

3 Biografía de Paolo Veronese⁶²

Pero, ¿quién fue Paolo Veronese?



Paolo Veronese, *Autorretrato*, 1560-61, Villa Barbaro, Maser



Paolo Veronese, *Autorretrato*, 1562-63, *Bodas de Caná* (fragmento), Musée du Louvre, París



Paolo Veronese, *Autorretrato*, entre 1558 y 1563, óleo sobre lienzo, 63x50,5 cm, Museo del Hermitage, San Petersburgo



Paolo Veronese, *Autorretrato*, 1573, *Cena en casa de Leví* (fragmento), Gallerie dell'Accademia, Venecia

Vamos a conocer algo sobre su vida y su época.

3.1 Inicios (1528-1548)

Paolo nació en Verona en 1528. Hijo de un cantero llamado Gabriele y de Caterina, hija ilegítima del noble Antonio Caliari de Sant'Egidio. También su abuelo Pietro era cantero, el oficio de la familia que se había trasladado a Verona desde Bissone, actual Suiza, a orillas del lago Lugano, a finales del siglo anterior. Lo más probable es que no tuvieran apellido (lo que era común en la época) y eran conocidos por su apodo profesional *Spezapedra*, picapedrero, cantero.

Paolo era el quinto de ocho hermanos, en una familia de nivel social modesto, por lo que en un determinado momento, junto a su hermano Benedetto, nacido en 1535, adoptaron el apellido de su madre, para dotarse de un cierto estatus.

Verona, desde 1405, pertenecía a la República de Venecia, que organizaba la vida social mediante rigurosas normas político-administrativas, con un gobierno municipal gestionado por dos consejos ciudadanos, controlados por dos patricios venecianos, un *podestà*⁶³ y un capitán, que interactuaban estrechamente con los órganos estatales. Verona, atravesada por el río Adigio, se encuentra colindante con Trentino, hacia el norte, limitando con el marquesado de Mantua, y, al sur, con la Romaña papal, siendo un territorio de transito permeable a influencias de diversa índole.

Paolo conoció el trabajo de sus familiares en las iglesias y casas de la ciudad, quienes colaboraron en más de una ocasión con el arquitecto Michele Sanmicheli⁶⁴, quién sería muy importante en sus primeros años como

⁶² N.B. Pudiendo haber intentado realizar un resumen de la biografía de Paolo Veronese, y a la vista de la visita realizada a la exposición *Paolo Veronese 1528-1588*, el pasado 4 de junio, he preferido utilizar el capítulo del profesor Enrico Maria Dal Pozzolo, incluido en el catálogo de la exposición, dada su calidad de forma y fondo, y que en ningún momento podría haber alcanzado. He intentado ser lo más riguroso al realizar el resumen, por lo que no hago citas directas al mismo, ya que este resumen es una cita en sí misma. Dal Pozzolo, Caminos, encrucijadas, y escenarios de Veronese, 2025. En Dal Pozzolo y Falomir Faus, *Paolo Veronese 1528-1588*, 2025, pp. 42-79.

⁶³ El *podestà* era el primer magistrado de las ciudades del centro y norte de la península italiana.

⁶⁴ Michele Sanmicheli, también transcrito como Sammicheli, Sanmichele o Sammichele (1487/88-1559), arquitecto italiano, nacido también en una familia de canteros, fue arquitecto militar de la República de Venecia.

artista, según Vasari⁶⁵, lo consideraba casi como un hijo, influyendo en su educación artística y favoreciendo su carrera.

Siendo Paolo apenas un niño lo mandaron a aprender el oficio de pintor con Antonio Badile⁶⁶, perteneciente a una familia de pintores activos en Verona desde el siglo XIV. En 1541 trabajaba como mozo y al año siguiente como discípulo. Durante tres o cuatro años, trabajó con Badile ayudándolo en encargos municipales, pero también en algunos viajes a Venecia, donde encontró una realidad muy diferente a la conocida en Verona, y permitiéndole conocer algunas de las obras maestras de Tiziano, como la *Asunción* (1518) [fig. 19] o la *Pala Pesaro* (1526) [fig. 20], todavía en la basílica franciscana dei Frari, o la *Muerte de san Pedro Mártir* (1530), en la basílica dominicana degli Santi Giovanni e Paolo, destruida por un incendio en 1867.



FIGURA 19. Tiziano, *L'Assunta*, 1518, óleo sobre tabla, 690x360 cm, Basílica de Santa María Gloriosa dei Frari, Venecia



FIGURA 20. Tiziano, *Sacra conversazione con i donatori Pesaro*, 1526, óleo sobre tabla, 478x268 cm, Basílica de Santa María Gloriosa dei Frari, Venecia

En aquellos años de formación, exploraría las principales iglesias y palacios de Verona, aprendiendo de los estilos diferentes al taller de Badile, conociendo de Mantegna⁶⁷, el *Retablo de san Zenón* (1459)⁶⁸ [fig. 21], para la basílica del mismo nombre, o el *Retablo de Tribulzio* (1497) [fig. 22], para Santa Maria in Organo, y otros pintores.



FIGURA 21. Andrea Mantegna, *Pala di san Zeno*, 1459, óleo sobre tabla, 212x460 cm, basílica de San Zeno, Verona



FIGURA 22. Andrea Mantegna, *Virgen en Gloria con los santos Juan Bautista, Gregorio Magno, Benito y Jerónimo*, 1497, temple con cola sobre lienzo, 287x214 cm, Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milán

⁶⁵ Vasari, 1568, vol. 6, p. 369, escribe que, junto al también pintor Giovanni Battista Zelotti (Verona 1526-1578), Michele Sanmicheli "gli amava come figliouli".

⁶⁶ Antonio Badile (Verona, 1517/18-1560), pintor italiano.

⁶⁷ Andrea Mantegna (Isola di Carturo, 1431-Mantua, 1506), pintor, grabador y miniaturista italiano.

⁶⁸ Las tres predelas fueron saqueadas por los franceses en 1797, siendo reemplazadas por copias. Los originales se encuentran actualmente en el Musée du Louvre (Crucifixión) y Musée des Beaux-arts de Tours.

No obstante, sería decisiva la experiencia de verse en la catedral de Santa María Assunta frente al altar de la familia Nichelosa, diseñado por Jacopo Sansovino⁶⁹ y decorado con una *Asunción de la Virgen* de Tiziano hacia 1530-32, que en su conjunto (nicho y encuadramiento) expresaba un concepto artístico incomparablemente superior al de Antonio Badile, señalando una orientación diferente. Al visitar las iglesias de su ciudad, el joven artista se daría cuenta de una pluralidad de lenguajes diferentes, que oscilaban entre arcaísmos retrospectivos, formas clásicas y corrientes manieristas, siendo su producción posterior cercana a las segundas, sin cerrar los ojos ante el virtuosismo de las tercera.

Tras concluir su aprendizaje con Badile, según cuenta Vasari completó su formación junto al pintor y experto en antigüedades Giovanni Caroto (1488-1566), aunque del que si recibió influencia de su hermano el pintor Giovan Francesco (1480-1555), del que aprendió dos aspectos importantes para su futuro: una aguda propensión al retrato y una soberbia técnica del dibujo, destacando, entre otros, por sus trabajos para el palacio Canossa [fig. 23], de Verona.

