

# LOS BANQUETES DE PAOLO VERONESE

## Escenarios de Jesús en la Venecia del *cinquecento*

Juan Manrique Correcher  
Alumno de 2º Humanidades, 2025-26  
Comillas Campus Senior (Universidad Pontificia de Comillas)

### Resumen

En el presente trabajo se aborda el tema de aquellos cuadros de Paolo Veronese que tienen en común la representación de escenas convivales de contenido religioso en escenarios arquitectónicos majestuosos, y la influencia que tuvieron en su composición tanto el desarrollo de las teorías sobre la escenografía incluidas en los tratados de arquitectura, como la evolución de los aspectos relacionados con el banquete, de los siglos XV y XVI.

### Palabras clave

Paolo Veronese, Venecia, escenografía, banquete, cinquecento

# THE BANQUETS OF PAOLO VERONESE

## Scenes of Jesus in the Venice of the sixteenth century

### Abstract

This paper addresses the topic of those paintings by Paolo Veronese that have in common the depiction of convivial scenes with religious content in majestic architectural settings, and the influence on their composition of both the development of theories on scenography included in architectural treatises and the evolution of aspects related to the banquet in the 15th and 16th centuries.

### Key words

Paolo Veronese, Venice, scenery, banquet, sixteenth century

*“Cosa bellissima, e da prencipe”*

Carta de Giovanni Antonio Massani, secretario del nuncio en Venecia, al cardenal Francesco Barberini, 10 de julio de 1632

*“Le premier mérite d’un tableau est d’être une fête pour l’œil”*

Eugène Delacroix, *Journal*, 22 juin 1863

*“El arte vela el secreto”*

Francisco Calvo Serraller (1948-2018), historiador del arte, ensayista, crítico de arte, profesor universitario y escritor

Cuando se accede a la sala 711, de la planta 1ª del ala Denon del Musée du Louvre, conocida como *Salle des Etats*, surge una cierta perplejidad. En la sala en la que se exponen cuadros de Tiziano<sup>1</sup>, como *Concierto campestre*, *La mujer del espejo* o *“El hombre del guante”*, *“El paraíso”* de Tintoretto<sup>2</sup>, o cuadros de Veronese<sup>3</sup>, como *Los peregrinos de Emaús* o *“La bella Nani”*, la gran mayoría de los visitantes solo están atentos, arremolinados y entre empujones, al retrato de una mujer, pintado al óleo sobre tabla de álamo, entre 1503 y 1506, de 79x53 cm, por Leonardo da Vinci<sup>4</sup>, el *Retrato de Lisa Gherardini, esposa de Francesco di Bartolomeo di Zanoli del Giocondo*<sup>5</sup>, más conocido como *“La Gioconda”* o *“Monna Lisa”*.

Pareciera que Lisa Gherardini, desde su posición privilegiada en la sala, es la más, y a veces la única, interesada en contemplar el cuadro que tiene frente a ella. Un óleo sobre lienzo, de 677x994 cm, pintado entre 1562 y 1563, por Paolo Veronese, para el refectorio de la congregación de monjes benedictinos de San Giorgio Maggiore de Venecia, con el título de *Bodas de Caná* [fig. 1].



FIGURA 1. Paolo Veronese, *Bodas de Caná*, 1562-63, óleo sobre lienzo, 677x994 cm, Musée du Louvre, París

<sup>1</sup> Tiziano Vecellio di Gregorio (Pieve di Cadore, c. 1488/1490-Venecia, 1576), pintor italiano.

<sup>2</sup> Jacopo Comin, conocido de joven como Jacopo Robusti (Venecia, 1518-1594), pintor italiano.

<sup>3</sup> Paolo Caliari o Cagliari, conocido como Paolo Veronese (Verona, 1528-Venecia, 1588), pintor italiano.

<sup>4</sup> Leonardo di ser Piero da Vinci (Vinci, 1542-Amboise, 1519), polímata italiano.

<sup>5</sup> Musée du Louvre, 1989, p. 394.

<b>1</b>	<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>5</b>
<b>2</b>	<b>BODAS DE CANÁ</b>	<b>7</b>
2.1	UN POCO DE HISTORIA	7
2.2	EL CUADRO	8
2.3	COMO TERMINA LA HISTORIA	14
2.4	OTRAS <i>BODAS DE CANÁ</i> DE PAOLO VERONESE	16
2.5	<i>BODAS DE CANÁ</i> DE TINTORETTO	18
<b>3</b>	<b>BIOGRAFÍA DE PAOLO VERONESE</b>	<b>20</b>
3.1	INICIOS (1528-1548)	20
3.2	PRIMERAS EXPERIENCIAS MÁS ALLÁ DE VERONA (1549-1552)	24
3.3	LLEGADA A VENECIA (1553-1557)	25
3.4	CONCIERTOS E ILUSIONES (1558-1563)	27
3.5	ASUNTOS FAMILIARES (1564-72)	30
3.6	TIEMPOS DE FUEGO (1573-78)	32
3.7	EN EL CREPÚSCULO (1578-88)	34
<b>4</b>	<b><i>CENA EN CASA DE LEVÍ</i></b>	<b>37</b>
4.1	REFERENCIAS BÍBLICAS	37
4.2	<i>CENA EN LA CASA DE LEVÍ</i> DE PAOLO VERONESE	38
4.3	<i>HAEREDES PAULI</i>	46
4.4	CUADRO <i>CENA EN LA CASA DE LEVÍ</i> DE <i>HAEREDES PAULI</i>	47
<b>5</b>	<b>ESCENOGRAFÍA</b>	<b>50</b>
5.1	ESCENA Y PERSPECTIVA	51
5.2	EL ESPACIO URBANO EN LA ESCENA	52
5.3	LA CIUDAD IDEAL	53
5.4	PINTURA Y ESCENOGRAFÍA	55
5.5	LOS ESCENARIOS DE VERONESE	57
<b>6</b>	<b><i>CENA EN CASA DE SIMÓN</i></b>	<b>62</b>
6.1	REFERENCIAS	62
6.2	<i>CENA EN CASA DE SIMÓN</i> (1556-60)	62
6.3	<i>CENA EN CASA DE SIMÓN</i> (1570)	66
6.4	<i>CENA EN CASA DE SIMÓN EL FARISEO</i> (ANTERIOR A 1572)	68
<b>7</b>	<b>EL BANQUETE</b>	<b>71</b>
7.1	INTRODUCCIÓN	71
7.2	TRATADOS SOBRE BANQUETES Y CULINARIOS	72
7.3	LA CORALIDAD DEL BANQUETE	77
7.4	LAS FIGURAS PROFESIONALES	78
7.5	LOS TEJIDOS	79
7.6	LOS CUBIERTOS, VAJILLA Y CRISTALERÍA	80
<b>8</b>	<b><i>ÚLTIMA CENA</i></b>	<b>83</b>
8.1	REFERENCIAS BÍBLICAS	83
8.2	ANTECEDENTES	83
8.3	<i>ÚLTIMA CENA</i> DE TIZIANO, GALLERIA NAZIONALE DELLE MARCHE (1542)	84
8.4	<i>LA ÚLTIMA CENA</i> DE TINTORETTO, IGLESIA DE SAN MARCUOLA (1547)	84
8.5	<i>LA ÚLTIMA CENA</i> DE JACOPO BASSANO, GALLERIA BORGHESI (1547)	85
8.6	<i>LA ÚLTIMA CENA</i> DE TINTORETTO, IGLESIA DE SAN TROVASO (H. 1563-1564)	86
8.7	<i>LA ÚLTIMA CENA</i> DE TIZIANO, REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL (H. 1564)	87

