo. Véase *La pintura in Italia*, t. I (Milán: Electa Mondadori, 1987), 172.

Epílogo con incertidumbres

Llegados a este punto conviene recapitular todo lo que podemos afirmar sobre la pintura de la Colección Barbosa-Stern, tanto las certezas como las intuiciones, y dejar abiertas algunas cuestiones sobre las que seguiremos reflexionando en el futuro. Creemos que la tabla objeto de este estudio la realizó un pintor flamenco conocedor de la pintura veneciana, muy posiblemente Jan Massys. Apuntalan esta hipótesis una cierta semejanza estilística, la probable estancia de Jan en Italia —posterior a la edición de la emblemata de Alciato—, así como el nombre y el apellido que nos parece leer en la firma de la pintura. La confusión en cuanto a la rúbrica entre padre e hijo se debe a la costumbre de Jan de firmar también con el nombre de su progenitor, por las razones que hemos expuesto. En cualquier caso hay que descartar a Quentin Massys pues su muerte tiene lugar antes de la edición de la obra de Alciato y su obra no presenta además similitudes estilísticas apreciables. Afirmamos rotundamente su inspiración en el emblema alciatiano, no tanto en la *pictura*, como en el epigrama, que además aparece reproducido en el cuadro en su versión original latina, y por ello el senado de hombres sabios está compuesto por consejeros mancos y presididos por un anciano ciego, todos vestidos con togas púrpura, el color que según Ripa otorgaba dignidad a los magistrados. También el color que, como podemos comprobar en el lienzo de Malombra, vestía la *signoria* veneciana. Interpretamos que la pintura es una alegoría moral de carácter humanista que pone de relieve que los jueces, consejeros y magistrados deben ser inmunes a los sobornos, a los que aluden los regalos que explícitamente ofrece alguno de los personajes que se aproximan por la izquierda de la composición. Quizá algún embajador que ofrece regalos a la *signoria*. En este sentido, es muy reveladora la presencia en las paredes de la sala de dos pinturas religiosas que ya antes hemos mencionado, la *Crucifixión entre María y san Juan* y la *Déesis* o *Juicio final*, porque indican cuál es la única intercesión posible que puede mitigar la severidad de los jueces, como también sucederá en el Juicio Universal, y por eso contemplamos diversas personas arrodilladas orando ante el Crucificado. Se nos escapa por ahora, sin embargo, la comprensión de la escena que entrevemos, con dificultad, más allá de la puerta abierta al fondo: puede tratarse de una ejecución consecuencia de la sentencia emitida por los consejeros, o de una escena histórica o de martirio que aluda a un episodio concreto que hoy por hoy no reconocemos. No obstante, queremos destacar dos hechos históricos venecianos a los que puede aludir la pintura.



10. Phillip Galle según Pieter Brueghel, El Viejo, publicado por Hieronymus Cock, *Justicia*, 1559, de la serie “Las Siete Virtudes”, grabado en metal, 23,9 × 31,6 cm. British Museum, Londres.

El 17 de abril de 1355 se ejecutó en las escalinatas del Palacio Ducal al dux Marin Falier o Marino Faliero, por haber traicionado a la Serenísima al intentar establecer un principado a la manera de otros estados italianos, apoyándose en burgueses y comerciantes y marginando a la aristocracia que gobernaba en la República desde hacía siglos. Descubierto, el Consejo de los Diez lo condenó a muerte y lo decapitaron públicamente en presencia de los dignatarios de la corte veneciana. A su cuerpo se le mutiló y a sus cómplices se les ahorcó. Su imagen en la galería de retratos ducales de la Sala del Maggior Consiglio se pintó de negro, y bajo ella se grabó una inscripción, *Hic est locus Marini Falestro decapitati pro criminibus* (“Este es el sitio de Marino Faliero, decapitado por sus crímenes”).

En 1547 se establece la Inquisición en Venecia, durante el gobierno del dogo Francesco Donato, un devoto católico. El dogo, a pesar de sus propias creencias y de la presión de la Inquisición, no puso impedimentos a que la Serenísi-

ma República siguiese comerciando con protestantes e infieles. No obstante, la Inquisición llevó a cabo en las cuatro décadas siguientes numerosos juicios e incluso casi una treintena de ejecuciones.

Teniendo en cuenta la cercanía de los Massys a Erasmo y que Jan tuvo que exiliarse de Amberes por sus heterodoxas creencias religiosas, ¿pretendía poner como ejemplo de juicio imparcial el de la serenísima república de Venecia?, ¿alude la escena del fondo al castigo que sufren los traidores a las leyes del Estado?, ¿es Francesco Donato el buen príncipe y Marino Faliero el príncipe villano? Otra posibilidad es que la escena del fondo aludiera en sentido genérico a la justicia, lo cual pondría el cuadro en relación con un grabado de Phillip Galle según Pieter Brueghel, el Viejo, publicado por Hieronymus Cock en 1559 (British Museum, Londres) y que representa a la alegoría de la Justicia en el centro de la composición, mientras el fondo está repleto de imágenes de torturas (fig. 10).

Pese a que quedan incógnitas importantes por despejar, creemos que nuestra breve aproximación a esta pintura de la Colección Barbosa-Stern pone de relieve la temprana repercusión de la obra de Alciato en la pintura coetánea, y la existencia de un género pictórico renacentista de fuerte contenido intelectual y moral, a mediados del siglo XVI, que partiendo de modelos formales e iconográficos italianos, fue asimilado en otras escuelas de pintura europeas como la flamenca. ❀