Este palacio fue construido por Sanmicheli en 1526, para su comitente Ludovico Canossa⁷⁰, que fue una figura relevante de su época, como lo demuestra su presencia entre los protagonistas de *El libro del cortesano*⁷¹ de Baldassarre Castiglione⁷², cuya publicación en Venecia el mismo favoreció en 1528, y donde se desarrollan algunos de los diálogos del libro. Paolo trabajó en el palacio junto al pintor Battista del Moro (1512-d. 1568), donde se encontró ante uno de los cuadros más admirados de la época, la célebre *Perla*⁷³ [fig. 24] de Rafaello Sanzio⁷⁴ y Giulio Romano⁷⁵, hoy en el Museo Nacional del Prado. Según Carlo Ridolfi, Veronese hizo una copia del mismo, hoy perdida, lo que demuestra la admiración que despertó en él, del que sobre todo, se le quedaría grabado el cielo, con las alargadas nubes rosadas, y el particular tono de luz irisado entre la noche y el día, que más tarde resurgiría repetidas veces en sus fondos futuros.



FIGURA 23. Michele Sanmicheli, *Palazzo Canossa*, 1526
Verona



FIGURA 24. Rafaello Sanzio e altro, *La Sagrada Familia con san Juanito*, conocida como *La Perla*, h. 1518, óleo sobre tabla, 147,4x116 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid

⁶⁹ Jacopo d' Antonio Sansovino (Florencia, 1486-Venecia, 1570), arquitecto y escultor italiano, persona muy importante en la vida profesional de Paolo Veronese en Venecia.

⁷⁰ Ludovico Canossa (Verona, 1475-1532), obispo de Bayeux, amigo del obispo Gian Matteo Giberti (1478-1543) y embajador de Francia en Venecia.

⁷¹ *Il libro del cortegiano*, publicado por la imprenta Aldina en Venecia en 1528, traducido al castellano en 1534 por Juan Boscán Almogáver.

⁷² Baldassarre Castiglione, conde de Novellata (Casatico, 1478-Toledo, 1529), diplomático, poeta, escritor e historiador del arte italiano.

⁷³ *La Sagrada Familia*, conocida como *La Perla*. Pintado hacia 1518, por encargo de Ludovico Canossa, en 1604 fue comprado por Vicenzo I Gonzaga, pasando a manos de Carlos I de Inglaterra en 1627. En 1649, Luis Méndez de Haro y Guzman, VI marqués de Carpio, I duque de Montoro y II conde-duque de Olivares, adquiere el cuadro en la almoneda que se celebró tras la ejecución del rey inglés, para regalarla al rey Felipe IV. En 1857 ingresa en el Museo del Prado.

⁷⁴ Rafaello Sanzio (Urbino, 1483-Roma, 1520), pintor y arquitecto italiano.

⁷⁵ Giulio Pippi, conocido como Giulio Romano (Roma, 1499-Mantua, 1546), pintor, arquitecto y decorador italiano.

En 1546, por intermediación de Badile y Sanmicheli recibe el encargo de su primer retablo, que representa el episodio de la *Resurrección de la hija de Jairo*, para la capilla Avanzi de San Bernardino, donde el arquitecto había trabajado en la capilla Pellegrini. La obra, que no ha llegado hasta nosotros, pero se conoce por un modelo preparatorio conservado en el Louvre, se caracteriza por su soltura compositiva, con el grupo de figuras agrupadas a la derecha para resaltar la arquitectura clásica del fondo, en la que se detectan ciertas soluciones de Sanmicheli. Si se ha llegado hasta nosotros (aunque en mal estado de conservación) otro retablo fechable dos años más tarde, *Virgen con el niño* [fig. 25], realizado para la capilla Bevilacqua Lazise de la iglesia de San Fermo Maggiore de Verona.



FIGURA 25. Paolo Veronese, *Virgen con el niño*, 1548, óleo sobre lienzo, 223x172 cm, iglesia de San Fermo Maggiore, Verona

Es importante destacar, a modo de comparación, que en ese mismo año de 1548, Tintoretto, diez años mayor que Paolo, pinto para la Scuola Grande di San Marco de Venecia, un cuadro innovador que asienta su estilo y lo consagra en adelante, *Il miracolo di San Marco o Il miracolo dello schiavo* [fig. 26], también conocido como *San Marcos liberando al esclavo*, actualmente en la Gallerie dell'Accademia de Venecia.



FIGURA 26. Jacopo Robusti, Tintoretto, *Il miracolo di San Marco o Il miracolo dello schiavo*, 1548, óleo sobre lienzo, 416x554 cm, Gallerie dell'Accademia, Venecia

En resumen. El conocimiento de las obras arquitectónicas debido a sus vínculos familiares, el favor que le brindo Sanmicheli, su formación con Antonio Badile, el contacto temprano con la realidad artística veneciana, el impacto de las obras de Tiziano, las lecciones de Giovan Francesco Caroto, la influencia de Rafaelo Sanzio a través de la copia de *La Perla*, el estudio del clasicismo, las estampas de autores como Durero, Parmigianino, etc., que tendría en sus manos, hicieron posible que desde sus primeros años, entre los 18 y los 20, tuviera un estilo tan definido, impecable, equilibrado y maduro. Haciendo que estos componentes culturales se combinaran en una fórmula consolidada y prácticamente perfecta desde el principio, desarrollándola y afinándola, en diferentes registros, a lo largo de su carrera.

3.2 Primeras experiencias más allá de Verona (1549-1552)

Entre 1548 y 1549 comienza a ejecutar pinturas de excelente calidad, entre las que destacan la *Lamentación sobre Cristo muerto*, para la sacristía de la iglesia de Santa María delle Grazie dei Girolamini de Verona, y, sobre todo, *La conversión de María Magdalena* [fig. 27], en la que destaca la desenvoltura interpretativa, con soluciones insólitas, como el personaje sin rostro que abraza una columna o el viejo perro que abandona la escena. Ya se encontraba en disposición de revisar esquemas iconográficamente consolidados de maneras inesperadas, con el fin de lograr una mejor interpretación formal y/o significativa del tema.

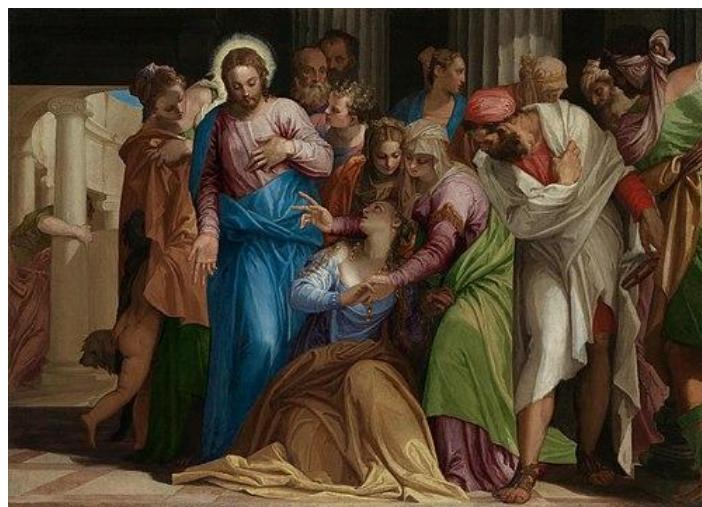


FIGURA 27. Paolo Veronese, *La conversión de María Magdalena*, 1548, óleo sobre lienzo, 117,5x163,5 cm, The National Galley, Londres

Desde un punto de vista documental el último escrito que lo sitúa en Verona data de 1545, figurando en el registro civil, no teniéndose nueva constancia hasta 1551, lo que genera dudas sobre su situación durante ese periodo, pudiendo situarse en Roma, ya que los “viajes artísticos” a Roma en aquella época eran frecuentes.