8.8	<i>LA ÚLTIMA CENA</i> DE TINTORETTO, IGLESIA DE SAN POLO (1575) .....	88
8.9	<i>LA ÚLTIMA CENA</i> DE TINTORETTO, SCUOLA GRANDE DI SAN ROCCO (ENTRE 1579 Y 1581) .....	89
8.10	<i>LA ÚLTIMA CENA</i> DE VERONESE (H. 1580) .....	89
8.11	<i>LA ÚLTIMA CENA</i> DE TINTORETTO, SAN GIORGIO MAGGIORE (ENTRE 1592 Y 1594) .....	90
9	<i>CENA DE EMAÚS</i> .....	92
9.1	REFERENCIAS BÍBLICAS .....	92
9.2	<i>LOS PEREGRINOS DE EMAÚS</i> DE VERONESE .....	93
9.3	<i>OTRAS CENAS DE EMAÚS</i> .....	94
10	<i>CENA EN CASA DE GREGORIO MAGNO</i> .....	97
10.1	HISTORIA .....	97
10.2	EL CUADRO .....	98
11	BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTACIÓN .....	100
11.1	FUENTES .....	100
11.2	BIBLIOGRAFÍA .....	100
11.3	RECURSOS DIGITALES.....	102

## 1 Introducción

Este trabajo tiene por objeto complementar la exposición monográfica dedicada al pintor Paolo Veronese en el Museo Nacional del Prado, entre el 27 de mayo y el 21 de septiembre de 2025, analizando aquellos cuadros, que por su gran tamaño, o delicado estado de conservación, no se han incorporado a la misma, y que tienen en común la representación de escenas conviviales de contenido religioso, *Coenae Domini*<sup>6</sup>, en escenarios arquitectónicos majestuosos. En concreto se trata de cuatro episodios de la vida de Jesús, *Bodas de Caná*, *Cena en casa de Leví*, *Cena en casa de Simón* y la *Última Cena*, y uno *post mortem*, después de la Pasión, la revelación de la identidad de Cristo a dos discípulos en *Emaús*. También se incluye por similitud de la escena, *Cena de Gregorio Magno*. Asimismo, se incluirán, a efectos de comparación o complemento, pinturas de otros autores.

Siguiendo al profesor Enrico Maria Dal Pozzolo<sup>7</sup>, existen tres premisas para analizar la pintura realizada en el Véneto durante el siglo XVI que describen los episodios citados anteriormente. La primera de ellas es que en el siglo XVI hubo un número de representaciones de banquetes evangélicos mucho mayor que en la época precedente. Si bien anteriormente no faltaban los testimonios iconográficos de la Última Cena –algo lógico si consideramos la importancia del episodio en la historia de la revelación–, hay pocas representaciones de los otros pasajes, que, por lo general, se encuentran dentro de ciclos narrativos más amplios. Se pueden citar los casos del pintor y arquitecto Giotto di Bondone (1267-1337) en la *Cappella degli Scrovegni* de Padua, de Giusto de' Menabuoi (1320-1391) en la misma ciudad o de Jacopo Bellini (¿1400?-1470) en sus álbumes de dibujos, pero se trata de rarezas en un panorama iconográfico que centraba su atención en otros episodios y figuras. Por lo tanto, se puede decir que precisamente en el siglo XVI, en Venecia y en el Véneto, tuvo lugar un notable incremento de las pinturas sobre estos temas.

Una segunda premisa, está relacionada con un factor de condicionamiento artístico que afectó solo al área del Véneto, relativo a la “influencia que ejerció la *Última Cena* [fig. 2] que Leonardo da Vinci pintó para el refectorio de Santa Maria delle Grazie en Milán, justo antes de desplazarse a Mantua y luego a Venecia. Se interpretó de inmediato como un punto de inflexión en la tradición iconográfica de este tema y se convirtió, por tanto, en un modelo inevitable para los artistas de todo el norte de Italia”.



FIGURA 2. Leonardo da Vinci, *L'ultima cena*, 1495-1498, temple y óleo sobre estuco, 480x880 cm, Refectorio del convento de Santa Maria delle Grazie, Milán

La tercera premisa consiste en una referencia más amplia a una cultura de la comida que evoluciona rápidamente desde finales del siglo XV (debido también a la llegada de nuevos productos de América) y al creciente éxito social

<sup>6</sup> *In Cæna Domini* (“en la cena del Señor”) es una bula proclamada por el papa Urbano V en 1363 que se solía leer en las iglesias el Jueves Santo y que predicaba en contra de herejes, piratería en mares papales y falsificadores de cartas apostólicas. Fue finalmente suspendida por el papa Clemente XIV en 1770, a pesar de que no se derogó su vigencia.

<sup>7</sup> Dal Pozzolo, *En la mesa con Jesús en la Venecia del cinquecento: de la descripción al símbolo y viceversa*, 2019.



del banquete. Como sabemos, en las cortes del Renacimiento el banquete era una oportunidad de ostentación pública de riqueza y para ello se habían definido profesiones específicas y mecanismos organizativos. Toda la sociedad que giraba en torno a las cortes –y también Venecia tenía una, la del Palazzo Ducale– veía reflejada en estos *espectáculos* la riqueza de un sistema sociopolítico y una economía. Por un proceso natural de emulación, las clases altas tendían a repetir este nuevo concepto de suntuosidad en la mesa, que produjo numerosos textos impresos sobre el tema a lo largo del siglo XVI.

Al interpretar el tema de los banquetes de Jesús, los pintores venecianos combinan tres factores principales: la necesidad preliminar de transcribir el testimonio bíblico a imágenes *parlantes*, la adhesión, o la divergencia, respecto a una tradición figurativa precedente, y el deseo de llevar estos episodios al contexto sociocultural de la época, manifestando así la presencia de Jesús en la vida y el destino de la Serenísima. En las pinturas que vamos a considerar, nos encontraremos a menudo con un equilibrio entre descripción, textual e iconográfica, y alegoría: esta última cobra forma a través de símbolos asignados a elementos de la vida cotidiana, como la comida, los animales o los espacios.

Se van analizar los cuadros no siguiendo el orden cronológico de su ejecución, sino en función de los episodios relacionados con la vida de Jesús, con referencia a las Sagradas Escrituras. Asimismo, cada uno de los temas de los cuadros se analizará de diferente manera. Para las Bodas de Caná, se profundizará en su aspecto histórico, además del religioso y simbólico. En la Cena en casa de Leví se hará hincapié en sus controversias interpretativas, así como en los aspectos histórico-religiosos. Compararemos las tres versiones que nos han llegado de Cena en casa de Simón, con un análisis técnico de su composición. En la Última Cena, se hará un recorrido histórico y comparativo de la imagen representada, sobre todo en las versiones del mismo realizadas por Tintoretto, junto a Tiziano y Bassano. En el episodio de Emaús se profundizará en su significado religioso y su comparación con otras versiones del mismo hecho realizadas por Tiziano y Bassano, para terminar con la particularidad de la Cena de Gregorio Magno y las vicisitudes históricas del cuadro.

De haber seguido la cronología de ejecución de los cuadros, esta hubiera sido la siguiente: *Peregrinos de Emaús* (1555, París), *Cena en casa de Simón* (1556-60, Turín), *Bodas de Caná* (1562-63, París), *Cena en casa de Simón* (1570, Milán), *Bodas de Caná* (1571, Dresde), *Cena en casa de Simón el fariseo* (a. 1572, Versalles), *Cena en casa de Gregorio Magno* (1572, Vicenza), *Cena en casa de Simón* (1570-73, Padua –perdida–), *Cena en casa de Leví* (1573, Venecia), *Bodas de Caná* (1579-80, Roma), *Última cena* (1580, Milán) y *Cena en casa de Leví* (h. 1590, Verona –*Haeredes Pauli*–).

