

## 4 Cena en casa de Leví

### 4.1 Referencias bíblicas

En el Evangelio de san Mateo, Jesús, después de reunir a sus discípulos, comienza su predicación en Galilea, donde habla de las bienaventuranzas, de la ley de Dios, del perdón, de la oración, de la fe en él y en el Padre. Aquí realiza varios milagros y luego conoce a Mateo, que está sentado en la mesa de recaudación de impuestos, y le ordena que lo siga (Mateo 9, 9). Hecho que también se reproduce en san Lucas 5, 27-28.

<sup>9</sup>Al pasar vio Jesús a un hombre llamado Mateo sentado al mostrador de los impuestos, y le dijo: «Sígueme». Él se levantó y lo siguió. (Evangelio según san Mateo 9, 9)

<sup>27</sup>Después de esto, salió y vio a un publicano llamado Leví, sentado al mostrador de los impuestos, y le dijo: «Sígueme». <sup>28</sup>Él, dejándolo todo, se levantó y lo siguió. (Evangelio según san Lucas 5, 27-28)

Aunque se encuentre fuera del tiempo, siglo XVII (1601), y del espacio de este trabajo, Roma, no me resisto a utilizar el cuadro que, entiendo, mejor reproduce este hecho bíblico, *Vocazione di san Matteo* [fig. 43], de Michelangelo Merisi da Caravaggio<sup>93</sup>.



FIGURA 43. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Vocazione di san Matteo*, 1601, óleo sobre lienzo, 348x338 cm, Capilla Contarelli en la iglesia de San Luis de los Franceses, Roma

Mateo lleva a Jesús a su casa, donde come con sus discípulos junto a los publicanos y a los pecadores, cosa que los fariseos le recriminan (Mateo 9, 10-17).

<sup>10</sup>Y estando en la casa, sentado a la mesa, muchos publicanos y pecadores, que habían acudido, se sentaban con Jesús y sus discípulos. <sup>11</sup>Los fariseos, al verlo, preguntaron a los discípulos: «¿Cómo es que vuestro maestro come con publicanos y pecadores?». <sup>12</sup>Jesús lo oyó y dijo: «No tienen necesidad de médico los sanos, sino los enfermos. <sup>13</sup>Andad, aprended lo que significa “Misericordia quiero y no sacrificio”: que no he venido a llamar a justos sino a pecadores». <sup>14</sup>Los discípulos de Juan se le acercan a Jesús, preguntándole: «¿Por qué nosotros y los fariseos ayunamos a menudo y, en cambio, tus discípulos no ayunan?». <sup>15</sup>Jesús les dijo: «¿Es que pueden guardar luto los amigos del esposo, mientras el esposo está con ellos? Llegarán días en que les arrebatarán al esposo, y entonces ayunarán. <sup>16</sup>Nadie echa un remiendo de paño sin remojar a un manto pasado; porque la pieza tira del manto y deja un roto peor. <sup>17</sup>Tampoco se echa vino nuevo en odres viejos; porque revientan los odres: se derrama el vino y los odres se estropean; el vino nuevo se echa en odres nuevos y así las dos cosas se conservan». (Evangelio según san Mateo 9, 10-17)

<sup>93</sup> Michelangelo Merisi da Caravaggio, conocido como Caravaggio (Milán, 1571-Porto Ercole, 1610), pintor barroco italiano.

San Marcos (2, 13-17) especifica que el nombre original de Mateo era Leví y que era hijo de Alfeo.

<sup>13</sup>Salió de nuevo a la orilla del mar; toda la gente acudía a él y les enseñaba. <sup>14</sup>Al pasar vio a Leví, el de Alfeo, sentado al mostrador de los impuestos, y le dice: «Sígueme». Se levantó y lo siguió. <sup>15</sup>Sucedio que, mientras estaba él sentado a la mesa en casa de Leví, muchos publicanos y pecadores se sentaban con Jesús y sus discípulos, pues eran ya muchos los que lo seguían. <sup>16</sup>Los escribas de los fariseos, al ver que comía con pecadores y publicanos, decían a sus discípulos: «¿Por qué come con publicanos y pecadores?». <sup>17</sup>Jesús lo oyó y les dijo: «No necesitan médico los sanos, sino los enfermos. No he venido a llamar a justos, sino a pecadores». (Evangelio según san Marcos 2, 13-17)

Mientras que san Lucas (5, 29-32) agrega que, tras renunciar a todas sus posesiones,

<sup>29</sup>Leví ofreció en su honor un gran banquete en su casa, y estaban a la mesa con ellos un gran número de publicanos y otros. <sup>30</sup>Y murmuraban los fariseos y sus escribas diciendo a los discípulos de Jesús: «¿Cómo es que coméis y bebéis con publicanos y pecadores?». <sup>31</sup>Jesús les respondió: «No necesitan médico los sanos, sino los enfermos. <sup>32</sup>No he venido a llamar a los justos, sino a los pecadores a que se conviertan». (Evangelio según san Lucas 5, 29-32)

Es precisamente esta última fuente evangélica —«LVCAE CAP. V.» (LUCAE CAP[ITULUM] V)— la que se indica en uno de los plintos de otra gran cena de Veronese, conservada en las Gallerie dell'Accademia en Venecia, que analizaremos a continuación. Y para que no hubiera dudas sobre el tema representado, en el otro plinto, sobre la fecha MDLXXIII, confirma: «FECIT D. CONVI. MAGNV LEVI» (FECIT D[OMINO] CO[N]VI[VIUM] MAGNU[M] LEVI) [fig. 44].



