

6 Cena en casa de Simón

6.1 Referencias

Desde el siglo XIV se conocen numerosas obras sobre este tema, con variaciones en el título tales como *Cena en la casa de Simón*, *Cena en la casa de Simón el fariseo* o *Cena en la casa del fariseo*, a partir del fresco que el lombardo Giovanni da Milano (1346-1369) pintara, entre 1359 y 1366, con el título *Cena en la casa de Simón el fariseo* para la capilla Rinuccini de la basílica de Santa Croce de Florencia, en el que se incluye la leyenda “HIC (CRISTUS) QUE QUER [...] BEATAM MAGDALENAM ET EIECIT SEPTEM DEMONIA A DORSO EIUS” (“Aquí (Cristo) que quería [...] a la bendita Magdalena y expulsó siete demonios de su espalda”).

El episodio evangélico de la cena en casa de Simón tiene como trasfondo la *parábola de los dos deudores*, del Evangelio de Lucas (7, 36-50), en la que Jesús explica que la mujer que lo ungió lo ama más que a su prójimo, porque ha sido perdonada de su mayor pecado. En la tradición católica, esta mujer se identifica con María Magdalena. Según los estándares de la época, Simón el fariseo había sido un muy mal anfitrión para los invitados a su cena, ya que ni siquiera había proporcionado agua para que Jesús pudiera lavarse los pies ni lo había besado como se hacía en el saludo ordinario.

³⁶Un fariseo le rogaba que fuera a comer con él y, entrando en casa del fariseo, se recostó a la mesa. ³⁷En esto, una mujer que había en la ciudad, una pecadora, al enterarse de que estaba comiendo en casa del fariseo, vino trayendo un frasco de alabastro lleno de perfume y, ³⁸colocándose detrás junto a sus pies, llorando, se puso a regarle los pies con las lágrimas, se los enjugaba con los cabellos de su cabeza, los cubría de besos y se los ungía con el perfume. ³⁹Al ver esto, el fariseo que lo había invitado se dijo: «Si este fuera profeta, sabría quién y qué clase de mujer es la que lo está tocando, pues es una pecadora». ⁴⁰Jesús respondió y le dijo: «Simón, tengo algo que decirte». Él contestó: «Dímelo, Maestro». ⁴¹«Un prestamista tenía dos deudores: uno le debía quinientos denarios y el otro cincuenta. ⁴²Como no tenían con qué pagar, los perdonó a los dos. ¿Cuál de ellos le mostrará más amor?». ⁴³Respondió Simón y dijo: «Supongo que aquel a quien le perdonó más». Y él le dijo: «Has juzgado rectamente». ⁴⁴Y, volviéndose a la mujer, dijo a Simón: «¿Ves a esta mujer? He entrado en tu casa y no me has dado agua para los pies; ella, en cambio, me ha regado los pies con sus lágrimas y me los ha enjugado con sus cabellos. ⁴⁵Tú no me diste el beso de paz; ella, en cambio, desde que entré, no ha dejado de besarme los pies. ⁴⁶Tú no me ungiste la cabeza con ungüento; ella, en cambio, me ha ungido los pies con perfume. ⁴⁷Por eso te digo: sus muchos pecados han quedado perdonados, porque ha amado mucho, pero al que poco se le perdona, ama poco». ⁴⁸Y a ella le dijo: «Han quedado perdonados tus pecados». ⁴⁹Los demás convidados empezaron a decir entre ellos: «¿Quién es este, que hasta perdona pecados?». ⁵⁰Pero él dijo a la mujer: «Tu fe te ha salvado, vete en paz». (Evangelio según san Lucas 7, 36-50)

Paolo Veronese abordó el tema en cuatro grandes lienzos, de los que tres han llegado hasta nosotros, los ahora colgados la Galleria Sabauda de Turín, la Pinacoteca di Brera y en el Château de Versailles, y un cuarto perdido, pintado entre 1570 y 1573, para el monasterio de las Maddalene en Padua.