Se complementará el trabajo con un repaso de la vida y época de Paolo Veronese, un análisis de los aspectos escenográficos que influyeron en la composición de sus cuadros y una visión de la importancia social del banquete en el siglo XVI y sus consecuencias.

Esa perplejidad que comentábamos inicialmente, se traduce en paradoja, ya que “como señaló David Rosand, a todos nos gusta Veronese, pero tendemos a considerarlo «menos profundo psicológicamente que Tiziano» y «menos radicalmente audaz que Tintoretto», asumiendo que su pintura ha perdido parte de su pasada elocuencia para plasmar lo humano y lo sublime. Veronese fue sin embargo más profundo y creativo de lo que se piensa; el problema –como apostillaba Rosand– es que no queremos indagar en él”<sup>8</sup>. Y eso es lo que vamos a internar hacer en las siguientes páginas.

---

<sup>8</sup> Rosand, David, *Paolo Veronese*, ed. De Mary E. Frank, Harvey Miller, Londres y Turnhout, 2023. Citado en Dal Pozzolo y Falomir Faus, “Veronese: «No es pintura, es magia»”, 2025, p. 16.

## 2 Bodas de Caná

### 2.1 Un poco de historia

San Giorgio Maggiore es una de las islas de Venecia (Véneto, Italia), situada al este de la isla de la Giudecca y al sur del principal grupo de islas. La isla, probablemente ocupada en el periodo romano, después de la fundación de Venecia fue llamada *Insula Memmia* por la familia Memmo que era su propietaria. Para el año 829 tenía una iglesia consagrada a San Giorgio; de ahí que fuera llamada San Giorgio Maggiore para distinguirla de San Giorgio in Alga, que se encuentra entre Guidecca y Fusina.

La abadía benedictina de San Giorgio se estableció en 982, cuando el dux Tribuno Memmo donó toda la isla al monje benedictino beato Giovanni Morosini, con su iglesia preexistente, junto con los códices, el viñedo, el terreno edificable circundante, y el derecho a drenar las marismas adyacentes y cultivarlas. Así fundó el monasterio, del que sería el primer abad. El prestigio de la abadía no tardó en aumentar, hasta el punto de convertirse en uno de los principales centros europeos en los campos teológico, cultural y artístico. Este primer complejo abacial, sin embargo, fue destruido en 1223 durante un terremoto, y reconstruido varias veces hasta el definitivo proyecto confiado al arquitecto Andrea Palladio<sup>9</sup>, iniciado en los años 60 del siglo XVI.

Cuando en el siglo XII los venecianos trasladaron algunas reliquias de San Esteban desde Constantinopla, decidieron albergarlas en esta abadía de San Giorgio Maggiore. A partir de ese momento, la celebración de la festividad de San Esteban, del 26 de diciembre, se convirtió en uno de los eventos más importantes de la ciudad. En ese momento, los benedictinos recibían en la abadía, en su refectorio, a las autoridades, los personajes más ilustres e incluso visitantes distinguidos que podían estar en ese momento en Venecia.

En julio de 1560, el arquitecto Andrea Palladio fue convocado por la congregación benedictina para la renovación y finalización del refectorio, construido unos veinte años antes. El refectorio se convirtió en una obra caracterizada por una secuencia escenográfica de espacios en dos niveles. Una amplia escalera conduce a un primer gran portal a través del cual se ingresa a un vestíbulo donde, sobre un piso blanco y rojo, hay dos lavabos gemelos de mármol rojo [fig. 3]; luego, un segundo portal, introduce el gran salón, cubierto por una gran bóveda de cañón que se convierte en una cruz en la línea central para permitir la apertura de dos ventanas térmicas que crearían un juego de luz y sombra que realzaría el espacio (en la actualidad cegadas) [figs. 5 y 6].



FIGURA 3. Escalera de acceso al refectorio de la abadía de San Giorgio Maggiore



FIGURA 4. Isla y abadía de San Giorgio Maggiore

En 1566 se colocó la primera piedra de la iglesia, y en 1575 ya se habían levantado los muros perimetrales y el tambor de la cúpula. Este último se completó en 1576, y el coro se finalizó en 1591. La fachada se levantó entre 1597 y 1610 por el arquitecto Vincenzo Scamozzi<sup>10</sup>, 30 años después de la muerte de Andrea Palladio [fig. 4]. La iglesia fue al mismo tiempo enriquecida con numerosas y valiosas obras de arte, ejecutadas por maestros del tenor de Jacopo Tintoretto y su hijo Domenico (1560-1635), Sebastiano Ricci (1659-1734),

<sup>9</sup> Andrea di Pietro della Góndola (Padua, 1508-Maser 1580), arquitecto y teórico de la arquitectura italiano.

<sup>10</sup> Vincenzo Scamozzi (Vicenza, 1548-Venecia, 1616), arquitecto italiano, colaborador de Andrea Palladio.

Jacopo<sup>11</sup> y Leandro Bassano<sup>12</sup>, y los escultores Girolamo Campagna (1549-1625) y el flamenco Albert van den Brulle (1575-d. 1602).



FIGURA 5. Grabado de Vincenzo Maria Coronelli, de 1709, del refectorio de San Giorgio Maggiore en el que se ve colgada la obra *Bodas de Caná* en su lugar original



FIGURA 6. Estado actual del refectorio de San Giorgio Maggiore, con la reproducción facsímil de *Bodas de Caná*, de Paolo Veronese

## 2.2 El cuadro

En 1562 la congregación de monjes benedictinos de San Giorgio Maggiore quería una gran pintura para decorar una de las paredes del refectorio de la abadía. El tema elegido a representar fue el pasaje bíblico de las *Bodas de Caná*. Una escena en la que se desarrolla un banquete no puede ser más adecuada para decorar su propio comedor en la abadía. Para realizar la obra, los monjes contrataron a uno de los mejores y más cotizados pintores de la ciudad veneciana en aquel momento, Paolo Veronese.

Tal como detalla en su trabajo Abraham Ramírez<sup>13</sup>, “el encargo de los benedictinos de San Giorgio Maggiore al pintor, perfectamente detallado (según contrato, recibiría por su trabajo 324 ducados<sup>14</sup>, un barril de vino y la manutención necesaria durante la duración de los trabajos), establecía que la pintura debía ser de una monumentalidad suficiente como para cubrir en su totalidad la pared posterior del gran refectorio de la abadía. En este lugar, la obra iba a verse a una altura de dos metros y medio del suelo, generando así una mayor sensación de grandiosidad y haciendo más patente el efecto ilusorio de la pintura. Probablemente, y dada la rapidez de ejecución de un lienzo de casi 70 metros cuadrados (finalizado en aproximadamente quince meses<sup>15</sup>), Paolo Veronese tuvo que ser ayudado por su hermano, también pintor, Benedetto Caliari<sup>16</sup>.”

La historia que Paolo Veronese plasmaría en el lienzo es la narrada en el Evangelio de san Juan. Jesús, y su madre María, fueron invitados a un banquete de una boda en la ciudad galilea de Caná. Durante la celebración, el vino se terminó y Jesús, tras mandar llenar de agua las tinajas, realizó su primer milagro convirtiéndolo en vino. “Este episodio acaece después de que Juan el Bautista declarase que Jesús era el Cordero de Dios, y de que este llamara a los primeros discípulos. Con ellos participa en el banquete de Caná, donde, desde cierto punto de vista, la verdadera protagonista es María, que prácticamente apremia a su hijo para que resuelva la bochornosa situación de la falta de vino. Este primer milagro de la vida pública de Jesús, tiene lugar en un contexto festivo, cuando nace una nueva familia<sup>17</sup>”:

<sup>11</sup> Jacopo da Ponte, conocido como Jacopo Bassano (1515-1592), pintor italiano.