FIGURA 44. Paolo Veronese, *Cena en casa de Leví* (detalles ampliados)

#### 4.2 *Cena en la casa de Leví* de Paolo Veronese

En 1571, los frailes de la Orden de Predicadores de Santi Giovanni e Paolo, a través del hermano Andrea d'Buoni, encargaron a Paolo Veronese un lienzo para sustituir en su refectorio la *Última Cena* de Tiziano, fechada en 1557, que acababa de ser devorada por el fuego ese mismo año, con contribuciones extraordinarias, en particular del propio Senado veneciano. Tiziano era ya muy anciano, y Caliari acababa de destacarse por las *Cenas* de San Giorgio, San Sebastiano y Monte Berico. Planteó un escenográfico fondo arquitectónico, con motivos tomados del arquitecto y pintor Giovanni Maria Falconetto (c. 1468-1535), Sansovino y Palladio, y una ciudad en perspectiva que recordaba las ideas de Sebastiano Serlio, mientras que en primer plano representaba una cincuentena de figuras en las más variadas actitudes. Sería el que se conoce como *Cena en casa de Leví* [fig. 45].



FIGURA 45. Paolo Veronese, *Cena en casa de Leví*, 1573, óleo sobre lienzo, 560x1309 cm, Gallerie dell'Accademia, Venecia

En realidad, como es sabido, la pintura no representa la cena en casa de Leví. Este fue el título que se quiso explicitar después del famoso juicio organizado contra Paolo Veronese por el tribunal de la Inquisición en 1573, que notificó al pintor que era inadmisibile representar una cena de Jesús entre bufones, papagayos, criados y soldados. La defensa de Veronese fue genial y sorprendente: «Nosotros, los pintores, nos tomamos las licencias que se toman los poetas y los locos». Pero, de hecho, más allá de las inscripciones falsas, no está nada claro qué es lo que de verdad representó en el cuadro. La mayoría de los estudiosos han creído ver una Última Cena, aunque muy extraña; algunos se han inclinado por una cena genérica de Jesús; otros creen que no hay elementos unívocos que permitan dar una explicación satisfactoria. En realidad, como ha demostrado Maria Elena Massimi en su *Tesi di Dottorato*<sup>94</sup>, la escena no describe un banquete preciso de Jesús, sino que se inspira en el banquete de un pasaje del Evangelio de san Lucas (11, 37-54) en el que el Jesús lanza una vehemente invectiva contra los fariseos y los doctores de la ley:

<sup>37</sup>Cuando terminó de hablar, un fariseo le rogó que fuese a comer con él. Él entró y se puso a la mesa. <sup>38</sup>Como el fariseo se sorprendió al ver que no se lavaba las manos antes de comer, <sup>39</sup>el Señor le dijo: «Vosotros, los fariseos, limpiáis por fuera la copa y el plato, pero por dentro rebozáis de rapiña y maldad. <sup>40</sup>¡Necios! El que hizo lo de fuera, ¿no hizo también lo de dentro? <sup>41</sup>Con todo, dad limosna de lo que hay dentro, y lo tendréis limpio todo. <sup>42</sup>Pero ¡ay de vosotros, fariseos, que pagáis el diezmo de la hierbabuena, de la ruda y de toda clase de hortalizas, mientras pasáis por alto el derecho y el amor de Dios! Esto es lo que había que practicar, sin descuidar aquello. <sup>43</sup>¡Ay de vosotros, fariseos, que os encantan los asientos de honor en las sinagogas y los saludos en las plazas! <sup>44</sup>¡Ay de vosotros, que sois como tumbas no señaladas, que la gente pisa sin saberlo!». <sup>45</sup>Le replicó un maestro de la ley: «Maestro, diciendo eso nos ofendes también a nosotros». <sup>46</sup>Y él dijo: «¡Ay de vosotros también, maestros de la ley, que cargáis a los hombres cargas insoportables, mientras vosotros no tocáis las cargas ni con uno de vuestros dedos! <sup>47</sup>¡Ay de vosotros, que edificáis mausoleos a los profetas, a quienes mataron vuestros padres! <sup>48</sup>Así sois testigos de lo que hicieron vuestros padres, y lo aprobáis; porque ellos los mataron y vosotros les edificáis mausoleos. <sup>49</sup>Por eso dijo la Sabiduría de Dios: “Les enviaré profetas y apóstoles: a algunos de ellos los matarán y perseguirán”; <sup>50</sup>y así a esta generación se le pedirá cuenta de la sangre de todos los profetas derramada desde la creación del mundo; <sup>51</sup>desde la sangre de Abel hasta la sangre de Zacarías, que pereció entre el altar y el santuario. Sí, os digo: se le pedirá cuenta a esta generación. <sup>52</sup>¡Ay de vosotros, maestros de la ley, que os habéis apoderado de la llave de la ciencia: vosotros no habéis entrado y a los que intentaban entrar se lo habéis impedido! ». <sup>53</sup>Al salir de allí, los escribas y fariseos empezaron a acosarlo implacablemente y a tirarle de la lengua con muchas preguntas capciosas, <sup>54</sup>tendiéndole trampas para cazarlo con alguna palabra de su boca. (Evangelio según san Lucas 11, 37-54)

Nada dice Lucas acerca de cómo y dónde se celebró esa comida, o de quién estaba con Jesús. Pero Veronese lo imagina. Crea una arquitectura monumental en cuyo centro Jesús conversa con Juan, mientras que a su

<sup>94</sup> Massimi, 2025.



derecha Pedro coge una pierna de cordero de un plato de carne y la corta con un cuchillo. Al otro lado de la mesa, un fariseo y un doctor de la ley parecen no querer mirar. El pintor expresa de manera sutil la razón de su actitud. Obsérvese que detrás de Jesús y Pedro, un sirviente de amarillo levanta una copa limpia y brillante, pero vacía [fig. 46], como los corazones de aquellos que, a partir de ese momento, “... empezaron a acosarlo implacablemente y a tirarle de la lengua con muchas preguntas capciosas, tendiéndole trampas para cazarlo con alguna palabra de su boca.” (Lucas 11, 53-54).



