

## 5 Escenografía

En 1547 la *Scuola* del Santísimo Sacramento de la iglesia de San Marcuola en Venecia encargó a Jacopo Tintoretto *El lavatorio* [fig. 58], para el lado de la Epístola del presbiterio, y una *Última Cena (in situ)*, para el lado del Evangelio. Estas *Scuole*<sup>110</sup> estaban dedicadas a fomentar el culto a la Eucaristía, y en sus reuniones, el guardián ofrecía a los cofrades agua bendita, imitando el gesto de Jesús al lavar los pies a los apóstoles. Esta exaltación de la humildad era recurrente en textos devocionales de la época como *I Quattro libri de la humanita di Christo* de Pietro Aretino, de 1539, cuya recreación del lavatorio es más evocadora que el relato evangélico (Juan 13, 12-15), que no dice que los apóstoles introdujeran los pies en una jofaina, o que el paño utilizado por Jesús fuera blanco en alusión a su pureza; lo que sugiere un conocimiento del texto de Aretino por Tintoretto.

<sup>12</sup>Cuando acabó de lavarles los pies, tomó el manto, se lo puso otra vez y les dijo: «¿Comprendéis lo que he hecho con vosotros? <sup>13</sup>Vosotros me llamáis “el Maestro” y “el Señor”, y decís bien, porque lo soy. <sup>14</sup>Pues si yo, el Maestro y el Señor, os he lavado los pies, también vosotros debéis lavaros los pies unos a otros: <sup>15</sup>os he dado ejemplo para que lo que yo he hecho con vosotros, vosotros también lo hagáis. (Evangelio según san Juan 13, 12-15)



FIGURA 58. Jacopo Robusti, Tintoretto, *El lavatorio*, 1548-1549, óleo sobre lienzo, 210x533 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid

*El lavatorio* delata asimismo la afinidad de su autor con los *poligrafi*, grupo escritores populares, poetas, editores y hombres de teatro, entre los que destacan el escritor Francesco Sansovino (1521-1586), hijo del arquitecto Jacopo Sansovino, y uno de sus mejores amigos, el actor y dramaturgo Andrea Calmo (1510-1571), que asumían un distanciamiento irónico de la alta cultura, perceptible en la confluencia de una profunda religiosidad con situaciones no exentas de humor, como el esfuerzo de algunos apóstoles por desprenderse de las calzas. *El lavatorio* es fruto de un concienzudo proceso creativo. Tras trazar el escenario, Tintoretto introdujo los personajes pensando en el punto de vista del espectador. Ello explica que, si bien al contemplar frontalmente el lienzo los personajes aparecen distribuidos aleatoriamente, la impresión cambie al mirarlo desde la derecha, desde una posición similar a la de la feligresía en San Marcuola. Desaparecen así los espacios muertos entre las figuras y el cuadro se ordena a lo largo de una diagonal que, partiendo de Jesús, prosigue por la mesa en la que aguardan turno los apóstoles para acabar en el arco al fondo del canal. Ello explica además la ubicación de los actores principales de la escena, Jesús y san Pedro, en el lateral derecho del lienzo<sup>111</sup>. *El lavatorio* ilustra la nueva concepción espacial que irrumpió en la pintura veneciana en la década de 1530 por influjo del manierismo toscano y la presencia en Venecia de Sebastiano Serlio, de cuyo *Il Secondo libro*<sup>112</sup> derivan el fondo arquitectónico y el despiece octogonal del pavimento.

<sup>110</sup> Las *Scuole* eran cofradías laicas (en Venecia las primeras asociaciones obreras se remontan al siglo XI), que elegían un santo patrón y a las que se adherían los ciudadanos de clase media. Los patricios se adhirieron solo a la *Scuole Grandi*.

<sup>111</sup> Falomir Faus, 2019.

<sup>112</sup> Serlio, 1545.

*El lavatorio* fue adquirido Ferdinando Gonzaga<sup>113</sup> a finales de la primera década o principios de la segunda década del siglo XVII y estuvo colocado en el Corridoio del Bertani del Palazzo Ducale de Mantua. En 1626 figuraba en su colección como anónimo. En 1627, lo adquirió para Carlos I de Inglaterra el comerciante flamenco Daniel Nys. En la almoneda de Carlos I de Inglaterra, lo adquirió Houghton por 300 libras, el 23 de julio de 1651, quien lo vendió en 1654 a don Alonso de Cárdenas para don Luis Méndez de Haro, quien lo regaló a Felipe IV, quien lo destinó al Escorial, donde Velázquez lo situó en el centro de la sacristía, localización privilegiada que permitía una contemplación lateral del lienzo.

## 5.1 Escena y perspectiva

Como explica la profesora Carmen González-Román:

Desde el punto de vista general de la teoría de las artes, el término *scenographia* además de designar una de las disposiciones del dibujo de proyecto arquitectónico establecidas por Vitruvio (*De Architectura*, I, 2), fue también utilizado por el mismo arquitecto romano en el prefacio a su Libro VII cuando nos hace saber que Agatarko de Samos<sup>114</sup>, a petición de Esquilo, realizó decorados para el teatro que representaban edificios, denominando a este tipo de representación *scaenographia*. Se trataba, según la descripción, de cuadros pintados sobre los paneles del escenario que, ajustándose a las leyes de la visión, ofrecían el aspecto de edificios verdaderos.<sup>115</sup>

El teatro, que en su nombre lleva implícito el acto de mirar (*theâsthai*), ha ocupado un lugar central en la cultura visual desde la Edad Moderna, sobre todo a partir del llamado escenario en perspectiva. Han llegado testimonios gráficos que confirman el empleo de vistas urbanas en perspectiva desde fechas muy tempranas, como se aprecia en el grabado de finales del siglo XV, atribuido a Bramante<sup>116</sup> [fig. 59], o el posterior atribuido al pintor y arquitecto Baldassarre Peruzzi (1481-1536) [fig. 60], a principios del siglo XVI, en el que están presentes motivos arquitectónicos que quedarán fijados unas décadas más tarde como prototipos para la escena.



