

9 Cena de Emaús

9.1 Referencias bíblicas

Después de la crucifixión, dos discípulos, uno de los cuales se llama Cleofás y otro cuya identidad no se desvela, aunque se supone que se llamaba Lucas, apenados y temerosos por la muerte de Cristo que han presenciado, huyen de Jerusalén y llegan hasta Emaús, donde se disponen a cenar en compañía de un extraño con el que han hablado por el camino de los recientes sucesos y que les reprocha su falta de fe. No se percatan de quién es el misterioso viajero hasta que reconocen su gesto al partir el pan tras haberlo bendecido, momento en que el desaparece.

La cena de Emaús o los discípulos de Emaús es el nombre con que se identifica un relato del Evangelio de san Lucas (24, 13-35) que no guarda paralelismo con ningún otro del Nuevo Testamento, con la salvedad de una muy acotada referencia en Marcos 16, 12-13. El pasaje narra la aparición de Jesús resucitado a dos discípulos de camino a la aldea de Emaús, la forma en que lo invitaron a pernoctar y cómo lo reconocieron durante la cena, en la fracción del pan.

¹³Aquel mismo día, dos de ellos iban caminando a una aldea llamada Emaús, distante de Jerusalén unos sesenta estadios; ¹⁴iban conversando entre ellos de todo lo que había sucedido. ¹⁵Mientras conversaban y discutían, Jesús en persona se acercó y se puso a caminar con ellos. ¹⁶Pero sus ojos no eran capaces de reconocerlo. ¹⁷Él les dijo: «¿Qué conversación es esa que traéis mientras vais de camino?». Ellos se detuvieron con aire entristecido. ¹⁸Y uno de ellos, que se llamaba Cleofás, le respondió: «¿Eres tú el único forastero en Jerusalén que no sabes lo que ha pasado allí estos días?». ¹⁹Él les dijo: «¿Qué?». Ellos le contestaron: «Lo de Jesús el Nazareno, que fue un profeta poderoso en obras y palabras, ante Dios y ante todo el pueblo; ²⁰cómo lo entregaron los sumos sacerdotes y nuestros jefes para que lo condenaran a muerte, y lo crucificaron. ²¹Nosotros esperábamos que él iba a liberar a Israel, pero, con todo esto, ya estamos en el tercer día desde que esto sucedió. ²²Es verdad que algunas mujeres de nuestro grupo nos han sobresaltado, pues habiendo ido muy de mañana al sepulcro, ²³y no habiendo encontrado su cuerpo, vinieron diciendo que incluso habían visto una aparición de ángeles, que dicen que está vivo. ²⁴Algunos de los nuestros fueron también al sepulcro y lo encontraron como habían dicho las mujeres; pero a él no lo vieron». ²⁵Entonces él les dijo: «¡Qué necios y torpes sois para creer lo que dijeron los profetas! ²⁶¿No era necesario que el Mesías padeciera esto y entrara así en su gloria?». ²⁷Y, comenzando por Moisés y siguiendo por todos los profetas, les explicó lo que se refería a él en todas las Escrituras. ²⁸Llegaron cerca de la aldea adonde iban y él simuló que iba a seguir caminando; ²⁹pero ellos lo apremiaron, diciendo: «Quédate con nosotros, porque atardece y el día va de caída». Y entró para quedarse con ellos. ³⁰Sentado a la mesa con ellos, tomó el pan, pronunció la bendición, lo partió y se lo iba dando. ³¹A ellos se les abrieron los ojos y lo reconocieron. Pero él desapareció de su vista. ³²Y se dijeron el uno al otro: «¿No ardía nuestro corazón mientras nos hablaba por el camino y nos explicaba las Escrituras?». ³³Y, levantándose en aquel momento, se volvieron a Jerusalén, donde encontraron reunidos a los Once con sus compañeros, ³⁴que estaban diciendo: «Era verdad, ha resucitado el Señor y se ha aparecido a Simón». ³⁵Y ellos contaron lo que les había pasado por el camino y cómo lo habían reconocido al partir el pan. (Evangelio según san Lucas 24, 13-35)

¹²Después se apareció en figura de otro a dos de ellos que iban caminando al campo. ¹³También ellos fueron a anunciarlo a los demás, pero no los creyeron. (Evangelio según san Marcos 16, 12-13)

“En la pintura véneta del siglo XVI, se ha representado frecuentemente este episodio porque invita a reconocer la presencia del Salvador a nuestro lado, en nuestras calles, de acuerdo con el concepto expresado por san Agustín según el cual la *Civitas Dei* no estaba en el cielo sino en la tierra, en nuestra ciudad.”¹⁷⁸ A partir de esta visión, vamos a analizar cuatro cuadros, dos del pintor que nos ocupa, Veronese, de distinta época y estilo, uno de Tiziano y otro de Jacopo Bassano, cuya representación es la que más se acerca con lo expresado por san Agustín.