FIGURA 46. Paolo Veronese, *Cena en casa de Leví* (detalles ampliados)

Es una extraña Última Cena, demasiado concurrida, confusa –con soldados, enanos, perros, gatos, ...– y, además, sin rastro de los signos eucarísticos del pan y el vino. Tras ser entregada al convento el 20 de abril de 1573, fue expuesta al público con motivo de la festividad de la Ascensión. El 18 de julio, el pintor es citado ante la Inquisición y se ve en el banquillo de los acusados. Los jueces lo someten a preguntas sobre el tema general y sobre detalles específicos, como «¿qué significa la pintura del que sangra por la nariz [...] y los armados como tudescos?» [fig. 47]. Consciente de lo insidioso de las preguntas, Paolo responde con cautela, pero también con cierta audacia, la frase ya conocida y que será toda una declaración de intenciones, y que volvemos a citar: «Nosotros los pintores, nos tomamos licencias, como los poetas y los locos». Sin sorprenderse en absoluto, los jueces lo apremian: «¿Quién creéis que estuvo realmente en la Cena?». Y él: «Creo que Cristo estaba allí con sus apóstoles; pero si queda espacio en el cuadro lo adorno con figuras según se me pide [con] tantas figuras como creo menester». Y le insisten: «¿No sabéis acaso que en Alemania y otros lugares infectados de herejía se utilizan diferentes cuadros llenos de groserías e inventos similares para escarnecer, vilipendiar y hacer mofa de las cosas de la Sagrada Iglesia Católica?».



FIGURA 47. Paolo Veronese, *Cena en casa de Leví* (detalles ampliados)

Tras el interrogatorio, el pintor fue condenado a corregir el cuadro en un plazo de tres meses. Desde cierto punto de vista fue un proceso de cara a la galería, intimidatorio, ya que Veronese seguía siendo uno de los artistas más destacados del Estado. Así, se limitó a insertar una inscripción que identificaba la obra como el banquete en casa de Leví, cuando en cambio todo contribuye a reconocerla como una cena en casa del fariseo, basándose en el pasaje del Evangelio de san Lucas, antes citado (11, 37-54).

Como señala Ana González Mozo, jefa de colección de pintura italiana del Renacimiento del Museo del Prado:

Las declaraciones de Paolo durante el juicio [...] revelan el concepto que tenía de su profesión y que sus preocupaciones iban más allá del decoro de sus escenas: le importaba su composición por encima de su contenido.

Afirmó que tenía licencia para inventar por ser pintor, igual que los poetas, y que había insertado aquellas figuras porque le sobraba espacio. La idea que subyace en sus respuestas es la de independencia ajustándose a unas reglas. Sostuvo ante los jueces que había actuado dentro de los límites de la legalidad —era *figurer*, un pintor de figuras, y como tal se había comportado— y conforme a las indicaciones de su cliente que le había dado libertad para hacer lo que quisiera. Sus alegaciones, además, revelan familiaridad con los *topoi* de la retórica artística del Renacimiento, pues inciden en los conceptos de composición, adorno e idea, y a ello se sumaba que había proyectado el cenáculo tal como se describía en los Evangelios. Adecuarse a las leyes de la *Fraglia* —la corporación veneciana de artes y oficios—, a las Escrituras y a los grandes principios de la construcción de imágenes le daba libertad para manejar la pintura a su manera.<sup>95</sup>



FIGURA 48. Paolo Veronese, *Cena en casa de Leví* (detalles ampliados)

Según la profesora Ottavia Niccoli, experta en la historia de la Reforma y la Contrarreforma, los dominicos de Santi Giovanni e Paolo,

se trataba en teoría de frailes observantes, cuyo respeto por la regla era, sin embargo, muy incierto. Durante el concilio de Trento, el general de la orden dominicana, Vincenzo Giustiniani<sup>96</sup>, había insistido en la necesidad de ejecutar una reforma de los conventos rebeldes sin descartar métodos coercitivos; el 5 de agosto de 1564 Pío IV encomendó a Giustiniani la tarea de reformar todas las casas conventuales del territorio veneciano, entra ellas obviamente Santi Giovanni e Paolo, suscitando la oposición y protestas de los frailes. La República, sin embargo, aspiraba sobre todo a un cuidadoso control de los conflictos y del buen orden social, y también se preocupaba por las posibles reacciones de las familias. Por ello, a pesar de las repetidas presiones recibidas, en realidad durante los años del encargo y ejecución del cuadro los recalcitrantes frailes parecen haber gozado de firme protección. En todo caso, la tensión entre Giustiniani, el convento y la República era ciertamente elevada, y se ha supuesto que la iconografía del gran lienzo se vio afectada por la situación, probablemente por sugerencia de la dirección del propio convento.<sup>97</sup>

<sup>95</sup> González Mozo, 2025, p. 121.

<sup>96</sup> Vincenzo Giustiniani (1516-1582), fraile dominico de ascendencia italo-griega de ascendencia genovesa, maestro general de la orden entre 1558 y 1570, creado cardenal en 1570.

<sup>97</sup> Niccoli, 2025, p. 109.