En 1551, por sus vínculos con Sanmicheli se encuentra en Sant’Andrea oltre in Musson, cerca de Castelfranco Véneto, donde decora la residencia de campo recién construida para el patrício Pietro Soranzo. Los trabajos de Villa Soranzo empezaron en la primavera de 1546 y prosiguieron durante los tres años siguientes, trabajando a sugerencia de Sanmicheli en su decoración, apoyado por otros pintores veroneses. De su trabajo en la villa solo quedan descripciones y algunos fragmentos de los frescos, al ser demolida en 1817.

Junto con otros colegas veroneses, entre finales de 1551 y 1552 recibió un encargo del obispo de Mantua, Ercole Gonzaga⁷⁶, para la catedral de la ciudad lombarda. Entre los trabajos realizados sobresalió el de Paolo, *La tentación de San Antonio*, hoy en el Musée de Beaux-arts de Caen, en el que representa al diablo agrediendo

⁷⁶ Ercole Gonzaga (1505-1563), creado cardenal de la Iglesia Católica en 1527, obispo de Mantua entre 1521 y 1563, hijo de Francesco II Gonzaga (1466-1519).

con bestial furia al viejo san Antonio Abad, que intenta proteger su rostro con una mano, mientras se la aparta una hermosa muchacha que simboliza la lujuria.

En 1552 se traslada a Vicenza para trabajar junto a otros artistas, pintores y escultores, en la decoración del palacio que acababa de construir Andrea Palladio para el noble vicentino Iseppo da Porto, político, con intereses culturales y de militancia calvinista, pintando una serie de retratos familiares, de cuerpo entero, en los que expresa los afectos privados con una delicada espontaneidad de gestos entre padres e hijos (conservados en la Gallerie degli Uffizi, Florencia), además de otras obras en el edificio, conservadas en Roma (Museos Vaticanos y Museos Capitolinos). Probablemente, en este trabajo, fue cuando coincidió por primera vez con Palladio.

3.3 Llegada a Venecia (1553-1557)

En 1553, según recoge Giorgio Vasari en las *Vidas*, en las que cita que al pintor Giovanni Battista Ponchino (h. 1510-1572), “como favor le concedieron pintar el palco de la sala principal del Cavi de’Dieci. Pero sabiendo que no podía hacerlo por sí mismo y necesitando de ayuda, tomó como compañeros a Paulo da Verona y a Battista Farinato”⁷⁷, confundido con Battista Zelotti. El programa iconográfico de la sala lo había definido Daniele Barbaro, hombre muy culto, designado como patriarca de Aquileia en 1550, y creado cardenal en 1561, encargaría algunos años más tarde a Palladio y Veronese la construcción y decoración de una villa en Maser. Asimismo, contó con aval de Girolamo Grimani, miembro efectivo del Consejo de los Diez desde diciembre de 1551.

La estructura del techo de la sala de Audiencias del Palazzo Ducale consta como finalizada en la primavera de 1553 y las pinturas en 1556; sin embargo, estarían terminadas en 1554. Paolo realizó el óvalo central, con *Júpiter fulmina a los Vicios, Juno derrama dones sobre Venecia, la Justicia rompe las cadenas y la Juventud y la Vejez*. Posteriormente, recibió el encargo de decorar él solo la sala de la Brújula. Esto ocurrió en época del dux Marc’Antonio Trevisan⁷⁸.

La Venecia en la que operaba Paolo era una ciudad que, tras el redimensionamiento provocado por la Liga de Cambrai, había logrado reposicionarse en el tablero italiano e internacional mediante los acuerdos de Noyon y Bruselas (1516), que le permitieron recuperar el control de sus dominios peninsulares, garantizando un largo periodo de paz por el lado occidental. Sin embargo, poco después se abrieron otros dos frentes problemáticos. El primero se refiere a la crisis provocada, en 1517, por las noventa y cinco tesis de Martín Lutero⁷⁹. A la explícita condena por parte de León X⁸⁰ en 1520 siguió una primera y grave fractura con el mundo germánico, así como la del agustino de Eisleben con el papado. En el Véneto, lo que pronto sería tildado de herejía se extendió por todas partes.

El otro frente se abrió tras la toma del poder en Estambul en 1520 por Suleyman I, el Magnífico, quien lanzó una campaña expansionista que condujo a la conquista de Rodas (1522), el asedio de Viena (1529) y a la toma de Corfú (1537). La necesidad de reforzar las colonias del Adriático y del Egeo hizo que la República decidiera enviar a su mejor ingeniero militar, Sanmicheli, para fortalecer las defensas de Zadar (1537) y Creta (1538-40).

Desde 1523 era dux Andrea Gritti⁸¹ que conocía muy bien el mundo otomano, ya que había vivido muchos años en Estambul, y que intentó por todos los medios garantizarse la paz con el Imperio, Francia y el papado. Para demostrar la excelencia de la República, impulsó una radical operación de *renovatio urbis*, encomendada a Jacopo Sansovino, que había desembarcado en la Laguna en 1527 tras el saqueo de Roma. Con Tiziano, amigo del dux, y el escritor Pietro Aretino, que también llegó en 1527, Sansovino formó un grupo capaz de condicionar diversas políticas artísticas públicas.

⁷⁷ Vasari, 1568, vol. 6, p.595.

⁷⁸ Marc’Antonio Trevisan (h. 1475-1554), 80º dux de Venecia, entre junio de 1553 y mayo de 1554.

⁷⁹ Martín Lutero (Eisleben, 1483-1546), teólogo, filósofo y fraile agustino que comenzó la Reforma protestante.

⁸⁰ Giovanni di Lorenzo de’Medici (Florencia, 1475-Roma, 1521), 217º papa de la Iglesia católica entre 1513 y 1521.

⁸¹ Andrea Gritti (Bardolino, 1455-Venecia, 1538), 77º dux de Venecia, entre mayo de 1523 y diciembre de 1538.

Hacia 1530 se produjo un cambio generacional en el contexto artístico veneciano, del que Tiziano se erigía como protagonista. A principio de la década de 1530 había colocado uno de sus retablos más admirados desde siempre, *Muerte de san Pedro Mártir*, en la iglesia de Santi Giovanni e Paolo, se había convertido en el pintor de referencia del emperador Carlos V y los soberanos de media Italia lo asediaban con solicitudes de obras sagradas y mitológicas, así como de retratos. Aquél Tiziano seguía siendo el artista estrictamente clásico de su juventud, un prodigo de armonía en cuyas pinturas el color otorgaba carne a la forma y explotaba en luz. En la década siguiente, decidió asumir el papel de explorador solitario e inquieto. Jacopo Tintoretto, activo desde principios de la década de 1540, se había impuesto al combinar la potencia de Miguel Ángel⁸² con el naturalismo de Tiziano. Ya hemos aludido a su *Milagro del esclavo* [fig. 26], de 1548. También se labraron un espacio Andrea Schiavone, admirado por la vehemencia de su ejecución, y Jacopo dal Ponte, conocido como Jacopo Bassano, con su sofisticado refinamiento de una pincelada fluida.