FIGURA 59. Donato Bramante (atribuido), *Escena en perspectiva*, finales s. XV, grabado a buril, Castello Sforzesco, Milán



FIGURA 60. Baldassarre Peruzzi (atribuido), *Estudio para una escenografía* (¿*La Calandria*, Roma, 1514?), Gallerie degli Uffizi, Florencia

En el año 1545, el arquitecto boloñés Sebastiano Serlio, que había vivido en Venecia y compartido amistad con los artistas más notables del momento, Tiziano o Sansovino, entre otros, publicó su *Libro Segundo*, dedicado a la perspectiva, el cual contenía el primer *Tratado sobre la escena*. En dicho tratado Serlio incluye tres grabados donde sistematizó los decorados teatrales para la tragedia, la comedia y la sátira [fig. 61], descritos

<sup>113</sup> Ferdinando Gonzaga (1587-1626), cardenal de la Iglesia Católica, que llegó a ser VI duque de Mantua y de Monferrato en 1612.

<sup>114</sup> Agatarko de Samos (finales s. V a.C), pintor griego contemporáneo de Parrasio y Zeuxis.

<sup>115</sup> González Román, 2019, p. 80.

<sup>116</sup> Donato di Pascuccio d'Antonio, conocido como Bramante (1444-1514), pintor y arquitecto italiano.

por Vitruvio en el siglo I a.C. La *scena tragica* representa un paisaje urbano noble, con palacios, templos y monumentos antiguos, sin duda un modelo de ciudad ideal acorde con la imagen que venía siendo recreada de la ciudad en la Antigüedad clásica, tanto en la pintura como en los escenarios.

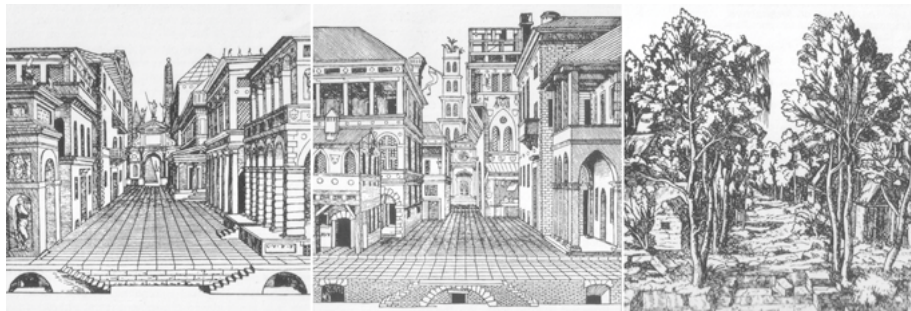


FIGURA 61. Sebastiano Serlio, *Scena tragica, comica e satirica*, Tratado sobre la escena, *Il Secondo libro ...*, París, 1545

El tratado de Serlio fue el primero en incluir un capítulo dedicado a la escena, pero fue seguido de un considerable número de tratados sobre perspectiva que desarrollaron diversos procedimientos para el diseño de los escenarios. Tras la elaboración teórica de Serlio, Daniele Barbaro publicó *La pratica della prospettiva* (Venecia, 1569), en cuya *Parte Quarta* trata de la *Descriptione delle scene*. En la descripción de la *scena tragica*, Barbaro expone su concepto de escenario y los métodos por él recomendados para trazar la perspectiva. En 1583 se publica en Roma el tratado *Le dve regole della prospettiva pratica* de Jacopo Barozzi da Vignola<sup>117</sup>. La Primera Regla del tratado de Vignola contiene un apartado titulado: *Del modo che si tiene nel disegnare le Prospettive della Scene ...*. Los tratados de perspectiva de Lorenzo Sirigatti y Guidobaldo dal Monte representan la culminación de la tratadística sobre las escenas en el siglo XVI. A partir de la centuria siguiente surgirán nuevos tratados sobre perspectiva y escenotecnia.

## 5.2 El espacio urbano en la escena



FIGURA 62. Raffaello Sanzio, *¿Diseño para escenografía?*, 1518–19, Galleria degli Uffizi, Florencia

Se conservan testimonios gráficos y literarios que confirman el empleo de vistas urbanas en perspectiva, siendo la más temprana representación de este tipo de escenario se puede deducir de un texto dramático de Leon Battista Alberti<sup>118</sup>, la comedia *Filodoto*, escrita en Bolonia poco después de 1425, pero retocada más tarde y dedicada a Lionello d'Este en 1436 o 1437.

En 1508 se representó en Ferrara la *Cassaria* de Ludovico Ariosto, con un telón de fondo que reproducía la vista de un paisaje con múltiples elementos urbanos. Cinco años más tarde, en la representación de la *Calandria* del cardenal Bibbiena, en Urbino (1513), se utilizó por primera vez en escena la pintura en perspectiva del telón de fondo en combinación con bajorrelieves en trampantojo en los laterales. El autor de este decorado fue Girolamo Genga, artista originario de Urbino que acababa entonces de trabajar en Roma con su compatriota Donato Bramante.

“En la escena se fingía una ciudad bellísima, con calles, palacios, iglesias, torres, calles reales, y cada cosa hecha de relieve pero ayudada también de una buenísima pintura y una perspectiva bien entendida”. Baldassarre Castiglione. “Al conte Lodovico di Canossa Vescovo di Tricarico”, *Lettere del conte Baldassar Castiglione...*, Padova, 1769, p. 157. (Descripción de la comedia *Calandria* representada en Urbino, 1513).