<sup>12</sup> Leandro da Ponte, conocido como Leandro Bassano (1557-1622), pintor italiano, hijo de Jacopo Bassano.

<sup>13</sup> Ramírez Martín, 2019, p. 43.

<sup>14</sup> El ducado del siglo XVI y comienzos del XVII, tendría una equivalencia actual de 196 euros (según el precio del oro en 2023, de 54,54 euros por gramo de 22 K).

<sup>15</sup> El encargo se plasmó en contrato el 6 de junio de 1562, que estipulaba que la obra debía ser entregada a la congregación para la fiesta del Nombre de María, el 12 de septiembre de 1563. Paolo Veronese firmó la liquidación de sus honorarios el 6 de octubre de 1563, fecha en la que acusa recibo de la totalidad del pago.

<sup>16</sup> Benedetto Caliari (Verona, 1538-Venecia, 1598), pintor italiano, hermano de Paolo Veronese.

<sup>17</sup> Dal Pozzolo, En la mesa con Jesús en la Venecia del cinquecento: de la descripción al símbolo y viceversa, 2019.



<sup>1</sup>A los tres días había una boda en Caná de Galilea, y la madre de Jesús estaba allí. <sup>2</sup>Jesús y sus discípulos estaban también invitados a la boda. <sup>3</sup>Faltó el vino, y la madre de Jesús le dice: «No tienen vino». <sup>4</sup>Jesús le dice: «Mujer, ¿qué tengo yo que ver contigo? Todavía no ha llegado mi hora». <sup>5</sup>Su madre dice a los sirvientes: «Haced lo que él os diga». <sup>6</sup>Había allí colocadas seis tinajas de piedra, para las purificaciones de los judíos, de unos cien litros cada una. <sup>7</sup>Jesús les dice: «Llenad las tinajas de agua». Y las llenaron hasta arriba. <sup>8</sup>Entonces les dice: «Sacad ahora y llevadlo al mayordomo». Ellos se lo llevaron. <sup>9</sup>El mayordomo probó el agua convertida en vino sin saber de dónde venía (los sirvientes sí lo sabían, pues habían sacado el agua), y entonces llama al esposo <sup>10</sup>y le dice: «Todo el mundo pone primero el vino bueno y, cuando ya están bebidos, el peor; tú, en cambio, has guardado el vino bueno hasta ahora». <sup>11</sup>Este fue el primero de los signos que Jesús realizó en Caná de Galilea; así manifestó su gloria y sus discípulos creyeron en él. (Evangelio según san Juan 2, 1-11)<sup>18</sup>

El espacio arquitectónico que sirve de marco a la escena, que toma como modelo el tratado sobre la *Scene*<sup>19</sup> de Sebastiano Serlio<sup>20</sup>, en el que establece un “escenario amplio y compacto flanqueado por edificios a uno y otro lado que marcan la fuga perspectiva de acuerdo con la larga tradición *quattrocentista* (este sistema procede a su vez de *I dieci libri* de Vitruvio<sup>21</sup>, cuyo libro V ofrece una sucinta descripción de la escena teatral romana)”<sup>22</sup>, es un patio abierto, enlosado, con un pórtico de inspiración dórica, con columnas de mármol rosa de Verona, de fuste liso, a cada lado. En los extremos sendas escaleras dan acceso a otro patio de un nivel superior, separados ambos por una monumental balaustrada. Las construcciones del nivel superior son corintias con columnas de fuste estriado. “Detrás de este punto, la arquitectura parece elevarse desde un nivel inferior oculto, y los edificios se vuelven más pálidos y espectrales, como si estuvieran pintados sobre un decorado teatral. La arquitectura es de un reconocible estilo veneciano, pero las columnas de los planos de fuga no tienen cimientos sólidos”<sup>23</sup>.



FIGURA 7. Bodas de Caná (detalles ampliados)

En el fondo, se eleva un campanario calado, del que se aprecian los tres últimos pisos en retranqueo, la cúpula y una escultura de remate, que se equilibra por una nube a la izquierda. Asimismo, se juega con los efectos de luz (izquierda) y sombra (derecha) sobre los edificios. Este entramado arquitectónico marca las líneas de perspectiva de la obra [fig. 7].

El banquete tiene lugar ante un vasto aparato arquitectónico colocado de frente, *in maestà -di maestoso Teatro*<sup>24</sup>, como corresponde con las recomendaciones de la *scena tragica* de Serlio, dotada de “columns,

<sup>18</sup> Conferencia Episcopal Española, s.f. (Todas las referencias a la Sagrada Biblia son de la citada edición).

<sup>19</sup> Serlio, 1545.

<sup>20</sup> Sebastiano Serlio (Bologna, 1475-Fontainebleau, 1554), arquitecto y teórico de la arquitectura italiano.

<sup>21</sup> Vitruvius Pollio, 1556.

<sup>22</sup> García Ros, 2009, p. 157.

<sup>23</sup> Howard, 2025. En Dal Pozzolo y Falomir Faus, Paolo Veronese 1528-1588, 2025, p. 190.

<sup>24</sup> Ridolfi, 1648, vol. I, p. 315. “La Mensa è situata nel seno di maestoso Teatro...”.

*frontispicios, y otros ornamentos*<sup>25</sup>. Sin embargo, la escena pervierte las reglas clásicas de la perspectiva, pues las líneas de fuga no convergen todas en un punto. El *proscenio* tiene un punto de fuga distinto del *postscenio*, encontrado hasta siete puntos de vista diferentes, de ahí que algunos coetáneos comenzaran a conocer a Veronese por sus "*prospettive rarissime*"<sup>26</sup>.

Multitud de personajes, unas 130 figuras individualizadas hasta el más mínimo detalle, con expresividad personalizada para cada uno, se distribuyen en los espacios habilitados, de forma nutrida, tanto en el suelo de los patios centrales, sobre la tarima dispuesta para sentar a los comensales, entre las columnas de los pórticos, subiendo o bajando las escaleras, tras la balaustrada y en lo alto de las terrazas de los edificios. Algunos de estos personajes, se desenvuelven en el espacio en forzados escorzos, gestos y ademanes [fig. 1]. En este escenario, colocados en el mismo plano figuras bíblicas y personajes coetáneos, se produce en el momento preciso de la realización del milagro cristiano, cuando el vino vuelve a llenar las jarras de piedra con las que los sirvientes proceden a servir nuevamente a los comensales.

También son numerosos los objetos dispuestos, sobre todo, en la mesa del banquete, cubiertos, copas, vasos, cuencos, jarras y jarrones de cristal, llamando especialmente la atención los colgados en la pared de la izquierda, a modo de *credenza*<sup>27</sup> [fig. 7 izquierda]. Menos numerosa es la presencia de animales; además de las nueve aves que surcan el cielo, un perro está tranquilo en el lado izquierdo, al otro lado, en el suelo, un gato se pelea con el relieve del felino de una tinaja, y a un pequeño perro se le permite subir a la mesa. También un perro, asoma la cabeza, entre los balaustres del pórtico de la izquierda. Especialmente significativos, son los dos galgos que ocupan el primer plano del centro de la composición, uno ajeno a todo, dormitando, y el otro muy pendiente del escanciado del vino, simbolizando la fidelidad de los contrayentes.