El 15 de enero de 1555 Paolo se instaló en Venecia con casa y taller en Corte de la Candela, en Cannaregio, en cuyo contrato de alquiler aparece por primera vez como *ser Paulo Veronese pictor*, el *ser* -como diminutivo de *messer-* es indicio de su progreso social. Muy poco después abandonaría la denominación de *Spezapreda* para adoptar el apellido de su madre, Caliari. Así firmó el 3 de junio el contrato con los patronos de la catedral de Montagnana, en casa del patricio veneciano Francesco Pisani (1514-1567), para la *Transfiguración* que decoraría su altar mayor (*in situ*).



FIGURA 28. Paolo Veronese, *Ester coronada por Asuero*, 1556, óleo sobre lienzo, 450x370 cm, iglesia de San Sebastiano, Venecia

En 1555 realizó el techo de la sacristía de la congregación de los Pobres Eremitas de San Jerónimo en San Sebastiano, Venecia, cuyo rector Bernardo Torlioni, era un veronés a quien conoció probablemente cuando pintó la *Lamentación sobre Cristo muerto* de Santa María della Vittoria, un convento de la misma obediencia. La heterogénea decoración de las paredes de la sala había sido realizada por distintos pintores. La intervención de Paolo destaca en todos los sentidos al introducir en la sacristía el equivalente sagrado del universo político recién establecido en el Palazzo Ducale. Tuvo que resolver el problema de la bajísima altura de la sala, en cuyo centro destaca la *Coronación de la Virgen* rodeada por las figuras, en escorzo, de los evangelistas, unidas por motivos monocromos y clípeos con querubines. Uno de estos últimos sujetaba un gran libro en el que figura la fecha del 23 de noviembre de 1555. El resultado fue tan positivo que el 1 de diciembre el artista firmó el contrato para la decoración del techo de la iglesia, con episodios extraídos del Libro de Ester del Antiguo Testamento: el *Repudio de Vasti*, *Ester coronada por Asuero* [fig. 28] y el *Triunfo de Mardoqueo*, ejecutados entre enero de 1556 y octubre del año siguiente, con la ayuda de su hermano Benedetto y de

⁸² Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, conocido como Miguel Ángel (Caprese, 1475-Roma, 1564), arquitecto, escultor, pintor y poeta italiano.

Giovanni Antonio Fasolo (1530-1572). Paolo concibió estas escenas como si fueran vistas desde un abismo, mostrando una gran capacidad en la construcción de perspectivas, recordando a Giulio Romano y Tintoretto, con una gran precisión en la definición de una infinidad de detalles no visibles desde abajo configurando un todo.

No tardaría en surgir la oportunidad de una comparación competitiva entre aquellos que, excluyendo a Tiziano y Tintoretto, eran considerados los mejores pintores activos de Venecia. Tuvo lugar en el techo de la Biblioteca Marciana, donde se guardaban los manuscritos iluminados donados a la República en 1468 por el cardenal Basilio Besarón⁸³. La decisión de construir el edificio se tomó en 1537 y las obras, dirigidas por Jacopo Sansovino, se prolongarían hasta 1560. El 24 de septiembre de 1556 Paolo recibió un anticipo por tres tondos, que se liquidaron el 10 de febrero del año siguiente. Junto a él participaron seis pintores más, enfrentando dos orientaciones estilísticas diferentes: la manierista y la clasicista, en la que se encontraba Veronese. Según Vasari, prevaleció Veronese y, según Ridolfi, Tiziano y Sansovino le recompensaron con una cadena de oro por el tondo *La Música* [fig. 29]. En este lienzo representó a tres mujeres jóvenes, una cantante, otra tocando un *lirone da gamba* (lira de gamba) y una laudista. Lo hizo con extrema minuciosidad y conocimiento de los instrumentos. Frente a las mujeres se encuentra un niño, como un “Cupido sin alas” (Vasari), “demostrando que de la música nace el Amor, o que el Amor está siempre en compañía de la música, y para que nunca se aleje de allí, lo hizo sin alas”⁸⁴. Al fondo, la arquitectura que sirve de soporte es una antigua ruina, y la estatua mutilada remite a un contexto pastoral, donde las toscas flautas que cuelgan de la rama de laurel y alrededor del cuello de Pan son las protagonistas de disputas tan arcaicas como pacíficas.



FIGURA 29. Paolo Veronese, *La Música*, 1556-57, óleo sobre lienzo, 230 cm (diádm.), Biblioteca Nazionale Marciana, Venecia

3.4 Conciertos e ilusiones (1558-1563)

El 3 de enero de 1556 Veronese había recibido un primer anticipo para la ejecución de la *Cena en casa de Simón* [fig. 78], para el refectorio del convento benedictino de Santi Nazaro e Celso de Verona, mientras seguía trabajando en San Sebastiano, la Biblioteca Marciana y, probablemente, en el recién construido palacio del abogado e intelectual Camillo Trevisan (1515-1564) en Murano, decorado junto a otros artistas, como Zelotti o Vittoria.

Una vez terminadas las historias de Ester en el techo de la nave, entre 1558 y 1560 se registraron numerosos pagos por otras obras en la iglesia de San Sebastiano, como la decoración de la franja bajo la cornisa del techo, con la colaboración de su hermano Benedetto, cuya historia principal es la de San Sebastián, representado

⁸³ Basilio Besarón, o Bessarón de Nicea (Trebisonda, 1403-Rávena, 1472), clérigo y erudito bizantino, arzobispo de Nicea, Patriarca latino de Constantinopla y cardenal de la Iglesia Católica.

⁸⁴ Vasari, 1568, vol. 6, p. 373.

mientras es asaeteado por los arqueros, y cuando dirige su reproche al emperador Diocleciano y es martirizado a bastonazos.

Pero es la forma en la que se desarrolla la narración la que da la medida de la libertad creativa del artista, que recibió carta blanca de Bernardo Torlioni para toda la reorganización de la nave, concibiendo para su parte superior un *continuum* narrativo en el que los elementos arquitectónicos reales interactúan con los ficticios, *construyendo* columnas retorcidas, *abriendo* nichos y ventanas, *insertando* cuadrados de mármol liso en las paredes e *imaginando* estatuas sobre pedestales y ricos festones que caen desde lo alto. Aunque lo más llamativo es la solución del arquero que levanta su arco para disparar una flecha que alcanzará a San Sebastián, atado en la pared de enfrente de la nave [fig. 30]. Se ha convertido en un organismo decorativo integral que se expande hasta incluir el marco superior, que conecta el friso con el techo realizado anteriormente.



FIGURA 30. Paolo Veronese, *Arqueros y San Sebastián aseteado* (detalles), 1558-60, pintura al fresco, iglesia de San Sebastiano, Venecia

Asimismo decoró la estructura de madera del órgano de la iglesia, basada en un diseño de Veronese, finalizando en 1560, con dos pinturas, con las puertas cerradas se puede ver la *Presentación de Jesús en el Templo*, y al abrirse, la *Piscina probática*, planteando desde el punto de vista de su posición elevada dos monumentales vistas arquitectónicas que comprimen las dos escenas en un primer plano, concentrando la atención en personas, espacios y cosas. En el pretil del órgano representó una *Adoración del niño Jesús*.