<sup>117</sup> Jacopo Barozzi, más conocido como Vignola (Vignola, 1507-Roma, 1573), arquitecto y tratadista italiano.

<sup>118</sup> Leon Battista Alberti (1404-1472), arquitecto, secretario personal de tres papas, humanista, tratadista, matemático y poeta italiano.



La representación de *I Suppositi* del poeta Ludovico Ariosto (1474-1533) constituyó otro hito en la escenografía de escenas urbanas. La puesta en escena en Roma, en el salón del cardenal Inocencio Cibo durante el carnaval de 1519, fue relacionada por Christoph Luitpold Frommel con un dibujo de Rafael conservado en los Uffizzi [fig. 62].

### 5.3 La ciudad ideal

La concepción de una "ciudad ideal" (*città ideale*) fue uno de los tópicos del Renacimiento, especialmente en su arquitectura, desde la Italia del *quattrocento*; aunque ni en esa época ni en el *cinquecento* se realizaron programas urbanísticos ambiciosos de diseño planificado, a excepción del relativamente modesto conjunto de Pienza, por el escultor y arquitecto Bernardo Rossellino (1409-1464), para el papa Pío II<sup>119</sup>, o de la romana piazza del Campidoglio, de Miguel Ángel, para el papa Paulo III<sup>120</sup>, en 1536. También podemos hacer mención al desarrollo de Sabbioneta, población situada entre Mantua y Parma, entre 1556 y 1589 a iniciativa de Vespasiano Gonzaga Colonna<sup>121</sup>, en la que destaca, para el tema que nos ocupa, el *Teatro all'antica* [fig. 64], obra de Vincenzo Scamozzi, entre 1588 y 1590, diseñado y construido después del *Teatro Olimpico* de Vicenza [fig. 63], diseñado por Andrea Palladio y finalizada su construcción por Vincenzo Scamozzi, entre 1580 y 1585.



FIGURA 63, Andrea Palladio y Vincenzo Scamozzi, *Teatro Olimpico*, 1580-1585, Vicenza (vista del escenario)



FIGURA 64. Vincenzo Scamozzi, *Teatro all'antica*, 1588-1590, Sabbioneta (vista desde el escenario a la galería de la zona de asientos)

En los siglos XV y XVI los grandes espacios abiertos (flanqueados por edificios alineados que se alejan hacia la línea del horizonte, cerrada por un hito urbano destacado, de formas clásicas, preferiblemente un edificio de planta centralizada rematado por una cúpula o cubierta equivalente) se restringieron a la imaginación y los diseños gráficos de los artistas, estimulados por el descubrimiento de las leyes de la perspectiva cónica o *regula albertiana*, que definió Leon Battista Alberti tras el experimento de Brunelleschi ante el baptisterio de Florencia de 1416. Antonio di Pietro Averlino (c. 1400-1469), escultor y arquitecto conocido como Filarete, en su *Trattato d'architettura* de 1465, hace un relato detallado de una ciudad bautizada como Sforzinda, una utópica ciudad en honor a Francesco Sforza, que no llegó a construirse.

La *ciudad ideal* representada en las denominadas *Perspectivas de Urbino* (se pueden encontrar otras similares en Baltimore y Berlín), se interpretaron inicialmente como proyectos de escenografía porque comparten una composición similar a los estudios escenográficos. La *ciudad ideal* [fig. 65] de Urbino, obra de autor desconocido datada entre 1480-1490, fue creada en la corte de Federico da Montefeltro<sup>122</sup>, y atribuida a

<sup>119</sup> Eneas Silvio Piccolomini (1405-1464), 210º papa de la Iglesia Católica, como Pío II, desde el 19 de agosto de 1458, hasta su muerte el 14 de agosto de 1464.

<sup>120</sup> Alessandro Farnese (1468-1549), 220º papa de la Iglesia Católica, como Paulo III, desde el 13 de octubre de 1534, hasta su muerte el 10 de noviembre de 1549.

<sup>121</sup> Vespasiano Gonzaga Colonna (1531-1591), I duque de Sabbioneta y Traetto, fue virrey de Navarra (1572-1575) y de Valencia (1575-1578).

<sup>122</sup> Federico III da Montefeltro (1422-1482), *condottieri* italiano y duque de Urbino desde 1444 hasta su muerte.

autores como Piero de la Francesca (1415-1492), Sandro Botticelli (1445-1510), Leon Battista Alberti, y otros, que trabajaron tanto en Urbino como Florencia.



FIGURA 65. Autor desconocido, *La ciudad ideal* llamada de "Urbino", 1480-1490, témpera sobre madera, 67,5x239,5 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino

La *ciudad ideal* representa una plaza en perspectiva. En el centro hay un edificio circular, religioso, como evidencia la cruz en la parte superior. Está rodeado de columnas corintias adosadas a la pared, con tres portales. Hay un segundo piso de dimensiones más pequeñas, con huecos de ventana cuadrados y uno más grande de estilo clásico con tímpano triangular. Las paredes están realizadas en mármol bicolor (blanco y verde), que reproducen rectángulos regulares que recuerdan el románico.

En torno a este edificio se abre una amplia plaza. El modelo de perfección absoluta de la ciudad renacentista está de hecho unido al concepto de "tablero de ajedrez", donde los edificios están ordenados y colocados a intervalos de espacios regulares. En primer plano, en los dos extremos y de manera perfectamente simétrica, observamos dos pozos de base octogonal.