¹⁷⁸ Dal Pozzolo, En la mesa con Jesús en la Venecia del cinquecento: de la descripción al símbolo y viceversa, 2019.

9.2 Los peregrinos de Emaús de Veronese

Veronese pintó el cuadro en 1555 como encargo privado, cuyos comitentes se desconocen y que aparecen a la derecha, probablemente de Verona, ya que a la izquierda del mismo “incluye una referencia a su anfiteatro tomada del repertorio de antigüedades de la ciudad de Torello Saraina, ilustrado por Giovanni Battista Caroto”¹⁷⁹. Aunque es el último en el ciclo de episodios que estamos tratando, esta *Cena en Emaús* [fig. 111] es la primera de las pinturas bíblicas de Veronese retratadas como grandes y elaborados retratos de grupo anacrónicos en escenarios arquitectónicos dramáticos.

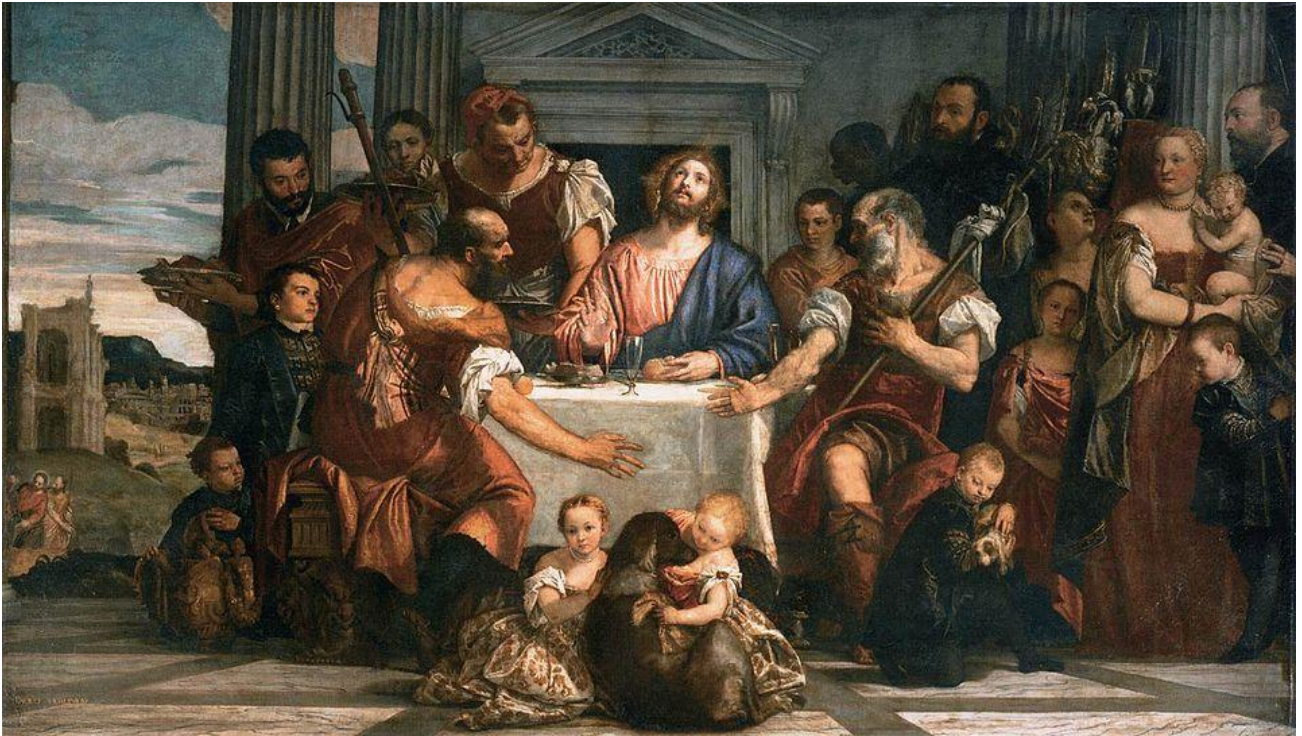


FIGURA 111. Paolo Veronese, *Los peregrinos de Emaús*, 1555, óleo sobre lienzo, 242x416 cm, Musée du Louvre, París