Y describe como se plasma iconográficamente las citadas tensiones:

De hecho, la escena pretende simbolizar la pugna entre las diferentes medidas políticas destinadas a obtener la plena observancia de la regla dominicana: como ocurrió en casa del fariseo (según Lucas 11, 44, “«...<sup>44</sup>¡Ay de vosotros, que sois como tumbas no señaladas, que la gente pisa sin saberlo!»”, que recoge las inventivas de Jesús contra los “escribas y los fariseos hipócritas”), se produce un choque entre la vieja ley intransigente de los fariseos y la nueva y dulce propuesta de Cristo. El manso y buen prelado está representado por el mayordomo encargado de los sirvientes, y el duro e intolerante por el fariseo orgulloso e hipócrita [fig. 46]. Todos los personajes del cuadro se identifican en su significado metafórico, basado en el texto bíblico y en los Padres de la Iglesia, pero también en los manuales de cocina de la época. El propio Jesús parece explicar su significado a Juan, aquel que «conoce los secretos de Cristo». En definitiva, el cuadro ha de interpretarse con toda probabilidad como el choque entre prelados severos y formas suaves y amigables de obtener un comportamiento adecuado; e, implícitamente, el coche entre las indicaciones pontificias llevadas a cabo por Giustiniani y las prioridades de la República.<sup>98</sup>

No hay rastros en la pintura de Veronese de que se dejara involucrar por la herejía, en todo caso,

para apoyar la hipótesis de una posible heterodoxia del artista, se ha hecho referencia sobre todo a su cercanía a los hermanos Barbaro, y en particular a Daniele, a su vez vinculado al patriarca de Aquileia Giovanni (VI) Grimani, quien había sido acusado repetidamente desde 1546 de herejía y en la primavera de 1550 había señalado a Barbaro como su posible sucesor en el patriarcado de Aquileia. En realidad, lo más probable es que las relaciones de Caliaro con Barbaro se basaran en intereses culturales generales y, ante todo, en una común pasión por la arquitectura clásica. [...] En todo caso, Barbaro desempeñó un relevante papel en Trento, en el último período del concilio; y en su testamento, redactado tres días antes de su muerte, el 13 de abril de 1570, declaró que nunca había dudado de la fe de la Iglesia Romana.<sup>99</sup>

Como señala David Rosand<sup>100</sup>, el escenario arquitectónico del banquete se organiza en tres ámbitos, desarrollados con la característica secuencia de una puesta en escena teatral: el proscenio, el escenario y el fondo. En el proscenio, las balaustradas de dos escaleras simétricas alcanzan, a cielo abierto, la plataforma central pavimentada con la trama geométrica de losetas octagonales blancas y ocreas, y tabloncillos oscuros.

El escenario acoge los tres arcos de una *loggia* monumental a cuyos pilares se adosan semicolumnas diseñadas según el orden gigante corintio. En las enjutas del pórtico, las victorias de bronce siguen las curvaturas de los arcos. El arco central es más amplio que los laterales, y el arranque de las tres bóvedas está constituido por una trabazón sostenida por columnas corintias, más pequeñas y sin base, que se separan de los pilares para formar una especie de serliana.

Esta composición de tres arcos a modo de pantalla, recuerda tanto la *Loggia Cornaro* de Falconetto [fig. 49] en Padua, la *Loggetta* de Sansovino [fig. 50] en la plaza de San Marco como a la *Loggia del Capitaniato* de Palladio [fig. 52] en Vicenza, finalizada poco antes de la composición del cuadro. Además, los arcos que descansan sobre pequeñas columnas entre columnas más grandes recuerdan obras de los mismos arquitectos: la *Basilica* de Palladio en Vicenza [fig. 53] y la *Biblioteca Marciana* de Sansovino en Venecia [fig. 51], que al cambiar el estilo jónico por el corintio, y darle cromatismo a las columnas de mármol y las figuras de bronce de las enjutas producen un efecto más suntuoso.

Desde los arcos menores del pórtico, dos secuencias de palacios describen un panorama urbano imaginario, compuesto por monumentales fachadas modeladas como frentes de templos jónicos, logias renacentistas y edificios de estructura compuesta, mientras que desde la bóveda central, abierta al proscenio y a la perspectiva del oscuro cielo posterior, se perfila la blancura de un campanario y del edificio que lo acompaña.

<sup>98</sup> Nicoli, 2025, pp. 109-110.

<sup>99</sup> Nicoli, 2025, p. 101.

<sup>100</sup> Rosand, 1973, pp. 225-229.





FIGURA 49. Giovanni Maria Falconetto, *Loggia Cornaro*, 1524, Padua



FIGURA 50. Jacopo Sansovino, *Loggetta del Campanario de San Marcos*, 1538-1546, Venecia



FIGURA 51. Jacopo Sansovino, *Biblioteca Marciana* (detalle), 1537-1553, Venecia



FIGURA 52. Andrea Palladio, *Loggia del Capitaniato*, 1571-1572, Vicenza



FIGURA 53. Andrea Palladio, *Basilica Palladiana*, 1549-1614, Vicenza

En esta escenográfica ambientación se distribuye, según las reglas del ceremonial renacentista, el elegante banquete. La importancia del evento se manifiesta por la presencia de numerosos sirvientes, en número superior al de comensales.

Haciendo una descripción visual de lo que acontece en el cuadro, sin entrar en aspectos simbólicos ni interpretaciones religiosas, podemos ver lo que se detalla a continuación.