La *ciudad ideal* [fig. 66], llamada de Baltimore, también es una representación de una plaza renacentista ideal. La parte central está ocupada por tres monumentos clásicos: un anfiteatro (reproducción a escala del Coliseo), un arco de triunfo similar al Arco de Constantino y un edificio de planta central (reelaboración del Baptisterio de Florencia). A los lados, dos edificios simétricos pero con decoraciones diferentes. La plaza está decorada con cuatro estatuas, que representan a la Justicia, la Templanza, la Abundancia y a la Fortaleza. Algunas figuras humanas pasean por el centro de la plaza, y están pintadas sobre la capa final de pintura.



FIGURA 66. Autor desconocido, *La ciudad ideal* llamada de "Baltimore", 1480-1490, témpera sobre madera, 80,33x219,8 cm, Walters Art Museum, Baltimore



FIGURA 67. Autor desconocido, *Perspectiva arquitectónica* llamada de "Berlín", c. 1477, témpera sobre madera, 131x233 cm, Gemäldegalerie, Berlín

En la *Perspectiva arquitectónica* [fig. 67] de Berlín, la vista está oculta por una logia, que contribuye a la perspectiva y conduce inevitablemente nuestra mirada al fondo del cuadro, donde se encuentra un puerto.

Estas representaciones de la *ciudad ideal* han sido interpretadas como proyectos para escenografías, composiciones-tipo, o representaciones utópicas de ciudades ficticias. A este respecto, H. Damisch lejos de considerarlas proyectos de escenografías, señala que estas obras "resultan dependientes de un grupo de transformaciones que se incluye, a su vez, en una serie mucho más larga, y que no es necesariamente homogénea, ni en cuanto al «género» ni en cuanto a la «sustancia»"<sup>123</sup>.

<sup>123</sup> Damisch, Hubert, "Figuras de la desventura", en Damisch, Hubert, *El origen de la perspectiva*. Madrid, Alianza, 1997, pp. 167-196, citado por González-Román, 2019, pp. 83-84.



## 5.4 Pintura y escenografía

Volviendo a Tintoretto, no es casualidad que además de utilizar en los fondos de su pintura la escena trágica serliana, se hubiera ocupado a lo largo de su vida del diseño del vestuario y la escenografía para la representación de diversas comedias en Venecia, tal como lo hace saber su biógrafo Carlo Ridolfi: “inventó originales e ingeniosos trajes, y muchos para la representación de las comedias que se recitaban en Venecia ..., inventando muchas curiosidades que maravillaron a los espectadores, y eran celebradas por extraordinarias, de manera que todos acudían a él en semejantes ocasiones”<sup>124</sup>.



FIGURA 68. Andrea Vicentino, *El Rey Enrique III de Francia visitando Venecia en 1574, escoltado por el Dux Alvise Mocenigo y recibido por el Patriarca Giovanni Trevisan* (fragmento), h. 1600, óleo sobre lienzo, 314x763 cm, Palazzo Ducale, Venecia

Tintoretto también “intervino en la decoración de grandes escenografías construidas en la ciudad de Venecia, como fue el arco efímero levantado en el Lido para el desembarco de Enrique III, rey de Francia, en 1574, (coronado en 1575) [fig. 68]. En esta empresa el artista colaboró con Paolo Veronese, ambos bajo la dirección del arquitecto Andrea Palladio, quien ya había realizado en Vicenza un teatro en madera a la manera clásica. Unos años antes, el mismo arquitecto levantó en Venecia, en torno a 1565, otro teatro desmontable, en el claustro del monasterio de la Caridad, cuyo escenario dispondría de un *frons scaenae* con un triple pasaje tras el que se podrían contemplar escenas de calles en perspectiva, destruido por un incendio en 1630. De los teatros en madera contruidos por Palladio solo han llegado descripciones, si bien toda aquella experimentación quedaría materializada años después en el *Teatro Olimpico* vicentino”<sup>125</sup>, antes citado.

Carlo Ridolfi cuenta, en otro conocido pasaje de la vida de Tintoretto, que para pintar utilizaba “*curious artifices*” que consistían en pequeños modelos de cera y de arcilla vestidos con trapos para estudiar mejor los pliegues de los paños y las partes desnudas. Estas figuras las colocaba dentro de, dice literalmente Ridolfi: “pequeñas casas y perspectivas, compuestas con tablas de madera y cartones”. La descripción no puede ser más elocuente y debemos interpretar estos artificios como pequeños teatrillos que en sí mismos resultaron, según cuenta Ridolfi, “extraordinarias invenciones”.

Carmen González-Román recoge en su artículo que “en el libro publicado por el Museo Nacional del Prado el año 2000 con motivo de la restauración de *El lavatorio*, Miguel Falomir incluía una reconstrucción virtual del escenario de esta obra desprovisto de los «actores». Con ello quería advertir que la teatralidad que destila este lienzo probablemente se deba más a aquella forma de trabajar de Tintoretto, es decir, construyendo primero un escenario con ayuda de una rigurosa perspectiva e insertando después los personajes en él”<sup>126</sup>.

<sup>124</sup> Ridolfi, 1642, p. 88, citado por González-Román, s.f.

<sup>125</sup> González-Román, 2019, p. 85.

<sup>126</sup> Falomir Faus, 2000, citado por González Román, 2019, p. 86.

El escenario de *El lavatorio* [fig. 70] es un monumental pórtico abierto a un imaginario canal veneciano que aparece como telón de fondo. Tintoretto resuelve la transición entre el escenario en el que tiene lugar la acción y el decorado del fondo, tratando de evitar el «efecto telón» mediante la introducción de unos arbustos situados allí donde el termina el pavimento. Resulta evidente la “cita serliana”, si bien los elementos de la *scena tragica* [fig. 69] han sido simplificados por el pintor. Coinciden varios motivos, como las fachadas situadas a ambos lados, el balcón volado sobre un edificio de la izquierda, el templo coronado por frontón que, situado a la derecha, sobresale de la línea de la calle, el arco de triunfo que cierra la perspectiva, o el obelisco colocado a la derecha.