Representa la historia bíblica del Evangelio de Cristo resucitado que aparece en el camino a Emaús, y finalmente es reconocido por dos discípulos que estaban en peregrinación a Emaús, mientras bendice el pan en una cena a la que lo habían invitado. En el extremo izquierdo de la pintura hay una representación lejana del viaje a Emaús; delante de un antiguo edificio romano, que se puede relacionar con la Arena de Verona. Mientras bendice el pan y mira hacia el cielo, la cabeza de Cristo tiene una delicada aureola.

Alrededor de la mesa donde se sientan los tres protagonistas de la “escena sagrada”, con Cristo absorto en su bendición con la mirada vuelta hacia el cielo, sin relación alguna con los comensales y sin actitud de presentación o de sumisión, como sí ocurría en el cuadro de *La Virgen de la familia Cuccina* [fig. 15], hay más de una docena de miembros de una aristocrática familia, vestidos con trajes del siglo XVI, y sus sirvientes. En el suelo se arrodillan tres niños, acariciando perros; varios otros niños pequeños están de pie dirigiendo la mirada fuera del cuadro, hacia el espectador. Una madre sostiene a un bebé; su marido está detrás de ellos, y otros dos caballeros, posiblemente sus hermanos, están en el grupo. El escenario es un palacio clásico. Aparte de los tres protagonistas bíblicos, ataviados con vestiduras sencillas, y un sirviente que los atiende, la atmósfera parece secular en lugar de devocional.

La actitud del posadero contrasta marcadamente con la figura que se encuentra en el extremo izquierdo, es decir, la del hombre que sostiene lo que parecería un plato de carne; este último en efecto comprende muy

¹⁷⁹ Falomir Faus, “Maestoso teatro”. Espacio y representación en la pintura de Veronese”, 2025, p. 301.

bien que ante sus ojos está ocurriendo un evento milagroso. Una disposición similar de ánimo es compartida solamente por el niño que se encuentra justo a la derecha respecto al hijo de Dios.

La arquitectura de la cena es llamativa, con cuatro grandes columnas clásicas y un marco de puerta con frontón detrás de Cristo. Presenta una organización horizontal, sin un espacio reservado al público en una loggia dispuesta detrás. Cuatro grandes columnas estriadas y una puerta con frontón aparecen detrás de la pequeña mesa a la que se sientan Cristo y dos discípulos, dispuestos simétricamente en la escena principal y son retratados en el momento en que asisten a la bendición con un particular patetismo, dado por la elocuencia de sus gestos, mientras que a lo lejos unas ruinas deshabitadas constituyen una alusión a la antigüedad. Entre las columnas de la derecha se adivina “una *credenza* grande, de varias repisas, que sobresale por encima de la cabeza de las figuras que están de pie. Algunas de las vasijas de metal sugieren un diseño *all’antica*, y los repujados a base de martillo de las piezas de oro y plaza revelan técnicas de moda en la época”¹⁸⁰.

En 1635 la pintura fue registrada como propiedad de Víctor Amadeo I, duque de Saboya, en su residencia en Turín. Poco después fue regalado al mariscal duque Charles I de Créquy, adquirida a su muerte por cardenal de Richelieu, que lo legó al rey Louis XIII junto con su *Palais-Cardinal*. Más tarde se trasladó sucesivamente al Palais de Fontainebleau, al Palais des Tulleries y al Château de Versailles por el rey Louis XIV, llegando a tener una excelente reputación en el seno de la colección real. “En 1660-61 a petición del rey, Charles Le Brun pintó *Las reinas de Persia a los pies de Alejandro* [fig. 113], que sería instalado en 1668 como pareja de los *Peregrinos de Emaús* de Veronese, con el fin de encarnar la supremacía francesa en el terreno de la pintura de historia frente a uno de los más bellos ejemplos del arte italiano. Es probable que Le Brun conociera que Veronese ya había abordado ese mismo tema, ya que el embajador de Francia en Venecia, había intentado adquirir, entre 1662 y 1665, *La Familia de Darío ante Alejandro* [fig. 112] para el rey”¹⁸¹. En la actualidad, *Los peregrinos de Emaús* se encuentra colgado en la misma sala 711, *Salle des Etats*, que las *Bodas de Caná*, del Musée du Louvre.