Para la decoración de la zona del presbiterio, elabora un retablo, para ser incorporado en una estructura de piedra, diseñada por el mismo, inspirada en un dibujo de una puerta antigua romana de Sebastiano Serlio de *Il terzo libro*⁸⁵, con el *Martirio de San Sebastián* (1559).

A principios de 1560, realizó obras en la Biblioteca Marciana, y hasta enero de 1562 no está documentada su presencia en Venecia. Es probable que acompañara a Girolamo Grimani, del que era *familiar*, en un viaje a Roma relacionado con una misión diplomática ante el papa Pío IV.

Por aquellas fechas, en la localidad de Maser, en la zona de Treviso, los hermanos Daniele [fig. 31] y Marc'Antonio Barbaro encargaron a Palladio que transformara un antiguo palacio familiar medieval en un edificio inspirado en una villa romana, *Villa Barbaro*, también conocida como *Villa di Maser* [fig. 32].

⁸⁵ Serlio, 1551.



FIGURA 31. Paolo Veronese, *Daniele Barbaro*, 1556-60, óleo sobre lienzo, 121x105,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam



FIGURA 32. Andrea Palladio, *Villa Barbaro o Villa di Maser*, c. 1560, Maser, Treviso, Veneto



FIGURA 33. Paolo Veronese, *Pared con paisaje (Estancia de Baco)*, 1556-58, Villa Barbaro, Maser

Paolo Veronese pinto la villa íntegramente al fresco sobre un programa iconográfico de extrema complejidad atribuido a Daniele Barbaro, de acuerdo con su hermano. Da forma a columnas y logias, abre puertas y ventanas, esculpe estatuas, máscaras y marcos, simula cuadros, cenadores, estandartes, trofeos, guirnaldas y festones, representa a los dueños, sirvientes, cazadores y niños, derriba los muros para hacer visibles paisajes hasta las montañas, donde campesinos, caminantes, carrozadas y cazadores se cruzan entre molinos y ruinas clásicas, la arcadia y el espejismo de un presente pacificado y eurítmico. Una visión, descrita con un estilo casi hiperrealista, del todo lúcida, racional y sólida. Se trata de una espléndida ilusión, un sueño consciente, en un enorme e imposible deseo, que delata el conocimiento de la pintura romana de la época imperial [fig. 33].

En el verano de 1562, los ingresos por este encargo, entre otros, permitieron a Veronese comprar, por 500 ducados, una casa en Castelfranco Véneto, cerca de Maser, siendo esta la primera de futuras inversiones en terrenos documentadas en años siguientes.

En el año 1562 recibió numerosos encargos de obras sacras y retratos, así como nuevos lienzos destinados a la sala del Maggior Consiglio del Palazzo Ducale, y el 6 de junio firmó un contrato con los monjes benedictinos de San Giorgio Maggiore en el que se comprometía a entregar en agosto del año siguiente un lienzo con las bodas de Caná que realizaría *in situ*. Pero de este tema, ya hemos hablado. Sólo recordar que, un siglo después, el mayor experto en arte veneciano de la época barroca, el pintor, grabador y tratadista Marco Boschini (1602-1681), en su *Carta del navegar pittoresco*⁸⁶, ante las *Bodas de Caná* [fig. 1] declara no encontrar palabras para describir su luz celestial, “del Paraíso es esta lucerna”, Paolo se ha convertido en un “semidiós”, un ser sobrehumano capaz de ir más allá de “los límites del mundo”. “Esto no es pintura, es magia” porque, dice, nunca se ha visto en la pintura “edificios tan insignes y majestuosos”, más hermosos que los de Vitruvio y sus seguidores, y ni siquiera los más grandes poetas fueron capaces de imaginar palacios tan maravillosos. Sin embargo, después de tanta metáfora hiperbólica, resalta lo esencial del planteamiento estético de Veronese,

⁸⁶ Boschini, 1660.

al subrayar que, en definitiva, aunque parte del dato natural, lo supera recreándolo desde su propia dimensión intelectual, porque “su modelo era su mente”.

3.5 Asuntos familiares (1564-72)

Una pintura como esta podría haber cambiado el destino de la pintura veneciana. Sin embargo, esto ocurrió mucho más tarde, cuando entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, lo conocieron, copiaron y utilizaron los pintores Sebastiano Ricci y Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770). Ya antes estaba considerada, junto con la *Muerte de san Pedro Mártir*, de Tiziano, en la iglesia degli Santi Giovanni e Paolo, como el cuadro más hermoso de la ciudad. Pero el cariz que estaba tomando la escuela local apuntaba en una dirección completamente opuesta. Seguía dando la pauta Tiziano, con un estilo evanescente, indefinido, amasado con sombras, al que acompañaban Andrea Schiavone, Jacopo Bassano y el propio Jacopo Tintoretto, quien con el tiempo se volvió cada vez más oscuro y dramático. Cuando Federico Zuccaro (1542-1609), en 1564, Giorgio Vasari (1566) y el joven Domenikos Theotokopoulos (1541-1614), en 1567, llegaron a la ciudad, se encontraron ante una dicotomía innegable: por un lado, los cielos tercos del *serenissimo* Paolo, y por el otro, las noches profundas de sus mejores colegas.

En los años posteriores a las *Bodas de Caná* Veronese se vio involucrado en distintas categorías de encargos. En primer lugar, completó la decoración de la zona del presbiterio de San Sebastiano con dos grandes lienzos a los lados del retablo central, *Los santos Marco y Marceliano exhortados al martirio por Sebastián*, en el lado del Evangelio, y un nuevo *Martirio de san Sebastián*, en el lado de la Epístola (*ambos in situ*), y con los frescos perdidos de la cúpula, donde representó la *Asunción de la Virgen*, los *Evangelistas* (en los lunetos) y los *Padres de la Iglesia* (en las pechinhas). Luego, en el Palazzo Ducale, donde en 1565, realizó dos medios tondos en el patio de la Procuraduría, y en la basílica de San Marco, con cartones confiados a los mosaiquistas. También trabajaba en dos retablos destinados a su Verona natal.



FIGURA 34. Paolo Veronese, *Martirio de San Jorge*, h. 1563-64, óleo sobre lienzo, 426x305 cm, iglesia de San Giorgio in Braida, Verona

En el primero, para San Giorgio in Braida, pintó un *Martirio de San Jorge* (*in situ*) [fig. 34], del que cuenta Vasari, que Daniele Barbaro “al regresar del concilio (de Trento) y habiéndola contemplado varias veces, rompió a decir que nunca había visto nada igual, y que no podría hacerse mejor”⁸⁷. Imagina el momento en el que el santo, arrodillado en el suelo, era desnudado por sus verdugos, mientras un sacerdote lo invitaba a adorar a un ídolo pagano; por encima de él revolotea un ángel que le presenta la palma del martirio y la corona de la virtud, abriéndole la visión celestial de la Virgen con el Niño acompañados por los santos Pedro y Pablo y las Virtudes Teologales. Se trata de una interpretación hagiográfica de carácter didáctico, en armonía con el espíritu recomendado en materia de imágenes sagradas por el Concilio de Trento, que había realizado su última sesión, la XXV, los días 3 y 4 de diciembre de 1563.