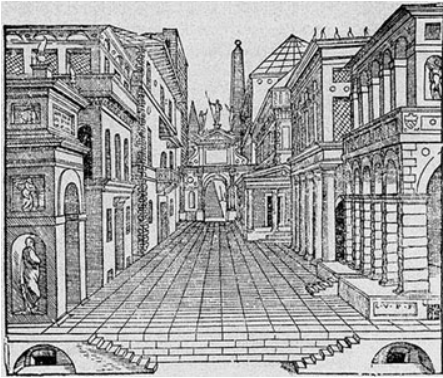


FIGURA 69. Sebastiano Serlio, *Scena tragica*, Tratado sobre la escena, *Il Secondo libro ...*, París, 1545

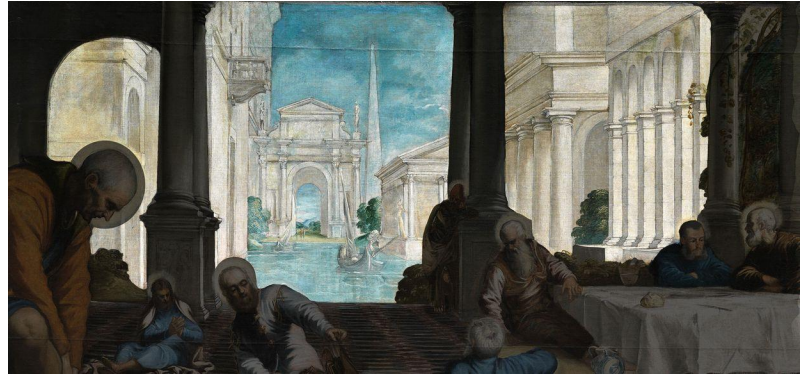


FIGURA 70. Jacopo Robusti, Tintoretto, *El lavatorio*, óleo sobre lienzo, 1548-49, 210x533 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid (detalle ampliado)

El mismo decorado serliano se advierte en otra obra pintada por Tintoretto unos años más tarde, *Cristo y la adúltera* [figs. 71 y 72], conservado en el Rijksmuseum. Resulta curioso el modo en que Tintoretto resuelve en esta ocasión la transición entre el espacio escenográfico que ocupan los personajes y el telón de fondo. El pintor sitúa tras el pavimento una estrecha franja ajardinada donde coloca algunas figuras, para pasar a continuación a dibujar la *scena tragica* serliana en la que se advierte con claridad las líneas de fuga del pavimento.



FIGURA 71. Jacopo Robusti, Tintoretto, *Cristo con la mujer adúltera*, 1550-1560, óleo sobre lienzo, 160x225 cm, Rijksmuseum, Amsterdam



FIGURA 72. Jacopo Robusti, Tintoretto, *Cristo con la mujer adúltera*, 1550-1560, óleo sobre lienzo, 160x225 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Imagen tratada digitalmente por Isabel Solís Alcudia<sup>127</sup>

Similares fondos escenográficos los encontramos en pinturas de artistas relacionados con la escuela veneciana, como en el caso de Paris Bordone, que fue reconocido como excelente pintor de perspectivas. En el cuadro titulado *El baño de Betsabé* [figs. 73 y 74], datado en torno a 1545, en el que sitúa detrás del jardín donde se encuentran los personajes principales, un pavimento sobre el que se asienta la *scena tragica* serliana.

<sup>127</sup> González-Román, 2019, p. 87.



Citando historiador del arte Hans Belting “en este cuadro la relación entre pintura y teatro se invierte, es decir, la perspectiva teatral transforma también la obra en un teatro pintado”<sup>128</sup>.

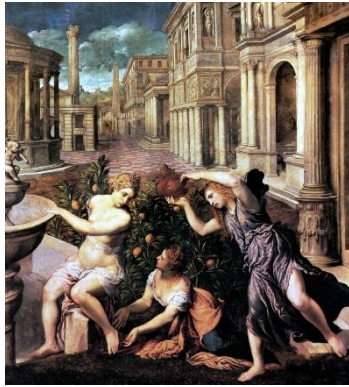


FIGURA 73. Paris Bordone, *El baño de Betsabé*, h. 1545, óleo sobre lienzo, 234x217 cm, Wallraf-Richartz Museum, Colonia

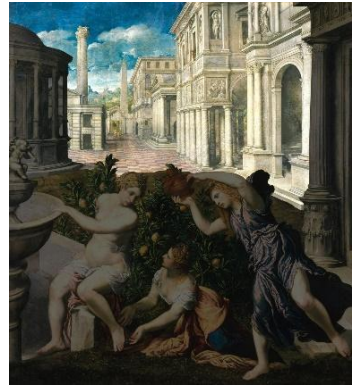


FIGURA 74. Paris Bordone, *El baño de Betsabé*, h. 1545, óleo sobre lienzo, 234x217 cm, Wallraf-Richartz Museum, Colonia

## 5.5 Los escenarios de Veronese

La influencia de Serlio, con *Il secondo libro di prospettiva*, “visualizó la escena vitruviana como un espacio en profundidad con un punto de fuga elevado flanqueado por edificaciones, en sintonía con ejercicios de perspectiva del *quattrocento* como las representaciones de las *ciudades ideales*”<sup>129</sup>, como hemos visto en los casos de Tintoretto y Paris Bordone.