6.2 Cena en casa de Simón (1556-60)

Fue el prior del convento benedictino dei Santi Nazaro e Celso de Verona quien comisionó en 1555 la primera *Cena en casa de Simón* [fig. 78] a Veronese, para su refectorio. El primer anticipo por esta obra lo recibió el 3 de enero de 1556. En 1650 fue adquirida por el coleccionista genovés Gio Filippo Spinola (1609-1660), príncipe de Molfetta, por la cantidad de 7.000 ducados¹³⁷, que la instaló en el Palazzo Spinola de Génova hasta que en 1739 pasó a la Collezione Durazzo, en el Palazzo Durazzo. Entre 1837 y 1865, estuvo colgado en la Reggia Pinacoteca del Palazzo Madama de Turín, hasta su instalación definitiva en la Galleria Sabauda de la misma ciudad, por donación del rey Vittorio Emanuele II di Savoia.¹³⁸ La tela estaba ubicada originalmente en el refectorio del convento benedictino, habitación a la que se accedía desde el lado opuesto al que estaba situada la obra, la cual era ampliamente iluminada desde el lado derecho.

¹³⁷ Cantidad equivalente a veintinueve kilos de oro.

¹³⁸ Ficha OA-C-01-00350739-S67, Ibidem.



FIGURA 78. Paolo Veronese, *Cena en casa de Simón*, h. 1556-1560, óleo sobre lienzo, 315x451 cm, Musei Reali di Torino, Galleria Sabauda, Turín

La escena fusiona dos episodios evangélicos semejantes pero muy distintos, la cena en casa de Simón el fariseo (Lucas 7, 36-50), antes detallada, y la de Simón el leproso (Mateo 26, 6-13; Marcos 14, 3-9 y Juan 12, 1-8).

⁶Hallándose Jesús en Betania, en casa de Simón, el leproso, ⁷se le acercó una mujer llevando un frasco de alabastro con perfume muy caro y lo derramó sobre su cabeza mientras estaba a la mesa. ⁸Al verlo los discípulos se indignaron y dijeron: «¿A qué viene este derroche? ⁹Esto se podía haber vendido muy caro y haber dado el producto a los pobres». ¹⁰Dándose cuenta Jesús les dijo: «¿Por qué molestáis a la mujer? Ha hecho conmigo una obra buena. ¹¹Porque a los pobres los tenéis siempre con vosotros, pero a mí no me tenéis siempre. ¹²Al derramar el perfume sobre mi cuerpo, estaba preparando mi sepultura. ¹³En verdad os digo que en cualquier parte del mundo donde se proclame este Evangelio se hablará también de lo que esta ha hecho, para memoria suya». (Evangelio según san Mateo 26, 6-13)

³Estando Jesús en Betania, en casa de Simón, el leproso, sentado a la mesa, llegó una mujer con un frasco de perfume muy caro, de nardo puro; quebró el frasco y se lo derramó sobre la cabeza. ⁴Algunos comentaban indignados: «¿A qué viene este derroche de perfume? ⁵Se podía haber vendido por más de trescientos denarios para dárselo a los pobres». Y reprendían a la mujer. ⁶Pero Jesús replicó: «Dejadla, ¿por qué la molestáis? Una obra buena ha hecho conmigo. ⁷Porque a los pobres los tenéis siempre con vosotros y podéis socorrerlos cuando queráis; pero a mí no me tenéis siempre. ⁸Ella ha hecho lo que podía: se ha adelantado a embalsamar mi cuerpo para la sepultura. ⁹En verdad os digo que, en cualquier parte del mundo donde se proclame el Evangelio, se hablará de lo que esta ha hecho, para memoria suya». (Evangelio según san Marcos 14, 3-9)

¹Seis días antes de la Pascua, fue Jesús a Betania, donde vivía Lázaro, a quien había resucitado de entre los muertos. ²Allí le ofrecieron una cena; Marta servía, y Lázaro era uno de los que estaban con él a la mesa. ³María tomó una libra de perfume de nardo, auténtico y costoso, le ungió a Jesús los pies y se los enjugó con su cabellera. Y la casa se llenó de la fragancia del perfume. ⁴Judas Iscariote, uno de sus discípulos, el que lo iba a entregar, dice: ⁵«¿Por qué no se ha vendido este perfume por trescientos denarios para dárselos a los pobres?». ⁶Esto lo dijo no porque le importasen los pobres, sino porque era un ladrón; y como tenía la bolsa, se llevaba de lo que iban

echando. ⁷Jesús dijo: «Déjala; lo tenía guardado para el día de mi sepultura; ⁸porque a los pobres los tenéis siempre con vosotros, pero a mí no siempre me tenéis». (Evangelio según san Juan 12, 1-8)