El colorido del cuadro está acorde con la paleta de los pintores venecianos del *cinquecento*. Los tonos neutros de la ambientación arquitectónica consiguen realzar el colorido de los trajes de los invitados, apreciándose la gama usual de los mismos con un característico contraste entre colores complementarios, sobre todo verdes y rojizos, o entre azules y naranjas. Junto a las gamas cromáticas frías, como el gris, plata y los azulados, se utilizan tonalidades de pigmentos importados de oriente por los comerciantes venecianos, como el amarillo, el rojo y el lapislázuli.

Además de la plasmación del relato evangélico, el cuadro encierra un fuerte contenido simbólico. Entre la riqueza del menaje, del lujo de los platos, de los cubiertos y demás utensilios, se inscriben elementos que tienen un hondo significado. Justo encima de Jesús, tras la balaustrada, uno de los sirvientes o, quizá un cocinero, con un gran cuchillo en alto a punto de cortar lo que se puede deducir que sea un trozo de carne, sacrificando un cordero, como alusión al sacrificio de Cristo, que voluntariamente se entrega a su pasión y muerte para la redención de la humanidad, como *Agnus Dei*, como Cordero de Dios que quita el pecado del mundo, prefigurando, en su solo gesto, el sufrimiento del Salvador [fig. 8].



FIGURA 8. *Bodas de Caná* (detalles ampliados)

La colocación del "grupo de la fe", con Jesús, María y sus discípulos situados de manera frontal al espectador no es mera casualidad. La intención de Veronese fue generar, entre todo el boato veneciano, una suerte de

<sup>25</sup> Serlio, 1545, p. 150.

<sup>26</sup> Vasari, 1568, vol. VI, p. 370.

<sup>27</sup> "Construcción escalonada, situada en un lugar destacado dentro del *portego* -de las grandes casas y palacios venecianos-, diseñada para mostrar el estatus, la fiabilidad y la credibilidad financiera (deriva del latín *credere*, "dar fe o confianza") de la familia por medio de la exhibición de una vajilla valiosa". Ajmar, 2025. En Dal Pozzolo y Falomir Faus, Paolo Veronese 1528-1588, 2025, p. 239.

*Última Cena*, íntima, repleta de sosiego y humildad (son los únicos personajes ataviados con vestiduras sencillas), en la que Jesús, que nos fija la mirada, a caballo entre interrogante y piadosa, es el eje central de la composición así como lo habría de ser en vida piadosa del siglo XVI [fig. 9].



FIGURA 9. *Bodas de Caná* (detalles ampliados)

Sobre la mesa, cubierta con un mantel blanco, los comensales están a punto de consumir el postre, como denotan el azúcar, las frutas y la mermelada de membrillo. Por un lado, es una señal de que se ha llegado al final del banquete, pero, por otro, constituye una referencia al hecho de que la ayuda divina puede venir incluso cuando no se la espera, siendo, en ambos casos, el clásico *dulcis in fundo*. Frente a los músicos, sobre una pequeña mesa cubierta por un mantel ricamente decorado, el reloj de arena advierte, a modo de pintura de *Vanitas*<sup>28</sup>, de la fugacidad de la vida, conjugándose el disfrute de los placeres mundanos con la advertencia de la caducidad de la vida, y el encuentro inaplazable con la muerte y el más allá.

En *Bodas de Caná*, el pintor mezcló lo sagrado con lo profano, escenificando el primer milagro de Jesús a la usanza de una fiesta de la alta sociedad veneciana de la época, mostrando la alegría de vivir del momento y el esplendor de la ciudad de Venecia. La arquitectura, de inspiración clásica, el mobiliario, los diversos objetos, jarras, copas, vasos, reflejan el esplendor de la celebración.

La balaustrada sirve para diferenciar el cuadro en dos espacios superpuestos. En el nivel superior, tras la misma, aparecen sirvientes, camareros, cocineros y otros personajes populares, alguno de los cuales se ha subido a las azoteas para poder curiosear. En el centro de la parte inferior, sentado en la presidencia de la mesa, dispuesta en forma de U, está Jesús, con un brillante halo que lo distingue, mirando fijamente al espectador, frontal, hierático, a su derecha, está la Virgen María, con un halo más tenue, y junto a ellos, varios de sus discípulos [fig. 9].

Sentados a la mesa, aparecen retratados diversos personajes reales contemporáneos al pintor<sup>29</sup>: clérigos, aristócratas, hombres orientales con turbante, príncipes, nobles, reyes y reinas, entre los que sobresalen, a la izquierda, a partir de los discípulos de Jesús, Giulia Gonzaga<sup>30</sup>, Daniele Barbaro<sup>31</sup>, Marc'Antonio Barbaro<sup>32</sup>, el emperador Carlos V<sup>33</sup>, vestido de rojo, de perfil, dirigiéndose a un camarero, Vittoria Colonna<sup>34</sup> (con un mondadientes), Sokullu Mehmet Paşa<sup>35</sup>, el sultán Süleyman I<sup>36</sup>, la reina María de Inglaterra<sup>37</sup>, el rey Francisco

<sup>28</sup> Variedad dentro de género pictórico del bodegón y la naturaleza muerta, cuyo origen procede del Eclesiastés, vigésimo primer libro de la Biblia: *Vanitas vanitatum omnia vanitas* ("Vanidad de vanidades, todo es vanidad").

<sup>29</sup> Para la identificación de los personajes se ha utilizado las obras de M. Lafarga y Penélope Sanz, y fundamentalmente Lafarga y Sanz, "Mile dolci errori": Giorgio de Castelfranco y la leyenda de Las Bodas de Caná del Veronés (1563), 2023.

<sup>30</sup> Giulia Gonzaga (1513-1566), condesa de Fondi. Con vida en el momento de la ejecución del cuadro.

<sup>31</sup> Daniele Matteo Alvise Barbaro (1514-1570), humanista italiano, diplomático, cardenal (desde 1561) y Patriarca de Aquileia (desde 1550). Persona muy importante en la trayectoria de Paolo Veronese.

<sup>32</sup> Marc'Antonio Barbaro (1518-1595), diplomático veneciano.

<sup>33</sup> Carlos de Habsburgo (1500-1558), Carlos I de España (de 1516 a 1556) y V del Sacro Imperio Romano Germánico (de 1520 a 1558).

<sup>34</sup> Vittoria Colonna (1490-1547), marquesa de Pescara, poeta y figura influyente en las artes del Renacimiento.

<sup>35</sup> Sokullu Mehmet Paşa (1506-1579), militar y político otomano, segundo visir entre 1561 y 1565.

<sup>36</sup> Solimán I "el Magnífico" (1494-1566), sultán del Imperio Otomano entre 1520 y 1566. Con vida en el momento de la ejecución del cuadro.

<sup>37</sup> María I Tudor (1516-1558), hija primogénita de Enrique VIII y Catalina de Aragón; segunda esposa de Felipe II. Reina de Inglaterra (de 1553 y 1558).



I de Francia<sup>38</sup>, y como esposos del banquete, la reina Leonor de Habsburgo<sup>39</sup>, mirando enigmáticamente al espectador, y Alfonso de Ávalos<sup>40</sup>, al que un joven sirviente entrega una copa con el agua recién convertida en vino. Los esposos ocupan en la mesa un lugar desplazado, haciendo prevalecer el simbolismo religioso a la lógica del protocolo de un banquete de bodas [fig. 10].