Bajo la arcada izquierda, algunos sirvientes con la cabeza envuelta en turbantes suben en lo que parece una escala colocada bajo un alto dosel para alcanzar los valiosos utensilios, colocados en la *credenza*, indicados por un empleado de servicio. Junto a la columna y cerca de la barandilla adyacente, un hombre vierte vino de un frasco a un pequeño paje, mientras que otros dos sirvientes, flanqueados por un ayudante, asisten a los invitados que intentan ver lo que está sucediendo en el centro de la mesa. Desde la cocina, dos empleados que llevan una bandeja de carne suben la escalera y alcanzan a un niño que está llevando un solo plato. Un personaje en librea amarilla baja la misma escalera para alejarse del banquete; parece dudar ya que se asoma sobre la barandilla para mirar hacia atrás. Sostiene en la mano derecha un pañuelo, que ha usado para limpiar la nariz, manchado de sangre, después de un episodio de epistaxis súbita.

Desde la parte superior de la escalera derecha, un paje exhibe algunos platos mientras más abajo descansan dos alabarderos que, sujetando sus alabardas, degustan vino. Más allá de la balaustrada, un viejo sirviente, apoyándose en una columna, se inclina para ofrecer pan a una mendiga. Bajo el arco adyacente, el servicio sirve vino y ofrece comida, mientras que en el extremo, junto a la columna, un cetrero se dirige a un sirviente que se detiene a escucharlo.

En los límites de la plataforma, junto a los pilares que marcan la entrada de las escaleras, un enano-bufón ha colocado una silla para esconder mejor una botella de vino. Con la mano izquierda sostiene un loro asustado por el movimiento repentino de un joven lacayo.

Detrás de ellos, de pie, el maestro de ceremonias, que se supone un autorretrato de Veronese, con amplios gestos de la mano anima y solicita el servicio. En el lado opuesto, un corpulento trinchante y un hombre con sombrero se detienen cerca del pilar de la barandilla de la escalera.

En el centro del cuadro, bajo el arco central, se encuentran Jesús (reconocible también por los colores de la tradición iconográfica) y los dos apóstoles Pedro y Juan. Jesús apoya las manos sobre la mesa y fija la mirada en Juan, mientras que Pedro, a su derecha, sirve un muslo de cordero. Detrás de ellos, un joven ofrece alimentos, otro coloca un plato sobre la mesa y un tercero, el copero, girando el rostro hacia atrás, ofrece un vaso de cristal.

En el banquete hay quince comensales, trece dispuestos de frente, y dos situados al otro lado de la mesa, frente al huésped de honor. Uno de ellos lleva un valioso vestido de tela roja que, al salir del respaldo de la silla, se ensancha hasta el suelo; el revés de sus amplias mangas presenta un inserto de piel mientras que sobre la gorra, hay una decoración ovalada. Siendo el único personaje de noble linaje, por su atuendo, se trata de quien ha organizado el banquete, es decir, Leví el fariseo. Con desdén, no conversa con los invitados, sino que fija la mirada en el vecino importunado por un joven que señala a un perro en el centro de la plataforma. El hombre junto al anfitrión no lleva ropa elaborada y, dado que gira la cabeza hacia el lado opuesto del Jesús, se presume que representa al Judas traidor.

La mesa está cubierta por una alfombra de motivos florales sobre la cual se apoya el mantel de lino bordado en relieve que aún muestra las marcas del plegado. Se disponen en la mesa valiosas vajillas del siglo XVI y cerámica de manufactura refinada.

En conjunto, la composición tiene una disposición simétrica respecto a un eje vertical imaginario que atraviesa centralmente el arco mayor del escenario arquitectónico. La imagen de Jesús está ubicada en correspondencia con este eje y se configura como el punto focal de toda la escena.

Las figuras están representadas según una disposición perspectiva desde abajo, característica que se puede encontrar en muchas obras de Veronese, como podremos ver más adelante.

Desde un punto de vista compositivo, la profesora Deborah Howard destaca que “mediante un truco ilusionista, Veronese introduce figuras de las escaleras del primer plano en el espacio del espectador. Dado que en la parte superior del cuadro es evidente que los arcos y las columnas empotradas se encuentran en el mismo plano que el marco, los elementos situados a la altura de los ojos delante de las columnas deben proyectarse hacia delante”<sup>101</sup> [fig. 54].



FIGURA 54. Paolo Veronese, *Cena en casa de Leví* (detalles ampliados)

Vittore Carpaccio<sup>102</sup> ya había utilizado una ambigüedad espacial similar en la anciana situada al frente de su *Llegada de los embajadores* [fig. 55] del ciclo de Santa Úrsula, pintado entre 1490 y 1496 por encargo de la *Scuola di Sant'Orsola*, basado en el texto de la *leyenda dorada*<sup>103</sup> relativo a Santa Ursula y las once mil vírgenes<sup>104</sup>. La escena se divide en tres partes, de acuerdo con la articulación en perspectiva que ofrecen los edificios. En el centro, los embajadores ingleses entregan al rey de Bretaña su oferta de matrimonio entre Úrsula, la hija del rey, y Ereo. A la derecha, Úrsula dicta sus condiciones de matrimonio, contándolas con los dedos, la más importante de las cuales es la conversión de Ereo al cristianismo. A la izquierda, elegantes miembros de la Compagnia della Calza (de los que hablaremos más adelante en el capítulo de El banquete), probablemente miembros de la Scuola di Sant'Orsola, llenan la logia que se abre a la laguna. La abertura en la

<sup>101</sup> Howard, 2025, p. 191.

<sup>102</sup> Vittore Carpaccio (Venecia, c. 1465-1525/1526), pintor del *quattrocento* italiano.