Estando Jesús en Betania, “María Magdalena lava con lágrimas los pies de Jesús, se los seca con sus cabellos y los perfuma con ungüento. A su alrededor se agolpan más de veinte personajes, algunos bien reconocibles (Simón, Marta, Pedro, Judas, ...), otros menos y otros nada. Por encima de Marta, a la derecha, hay un monje de perfil que tal vez pueda ser Marco Vecelli, prior del convento. No faltan mendigos, curiosos, perros, papagayos, ..., con impresión de desconcertante confusión, la misma que reinaba en Santi Nazaro e Celso, ya que el complejo eclesial se hallaba por entonces en un momento de plena renovación. De esta manera la pintura invitaba a los hermanos a concentrarse, reconocerse como pecadores y adorar a Cristo tomando el ejemplo de Magdalena. Originariamente enmarcada por frescos con una arquitectura ilusionista –como veremos más adelante–, la escena tiene lugar en el exterior de un palacio ante un pórtico de estilo antiguo sostenido por siete columnas corintias. En una de ellas, la del primer plano, Paolo decidió incluir un signo emblemático de su presencia a través de un detalle que solo podría ser captado por quienes observaran atentamente el cuadro: un clavo hincado en el mármol rompe la piedra¹³⁹, es decir –en dialecto veronés– *spezapetra*.”¹⁴⁰

En la línea del profesor Dal Pozzolo, comentada en el párrafo anterior, sobre la especial situación en la que se encontraba convento de Santi Nazaro e Celso, en el momento de encargar la obra, la profesora Claudia Terribile, hace referencia a que esta Cena en casa de Simón sí “es distinta a otras que se supone que representan el mismo asunto, lo más seguro es que no se deba a que Veronese obró por iniciativa propia o en virtud de su capricho, sino más bien a que siguió las indicaciones de los monjes benedictinos que se la encargaron.”¹⁴¹

Admirado por Ridolfi por su «bella arquitectura» y por Vasari por sus «extrañísimas perspectivas», este entorno arquitectónico explota unos acentuados contrastes de luz y sombra. Una grandiosa logia abierta ocupa la mitad izquierda del cuadro y enmarca luminosos edificios clásicos a lo lejos, contrarrestada por un oscuro muro en retroceso a la derecha. La arquitectura de la izquierda se ha comparado con la logia del *Palazzo Chiericati* [fig. 80] de Palladio en Vicenza. Las columnas corintias estriadas de mármol con delicadas vetas incluyen el clavo, antes aludido, característico de Veronese introducido en una grieta del fuste en primer plano. La escena se basa en la perspectiva tradicional de un solo punto de fuga, situado en este caso abajo, a la izquierda del perro que sale debajo de la mesa [fig. 79].

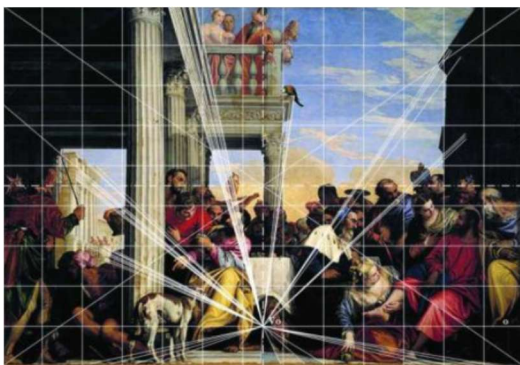


FIGURA 79. Paolo Veronese, *Cena en casa de Simón*, trazado perspectivo realizado por Silvia Masserano



FIGURA 80. Andrea Palladio, *Palazzo Chiericati*, comenzada su construcción en 1550, Vicenza

¹³⁹ Sobre el detalle del clavo introducido en una columna, la profesora Deborah Howard plantea que “¿El clavo se inserta en una grieta existente o la provoca?. En un texto apócrifo (Eclesiastés 12, 11), los clavos incrustados se relacionan con las palabras de los sabios, pero esta interpretación recóndita parece menos plausible que la idea de que se trate de un truco de cantero experimentado para divertir y despertar el interés del espectador”. Howard, , 2025, p. 178.

¹⁴⁰ Dal Pozzolo, “Caminos, encrucijadas, y escenarios de Veronese”, 2025, pp. 58-59.

¹⁴¹ Terribile, 2025, pp. 86-87.