También realiza un segundo retablo, en la iglesia de San Paolo in Campomarzo (*in situ*), que fue la parroquia de la juventud de Paolo, para la capilla de la familia Marogna, en el que los comitentes, los hermanos Antonio Maria y Giovanni Battista rinden homenaje a la Virgen y el Niño, arrodillados ante un vistoso brocado.

En 1566, el 17 de abril se casa en Verona con Elena Badile, hija de su difunto maestro, que había nacido en 1542, cuando él era mozo en el taller. Al regresar a Venecia, los dos cónyuges se trasladaron a una vivienda

⁸⁷ Vasari, 1568, vol. 6, p. 364.

en San Felice, en el palacio del patrício Vicenzo Morosini, por un alquiler de 60 ducados al año. Sin embargo, el matrimonio no permaneció allí mucho tiempo, y dos años más tarde se trasladan a San Samuele.

Creada la familia, era necesario garantizar su seguridad económica, encontrándose cada vez más documentos que atestiguan la actividad empresarial y de inversión especulativa del pintor. El 27 de junio de 1566 presta 200 ducados a los padres del convento de Santa María delle Grazie en Lisipa y el 27 de junio de 1567 concedió otros 100. Asimismo, en distintas ocasiones, a partir de 1573, Francesco Soranzo, hijo del cliente que le había encargado la decoración de Villa Soranzo, actuó como su procurador para la venta de algunos terrenos.

A este bienio de 1566-67 pertenecen el *San Jerónimo en el desierto* de San Pietro Martire de Murano (*in situ*) y el *Bautismo de Cristo* de la iglesia parroquial de Latisana.



FIGURA 35. Paolo Veronese, *El sueño de santa Elena*, h. 1570, óleo sobre lienzo, 197,5x115,6 cm, The National Gallery, Londres

A partir de 1568 Elena empezó a darle herederos. El 7 de septiembre fue bautizado Gabriele Antonio, del que fue padrino Agostino Barbarigo⁸⁸; el 20 de julio de 1570 es el turno de Carlo Giusto, más conocido como Carletto; el 3 de septiembre de 1571 le corresponde a Orazio Bartolomeo y el 15 de noviembre de 1572 a Vittoria Ottavia, en cuyo bautismo estuvo presente Alvise Cuccina, para quien había pintado el año anterior los cuatro lienzos del conocido como *ciclo Cuccina* [figs. 14 y 15]. Precisamente, en estos años en que daba a luz un niño tras otro, data un gran lienzo en el que Paolo representa a Santa Elena [fig. 35] vestida como una joven veneciana de la época, de la que se sospecha que haya tomado a su esposa como modelo.

Entre las obras de gran formato de estos años, se encuentra la *Cena en casa de Simón* [fig. 78] del refectorio de San Sebastiano, hoy en Milán, y la *Cena en casa de Gregorio Magno* [fig. 117] para el refectorio del santuario de Monte Berico en Vicenza. Estos y otros banquetes sagrados multitudinarios, de los que hablaremos más adelante, se debieron al éxito de las *Bodas de Caná* de San Giorgio Maggiore.

En los meses precedentes la situación político-militar veneciana había empeorado repentinamente. En 1570 se recrudeció el conflicto con los otomanos por la posesión de las plazas avanzadas en el Egeo. La Serenísima se había negado a abandonar la isla de Chipre, de gran valor estratégico, pero Nicosia no tardó en caer y sólo resistió Famagusta, defendida por el patrício Marc'Antonio Bragadin⁸⁹, durante once meses de asedio, hasta que el 17 de agosto de 1571 Bagradin fue capturado y desollado vivo, su piel fue rellenada con paja y algodón, cubierta con ropas e insignias militares e izada a la antena de una galera con destino a Constantinopla. Fue un episodio que trastornó las mentes de los venecianos, pudiendo llevar a Tiziano a pintar la escena del *Desollamiento de Marsias*, hoy en el Kroměříž Archdiocesan Museum, en República Checa.

Mientras tanto, en mayo, el papa Pío V había promovido una Liga Santa que agrupaba a Venecia, España, Génova, Saboya, Toscana y los Caballeros de Malta. Capitaneada por don Juan de Austria, el 7 de octubre la armada cristiana se enfrentó a los turcos en el golfo de Lepanto. El resultado fue el cese temporal del expansionismo otomano en el Mediterráneo. Para la República de Venecia, sin embargo, supuso una victoria pírrica. Abandonada por sus aliados, se vio obligada a firmar en 1572 un tratado de paz secreto con la *Sublime Puerta*, a cambio de cederles Chipre y una indemnización de 300.000 ducados. De esta página histórica quedan dos testimonios visuales de Caliari, de diferente naturaleza.

La primera es la *Alegoría de la batalla de Lepanto* [fig. 36], hoy en la Gallerie dell'Accademia, datada entre el 1571 del hecho histórico y 1573, en la que se representa a la Virgen en el cielo rodeada por las figuras de san Pedro (papado), Santiago (España), Justina (su fiesta se celebra el 7 de octubre, día de la victoria), la Fe y san Marcos (Venecia), acompañados de un grupo de ángeles que tocan música, rezan y disparan flechas a la flota

⁸⁸ Agostino Barbarigo (1516-1571), patrício veneciano, político, diplomático y militar, fallecido en la batalla de Lepanto (9 de octubre de 1571) de una flecha en un ojo, mientras lideraba el ala izquierda de la Liga Santa.

⁸⁹ Marc'Antonio Bragadin (1523-1571), patrício veneciano, político y militar, fallecido en la defensa de Famagusta.

enemiga. De las nubes se filtran rayos brillantes que iluminan los barcos aliados y otros negros que apuntan a los turcos.

La segunda obra vinculada a esta coyuntura es el retrato de Agostino Barbarigo [fig. 37], en el que lo representa con armadura, mirando fijamente al espectador, mostrando la flecha de su martirio, pero con una extrema dulzura en su rostro, recordando, más que al héroe, al amigo y padrino de su hijo Gabriele.



FIGURA 36. Paolo Veronese, *Alegoría de la batalla de Lepanto*, 1571-73, óleo sobre lienzo, 169x137 cm, Gallerie dell'Accademia, Venecia



FIGURA 37. Paolo Veronese, *Retrato de Agostino Barbarigo*, h. 1571, óleo sobre lienzo, 102,2x104,2 cm, Cleveland Museum of Art, Cleveland

3.6 Tiempos de fuego (1573-78)

Además del complejo tablero internacional, la República afrontaba también una difícil fase de relaciones con el papado, en torno a la cuestión de la lucha contra la herejía. La intención era doble: no desagradar a Roma, pero sin renunciar a su propia autonomía de control.

En 1558 Paulo IV ordena publicar el primer *Index librorum prohibitorum* oficial y se queman en la plaza de San Marco miles de libros considerados heréticos. Al año siguiente el pontífice nombra el primer inquisidor dominico en Venecia y en 1561 salen a la luz en un juicio los nombres de algunos patricios que se habían sumado a la Reforma. En 1562 el fraile franciscano Bartolomeo Fonzio es ejecutado por herejía. En 1564 Pío IV aprueba las decisiones dogmáticas del Concilio de Trento⁹⁰ y, en agradecimiento por el apoyo recibido, dona a la Serenísima una parte del Palazzo Venezia de Roma. Da comienzo una represión sistemática contra la blasfemia y se decreta la expulsión de luteranos y herejes del Estado veneciano.