FIGURA 112. Paolo Veronese, *La familia de Darío ante Alejandro*, 1565-67, óleo sobre lienzo, 236,2x474,9 cm, The National Gallery, Londres



FIGURA 113. Charles Le Brun, *Las reinas de Persia a los pies de Alejandro*, 1660-61, óleo sobre lienzo, 298x453 cm, Château de Versailles, Versailles

9.3 Otras Cenas de Emaús

Años tarde, entre 1565 y 1570, Veronés pintó otra *Cena en Emaús* [fig. 114], mucho más pequeña y sobria, que toma como modelo *Los peregrinos de Emaús* [fig. 115], que pintó Tiziano entre 1533 y 1534, en la que los discípulos están representados por el comitente, el conde mantuano Nicola Maffei (1487-1536), junto al duque de Mantua Federico II Gonzaga (1500-1554), actualmente en el Musée du Louvre. Esta pintura retrata a los tres protagonistas y a cuatro adultos periféricos, además de una niña en el suelo con un perro en brazos. A diferencia del cuadro principal, los objetos que hay en la mesa son de mayor lujo.

¹⁸⁰ Ajmar, 2025, p. 240.

¹⁸¹ Hochmann, 2025, p. 161.



FIGURA 114. Paolo Veronese, *Cena de Emaús*, 1565-70, óleo sobre lienzo, 68,3x80,7 cm, Collection Museum Boijmans Van Beuningen, Róterdam



FIGURA 115. Tiziano, *Los peregrinos de Emaús*, 1533-34, óleo sobre lienzo, 169x244 cm, Musée du Louvre, París

En agosto de 1537 Pietro Cauzio, arcipreste de la catedral de Cittadella, encargó a Jacopo Bassano realizar algunos frescos y un “retablo con la historia de Lucas y Cleofás”, la *Cena de Emaús* [fig. 116], para decorar el presbiterio tras la reforma del edificio.



FIGURA 116. Jacopo Bassano, *Cena de Emaús*, 1537, óleo sobre lienzo, 250x235 cm, catedral de Cittadella, Cittadella

Como describe el profesor Dal Pozzolo, Jacopo Bassano,

ha extendido un mantel limpiísimo sobre la mesa cuadrada que acoge a Jesús y a los dos discípulos. En el centro ha colocado una bandeja de plata o peltre con medio pescado (la parte de la cabeza), media copa de vino tinto y tres cerezas, una de las cuales está mordida. En equilibrio en el borde de la mesa más cercano a nosotros aparece un cuchillo que, como el otro del interior de la mesa, apunta hacia el centro. Vemos también una manzana, lo que queda de un pequeño queso, un cangrejo y un pan cortado que Jesús sujeta con una mano mientras con la otra lo bendice. Viste de peregrino, con manto, sombrero y cayado, y observa a uno de los discípulos que discute animadamente con el otro. Este, por su parte, adopta una postura que revela incomodidad y tensión, replegado sobre sí mismo, con las piernas desnudas cruzadas y la mano izquierda apretada entre los muslos. A sus pies yace un perro tumbado al que mira con aire amenazador un gato que sale del otro lado de la mesa. Alguna rosa caída en el suelo ha perdido los pétalos y se ve asimismo una vasija (también de peregrino) colocada en el suelo en

primer plano. La escena se desarrolla en un pórtico bañado por una luz cálida. Estamos al final de la primavera o comienzos del verano, puesto que las cerezas están maduras y una golondrina (o quizá un vencejo) se ha posado en la barra alta de la derecha. En el lado opuesto, el posadero observa con actitud vigilante, con una mirada similar a la del gato. Está listo para atender cualquier petición y lo demuestra con la pierna adelantada. También prestan atención en la cocina: una joven levanta la cortina verde y detrás se vislumbra un criado que está trabajando con el almirez. En el paisaje prealpino que se abre a la derecha podemos observar el momento precedente al que se describe, cuando Cristo encuentra en el camino a los discípulos que se dirigen a Emaús. Más cerca, un tronco muerto revive a través de vástago que se eleva al cielo: es un símbolo conocidísimo de renacimiento, de palingénesis.