En el trazado perspectivo analizado por Silvia Masserano¹⁴² [fig. 79] destacan algunas características: en primer lugar, los edificios en sombra a la derecha coinciden con algunas de las líneas pertenecientes a la cuadrícula modular, al igual que la columna central de la pintura. El grupo de figuras tanto a la derecha como a la izquierda pertenece exclusivamente a la mitad inferior de la pintura, mientras que el que se encuentra en la parte inferior que incluye a Magdalena, el perro y Judas está enmarcado por las diagonales.

“El único centro de proyección de la tela hace converger todos los elementos perpendiculares a la representación, mientras que el punto de vista es sugerido por cuadros presentes en el pavimento y se encuentra a 2,43 metros de la superficie de la tela: a pesar de que esta distancia es pequeña, el pintor resuelve brillantemente lo que resultaría ser una deformación perspectivista mediante la inserción de personajes en el primer plano de la representación y oscureciendo algunas de las arquitecturas a la derecha (esto también refleja una atención particular a la fuente de luz que efectivamente provenía de la derecha en el espacio de reflexión)”¹⁴³. La arquitectura, gracias a su posicionamiento central respecto a la figura de Jesús colocada en el extremo derecho, hace que la escena fácilmente divisible en tres partes diferentes.

Aparte de su interpretación bíblica o de sus características técnicas, el cuadro representa un fastuoso banquete con individuos lujosamente vestidos, la Magdalena envuelta en sedas, el fariseo con armiño, algunos tocados con turbantes que proclaman un origen lejano, y servido en vajillas de oro por criados africanos, ..., hasta un loro encaramado a la balaustrada. Particular es la presencia en el centro de la tela, bajo el balcón, de la figura con una gestualidad elocuente que es reconocida como Judas, al que se ve expresar un evidente desacuerdo, poniendo de relieve lo que en realidad es una falsa religiosidad. Sobre el traidor, un personaje ricamente vestido señala a Jesús abajo, mientras a la izquierda, figuras de mendigos completan la representación exaltando también la caridad cristiana.

Los insertos de los pobres y de los animales, en este caso los perros, probablemente hacen referencia al pasaje del Evangelio de Mateo (15, 21-28) en el que la cananea respondía a Jesús que también los perros, a diferencia de lo que él decía, podrían alimentarse de lo que caía de la mesa, lo que significa que la fe podría ser concedida incluso a quienes eran menos dignos.

²¹Jesús salió y se retiró a la región de Tiro y Sidón. ²²Entonces una mujer cananea, saliendo de uno de aquellos lugares, se puso a gritarle: «Ten compasión de mí, Señor Hijo de David. Mi hija tiene un demonio muy malo». ²³Él no le respondió nada. Entonces los discípulos se le acercaron a decirle: «Atiéndela, que viene detrás gritando». ²⁴Él les contestó: «Solo he sido enviado a las ovejas descarriadas de Israel». ²⁵Ella se acercó y se postró ante él diciendo: «Señor, ayúdame». ²⁶Él le contestó: «No está bien tomar el pan de los hijos y echárselo a los perritos». ²⁷Pero ella repuso: «Tienes razón, Señor; pero también los perritos se comen las migajas que caen de la mesa de los amos». ²⁸Jesús le respondió: «Mujer, qué grande es tu fe: que se cumpla lo que deseas». En aquel momento quedó curada su hija. (Evangelio según san Mateo 15, 21-28)

Este cuadro, fue el primero realizado específicamente para un espacio de refectorio, y tiene como particularidad que en el resto de la pared donde había sido colocado, Veronese se encargó de decorarla con arquitecturas, cabezas de animales, sátiros y vides para enmarcarla de una manera aún más espectacular. Además, los ángulos superiores de la tela de Turín no son originales, en su lugar estaban situados esos sátiros tan elogiados por Ridolfi que fueron pintados al fresco en la pared. También Vasari elogió los detalles de esta obra como lo hizo con las *Bodas de Caná*. Un análisis realizado en Turín en 2008 desveló más gracias a las imágenes de infrarrojo que muestran el perfil trazado a carbón de la arquitectura y las figuras, además de haber identificado entre los pigmentos utilizados el rojo, cinabrio, azul ultramar, amarillo de estaño, esmalte azul y verdes a base de cobre.

¹⁴² Masserano, 2016, p. 70.

¹⁴³ Bacchim, 2020, pp. 37-38.