FIGURA 10. *Bodas de Caná* (detalles ampliados)



FIGURA 11. *Bodas de Caná* (detalles ampliados)

En el lado opuesto, en la parte derecha de la mesa, hay otra serie de personajes importantes de la época, el personaje que sujeta una servilleta parece ser el escultor Alessandro Vittoria<sup>41</sup>, en la esquina de la mesa, vestido de negro mirando hacia la derecha, Dom Andrea Pampuro<sup>42</sup>, Benedetto Giudi<sup>43</sup> (vestido de rojo y morado), la cabeza con barba que asoma tras la columna es Giovanni VI Grimani<sup>44</sup>, el abad de San Giorgio Maggiore en 1562-63, Dom Girolamo de Piacenza<sup>45</sup>, sentado junto al cardenal Reginald Pole<sup>46</sup>, a su izquierda, mirando al espectador, Domenico Grimani<sup>47</sup>, de espaldas, vestido de azul, Girolamo Grimani<sup>48</sup>, y de frente, sosteniendo un bastón rojo, Alvise Priuli<sup>49</sup> [fig. 11].

Esta disposición en la mesa es fundamental, ya que dada la colocación del cuadro en la cabecera del refectorio, donde como decíamos antes, en la festividad de San Esteban acudían los dignatarios, no solamente de Venecia, sino también extranjeros, a celebrar el importante evento, y siendo las figuras representadas, prácticamente de tamaño natural, en el momento de sentarse a la mesa, la estarían compartiendo, no solamente con otros colegas, sino sobre todo, con esta serie de personajes ilustres que aparecen en el cuadro,

<sup>38</sup> Francisco I de Francia (1494-1547), rey de Francia desde 1515 hasta su fallecimiento en 1547.

<sup>39</sup> Leonor de Habsburgo (1498-1558), hija primogénita de Felipe I de Habsburgo y Juana I de Castilla; reina de Portugal (1519-1521) y Francia (1530-1547), esposa de Manuel I de Portugal y, posteriormente, de Francisco I de Francia.

<sup>40</sup> Alfonso de Ávalos (1502-1546), militar y condotiero de origen español, VI marqués de Pescara y II marqués del Vasto. Gobernador del Milanesado hasta su muerte.

<sup>41</sup> Alessandro Vittoria (1525-1608), escultor italiano, retratado por Paolo Veronese.

<sup>42</sup> Dom Andrea Pampuro, abad de San Giorgio Maggiore.

<sup>43</sup> Benedetto Giudi (1533-1590), monje editor, historiador y poeta.

<sup>44</sup> Giovanni VI Grimani (1506-1593), obispo italiano y Patriarca de Aquileia entre 1545 y 1550, y entre 1585 y 1593.

<sup>45</sup> De nombre civil Girolamo Sclocchetto, Scrochetto o Scroguerro.

<sup>46</sup> Reginald Pole (1500-1558), último arzobispo católico de Canterbury (1556-1558) y creado cardenal en 1536.

<sup>47</sup> Domenico Grimani (1461-1523), creado cardenal en 1493.

<sup>48</sup> Girolamo Grimani (1496-1570), político y diplomático veneciano.

<sup>49</sup> Alvise Priuli (¿1500?-1560), aristócrata veneciano, amigo del cardenal Reginald Pole.

cuya selección no resulta gratuita, ya que en la década de los 60 del siglo XVI, Venecia todavía era una de las potencias importantes del mundo mediterráneo, manifestando, a través del cuadro, una dimensión política.

De los personajes que están de pie, en la parte inferior, los dos principales se sitúan en forma compensada, a la izquierda, vestido de verde, al que se puede identificar como Pietro Aretino<sup>50</sup> [fig. 10], quien parece ser el mayordomo, que se dirige a los esposos explicando el incidente del vino, y en el lado derecho, se ha identificado al pintor, hermano de Paolo Veronese, Benedetto Caliari [fig. 11], que está de pie, lujosamente vestido con atuendo blanco estampado, con actitud ceremonial, sorprendido, casi con incredulidad, por la calidad del vino milagroso que degusta satisfecho en una copa de cristal con vástago de los llamados de balaustre, junto a un sirviente, vestido de amarillo, que rellena una jarra con una tinaja ya llena de vino.

El primer plano central lo ocupa un sexteto de músicos que ameniza la fiesta. Ahí están, el propio Paolo Veronese, que se autorretrata con una túnica blanca tocando una *viola da gamba tenor*; frente a él, está Tiziano, vestido con una túnica roja y tocando una *viola da gamba bajo*, o *violone*, dando el ritmo al grupo, más atrás, está ubicado Tintoretto, tocando una *viola soprano*, y Jacopo Bassano, con un *cornetto*, armoniza la melodía. Al grupo de pintores se incorpora un quinto personaje, que musita algo al oído al propio Veronese, y que pudiera ser el compositor, violagambista y teórico musical Diego Ortiz (1510-1576)<sup>51</sup>, músico y tratadista musical español, con una *viola da gamba*. Finalmente, otro músico, cuyo rostro no se ve, y que luce turbante, lleva en mano derecha un *sacabuche*, o *trombón de varas*. También, tras Paolo Veronese, asomando la cabeza tras su hombro derecho aparece el pintor Andrea Schiavone<sup>52</sup>. El colorido de las telas, la personificación de los personajes y la perfecta composición cerrada del conjunto, prácticamente desvinculado del resto, hacen que esta zona del lienzo funcione como una obra autónoma, valorada en sí misma como un retrato grupal independiente. Los músicos están sentados alrededor de una mesa baja, cuadrada, tapada con un profuso mantel de damascos dorados sobre fondo verde. A juzgar por sus miradas, parece que están prestando mucha atención a unos papeles que hay apoyados en ella, deduciéndose que son unas partituras [fig. 12].



FIGURA 12. *Bodas de Caná* (detalles ampliados)

<sup>50</sup> Pietro Aretino (Arezzo, 1492 -Venecia, 1556), poeta, escritor y dramaturgo italiano.

<sup>51</sup> Lafarga y Sanz, 2019.

<sup>52</sup> Andrija Medulić (italianizado Andrea Meldolla), conocido como Andrea Schiavone o Andrea lo Schiavone (1510-1563), pintor de origen italiano, nacido en Dalmacia, por entonces territorio de la República de Venecia.





Un detalle en la mesa de los músicos vuelve a sacar a colación la maestría iconográfica, simbólica y compositiva de Veronese. Prestando atención al eje central del lienzo, en el que está dispuesta la figura de Jesús, con el hombre del cuchillo en la terraza, que vimos anteriormente, sobre él. Si, desde la punta del citado cuchillo recorremos con la mirada una imaginaria línea recta vertical hacia abajo, llegaremos a la cabeza de Jesús; continuando el descenso en la misma dirección hacia el grupo de músicos, esta línea llegaría justo al centro de la mesa, atravesándola por la mitad. Entre las partituras musicales, integrado como un elemento más pero aparentemente ausente, libre de toda distracción, hay un reloj de arena, en el que el pintor nos muestra con un solo objeto, la *Vanitas* antes aludida, como llamada de alerta a la fugacidad de la vida, en la que los placeres terrenales como la música o los opíparos banquetes solo son pasajeros, ya que, inexorablemente, la muerte nos llega a todos, siguiendo el camino del Salvador.