Todos los elementos colocados en la mesa aluden a este concepto. El pescado es el símbolo eucarístico de origen paleocristiano; el cangrejo representa la invulnerabilidad de Jesús, capaz de vencer a la muerte; las cerezas simbolizan el sacrificio de Cristo por su rojo jugo que alude a la sangre derramada y a la dulzura de su amor. Los dos cuchillos apuntando hacia él indican el peligro y el sacrificio que afrontó, pero, del mismo modo que la golondrina vuelve de la «muerte» del invierno para anunciar el renacimiento de la primavera (y, de hecho, también la primavera es un símbolo de Cristo), así el hijo de María, el nuevo Adán, venció a la muerte para manifestar la nueva vida que aguarda a la humanidad, redimida del pecado original que simboliza la manzana.¹⁸²

¹⁸² Dal Pozzolo, En la mesa con Jesús en la Venecia del cinquecento: de la descripción al símbolo y viceversa, 2019.

10 Cena en casa de Gregorio Magno

10.1 Historia

La *Cena en casa de Gregorio Magno* [fig. 117], es una obra de Veronese de 1572 (por la que consta un pago del 29 de abril), que adorna la pared trasera del antiguo refectorio del Santuario de Santa Maria di Monte Berico, lugar de culto custodiado por la orden de Servi di Maria, asentados desde 1435 en Monte Berico, y destino de culto mariano ininterrumpido desde 1426, cuando tuvo lugar aquí una aparición de la Virgen, en un contexto de peste en la ciudad de Vicenza. La pintura, es de grandes dimensiones, 468x861 cm, con un total de unos 39 metros cuadrados. Es la única *Cena* de Veronese que aún se conserva en su ubicación original, y representa el tema de la caridad y generosidad hospitalaria, plasmado en la entrega de comida a los pobres, como símbolo visual del ideal cristiano de caridad, hospitalidad y amor al prójimo, según lo narrado en *La leyenda dorada*¹⁸³, donde se dice que el papa Gregorio Magno invitó a doce peregrinos a su mesa y, para su sorpresa, descubrió en uno de ellos la presencia del propio Cristo. La escena, estructurada en un entorno con coordenadas palladianas, con un efectivo juego teatral, se centra precisamente en el momento de la revelación divina.



FIGURA 117. Paolo Veronese, *Cena en casa de Gregorio Magno*, 1572, óleo sobre lienzo, 468x861 cm, refectorio del santuario de Santa Maria di Monte Berico, Vicenza

Gregorio Magno, Gregorio I o también San Gregorio (Roma, c. 540-12 de marzo del 604) fue el sexagésimo cuarto papa de la Iglesia católica. Es uno de los cuatro grandes Padres de la Iglesia latina o de Occidente, junto con Jerónimo de Estridón, Agustín de Hipona y Ambrosio de Milán. Fue proclamado doctor de la Iglesia el 20 de septiembre de 1295 por el papa Bonifacio VIII. También fue el primer monje que alcanzó la dignidad pontificia, el 3 de septiembre del 590, y probablemente la figura definitoria de la posición medieval del papado como poder separado del Imperio romano. Hombre profundamente místico, la Iglesia romana adquirió gracias a él un gran prestigio en todo Occidente, y después de él los papas quisieron en general titularse como él lo hizo *Servus servorum*, “siervo de los siervos de Dios”.

Gregorio es autor de una *Regula pastoralis*, manual de moral y de predicación destinado a los obispos. Asimismo, mandó recopilar y contribuyó a la evolución del canto gregoriano, llamado en su honor el

¹⁸³ De la Vorágine, 1999, v. I, pp. 185-198.

Antifonario de los cantos gregorianos. En el año 600 ordenó que se recopilaran los escritos de los cánticos cristianos primitivos (conocidos también como *Antifonas*, *Salmos* o *Himnos*); dichos cantos de alabanza a Dios eran celebrados en las antiguas catacumbas de Roma.

10.2 El cuadro

En el cuadro se representan treinta y siete personajes, destacando en el centro de la mesa la figura de Cristo, vestido de peregrino, y del propio papa Gregorio Magno. La estructura escenográfica es similar a la de la *Cena en casa de Leví*, dividida en tres partes con un pórtico sostenido por columnas lisas blancas con capiteles corintios, que remite al del *Martirio de San Sebastián*, de la iglesia de San Sebastiano de Venecia, y con escaleras que descienden a izquierda y derecha, por la que se mueven, además de los invitados, criados, camareros, escuderos, pajes, además de un mono encadenado, símbolo medieval del pecado, representado que el poder de la Fe puede encadenar el vicio, y un perro en primer plano, además del que sujeta un paje en primer plano de la composición. El comitente de la obra, el hermano Damiano Grana, prior del convento entre 1571 y 1573, y supuesto tío materno de Paolo, está representado en primer plano a la izquierda, con hábito negro y perfil recortado con nitidez sobre la blanca columna del proscenio. También el propio autor está representado vestido de amarillo en primer plano a la derecha, frente a la columna, apoyando la mano en la escalinata.