6.3 *Cena en casa de Simón* (1570)

El cuadro *Cena en casa de Simón* [fig. 81], fue pintado por Paolo Veronese, con la acreditada colaboración de su hermano Benedetto, cerca de 1570, para el refectorio del convento de San Sebastiano de Venecia, que albergaba a los frailes de la Congregación de San Girolamo, por el prior Fra' Bernardo Torlioni, que murió dos años después, y por el que hay acreditado un pago a cuenta de 50 ducados el 8 de octubre de 1570.

En 1797, fue uno de los cuadros requisados por Napoleón en virtud del artículo V del Tratado entre la República de Venecia y Francia: según lo estipulado en el artículo, debían ser entregados a los comisarios napoleónicos "veinte cuadros y quinientos manuscritos a elección del general en jefe". Al final se compiló una lista de dieciséis pinturas a las que se añadieron dos esculturas: en el número 13 se indica la *Cena* del "Veronese, representando a Magdalena en casa del Fariseo, cuadro restaurado por un profesor fallecido". Estuvo instalado en el Musée du Louvre hasta 1816, en que volvió a Venecia, con el regreso del gobierno austriaco, para ser colocado en el Palazzo Ducale, donde estuvo un año, hasta que por permuta, en 1817, paso a formar parte de la colección de la Pinacoteca di Brera, del Palazzo di Brera de Milán.¹⁴⁴



FIGURA 81. Paolo Veronese, *Cena en casa de Simón*, 1570, óleo sobre lienzo, 275x710 cm, Pinacoteca di Brera, Milán

Con relación al lienzo homónimo para dei Santi Nazaro e Celso de Verona, encontramos tanto algunas analogías como muchas diferencias. Por un lado, los cuerpos de Jesús y de María Magdalena, que le unge los pies, a la izquierda, parecen estar casi aislados del resto del grupo, en comparación con el cuadro anterior, acompañados por Marta y Simón, que atentos a observarlos, parecen a su vez distanciarse del resto del grupo dividido entre las dos mesas. También resalta la figura de Judas, de espaldas al grupo principal, mientras mantiene una actitud de desprecio hacia tanto María Magdalena como hacia el mendicante colocado en el suelo a un lado derecha de la representación. En cualquier caso, siempre hay una preocupación por la *caritas* cristiana vinculada a la cofradía de los Gerolamini, que encontramos en los personajes del mendigo y del apóstol al fondo de la mesa. Aquí aparece también la referencia a la música como sinónimo de armonía que ya se había manifestado en las *Bodas de Caná*, sin embargo, en esta tela la particularidad radica en la ausencia de la lira entre las manos de la estatua de Apolo yuxtapuesta al personaje de Judas, que muy probablemente evoca su sentimiento de discordia. Los apóstoles constituyen la mayor parte de los de la fiesta, seis por cada una de las mesas curvas. Probablemente la presencia de los doce apóstoles sugiere también una preocupación por los dictámenes del Concilio de Trento. El dibujo, diseñado con una arquitectura simétrica, fue modificado aún más en la tela: en esto había de hecho menos énfasis en el sirviente negro que lanzaba desechos al gato que jugaba con dos perros, y las modificaciones de los personajes de Marta y Judas centran la atención en Jesús.

La arquitectura en esta segunda versión del tema de la *Cena en casa de Simón* se acerca cada vez más al ideal clásico palladiano, recordando casi el espacio exterior de una de sus villas venecianas con la particular adición

¹⁴⁴ Ficha OA-C-03-00180046-S27, Ibidem.

de una mesa dividida en dos y poblada por dos grupos que a su vez están dominados por columnas. La disposición se aproxima cada vez más a la del suntuoso banquete de las *Bodas de Caná*, aunque las figuras de Jesús y Magdalena están posicionadas en el lado opuesto en comparación con el lienzo dei Santi Nazaro e Celso de Verona, la atención de los otros personajes está, sin embargo, dirigida a ellos.

El cuadro es ligeramente más pequeño que la primera *Cena en casa de Simón*, cuyo eje simétrico corresponde a la mediana vertical y la puerta central del cuadro que sirve como referencia tanto para la mediana horizontal como para las diagonales inferiores de la pintura.