En 1565 el veronés Valerio Faenzi es designado inquisidor en Venecia y al año siguiente asciende al trono papal Antonio Ghislieri, que toma el nombre de Pío V, y se distingue por una represión aún más despiadada de toda desviación. Dos años más tarde, en Roma, el patrício florentino, y humanista discípulo de Juan de Valdés, Pietro Carnesecchi (1508-1567) es ejecutado por hereje y en 1568, con la bula *In coena Domini*, Pío V condena la libertad de culto tolerada en Venecia, quemándose volúmenes judíos en la plaza de San Marco y en 1569 los editores se ven obligados a proporcionar a las autoridades dos copias de los manuscritos antes de imprimirllos. Además, en 1571, Pío V crea la Congregación del Índice, para actualizar periódicamente las listas de libros prohibidos, ya publicadas en 1558 y 1564.

Así pues, corren tiempos duros en los que las fantasías podían ser peligrosas. El propio Paolo lo vivió en sus propias carnes en un célebre episodio. En 1571, los dominicos de Santi Giovanni e Paolo le pidieron un lienzo para sustituir en su refectorio la *Última Cena* de Tiziano que acababa de ser devorada por el fuego. Tiziano era

⁹⁰ *Index librorum prohibitorum, cum regulis confectis per Patres a Tridentina Synodo electos, auctoritate Sanctiss. D.N. Pij IIII Pont. Max. comprobatus. Venetiis M.D.LXIII.*

ya muy anciano y Caliari acababa de destacarse por las *Cenas* de San Giorgio Maggiore, San Sebastiano y Monte Berico. Pero este asunto lo veremos más adelante.

Entre 1573 y 1574 pinta dos retablos idénticos con el tema de la Adoración de los Magos. El primero fue realizado para la Scuola di San Giuseppe en la iglesia de San Silvestro de Venecia (ahora en The National Gallery de Londres) y el segundo para la capilla de Santa Spina de la iglesia de Santa Corona en Vicenza. Este último fue un encargo de Marc'Antonio Cogollo, un mercader de telas, lo que explica la duplicación virtual de tejidos perfectamente comparables a los producidos en la época y, más en general –dado que serán frecuentes sus tratos con comerciantes de telas–, hace suponer que podría haber tenido cierto interés en este campo específico. El nivel de calidad de ambos, que refleja una creciente admiración por el arte de Jacopo Bassano, nos obliga a revisar un aspecto delicado de la producción de Veronese, especialmente a partir de esta fase, y es la relación con los colaboradores. En sus inicios venecianos está documentada la presencia a su lado de su hermano Benedetto, siete años más joven y con un papel menor dentro del taller.

En 1574 se remonta la primera obra fechada y segura adscribible a Benedetto, la decoración al fresco del palacio episcopal de Treviso, realizada, documentalmente, con la colaboración de los pintores Francesco Montemezzano (1555-d. 1602) y Antonio Vassilacchi (1556-1629), el Aliense, que habría que incluir como miembros del taller. Dentro de una estructura compositiva tomada de los ejemplos de su hermano, Benedetto se muestra claramente poco desenvuelto, carente de ímpetu y refinamiento, salvo en un fragmento, en el que se supone la intervención personal de Paolo. Lo mismo puede decirse de la *Virgen del Rosario* (o de Lepanto) para San Pietro Martire de Murano, hoy en las Gallerie dell'Accademia, fechada en 1573 y seguramente de taller. Esto hace suponer que había dos niveles operativos diferentes, uno en el que el responsable del taller gestionaba los encargos en términos casi autógrafos en su totalidad, y otro en el que proporcionaba los modelos preparatorios, interviniendo en las partes más importantes y/o difíciles, como en la figura del dux, en el caso de la *Virgen del Rosario*.

Paolo y Benedetto aparecen a menudo juntos en la documentación de la época. En 1575 reciben el encargo de decorar la sala del Consejo Mayor de Udine, pero al mismo tiempo trabajan en el retablo del *Martirio de santa Justina* para el altar mayor de la basílica benedictina de Padua (*in situ*), siendo este una cascada de luz y de ángeles que revolotean en corro sobre la santa, llevada al martirio frente a la iglesia que lleva su nombre. El predominio de Paolo es innegable, con el pincel de su hermano reconocible en los espectadores del fondo.

De regreso a Venecia, les esperaba un encargo urgente y prestigioso. El 11 de mayo de 1574 un incendio había destruido parcialmente el Palazzo Ducale y se hacía necesario reorganizar varias salas. A partir de 1575 Paolo recibe los primeros pagos por el techo de la sala del Collegio, cuya realización le ocupó durante los dos años siguientes. En los paneles principales representa a *Marte y Neptuno*, la *Fe y Venecia dominadora con la Justicia y la Paz*, y a su alrededor distintas figuras alegóricas, alusivas a las virtudes que deben inspirar a los senadores en el desempeño de las tareas que les correspondían en materia de economía, política exterior y relaciones con el papado, a saber, *Fe, Concordia, Obediencia, Diligencia, Continencia, Industria, Liberalidad, Moderación*, etc. A continuación, realizó otra *Alegoría de la batalla de Lepanto* en la pared del fondo de la sala, con el entonces almirante de la flota veneciana Sebastiano Venier⁹¹, elegido dux en 1577 y fallecido al año siguiente, en primer plano [fig. 38], en el que se incluye un guerrero de perfil que no es otro que Agostino Barbarigo.



FIGURA 38. Paolo Veronese, *Retrato votivo del dux Sebastiano Venier*, 1581-82, óleo sobre lienzo, 285x565 cm, Palazzo Ducale, Venecia

⁹¹ Sebastiano Venier (Venecia, 1496-1578), comandante del contingente veneciano en la batalla de Lepanto y 86º dux de Venecia, entre junio de 1577 y marzo de 1578.

Mientras tanto, se produce un nuevo estallido de peste que se prolongó hasta 1577, provocando la muerte de aproximadamente un tercio de la población veneciana. Entre las víctimas se contó al viejo Tiziano, el pintor que había sido el principal modelo de inspiración para Veronese y al que, según Ridolfi, “veneraba como el padre del arte”⁹². Es de suponer que, en cierta medida, su espíritu quedara marcado, y también por eso su lenguaje pictórico empezó a oscurecerse paulatinamente.

Además, el 20 de diciembre de 1577 estalló un ulterior incendio en el Palazzo Ducale, que devastó esta vez las salas del Maggior Consiglio y dello Scrutinio. Allí también habría de intervenir, en el que iba a ser su último encargo estatal importante.

3.7 En el crepúsculo (1578-88)

La última fase de la vida de Caliari presenta aspectos contradictorios. Mientras que escasean los documentos de archivo relativos a muchas obras importantes, en cambio nos lo muestran especialmente interesado en la gestión empresarial. En septiembre de 1577 presta otros 600 ducados a los padres de Santa María delle Grazie en Lisipa y tres días después se modifica el contrato, aumentando de dos a cinco años el plazo para la devolución del capital. En el año siguiente, entre enero y agosto, se cruzan cartas para la adquisición de varios terrenos por sumas considerables. Unos años más tarde, en 1582, compra con Benedetto algunas parcelas de terreno en Villa Sant’Angelo de Treviso por 650 ducados.