En el centro, arriba bajo el arco, dos ángeles sujetan una cartela con la cita latina "*Pax Domini sit semper vobiscum*" ("La paz del Señor sea siempre con vosotros"), que alude a la celebración de la misa San Gregorio en Santa Maria Maggiore, cuando según la *Leyenda Dorada*, un ángel dio la respuesta "y con tu espíritu" a "la paz esté contigo" del papa.

Paolo elige el momento en el que Cristo, vestido de peregrino, hace reflejar el propio rostro del Pontífice en un lustroso plato de metal, siendo éste el único consciente de su presencia. La pose, el gesto y la intensa mirada del prior revelan que él comparte la conciencia del Papa sobre el milagro de Cristo, actitud que además contrasta claramente con el cardenal dudoso que se encuentra ante él. Este, de hecho, es capturado en el acto de agarrar sus gafas, para ver de cerca al misterioso intruso que se ha presentado a la cena.

Como en la *Cena en casa de Simón* para el convento dei Servi di Maria, también aquí está presente una personificación de la Caridad, a través de una madre con un niño en sus brazos (en la parte inferior izquierda), que está realmente involucrada en la acción a través del gesto del paso del pan realizado hacia ella por uno de los comensales.

El episodio acontece en una casa lujosa, con un comedor abierto y dos escalinatas de las que entran y salen los sirvientes. Además de las columnas, con un arco central, no pueden faltar los habituales edificios clásicos de tonalidad pétreo cuya misión es, una vez más, resaltar el colorido del primer plano de la composición. El supuesto palacio apostólico del Vaticano que Veronese evoca en este cuadro es, en realidad, un edificio que recuerda a Palladio o Sansovino contextualizado con todo el fasto de la época. Al fondo a la izquierda, tras la escena principal aparece un edificio que recuerda al Palazzo Chiericati [fig. 80], de Andrea Palladio, en la misma Vicenza, al igual que en la *Cena en casa de Simón* de la Galleria Sabauda.

En el siglo XIX, la historia de este gran lienzo se entrelaza con los acontecimientos de la ciudad de Vicenza: retirado en 1811 durante los expolios napoleónicos y enviado a Milán, donde se exhibe entre las obras maestras elegidas para enriquecer la Pinacoteca di Brera, regresó a Vicenza en 1817. Durante la primera guerra de la Independencia italiana, el 10 de junio de 1848, el convento de Monte Berico fue saqueado por los soldados austriacos y el lienzo se desgarró en 32 pedazos. Gracias a una cuidadosa reconstrucción y posterior restauración, encargada por el propio emperador Francisco José¹⁸⁴, por parte de Andrea Tagliapietra, profesor de la Academia de Venecia, la pintura fue recuperada y devuelta al refectorio de Monte Berico en 1858, con posteriores intervenciones parciales.

¹⁸⁴ Francisco José I de Austria (Viena, 1830- 1916), Emperador de Austria desde el 2 de diciembre de 1848 hasta su fallecimiento, y Rey de Lombardía-Venecia entre el 2 de diciembre de 1848 hasta el 12 de octubre de 1866.

Entre octubre de 2019 y junio de 2022, se realizó una profunda restauración de la obra que además de restituir la gama cromática original, permite observar, después de su decapado, el estado de la obra con las costuras de los 32 pedazos, sobre todo en la parte inferior, en los que se desgarró en 1848 [fig. 118].



FIGURA 118. Paolo Veronese, *Cena en casa de Gregorio Magno*, 1572, óleo sobre lienzo, 468x861 cm, refectorio del santuario de Santa Maria di Monte Berico, Vicenza

Dado que el eje de simetría se vería alterado debido al tamaño de la tela, cambiado después del daño sufrido por los austriacos en 1848, el análisis de Silvia Masserano¹⁸⁵ [fig. 119] se ha calculado en base a la intersección de las líneas que siguen la inclinación de los pasamanos de las dos escaleras en primer plano, y la que está dirigida desde el centro de la circunferencia establecida por el arco central del porche. Como podemos observar a la izquierda, el tapizado del porche está más desarrollado en comparación con el lado derecho, que según estos cálculos debería ser mayor de 11,5 cm. También el pavimento ayuda, además del moldurado inferior de los pilares del parapeto de las escaleras, con sus tarjetones verticales que establecen el eje perspectivo vertical.