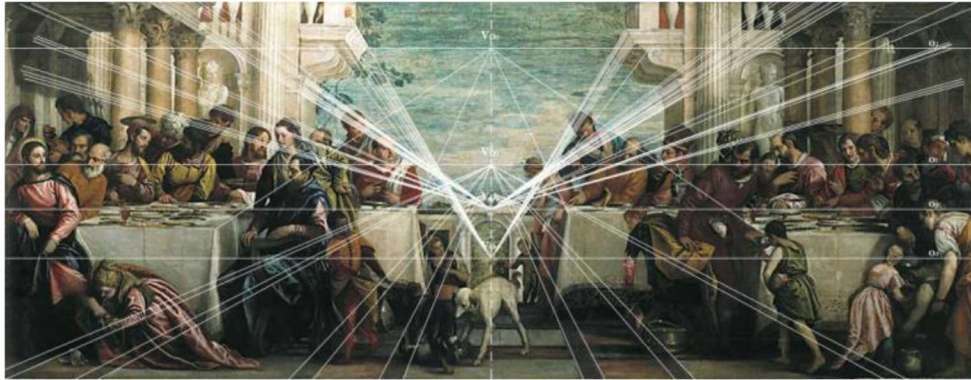


FIGURA 82. Paolo Veronese, *Cena en casa de Simón*, trazado perspectivo realizado por Silvia Masserano

Como anota en el análisis de Silvia Masserano¹⁴⁵ [fig. 82],

aquí también el pavimento es el referente para el esquema perspectivo, donde las tarjas verticales convergen en un único punto sobre el eje vertical. La perspectiva de los personajes presentes en las esquinas de la escena que cubren los más periféricos se vuelve menos evidente por el recurso del pintor, quien hace que sean más visibles aquellos cercanos al centro del cuadro.

La convergencia de las líneas de fuga de las tablas en un punto más alto que el de la pavimentación permite que todos los utensilios y alimentos sobre ellas sean visibles; dado que hay elementos dobles presentes en ambos lados de la representación, hay otras convergencias en el eje vertical. En particular, las molduras del dintel y de los dos pórticos tienen un punto de fuga inferior al de la pavimentación, mientras que los dos edificios del fondo comparten un nuevo punto de fuga aún más bajo que pertenece a los pisos de los miradores situados en la parte alta.

El eje de simetría incluye así cuatro perspectivas superpuestas: la tela conserva en su totalidad siempre la estructura de abajo hacia arriba, típica de la serie, reconducible a la posición elevada que debería haber ocupado.¹⁴⁶

Se conoce que el lienzo, además del transporte a Brera, ha sufrido a lo largo de los años la adición de capas de pátina y repintes que han alterado su originalidad cromática; sin embargo, el análisis de los materiales y las técnicas ha mostrado métodos generalmente típicos de Veronese y sus asistentes. Aunque la reconstrucción de nueve sectores de lienzo de varias dimensiones, así como la dirección de la trama entre las secciones, es inusual, los pigmentos identificados en infrarrojos incluyen en gran parte de orpimento (pigmento amarillo oro), realgar (sulfuro de arsénico, pero de color rojo vivo) y esmalte.

Los drapeados de los tejidos se han desarrollado en cinco capas, mientras que las arquitecturas tienen una construcción pictórica más ligera; se ha observado el uso del azul ultramarino por encima de la azurita para el vestido de Simón, la azurita junto con blanco de plomo con esmaltes ultramarinos para la sombra sobre el manto de Jesús, el rojo junto con blanco de plomo en cuatro capas para su túnica. El cielo, que aparece abrasado, está compuesto principalmente de azurita mezclada con blanco de plomo.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Masserano, 2016, p. 84.

¹⁴⁶ Bacchim, 2020, 43.

¹⁴⁷ Bacchim, 2020, p. 44.

6.4 *Cena en casa de Simón el fariseo (anterior a 1572)*

La tercera versión del tema de la *Cena en casa de Simón* [fig. 83], en este caso *Cena en casa de Simón el fariseo*, fue encargada por el convento de Santa Maria dei Servi de Venecia, después de 1570. “Pese a que las autoridades de la Serenísima habían prohibido su venta, pugnaban por su adquisición las cortes de Francia y España, los duques de Módena y Toscana, el marqués de Spínola y los cardenales de Medici y Este. En 1663 el embajador francés cerró un acuerdo con los servitas por 10.000 ducados (más otros 500 para una copia que realizaría el pintor Antonio Zanchi (1631-1722), pero las autoridades venecianas, al tanto de la transacción, confiscaron la obra y la regalaron a Louis XIV por la ayuda prestada por Francia contra los turcos”¹⁴⁸ en 1664.