Asimismo, añade que “Andrea Palladio leyó de forma distinta a Vitruvio, reduciendo la profundidad de la escena mediante la disposición trasversal de una estructura arquitectónica clásica, *frons scenae*. Esta fue la opción adoptada por Veronese, quien en varias de sus obras situó a los personajes como un friso delante de un telón arquitectónico, adoptando un punto de vista bajo que restaba profundidad al espacio y aproximaba la escena al espectador. El contraste entre arquitectura y personajes se acentúa mediante el color. Frente a la unidad atmosférica de Tintoretto, en Veronese los colores renuncian a sacrificar su especificidad y los intensos matices de las indumentarias contrastan vivamente con los tonos neutros de la arquitectura”<sup>130</sup>. Así Paolo culminó la tradición de la pintura narrativa veneciana de finales del *quattrocento* seguida por Tiziano, aunque a su muerte se impondría la profundidad de campo auspiciada por Tintoretto, principalmente.

Estas dos formas de concebir la escena pictórica condicionaban en buena medida el tono de la narración y la actitud de los personajes. La serliana enfatizaba la profundidad invitando a crear composiciones dinámicas exhibiendo la maestría del escorzo, como hemos visto en Tintoretto con *Il miracolo di San Marco* o *Il miracolo dello schiavo* [fig. 26]; mientras que la palladiana, por el contrario, propiciaba una ordenación del espacio y una gestualidad más serenas, más “majestuosas”, en expresión de Carlo Ridolfi [nota 25], como se puede comprobar en las *Cenas*, que estamos analizando individualmente o, por poner otros ejemplos más cercanos, Museo Nacional del Prado, *Jesús y el centurión* [fig. 75] y *La disputa con los doctores en el Templo* [fig. 76], siendo este último caso donde mejor interactúan actores y escenario.

<sup>128</sup> González-Román, 2019, p. 90.

<sup>129</sup> Falomir Faus, “Maestoso teatro”. Espacio y representación en la pintura de Veronese, 2025, p. 299.

<sup>130</sup> Falomir Faus, “Maestoso teatro”. Espacio y representación en la pintura de Veronese, 2025, p. 299.





FIGURA 75. Paolo Veronese, *Jesús y el centurión*, h. 1571, óleo sobre lienzo, 192x297 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid



FIGURA 76. Paolo Veronese, *La disputa con los doctores en el Templo*, 1550-1556, óleo sobre lienzo, 223x434,5 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid

Para revisar los tipos de escenarios utilizados por Veronese, vamos a utilizar la tipología propuesta por Piermario Vescoso, en el artículo “*Ut theatrum picturam*. El escenario de Veronese”<sup>131</sup>.

Una *primera tipología* es la que se desarrolla en un espacio interior, cercano al de una “escena”, como es el caso de *La disputa con los doctores en el Templo* [fig. 76], donde es un claro ejemplo de ambientación teatral a partir de una referencia arquitectónica, en la que Jesús, con un aspecto de muchacho mayor de los doce años señalados en el Evangelio de san Lucas (2, 40-52), y en el “Quinto Misterio Gozoso: El Niño Jesús perdido y hallado en el Templo”, está situado en una posición más elevada que los doctores, en una especie de escenario con respecto a los espectadores que pueblan el interior, con una postura elocuente y definida por el gesto, cercano a una pose teatral, de alzar el índice de la mano derecha y extender el brazo izquierdo, con el antecedente de las posturas de Platón y Aristóteles en *La escuela de Atenas*, de Raffaello Sanzio, en la *Stanza della Segnatura* del Palacio Apostólico de la Ciudad de Vaticano.

<sup>40</sup>El niño, por su parte, iba creciendo y robusteciéndose, lleno de sabiduría; y la gracia de Dios estaba con él. <sup>41</sup>Sus padres solían ir cada año a Jerusalén por la fiesta de la Pascua. <sup>42</sup>Cuando cumplió doce años, subieron a la fiesta según la costumbre <sup>43</sup>y, cuando terminó, se volvieron; pero el niño Jesús se quedó en Jerusalén, sin que lo supieran sus padres. <sup>44</sup>Estos, creyendo que estaba en la caravana, anduvieron el camino de un día y se pusieron a buscarlo entre los parientes y conocidos; <sup>45</sup>al no encontrarlo, se volvieron a Jerusalén buscándolo. <sup>46</sup>Y sucedió que, a los tres días, lo encontraron en el templo, sentado en medio de los maestros, escuchándolos y haciéndoles preguntas. <sup>47</sup>Todos los que le oían quedaban asombrados de su talento y de las respuestas que daba. <sup>48</sup>Al verlo, se quedaron atónitos, y le dijo su madre: «Hijo, ¿por qué nos has tratado así? Tu padre y yo te buscábamos angustiados». <sup>49</sup>Él les contestó: «¿Por qué me buscabais? ¿No sabíais que yo debía estar en las cosas de mi Padre?». <sup>50</sup>Pero ellos no comprendieron lo que les dijo. <sup>51</sup>Él bajó con ellos y fue a Nazaret y estaba sujeto a ellos. Su madre conservaba todo esto en su corazón. <sup>52</sup>Y Jesús iba creciendo en sabiduría, en estatura y en gracia ante Dios y ante los hombres. (Evangelio según san Lucas 2, 40-52)

En cuanto a la arquitectura que destaca al fondo, se ha comparado con una sección de la basílica de San Marco que aparece ilustrada en la traducción de Daniele Barbaro de *I dieci libri dell'architettura* de Vitruvio. La reconstrucción del espacio teatral y su “idea” ofrece a la ambientación pictórica una suerte de “escenario” entendido como aquello que se sitúa detrás del actor o personaje colocado en el proscenio, como la posición elevada de Jesús puede evocar la de un altar. Para esta primera tipología también se podría mencionar *La conversión de María Magdalena* [fig. 27] por el pórtico de la basílica, aquí reducido a un detalle, y por la apertura arquitectónica a la izquierda, con el personaje que se asoma.