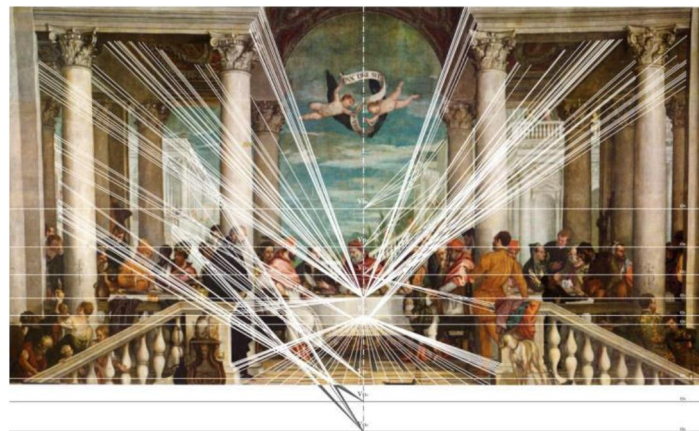


FIGURA 119. Paolo Veronese, *Cena en casa de Gregorio Magno*, trazado perspectivo realizado por Silvia Masserano

El barandal de la izquierda extiende su profundidad en el mismo punto donde convergen las líneas de fuga de la moldura del dintel y de los lacunarios que decoran el techo. En el eje central se unen los puntos de fuga de las arquitecturas del fondo, aunque a diferentes alturas. El esquema perspectivo es el típico de la serie, perspectivas referidas a diferentes elementos que se superponen todas sobre el eje simétrico central.

¹⁸⁵ Masserano, 2016.

11 Bibliografía y documentación

11.1 Fuentes

- Barbaro, D. (1568). La pratica della prospettiva: opera molto vtile a pittori, a scvltori, e ad architetti: con due tauole, una de' capitoli principali, l'altra delle cose più notabili contenue nella presente opera. Venecia: appresso Camillo e Rutilio Borgominieri fratelli ... Obtenido de https://archive.org/details/gri_33125008285765
- Barozzi da Vignola, J. (1583). Le dve regole della prospettiva pratica. Roma: Per Francesco Zannetti. Obtenido de <https://archive.org/details/dveregoledellapr00vign/page/n3/mode/2up>
- Boschini, M. (1660). La carta del navegar pittoresco dialogo tra vn Senator venetian deletante, e vn professor de Pintura ... Venecia: Per li Baba. Obtenido de https://archive.org/details/gri_cartadelnaue00bosc/page/n7/mode/2up
- Castiglione, B. (1528). Il libro del cortegiano. Venecia: Filippo Giunta.
- Conferencia Episcopal Española. (s.f.). Sagrada Biblia. Obtenido de <https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/>
- Dal Monte, G. (1600). Perspectiuæ libri sex. Pesaro: Hieronymum Concordiam. Obtenido de https://archive.org/details/bub_gb_pmk2Tp5SuHUC/page/n5/mode/2up
- De la Vorágine, S. (1999). La leyenda dorada. Madrid: Alianza Editorial.
- Della Casa, G. (1990). Il Galateo overo d'costumi. Modena: Emanuela Scarpa. Obtenido de <https://archive.org/details/galateogiovannidellacasa/page/n1/mode/2up>
- Palladio, A. (1570). I quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio: ne' quali, dopo un breue trattato de' cinque ordini, e di quelli auertimenti, che sono piu necessarij nel fabricare. Venecia: Appresso Dominico de' Franceschi. Obtenido de <https://archive.org/details/qvattrolibridel00pall/page/n3/mode/2up>
- Piccolomini, E. (2018). Tratado de la miseria de los cortesanos (Edición crítica, introducción y notas de Nieves Algaba ed.). Nueva York: Instituto de Estudios Auriseculares. doi:<https://hdl.handle.net/10171/56661>
- Ridolfi, C. (1642). Vita di Giacopo Robusti detto il Tintoretto, celebre pittore, cittadino venetiano. Venecia: Appresso Guglielmo Oddoni. Obtenido de <https://archive.org/details/vitadigiacoporob00rido/page/n3/mode/2up>
- Ridolfi, C. (1646). Vita di Paolo Caliari veronese, celebre pittore. Venecia: Presso Matteo Leni. Obtenido de <https://archive.org/details/vitadipaolocalia00rido>
- Ridolfi, C. (1648). Le maraviglie dell'arte: ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato. Venecia: Battista Sgaua. Obtenido de <https://archive.org/details/lemaravigliedell02rido/page/n3/mode/2up>
- Serlio, S. (1545). Il Secondo Libro d'Architettura. París: L'Imprimerie De Iehan Barbé. Obtenido de <https://archive.org/details/HArteR07T19/page/n7/mode/2up>
- Serlio, S. (1551). Il terzo libro di Sebastiano Serlio; nelqual si figurano, e descriuono le antiquita di Roma, e le altre che sono in Italia, e fouri d'Italia. Venecia: Per Pietro de Nicolini da Sabio. Obtenido de https://archive.org/details/ldpd_12223131_000
- Sirigatti, L. (1596). La pratica di prospettua. Venecia: Per Girolamo Franceschi. Obtenido de https://archive.org/details/gri_33125008485225/page/n3/mode/2up
- Vasari, G. (1568). Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori (Vol. 6). Florencia: Appresso i Giunti. Obtenido de <https://archive.org/details/levitedepiue03vasa1568/page/n5/mode/2up>
- Vitruvius Pollio, M. (1556). I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto Patriarca d'Aquileggia. Venecia: Francesco Marcolini. Obtenido de https://archive.org/details/gri_33125009320074/page/n7/mode/2up