FIGURA 39. Paolo Veronese, *Triunfo de Venecia*, 1582, óleo sobre lienzo, 904x579 cm, Palazzo Ducale, sala del Maggior Consiglio, Venecia

Su actividad más significativa fue sin duda la decoración del techo de la sala del Maggior Consiglio, la más grande y prestigiosa de todo el Palazzo Ducale. Para ello concibió un gran óvalo con el *Triunfo de Venecia* [fig. 39], representando a una gran dama coronada por la Gloria y la Fama en presencia de diversas divinidades y virtudes. La escenografía arquitectónica es, como siempre, grandilocuente y acoge a decenas de figuras que de abajo arriba incluyen plebeyos, caballeros, soldados, eclesiásticos, orientales y simples curiosos, basado todo ello en un programa iconográfico elaborados por los superintendentes Jacopo Contarini, Jacopo Marcello y el monje camaldulense Girolamo Baldi.

Al lado, hacia a la pared del fondo -en la que, tras un concurso en el que también participó Paolo, se plasmó el colossal *Paraíso* [fig. 40] de Jacopo y Domenico Tintoretto- dos grandes lienzos representan dos gloriosas hazañas militares de la Serenísima contra los otomanos, la defensa de Scutari y la toma de Esmirna. Todas estas obras se completaron antes de 1582, cuando se entregó su elaborado marco de madera realizado según un diseño del cartógrafo veronés Cristoforo Sorte. Sin embargo, en comparación con la decoración de la sala del Colegio, se evidencia un cierto oscurecimiento del tono.



FIGURA 40. Jacopo y Domenico Tintoretto, *Paraíso*, 1588-92, óleo sobre lienzo, 765x2451 cm, Palazzo Ducale, sala del Maggior Consiglio, Venecia

⁹² Ridolfi, 1648, vol. 1, p. 349.

Entre las obras documentadas en las postrimerías de su vida, en la transición entre las dos décadas, no faltan los grandes lienzos sacros destinados tanto a Venecia, como la *Anunciación* para la Scuola dei Mercanti en la Madonna dell'Orto, de 1578 (hoy en las Gallerie dell'Accademia), como a los territorios peninsulares, como las *Bodas de Caná* [fig. 16] para el refectorio de San Teonisto en Treviso, de 1579-80 (en depósito en el Palazzo di Montecitorio), la *Ascensión de Cristo* en el santuario de Santa María del Pilastrello en Lendinara, de 1581, y en *San Herculano y un ángel* en iglesia parroquial de Ercolano Maderno, de 1583. En muchas de estas obras la aportación del taller es cada vez más evidente, obviamente orientada por los modelos preparados por Paolo. Su hermano Benedetto sigue teniendo un papel predominante, pero junto a él se incorporan su hijo Gabriele (nacido en 1568), así como de Carletto, algo más joven (1570), que además ingresó en el taller del hijo de Jacopo Bassano, Francesco Bassano (1549-1592), instalado en Venecia desde 1579. Además de otras presencias, como los citados Mentemezzano y Aliense.

Con todo, algunas obras las realizó íntegramente él mismo, como es el caso de la *Adoración de los pastores*, que encargo para la capilla familiar de la iglesia de San Giuseppe in Castello, el hijo de su antiguo mecenas Girolamo Grimani, Marino, quien más tarde se convertiría en dux en 1595. Según el contrato, Paolo debía terminarlo en cinco meses, por un pago de 50 ducados, y el lapislázuli se lo proporcionaría directamente el patrício, que en aquel momento era uno de los hombres más ricos del Estado, con una renta de 2.539 ducados en 1582.

Después de la muerte de Tiziano, Caliari era, junto con Tintoretto, el pintor más famoso de Venecia, y en su taller no solo se presentaban clientes potenciales, sino también intermediarios, emisarios de cabezas coronadas y algunos artistas.

En esta última etapa de su carrera fueron muchos los personajes retratados por Veronese, pero de casi ninguno se conoce nombre y apellidos, como el probable *Alessandro Vittoria*, del Metropolitan, o posible *Vicenzo Scamozzi*, del Denver Art Museum, pero en su mayor parte sus identidades se nos escapan. Como también se nos escapa el destino originario de la mayoría de las creaciones eróticas a las que se dedicó con cada vez mayor frecuencia en el último tramo de su carrera, en las que se aprecia a menudo un dialogo ideal con Tiziano, pero no solo con una refinada *variatio*, sino también con un trasfondo moral implícito y, en algunos aspectos, melancólico. Esta dialéctica puede constatarse en el *Rapto de Europa* [fig. 42] realizado para Jacopo Contarini, que aunque la ejecución sigue al *Rapto de Europa* [fig. 41] realizado por Tiziano para Felipe II, con cierta violencia en la escena, con la ninfa retorciéndose impetuosamente y el dios afanándose en lograr su propósito, en aquella, por el contrario, Veronese concibe una Europa que se encarama con consentimiento pleno al toro manso y enamorado, que le lame el pie, rodeada de sus compañeras y exhibiendo el signo de su poder de seducción, el pecho desnudo. Esta interpretación parece querer desplazar el énfasis desde el drama al honor de ser elegida por los dioses y elevada a la fama eterna.



FIGURA 41. Tiziano, *El rapto de Europa*, h. 1560-62, óleo sobre lienzo, 178x205 cm, Isabella Stuart Gardner Museum, Boston



FIGURA 42. Paolo Veronese, *El rato de Europa*, 1575-80, óleo sobre lienzo, 235x296 cm, Palazzo Ducale, Venecia

De un tono completamente diferente son en cambio una serie de pinturas religiosas de mediano formato destinadas a la devoción privada. En ellas renuncia a todas las soluciones escenográficas que le habían hecho célebre, reduciendo al mínimo cualquier atisbo de ambientación y concentrando la mirada en el cadáver de Cristo, sostenido y cuidado por una, dos o tres figuras como máximo. Es como si presintiera que se acercaba su momento, aun no fuera viejo, o tal vez era cada vez más consciente de que el mundo en el que había creído, hecho de luz, certezas, solidez, orden, belleza, no pasaba de ser una magnífica representación mental, una ilusión inalcanzable.

Al regresar de una de sus excursiones por la campiña del interior del Véneto contrajo unas fiebres que al cabo de ocho días acabaron con su vida en su casa de San Samuele. Los *Obituarios* de los comisarios de sanidad dan fe de su fallecimiento el 19 de abril, pero la lápida que su hermano Benedetto y sus hijos encargaron “con sumo amor” para su sepultura, bajo el órgano de la iglesia de San Sebastiano, nos dice otra cosa. El epitafio en latín demuestra una clara atención a la recuperación de los rasgos distintivos de las inscripciones de la época clásica. “Pavlo Caliario Veron[ensi]/ pictori celeberr[im]o/ fili et Benedict[us] frater/ pientiss[imi] et sibi posterisq[ue]/ f[aciendum] c[uraverunt]/ decessit XIII Calen[dis] maii/ MDLXXXVIII” (A Paolo Caliari Veronese, celeberrimo pintor, sus hijos y su hermano Benedetto, con sumo amor, para ellos mismos y para la posteridad, dispusieron [que esta sepultura] se hiciera. Falleció el 18 de abril de 1588).