FIGURA 83. Paolo Veronese, *Cena en casa de Simón el fariseo*, c. 1572, óleo sobre lienzo, 454x974 cm, Château de Versailles, Versailles

Veronese conservó en la iconografía las tablas curvas y la presencia de los doce apóstoles; la arquitectura, sin embargo, comenzó a cambiar acercándose a la disposición triunfalista de los grandes lienzos con una columnata curva, sostenidas por seis pares de columnas lisas con capiteles corintios. Los edificios del fondo aparecen más heterogéneos y enmarcan la escena cerrándola a los lados como cortinas de teatro, dirigiendo la mirada hacia el centro y abriéndose hacia el fondo celeste, donde el único elemento que interrumpe la vista del horizonte es el templo circular ubicado ligeramente a la derecha del centro. El uso de la arquitectura teatral en Veronese, heredada de Palladio, acentúa la intensidad de la acción que se desarrolla en la escena frontal, y en este caso también los recursos cromáticos conducen a la exaltación de los figurantes y de sus actitudes.

El enfoque en el grupo central, de hecho, se articularía de acuerdo al rojo y azul de la túnica y el manto de Jesús. Debido al daño sufrido por el lienzo a lo largo del tiempo, estos detalles se han perdido, sin embargo, la centralidad de este recurso cromático se realzó aún más con los rojos de la túnica de Simón, acentuados a su vez por el del turbante, por el manto de Judas enmarcado por su túnica verde y por el amarillo del manto de Pedro. Jesús se dirige a Simón mientras que al mismo tiempo señala a la Magdalena penitente a sus pies, cuya actitud choca con los tres fariseos frente a la abertura del templo circular. Éste en particular, se refiere a Cristo como el fundador de la Iglesia. La inscripción que llevan los dos ángeles que dice "habrá más alegría en el cielo por un solo pecador que se convierta" (Lucas 15, 7) se refiere a otra ocasión por la que esos tres fariseos siempre estaban indignados y que él siempre veía Jesús comer junto a los pecadores.

A diferencia de los dos cuadros anteriores, Jesús junto a María Magdalena, que le está ungido los pies, se encuentran retratados en el centro de la escena. De esta forma, Veronese logra hacer aún más clara la reacción de todos los personajes que se encuentran en el espacio del banquete, Simón esta vez el que resalta con su

¹⁴⁸ Falomir Faus, "Veronese y las cortes europeas", 2025, p. 148.

actitud de clara desaprobación, seguido a su vez por Marta y como siempre por Judas que se está levantando de su asiento en señal de protesta. Para acentuar el montaje simétrico que recuerda el anterior de San Sebastiano, en este caso está la presencia de las dos columnas en el centro, junto a los dos sillones.

Pedro y el joven Juan son conscientes de la acción que se está desarrollando, así como Judas, que se levanta como de costumbre de su silla para protestar. Esta vez es el personaje de Marta el que contrasta con la estatua que se encuentra en la hornacina justo detrás de ella, su actitud desconcertada mientras da órdenes a un sirviente de hecho no refleja en absoluto la abundancia marmórea retratada mientras sostiene una cornucopia a sus espaldas. No son los seis apóstoles restantes los que interesan, ya que están casi fundidos uno en el otro, lo que atrae la mirada al lado izquierdo de la tela son en realidad la cabeza añadida en un segundo momento del niño y el perro que muerde su hueso.

Como detalla Isabel Bacchim en su *Tesi di Laurea*:

Dentro del cuadro hay algunos retratos; el primero es el del prior del convento de Santa Maria dei Servi, Geremia Bevilacqua. También se ha reconocido a Paolo Sarpi¹⁴⁹ a la izquierda de Judas y finalmente el laico a la izquierda, adornado con un manto de piel con las espaldas vueltas hacia Jesús, es probablemente Gabriele Emo, elegido protector de los Siervos y procurador de la República el 23 de mayo de 1570 (fallecido en 1584, comandante de galera durante la batalla de Lepanto). Probablemente el hombre al final de la mesa que es sorprendido mientras sorbe de una botella de vino fue incluido para jugarle una broma al comitente; las figuras que son retratadas como referencia habitual a la caridad en este caso de los Siervos de María son la madre con el niño a la extrema izquierda y el mendigo.¹⁵⁰

En el análisis prospectivo de Silvia Masserano [fig. 84] no se consideran las bandas laterales con las *credenzas*, ya que, al haber sido cortadas y recolocadas no fielmente, no respetarían el alineamiento original de la composición. Al igual que en las dos versiones anteriores, en esta *Cena en casa de Simón* es el suelo en primer lugar, con sus cuadros, el que proporciona líneas que convergen todas hacia el mismo punto de fuga.