<sup>103</sup> *La leyenda áurea* o *La leyenda dorada* (en latín, *Legenda aurea*), es una compilación de relatos hagiográficos reunida por el dominico Santiago de la Vorágine, arzobispo de Génova, a mediados del siglo XIII. Titulada inicialmente *Legenda sanctorum* (*Lecturas sobre los santos*), fue uno de los libros más copiados durante la Baja Edad Media y aún hoy existen más de un millar de ejemplares manuscritos. El texto original, redactado en latín, recoge lecturas sobre la vida de unos 180 santos y mártires cristianos a partir de obras antiguas y de gran prestigio: los propios Evangelios, los apócrifos y escritos de Jerónimo de Estridón, de Casiano, de Agustín de Hipona, de Gregorio de Tours y de Vicente de Beauvais, entre otros.

<sup>104</sup> De la Vorágine, 1999, v. II, pp. 677-681.



parte inferior de la pintura en el centro se hizo para acomodar una puerta que se agregó después de que se completó la pintura.



FIGURA 55. Vittore Carpaccio, *Llegada de los embajadores*, 1495, óleo sobre lienzo, 278x589 cm, Gallerie dell'Accademia, Venecia

En 1782, el Papa Pío VI visitó Venecia y el refectorio de Santi Giovanni e Paolo se habilitó como sala de audiencias. Detrás del trono papal, al fondo, puede verse la *Cena en casa de Leví* de Veronese con sus tres arcos. El cuadro de Francesco Guardi (1712-1793), *El Papa Pío VI descendiendo del trono para despedirse del Dogo en el salón de SS. Giovanni e Paolo* [fig. 56] nos da una visión única del interior del convento. La gran sala no tenía nada que envidiar a las de los palacios de la ciudad. Estaba finamente decorada con estucos y *marmorini* en los delicados colores típicos del rococó veneciano; entre las ventanas, enmarcadas por cortinas drapeadas, había numerosos lienzos de diversos tamaños y ocho suntuosas arañas de cristal de Murano colgaban del techo.



FIGURA 56. Francesco Guardi, *El Papa Pío VI descendiendo del trono ...*, 1783, óleo sobre lienzo, 514x688 cm, Cleveland Museum of Art, Cleveland

Como detalla en Tesis de Doctorado, la doctora Silvia Masserano,

según lo que informa el [artista y crítico] Antonio Maria Zanetti (1680-1767), durante el incendio que estalló en el almacén situado debajo del comedor el 18 de marzo de 1697, el lienzo fue rápidamente cortado en tres partes por algunos religiosos, para ser transportado en rollos a otro lugar. El traslado dañó la obra, haciendo necesaria una reparación, que fue encomendada en 1698 a Giovanni Battista Rossi, quien además de remediar las grietas de color que surgieron a raíz del enrollamiento de los lienzos, también se ocupó de volver a forrarlos y de tensarlos en tres marcos distintos. Esta última intervención se llevó a cabo en detrimento de las porciones pictóricas localizadas en los extremos de cada parte, que fueron dobladas para asegurar cada lienzo a su soporte. Por lo

tanto, al concluir la operación, la extensión de la superficie total del lienzo resultó reducida en comparación con sus dimensiones originales. Con el paso de los años, la negligencia dañó gravemente el estado de conservación de la obra, que por ello fue incluida en el inventario realizado por Zanetti para catalogar las obras valiosas pertenecientes a congregaciones religiosas, próximas a la pérdida total. También Mengardi, cuando ocupó el lugar de Zanetti, informó a los Inquisidores sobre el estado de deterioro en el que se encontraba la pintura.

A la caída de la República de Venecia, los comisionados franceses decidieron llevarse este lienzo en lugar del *Paraíso* de Jacopo Tintoretto (en esa época recién restaurado) debido a su precario estado. Durante la estancia francesa, la obra sufrió un barnizado.<sup>105</sup>

El cuadro estuvo expuesto en el Musée Napoleon, hasta 1815, año desde el que se conserva en las Gallerie dell'Accademia de Venecia, con algunas vicisitudes y forzados cambios de ubicación.

### 4.3 *Haeredes Pauli*

La locución latina *Haeredes Pauli*, cuya fórmula latina ampliada es *Haeredes Pauli Caliarii Veronensis* (“Herederos de Paolo Caliar el Veronés”) fue utilizada, después de la muerte de Paolo en 1588, como firma para las pinturas que salían de su taller y que fueron realizadas por su hermano Benedetto y sus hijos Gabriele<sup>106</sup> y Carlo<sup>107</sup>. Se trataba, por tanto, de una *bottega* (“taller”) familiar que debió funcionar a partir de 1584, cuando ambos hijos se encontraban completamente activos. Este sistema continuó tras el fallecimiento de Veronese por sus tres herederos más directos, y se configuraba como una especie de *marca* que tenía como objeto llevar a cabo algunas comisiones que habían quedado incompletas tras la muerte del maestro. Persiguiendo un ideal de continuidad con el lenguaje veronesiano, el consorcio se movió en la misma senda utilizando su estilo como una verdadera marca registrada para asegurarse una buena –y continuada– colocación en el mercado.

La hermandad colectiva era una auto declaración de exclusividad sobre la “propiedad” de un estilo específico, el veronesiano, obtenido por “derecho” hereditario, en la que sus familiares consideraban conveniente continuar pintando. El problema representado por esta singular forma asociativa reside, por tanto, en la dificultad objetiva de lograr discernir, en su producción, la aportación de los diferentes componentes.