*Bodas de Caná* es un importante ejemplo de la capacidad de creación escenográfica. Previamente, en el recorrido analítico de la escena, se ha visto como la esposa, a la izquierda de la mesa, y Jesús, en el centro, miran fuera del lienzo, dirigiendo la mirada hacia el espectador. En la parte final derecha de la mesa hay un personaje vestido de verde, con una toquilla dorada sobre los hombros, del mismo color que las flores que decoran su atuendo, es Domenico Grimani. Este hombre se gira y mira por encima de su hombro izquierdo. Observa atento, pero parece que no mira directamente a nadie; con expresión de sospecha, o de sorpresa, o quizá extrañado por ver alguna persona a quien no esperaba, una presencia le ha podido sobresaltar, alguien ha irrumpido en una boda sin invitación. La esposa, Leonor de Habsburgo, Jesús y Domenico Grimani miran al espectador [fig. 13]. Situados estratégicamente en tres puntos casi equidistantes de la mesa, son tres personajes, tres miradas que confluyen en el espectador y lo atrapan dentro del lienzo, haciéndolo partícipe de la acción, es un invitado al banquete; se ha convertido en un personaje más pintado por Veronese. El espectador se incorpora a la *escena*, y se convierte en partícipe del *banquete*.



FIGURA 13. *Bodas de Caná* (detalles ampliados)

### 2.3 Como termina la historia

La República de Venecia fue disuelta y desmembrada por el general francés Napoleón Bonaparte y la Monarquía de los Habsburgo el 12 de mayo de 1797.

Corría el año 1797, momento en el que las incursiones europeas de las tropas napoleónicas emprendieron la primera Campaña de Italia. En este tiempo, [...] Napoleón tenía el onírico propósito de crear un museo de arte universal en París, reuniendo en él las mejores creaciones artísticas del mundo. Y qué mejor lugar que Italia para “ir de compras”. Este lienzo y otras miles de obras de arte<sup>53</sup> fueron sustraídas de sus lugares de origen (palacios, iglesias, conventos, colecciones públicas y privadas) y transportadas por tierra y por mar hasta París. El enorme lienzo de *Bodas de Caná*, que fue seccionado longitudinalmente y enrollado para su transporte a la capital [...], se

<sup>53</sup> Se contabilizaron 506 pinturas expoliadas, entre ellas casi toda la producción de Raffaello Sanzio.

colgó en lo que posteriormente se conocería como Musée du Louvre en 1798<sup>54</sup>, lugar donde se exhibe hoy en día. Como curiosidad, merece la pena decir que en 1803, debido a que los expolios llevados a cabo por el ejército de Napoleón en los países invadidos fueron tan numerosos y reunieron un gran número de obras, el museo pasó a llamarse Musée Napoleon, antes de renombrarse nuevamente como Musée du Louvre. El encargado de estas labores de pillaje, para las cuales se llegó a crear una comisión de expertos, fue Jean-Dominique Vivant, el barón Denon<sup>55</sup>. Su nombre hoy se asocia inexorablemente al propio edificio del Museo del Louvre, ya que una de los tres alas en las que se distribuye, precisamente en la que se encuentra este Veronese, lleva su nombre, el ala Denon (las otras dos zonas del museo son el ala Sully y el ala Richelieu, ambos ministros de sendos reyes).<sup>56</sup>

Con la caída del régimen napoleónico, tras la derrota en la batalla de Waterloo (1815), los países saqueados quisieron que su arte expoliado fuera repuesto por las autoridades francesas, entre ellos, España e Italia, posiblemente los dos mayores damnificados. Los Estados italianos consiguieron recuperar casi el ochenta por ciento de las obras de arte sustraídas, pero no fue posible la devolución de *Bodas de Caná*, a pesar de realizarse negociaciones *ex profeso* por el lienzo. El escultor y pintor italiano Antonio Canova (1757-1822) fue el encargado de gestionar desde París la devolución de las obras a Italia. La razón por la que Francia, y el Louvre, no podían devolver el gran cuadro de Veronese era, supuestamente, su fragilidad, como así abogaba el barón Denon. En contrapartida, Italia recibió un lienzo de Charles Le Brun<sup>57</sup>.

Por otra parte, con la caída de la República de Venecia, en 1797, el monasterio fue seriamente saqueado. Su importancia, sin embargo, seguía siendo tal que en 1800 fue la sede del cónclave en que fue elegido papa Pío VII, nacido Gregorio Barnaba Chiaramonti, un monje benedictino de Cassina, en Cesena.

Debido a las leyes napoleónicas, en 1806, el monasterio fue suprimido, muchos bienes vendidos o robados, y la iglesia reducida a un uso profano, concluyendo todos los derechos de propiedad de los benedictinos en la isla. Solo a unos pocos monjes se les permitió quedarse para administrar la Iglesia, mientras que el monasterio se convirtió en un depósito de armas. Siguió siendo guarnición militar incluso bajo los gobiernos del Imperio Austro-Húngaro y el Reino de Italia, siendo objeto de un importante deterioro.

A partir del 1 de septiembre de 1847 la iglesia y algunas habitaciones del complejo monástico adyacente a ella fueron confiadas, con interrupciones alternas de autonomía en las décadas siguientes, a la comunidad benedictina de la abadía de Praglia.

En marzo de 1900, con motivo del centenario de la coronación del papa Pío VII, el entonces papa León XIII elevó la Iglesia al rango de Basílica Menor.

En 1951, se creó la *Fondazione Giorgio Cini*, con el objetivo de promover la restauración del complejo monumental de la isla de San Giorgio Maggiore. En el otoño de 2006 el Museo del Louvre alcanzó un acuerdo con la *Fondazione Giorgio Cini*, concediendo a la empresa española Factum Arte<sup>58</sup> acceso para escanear el cuadro de Veronese, *Bodas de Caná*, para instalar en el lugar original del cuadro un facsímil, escala 1:1, en un proyecto liderado por el artista británico Adam Lowe, tan real que incluso incluye las costuras que unieron los paneles cortados por las tropas de Napoleón cuando lo transportaron a Francia en 1797. Para la restitución del cuadro, el refectorio de la abadía fue reformado, con trabajos que fueron acometidos por el arquitecto Michele de Lucchi en 2011 [fig. 6].

En la actualidad, la abadía de San Giorgio Maggiore es un monasterio dependiente de la abadía de Praglia. Por lo tanto, los monjes de San Giorgio Maggiore y Praglia forman parte de la misma comunidad, que actualmente es la más grande de Italia.

<sup>54</sup> Parte del Palacio del Louvre fue inaugurado como museo el 18 de noviembre de 1793, tras el decreto de mayo de 1791 para la creación del Musée Central des Arts.

<sup>55</sup> Jean-Dominique Vivant, barón Denon (1747-1825); dibujante, grabador, diplomático, escritor, coleccionista de arte. Considerado un precursor de la historia del arte, museología y la egiptología. Fue el primer director (1802) del llamado Museo del Louvre.

<sup>56</sup> Ramírez Martín, 2019, p. 49.

<sup>57</sup> Charles Le Brun (París, 1619-1690), pintor y teórico del arte francés.

<sup>58</sup> <https://www.factum-arte.com/pag/295/Facsimil-de-Las-Bodas-de-Cana-de-Paolo-Veronese>.

## 2.4 Otras Bodas de Caná de Paolo Veronese

Realizada por Paolo Veronese, probablemente hacia 1571, por encargo de la familia de comerciantes de telas Cuccina, originaria de Bérgamo, para su palacio en el Gran Canal de Venecia, la serie denominada *ciclo Cuccina* está formada por cuatro óleos de gran formato. Se trata de *La Adoración de los Reyes Magos*, *Bodas de Caná* [fig. 14], *Cristo con la cruz a cuestas* y *La Virgen de la familia Cuccina* [fig. 15]. Estas representaciones, con sus numerosas figuras, se caracterizan por una minuciosa atención al detalle y un realismo extremo, junto con una estructura compositiva fuertemente narrativa. Mientras que tres de las pinturas representan escenas de la vida de Jesús, la imagen votiva *La Virgen de la familia Cuccina* es la de una gran familia presentada a la Virgen y al Niño por las virtudes de la Fe, la Esperanza y la Caridad. La escena queda dividida por una columna que separa a los personajes sagrados del grupo familiar, en el proscenio, ocupado por la Virgen María, sentada en el trono con el Niño, rodeada de tres santos, a sus pies. Entre las figuras, al fondo, se muestra una vista escenográfica del Gran Canal, en el que se reconoce la fachada del palacio Cuccina donde, invirtiendo la ilusión de la representación y la perspectiva, se albergaba el cuadro.