Una *segunda tipología* es la relativa a los escenarios al aire libre, en la que se encuentra una diferenciación más nítida que separa un primer plano ocupado por la figuras del relato de un fondo-teatro, como por ejemplo en *La familia de Darío ante Alejandro* [fig. 112]. En los espacios abiertos, definibles como escenarios en el sentido de la perspectiva escenográfica, destacan figuras de gestos elocuentes en primer plano y arquitecturas habitadas por espectadores al fondo. Cabe detenerse en la pareja, en apariencia incongruente, de las dos figuras con turbante en la parte superior izquierda, que parecen mirar no al “relato” principal, sino más abajo

<sup>131</sup> Vescoso, 2025, pp. 196-211.

—pareja muy parecida a la que se aprecia en *Il miracolo dello schiavo* [fig. 26] de Tintoretto, también situada en el balcón izquierdo del edificio del fondo—. La mayor parte del público que mira en la dirección correcta dentro del lienzo de Veronese, hacia los espectadores reales del cuadro, viste atuendos contemporáneos, de ahí que en lienzo se configure, en dos planos muy evidentes, una diferenciación entre los *trajes*, que corresponden a los personajes del “relato” por una parte, y los simples *vestidos* de los espectadores, por otra.

El comitente de la obra, Francesco Pisani, noble veneciano radicado en la región de Vicenza, para el que ya había pintado *La Transfiguración* del altar mayor de la catedral de Montagnana, encarga a Veronese un retrato con familia —ya que no contaba con herederos directos— en el que todos los miembros aparecen encarnando a personajes de la historia antigua en la escena de presentación de Darío ante Alejandro Magno (el mismo Pisani se identifica con el maduro hombre barbudo, Darío, que introduce el grupo de mujeres de la izquierda).

También se puede incluir en esta tipología *La unción de David* [fig. 77], cuadro pintado en la década de 1550, que a juzgar por su tamaño y su formato horizontal fue probablemente el encargo de un desconocido mecenas veneciano para el *portego* de su palacio familiar. En el centro del cuadro un grupo concentrado desarrolla acción, con referencias arquitectónicas que aparecen a los lados del cuadro, al fondo a la izquierda aparece una ruina copiada del grabado de Hieronymus Cock de las *Termas de Diocleciano* (1551), simboliza un pasado oscuro y caótico, mientras que a la derecha, a lo lejos, hay una escena poética a orillas de un río, con un puente que conduce a un palacio grandioso e innovador. Esta transición refiere la importancia del acontecimiento bíblico representado, el futuro de David como rey de Israel (Libro I de Samuel 16, 1-13). En el “palacio de esta escena, unas enormes semicolumnas pareadas, que atraviesan dos pisos, enmarcan tres grandes puertas con frontón coronadas por óculos ricamente ornamentados, y detrás de la balaustrada que corona el edificio, un ático retranqueado revela una pieza centran con frontón”<sup>132</sup>, que no puede dejar de recordar la Basílica de Vicenza [fig. 53], que Palladio había concebido hacía poco tiempo.



FIGURA 77. Paolo Veronese, *La unción de David*, h. 1550, óleo sobre lienzo, 174x365 cm, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Viena

<sup>1</sup>El Señor dijo a Samuel: «¿Hasta cuándo vas a estar sufriendo por Saúl, cuando soy yo el que lo he rechazado como rey sobre Israel? Llena tu cuerno de aceite y ponte en camino. Te envío a casa de Jesé, el de Belén, porque he visto entre sus hijos un rey para mí». <sup>2</sup>Samuel respondió: «¿Cómo voy a ir? Si lo oye Saúl, me mata». El Señor respondió: «Llevas de la mano una novilla y dices que has venido a ofrecer un sacrificio al Señor. <sup>3</sup>Invitarás a Jesé al sacrificio y yo te indicaré lo que has de hacer. Me ungirás al que te señale». <sup>4</sup>Samuel hizo lo que le había ordenado el Señor. Una vez llegado a Belén, los ancianos de la ciudad salieron temblorosos a su encuentro. Preguntaron: «¿Es de paz tu venida?». <sup>5</sup>Respondió: «Sí. He venido para ofrecer un sacrificio al Señor. Purificaos y venid conmigo al sacrificio». Purificó a Jesé y a sus hijos, y los invitó al sacrificio. <sup>6</sup>Cuando estos llegaron, vio a Eliab y se dijo: «Seguro que está su ungido ante el Señor». <sup>7</sup>Pero el Señor dijo a Samuel: «No te fijas en su apariencia ni en lo elevado de su estatura, porque lo he descartado. No se trata de lo que vea el hombre. Pues el hombre mira a los ojos, mas el Señor mira el corazón». <sup>8</sup>Jesé llamó a Abinadab y lo presentó a Samuel, pero le dijo: «Tampoco a este lo ha elegido el Señor».

<sup>132</sup> Howard, 2025, p. 182.