Ya desde sus comienzos veroneses alrededor de 1546, Paolo podía contar con la ayuda de su hermano Benedetto, que fue su primer alumno y colaborador. A partir de los primeros años cincuenta, coincidiendo con los primeros importantes encargos venecianos, además de su hermano, Veronese, pudo contar con la ayuda del conciudadano Giovanni Battista Zelotti y del vicentino Giovanni Antonio Fasolo. En la década siguiente, el taller se amplió de manera considerable, debido a la definitiva implantación de Veronese en la laguna: es en estos años cuando comienzan su aprendizaje otros dos pintores de Verona, su sobrino Alvise Benfatto (1544-1609) conocido como dal Friso y Francesco Montemezzano y Antonio Vassilacchi, conocido como l'Aliense. A finales de los años setenta, en cambio, comenzaron su aprendizaje en la *bottega* sus hijos Gabriele y Carlo, conocido como Carletto.

Después de la muerte de Paolo, fue su hermano Benedetto quien tomó el mando del taller, como lo certifica su testamento ológrafo, escrito el 11 de enero de 1591, en el que los sobrinos Gabriele y Carletto son nombrados herederos de todos los bienes de la familia: esto sugiere que además de dirigir el taller, Benedetto también tuvo la tarea de administrar el patrimonio familiar. Otra pista que induce a considerar que Benedetto era el nuevo jefe de taller, es el hecho de que figura inscrito en la *Fraglia* de los pintores desde 1588 (cuando muere Paolo) y hasta su muerte en 1598. Por otro lado, la estricta corporación veneciana preveía que los talleres artísticos adoptaran una estructura fuertemente jerárquica, en cuya cima el maestro (o jefe de taller) debía ser el único gestor de la actividad, así como el garante ante el comprador de la adecuada calidad del producto que iba a comprar.

<sup>105</sup> Masserano, 2016, pp. 127-128.

<sup>106</sup> Gabriele Caliar (1568-1631), pintor, hijo de Paolo Caliar, Veronese.

<sup>107</sup> Carlo Caliar, conocido como Carletto (1570-1596), pintor, hijo de Paolo Caliar, Veronese.

#### 4.4 Cuadro *Cena en la casa de Leví* de Haeredes Pauli

El *Cena en casa de Leví* [fig. 57] es un producto de los *Haeredes Pauli*, y debe ser entendido precisamente según los términos que hemos mencionado brevemente, es decir, como una obra colectiva y autónoma, ejecutada por el taller dirigido por Benedetto, Gabriele y Carletto Caliari. Fue encargado por la orden del Servi de Maria para adornar el refectorio del convento anexo a la iglesia de San Giacomo alla Giudecca. El encargo incluía también la ejecución de los cuadros para el mismo entorno, en parte conservados la Gallerie dell'Accademia: se trata de la tela con la *Asunción de la Virgen*, de la pareja de óvalos (ahora de forma rectangular) con la *Visitación* y la *Anunciación*, y finalmente de lo que queda de un friso arquitectónico pintado que debía correr alrededor del perímetro de la sala conventual.



FIGURA 57. Haeredes Pauli de Verona, *Cena en casa de Leví*, h. 1590, óleo sobre lienzo, 509x984 cm, Gallerie dell'Accademia, Venecia (en depósito en Palazzo Barbieri, Verona)

No es fácil reconstruir la disposición original del ciclo, dado que el refectorio, como toda la iglesia de San Giacomo, fue derribado en 1806 tras la supresión debida a las estrictas normas napoleónicas. El punto de vista fuertemente escorzado común a las tres telas y al friso sugiere que este último debía estar colocado en una posición elevada.

La certeza de la atribución de la *Cena en casa de Leví* a los *Haeredes Pauli* es indiscutible, ya que está documentada por dos recibos de pago datados en 1590 y 1591, relativos a todo el ciclo. Sorprendentemente, los pagos no fueron firmados por Benedetto, el jefe de taller, sino por Gabriele Caliari.

Es posible que la *Cena en casa de Leví*, al ser la obra principal del ciclo, fuera encargada al mismo Paolo antes de su muerte y, al menos inicialmente, concebida bajo su supervisión. No solo la gran calidad del grupo de figuras a la derecha de la tela (cuyo nivel de superioridad es evidentemente claro, como comentaremos más adelante), sino también la cronología de la construcción del nuevo refectorio, completado antes del verano de 1585, puede sugerir esto.

A diferencia de la *Cena en casa de Leví* de las Gallerie dell'Accademia, en la que Paolo fue deliberadamente vago sobre la referencia iconográfica exacta, las otras escenas de banquete ejecutadas por Veronese y su taller generalmente han recibido una univocidad de interpretaciones, ya que su lectura es simple y directa. También en la tela de los *Haeredes*, el tema parece ser bastante claro: la presencia de un amo de la casa, sentado frente a Jesús, y la de personajes como los escribas y los fariseos, capturados en determinados comportamientos, sugiere que estamos ante una cena en casa de Leví. Sin embargo, los artistas abordan el tema con libertad, favorecidos evidentemente también por las dimensiones de la tela, introduciendo una variedad de temas, aunque teniendo como fuente privilegiada el Evangelio de san Lucas.



En la cena pintada por los *Haeredes* están invitadas veintiuna personas, sentadas en dos mesas dispuestas en forma de herradura, como encontramos en otras ocasiones las pinturas de Veronese y su taller, ya que permite disponer de manera efectiva un mayor número de personajes, entre los cuales se podían establecer vínculos dialógicos contruidos a través de gestos y juegos de miradas típicos de su lenguaje pictórico. Un mantel blanco con pliegues en cuadrados regulares está extendido sobre una gran alfombra decorada, siguiendo con esto las reglas de la época en materia de preparación de la mesa. Cabe destacar que la línea del horizonte coincide con el banquete, que es aparentemente pobre: los invitados están esperando a que los sirvientes les distribuyan la comida, ya que en el mantel solo vemos algunos trozos de pan y una jarra de vidrio con vino (referencia implícita y, sin embargo, clara a las dos formas de la eucaristía), pero ninguna otra comida.