Los puntos de fuga de la fachada perteneciente al edificio de extrema izquierda decrecen en correspondencia con la altura de los elementos que la componen de manera gradual; lo mismo ocurre, por ejemplo, en las *Bodas de Caná*. Lo mismo vale para los dos palacios en el fondo que funcionan como *periaktoi*, pero también para los edificios aún más posteriores que se encuentran siempre en el fondo, que sin embargo tienen solamente tres puntos de fuga que convergen siempre y de todas formas, como todas las perspectivas superpuestas, en el eje vertical de la composición.¹⁵¹

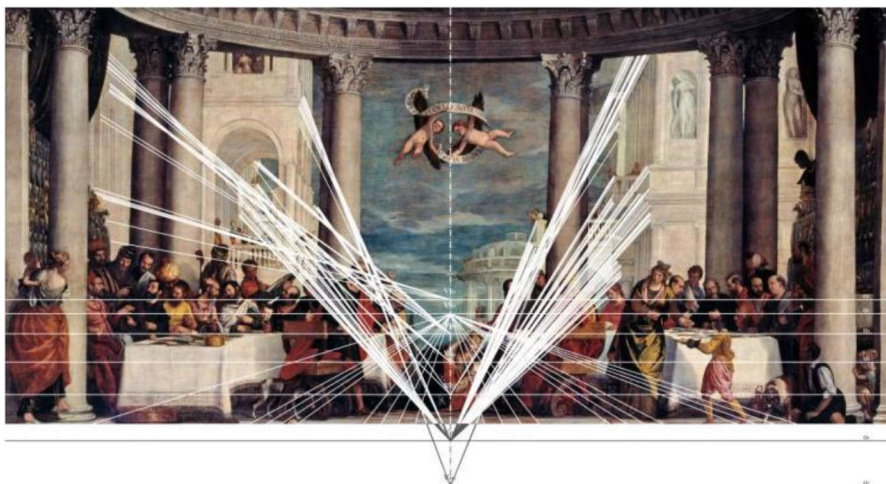


FIGURA 84. Paolo Veronese, *Cena en casa de Simón el fariseo*, trazado perspectivo realizado por Silvia Masserano

¹⁴⁹ Fray Pablo Sarpi, en el mundo Pietro Sarpi (Venecia, 1552–1623), religioso, teólogo, historiador, astrónomo, matemático, físico, anatomista, escritor y polemista italiano de la Orden de los Siervos de María.

¹⁵⁰ Bacchim, 2020, p. 45.

¹⁵¹ Bacchim, 2020, pp. 47-48.

Para terminar, Michel Hochmann, presidente de la École pratique des hautes études de París, nos recuerda que,

en 1730, durante el reinado de Louis XV, el cuadro fue instalado en el salón de mármol, o salón de Hércules, del Château de Versailles (una gran sala creada en el emplazamiento de la antigua capilla palaciega) junto a *Elizer y Rebeca*, hoy atribuido por gran parte de la crítica a Benedetto Caliari y taller pero que en aquel momento se consideraba una obra auténtica de su hermano Paolo. El lienzo de Veronese se confrontó, por así decir, con la *Apoteosis de Hércules* [fig. 85] que François Lemoyne¹⁵² pintaba en la bóveda de esa estancia, otra obra programática del arte francés. Lemoyne se inquietó por el desafío que representaba tener que trabajar en tales condiciones (afirmó que temía verse expuesto al «horror del paralelo»).¹⁵³



FIGURA 85. François Lemoyne, *L'apothéose d'Hercule*, 1731-1736, óleo sobre lienzo, 1850x1700 cm, Château de Versailles, Versailles

La obra se trasladó al Musée du Louvre en 1832, volviendo al Château de Versailles en 1961. En 1994 se hizo un importante trabajo de restauración.

¹⁵² François Lemoyne, (París, 1688-1737), pintor francés de estilo rococó, ganador del Premio de Roma y partícipe de la decoración del Château de Versailles.

¹⁵³ Hochmann, 2025, p. 165.