<sup>9</sup>Jesé presentó a Samá. Y Samuel dijo: «El Señor tampoco ha elegido a este». <sup>10</sup>Jesé presentó a sus siete hijos ante Samuel. Pero Samuel dijo a Jesé: «El Señor no ha elegido a estos». <sup>11</sup>Entonces Samuel preguntó a Jesé: «¿No hay más muchachos?». Y le respondió: «Todavía queda el menor, que está pastoreando el rebaño». Samuel le dijo: «Manda a buscarlo, porque no nos sentaremos a la mesa, mientras no venga». <sup>12</sup>Jesé mandó a por él y lo hizo venir. Era rubio, de hermosos ojos y buena presencia. El Señor dijo a Samuel: «Levántate y úngelo de parte del Señor, pues es este». <sup>13</sup>Samuel cogió el cuerno de aceite y lo ungió en medio de sus hermanos. Y el espíritu del Señor vino sobre David desde aquel día en adelante. Samuel emprendió luego el camino de Ramá. (Libro I de Samuel 16, 1-13)

Otros ejemplos de la misma tipología pueden ser *Los peregrinos de Emaús* [fig. 111], *La Virgen de la familia Cuccina* [fig. 15] y *Jesús y el centurión* [fig. 75]. Estas pinturas presentan la misma organización horizontal, sin un espacio reservado al público en una logia dispuesta detrás. En la primera, varias columnas y una puerta aparecen detrás de la pequeña mesa en la que se sientan Cristo y dos discípulos, mientras a lo lejos unas ruinas deshabitadas constituyen la única alusión a la Antigüedad. La “escena sagrada” está rodeada –sin relación alguna con los comensales y sin actitud alguna de presentación o sumisión– de una nutrida familia que comprende numerosos niños, varios de los cuales dirigen la mirada fuera del cuadro, hacia el espectador. Es un “grupo familiar” separado por sexos o edad dentro de una “escena sacra”, teatral, en un espacio en el que se acude a ver, pero, por encima de todo, a ser visto.

Mientras en el caso de *La Virgen de la familia Cuccina* [fig. 15], hay dos columnas que separan a los personajes sagrados de los espectadores, estos es, del grupo familiar presentado por las Virtudes Cardinales. El proscenio está ocupado por la Virgen María, que aparece sentada en el trono con el Niño y rodeada de tres santos a sus pies. En *Jesús y el centurión* [fig. 75], la escena en primer término está ubicada entre las columnas de un proscenio tras el cual se revela el fondo urbano. Este cuadro representa la Fe, a través de las palabras del centurión: “«Señor, no soy digno de que entres bajo mi techo. Basta que lo digas de palabra, y mi criado quedará sano.»” (Mateo 8, 8).

La *tercera tipología* puede definirse como caracterizado por la mezcla escénica de figuras dentro del “teatro”, donde los personajes de la historia o tema y los de la realidad, los retratos de comitentes y las comparsas, se mezclan traspasando los límites entre escena y tribuna, en una presentación multitudinaria y tanto más relevante cuanto mayor es la cantidad de figuras mostradas.

Como ejemplos más representativos de esta categoría podemos tomar las *Bodas de Caná* [fig. 1] y *Cena en casa de Leví* [fig. 44], ya tratadas en profundidad en sus respectivos capítulos.

Veronese, como respuesta a una pregunta del inquisidor en el proceso por *Cena en casa de Leví*, evoca su larga experiencia en los grandes *teleri* para refectorios que tienen como asunto las Cenas del Señor. “Hice una en Verona para los monjes reverendos de San Lazzaro, que está en su refectorio [...]; otra para los padres reverendos de San Giorgio, aquí en Venecia [...]; otra para el refectorio dei Servi de Venecia y otra para el refectorio de San Sebastiano, también en Venecia. Y además, una en Padua para los padres de la Maddalena”, recordando así una ininterrumpida serie que se distingue claramente de la de Tintoretto, destinada sobre todo a los espacios de la iglesia.

En palabras del profesor Vescovo, “suele emplearse la expresión *Ut pictura theatrum* (como la pintura así es el teatro) como variación de la máxima horaciana *Ut pictura poesis* (como la pintura así es la poesía)”<sup>133</sup> para el tema y época que nos ocupa, “para un teatro que se construía mirando hacia la pintura, o más bien simétricamente, en una dimensión del *Ut theatrum picturam* (“como el teatro así es la pintura”), y en espacios que podían invertirse de esta función de diferentes maneras”<sup>134</sup>.

En la época de Veronese el teatro era una experiencia fundamental en la vida cultural y social, y todavía no un edificio específicamente destinado a la función de espectáculo. Con la refundación del teatro como un edificio y lugar establecidos –el citado *Teatro Olimpico*, y otros casos anteriores como los de Ferrara (1531), Roma (1545), Mantua (1549), Bolonia (1550), Siena (1561) y Venecia (1565)– el crecimiento y la especialización de prácticas y oficios vinculados a la construcción, así como sus funciones específicas dentro de la ciudad, reducirán la compleja

<sup>133</sup> Vescoso, 2025, p. 209.

<sup>134</sup> Vescoso, 2025, p. 209.

elaboración de una actitud o “idea” del teatro, [...] en un lugar y esa repartición de los espacios para ver y ser visto (con el paralelismo de que el teatro era ese lugar donde ciertas clases acudirían, y acuden, sobre todo, para ser vistas).<sup>135</sup>

Veronese, en su declaración en el proceso inquisitorial, hace referencia a sus *Cenas* para el espacio de esos “teatros” que eran los refectorios, lugares donde se sentaban los monjes, en una especie de cávea o platea, comían en silencio y leían por turnos las Escrituras o las reglas de la orden. “Teatro” no solo como lugar donde se escucha a personas que recitan, leen las Escrituras, sino también como “lugar donde ver” y “donde hacerse ver”. El acto de la visión original era que los comensales, sentados, no sólo miraban el “relato”, la cena o el banquete de Jesús, situado frente a él, sino que “también podían dirigir la mirada más lejos, hacia las perspectivas abiertas o escenográficas de la ciudad. Una ciudad distinta, o idealización de esta, de la que se extendía más allá de los muros del convento, como una escena en su acepción más intrincada y compleja”<sup>136</sup>.

---

<sup>135</sup> Vescoso, 2025, p. 209.

<sup>136</sup> Vescoso, 2025, p. 211.