Según describe Thomas Dalla Costa,

por su parte, los sirvientes están trabajando para entregar los platos a los participantes, retratados en diferentes actitudes. La mayoría de ellos se sienta del mismo lado del huésped de honor, mientras que tres comensales están sentados del lado opuesto de la mesa, en sillas con brazos. Entre estos se reconoce, en la parte central, frente a Jesús, al amo de casa, Leví, cuya vestimenta amarilla indica que es un judío (según una antigua tradición iconográfica, derivada de la estrella amarilla de David). El gato debajo de la mesa, entendido como símbolo negativo, podría indicar que Leví antes de su encuentro con Jesús era un pecador. Entre las personas de pie a la izquierda de Jesús, en cambio, envueltos en ricas y largas vestiduras, se puede reconocer a un fariseo y a un escriba. Por otro lado, es el mismo Jesús quien nos proporciona una descripción de los doctores de la ley, cuando dirigiéndose a los discípulos dice: «Guardaos de los escribas, que gustan de pasear con amplias y ricas túnicas y son amigos de ser saludados en las plazas y de ocupar los primeros asientos en las sinagogas y los primeros puestos en los banquetes; ...» (Lucas 20, 46).<sup>108</sup>

[...] uno de los sirvientes, dedicado a poner la mesa, levanta en una posición casi vertical y a la vista un plato, en teoría sin una razón aparente, pero en realidad mostrándonos su interior perfectamente limpio; tal acción corresponde a una verdadera traducción en imagen del consejo de Jesús de no fijarse en la limpieza exterior, sino en «... dad limosna de lo que hay dentro, y lo tendréis limpio todo ...». Esto se demuestra por el hecho de que el comensal que está sentado frente al plato ha comprendido las palabras de Jesús, ya que, habiendo visto a un cojo a los pies de la mesa, le está donando su propio trozo de pan. Con su acto caritativo, reforzada por la figura femenina detrás del leproso, claro referente a la Caridad como virtud a perseguir para ser un buen cristiano, el comensal ha cumplido la voluntad del Señor. El gesto es inmediatamente imitado por el hombre acomodado sentado en la silla en el lado izquierdo de la pintura, representado mientras da limosna de un trozo de pan a dos pequeños mendigos. A este respecto, cabe subrayar que, en ocasión de un banquete ofrecido por otro fariseo, Jesús aconseja al anfitrión que no invite a sus comidas a parientes, amigos, o ricos solo por interés, sino que al contrario «... Cuando des un banquete, invita a pobres, lisiados, cojos y ciegos; y serás bienaventurado, porque no pueden pagarte; te pagarán en la resurrección de los justos » (Lucas 14, 13-14).<sup>109</sup>

Por lo tanto, debemos reconocer en la pintura una especie de programa textual traducido en imagen, que aborda una serie de problemáticas que estaban en el centro de los debates teológicos, sociales e incluso políticos de la época, siendo los temas dominantes los de la conversión, la caridad y la pobreza material, sobre todo.

Analizando la estructura compositiva de la obra su configuración general resulta bastante autónoma respecto a los modelos de las *Cenas*, aunque no está exenta de reflexiones sobre la *Cena en casa de Leví*, de 1573. La disposición espacial y arquitectónica se distingue de otros lienzos por la manera de concebir la arquitectura: es un ambiente lujoso, pero real y cotidiano, ya no es un escenario. Se estructura en una zona protegida comprendida entre una columnata y una logia, que parece delimitar el espacio de la corte interna de un palacio. A los lados, dos nichos con estatuas de estilo clásico, que representan quizás a Baco y Apolo, indicando que un publicano como Leví actuaba en favor de los romanos y, por lo tanto, indirectamente por sus divinidades. La presencia de las estatuas tiene un único precedente en la *Cena en casa de Simón* para San Sebastiano, que analizaremos más adelante. De fondo, más allá del pórtico, se ofrece la vista habitual de una ciudad. Hay balaustrada parcialmente visible en la zona superior de la pintura, donde se asoman algunas

<sup>108</sup> Dalla Costa, 2016, p. 98.

<sup>109</sup> Dalla Costa, 2016, pp. 98-99.

personas de las que vemos las piernas, mientras se distingue el hocico de un pequeño perro que asoma entre dos columnas.

A diferencia de otras *Cenas*, se concede demasiado espacio a las arquitecturas, haciendo más pesada la ambientación, en detrimento de los protagonistas de la obra, que son además penalizados por estar amontonados de una manera que complica su percepción, creando confusión. La mesa, llena de comensales, está dividida en tres partes, marcadas por imponentes columnas lisas coronadas por capiteles de orden corintio. A la izquierda se encuentran algunos invitados listos para disfrutar de la comida que los sirvientes están a punto de ofrecerles, aparentemente desinteresados en las palabras de Jesús. En el umbral de la pintura, atada a la columna mediante una correa, una mono asiste a la limosna del caballero que le da pan a los dos pobres, el único del grupo de la izquierda que parece haber oído la crítica a los escribas y fariseos. Es un espacio demasiado denso de personajes, cuyas acciones e interrelaciones son difíciles de distinguir. En la parte derecha, la disposición de los comensales parece más calculada, aún con el mismo número de participantes, por efecto del uso de la luz, al crear planos oscuros que hacen resaltar las figuras.