FIGURA 14. Paolo Veronese, *Bodas de Caná*, óleo sobre lienzo, 1571, óleo sobre lienzo, 207x457 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Desden

Este ciclo de pinturas llamó la atención de los coleccionistas europeos desde el principio. En el primer tercio del siglo XVII, el cardenal Francesco Barberini y el rey Carlos I de Inglaterra mostraron un gran interés por ellos, y en 1645 pasaron a manos de Francesco I d' Este, duque de Módena, a cambio de un feudo en la zona de Reggio. Finalmente, unos cien años más tarde, en 1746, el elector de Sajonia y rey de Polonia, Augusto III, los adquirió para la Gemäldegalerie de Dresde junto con otras 96 obras maestras de la colección Estensi.



FIGURA 15. Paolo Veronese, *La Virgen de la familia Cuccina*, 1571, óleo sobre lienzo, 167x416 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Desden



Otro cuadro de *Las bodas de Caná* [fig. 16], ejecutado entre 1579 y 1580, por Paolo Veronese junto a su hermano Benedetto Caliari, fue encargado por la abadesa Cecilia dei Conti Onigo, en 1579, para el refectorio del monasterio de monjas benedictinas de los santos Pedro, Pablo y Teonisto, en Casier, provincia de Treviso. En 1692, pasó a la iglesia de San Teonisto, anexa al monasterio. Tiene una estructura arquitectónica y de composición de los personajes más sencilla que el original de 1562-63, pero con algunos elementos similares, como su disposición en la mesa, y los tres personajes que miran al espectador desde la misma posición.

El monasterio fue suprimido en 1810 por el gobierno napoleónico y los bienes confiscados por el estado. En 1811, el cuadro se trasladó a la Pinacoteca di Brera, en Milán, donde estuvo hasta 1926, cuando se depositó en la Camera dei Deputati, del Palazzo di Montecitorio, en Roma, donde se encuentra actualmente<sup>59</sup>.



FIGURA 16. Paolo Veronese y Benedetto Caliari, *Las Bodas de Caná*, 1579-80, óleo sobre lienzo, 357x766 cm, Pinacoteca di Brera, Milán, (deposito temporal en la Camera dei Deputati, Palazzo di Montecitorio, Roma)

El Museo Nacional del Prado alberga una versión de *Las bodas de Caná* [fig. 17] atribuida al taller de Paolo Veronese, que representa el mismo pasaje evangélico de san Juan 2, 1-12, donde Jesús convierte el agua en vino durante una celebración nupcial. A diferencia de otras obras más escenográficas del artista, esta versión “supone una representación más modesta de la historia que sin embargo contiene algunos de los mismos ingredientes en lo que se refiere al estatus de los objetos dentro del conjunto de la composición. Las copas de *cristallo* llenas de agua y vino desempeñan un papel principal, en una alusión visual al impacto transformador del primer milagro de Cristo. Dos de ellas, las que contienen vino, aparecen estratégicamente en los extremos de la mesa en forma de herradura. Una se encuentra en las manos yuxtapuestas de los novios, posiblemente para simbolizar la santidad de la sangre de Cristo en relación con la santidad del sacramento del matrimonio. Vestido con un lujoso traje de terciopelo verde y seda blanca con aberturas, el maestro de ceremonias está de pie cerca de los recién casados, con la mano abierta de manera sugerente en dirección a la copa y al novio, quizá para indicar su agradecimiento por la calidad del vino, inusualmente servido bien avanzado el banquete nupcial. La segunda copa, sostenida por un anciano sentado más cerca de Jesús y María, atrae las miradas de asombro de los demás invitados que hay cerca de él. Una tercera copa de cristal transparente, esta vez llena de agua, posiblemente para señalar el milagro en curso, se encuentra junto a un balde redondo de metal, cuyo cálido brillo metálico replica el del atuendo del joven sirviente que aparece a su lado.”<sup>60</sup>

<sup>59</sup> Ficha OA-C-03-00180050-S27, Catálogo General de Patrimonio Cultural, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Ministero della Cultura, Italia.

<sup>60</sup> Ajmar, 2025. En Dal Pozzolo y Falomir Faus, Paolo Veronese 1528-1588, 2025, pp. 237-238.

La inclusión de los donantes, de forma que parece forzada sobre un cuadro pre elaborado sugiere que fue encargada para conmemorar un matrimonio, con una calidad inferior a los realizados en vida del pintor.



FIGURA 17. Bottega de Paolo Veronese, *Las bodas de Caná*, d. 1588, óleo sobre lienzo, 128,5x211 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid

## 2.5 *Bodas de Caná* de Tintoretto

Cuando Paolo Veronese pinto sus *Bodas de Caná*, entre 1562-63, sabía que sería comparado con el cuadro del mismo tema realizado un año antes por su rival de la época en la Venecia urbana, Jacopo Tintoretto.

Eran las *Bodas de Caná* [fig. 18] realizadas para el refectorio del oratorio dei Crociferi de Venecia en 1561, que en 1656, con la supresión de la orden, el cuadro se traslada a la sacristía mayor de la iglesia de Santa Maria de la Salute de Venecia. Esta comparación de estilos venia dada porque “en algunos aspectos, Jacopo era verdaderamente la antítesis de Paolo: compositivamente dinámico, pictóricamente agresivo, lumínicamente contrastado y tendente siempre a la solución más enfática”<sup>61</sup>



FIGURA 18. Jacopo Robusti, Tintoretto, *Bodas de Caná*, 1561, óleo sobre lienzo, 440x590 cm, sacristía mayor de la iglesia de Santa Maria de la Salute, Venecia

<sup>61</sup> Dal Pozzolo, Caminos, encrucijadas, y escenarios de Veronese, 2025. En Dal Pozzolo y Falomir Faus, Paolo Veronese 1528-1588, 2025, p. 63.



Tintoretto desarrolla la escena desde un punto de vista inusual, el del lado corto de la mesa, en un *portego*, escaso de luz, bajo un techo de casetones con candelabros, con una perspectiva transversal de la sala, los muros de la estancia convergen hacia un espacio abierto visible a través de tres arcos de medio punto. Para ese efecto de profundidad contribuye la disposición longitudinal de la mesa rectangular, que remarca la amplitud de la sala, y dirige la atención hacia las figuras de Jesús y María, que se sitúan al fondo, en la cabecera de la mesa, relegados a un segundo plano respecto a los invitados y servidores, con los hombres a su derecha y las mujeres a su izquierda (según la costumbre, incluso en la iglesia durante la celebración de la misa). A ambos lados de la escena, los criados vierten el líquido de los cántaros en las copas y todos esperan el juicio del copero vestido de naranja en primer plano a la izquierda: él es el catador oficial, el que pronunciará el juicio sobre la excelencia del último vino. Tampoco faltan en este caso descripciones que reflejen lo que se veía entonces con ocasión de estos banquetes: en primer plano a la derecha se ubica una mesa con la antes aludida *credenza*, en este caso muy reducida. Más al fondo, en cambio, junto a la puerta de la cocina por donde se asoma una sirvienta, vemos un lavamanos muy elaborado, comparable a los diseñados por Andrea Palladio.