11.2 Bibliografía

- Ajmar, M. (2025). "Paolo Veronese, Francesco Sansovino y la cultura material veneciana como adynaton". En E. Del Pozzolo, y M. Falomir Faus, Paolo Veronese 1528-1588 (págs. 224-241). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Bacchim, I. (2020). Paolo Veronese pittore di banchetti Le Cene veneziane "tra il sacro e il profano". Venecia: Università Ca'Foscari di Venezia. doi:10.13140/RG.2.2.17833.62565
- Cappelletti, F., y Terzaghi, M. (2025). Caravaggio 2025. Venecia: Marsilio Arte.
- Dal Pozzolo, E. (2025). "Caminos, encrucijadas, y escenarios de Veronese". En E. Dal Pozzolo, y M. Falomir Faus, Paolo Veronese 1528-1588 (págs. 42-79). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Dal Pozzolo, E., y Falomir Faus, M. (2025). "Veronese: «No es pintura, es magia»". En E. Dal Pozzolo, y M. Falomir Faus, Paolo Veronese 1528 1588 (págs. 16-19). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Dal Pozzolo, E., y Falomir Faus, M. (2025). Paolo Veronese 1528-1588. Madrid: Museo Nacional del Prado.

- Dalla Costa, T. (2016). "Gli Haeredes Pauli Caliarì Veronensis e Il convito in casa de Levi: nuove chiavi di lettura su un'impresa collettiva". En M. Molteni, y E. Napione, *Il convito in casa di Levi di San Giacomo alla Giudecca. Un restauro tra Paolo Veronesi i suoi eredi* (págs. 82-113). Treviso: Zel Edizioni.
- Echols, R. (2007). "Los años decisivos 1547-1555". En M. Falomir Faus, *Tintoretto* (págs. 213-285). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Echols, R. (2007). "Tintoretto pintor". En M. Falomir Faus, *Tintoretto* (págs. 25-62). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- *Exposición Florencia y la Toscana de los Médicis en la Europa del Quinientos*. (1979). *El poder y el espacio. La escena del príncipe*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo de Valencia.
- Falomir Faus, M. (2000). *Una obra maestra restaurada. El lavatorio de Jacopo Tintoretto*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Falomir Faus, M. (2003). *Tiziano*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Falomir Faus, M. (2007). *Tintoretto*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Falomir Faus, M. (2025). "«Maestoso teatro». Espacio y representación en la pintura de Veronese". En E. Dal Pozzolo, y M. Falomir Faus, *Paolo Veronese 1528-1588* (págs. 299-303). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Falomir Faus, M. (2025). "Veronese y las cortes europeas". En E. Dal Pozzolo, y M. Falomir Faus, *Paolo Veronese 1528-1588* (págs. 138-155). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- García Ros, V. (2009). "Palladio, Veronés y el contexto veneciano 1550-1580". *Palladio, 1508-2008: una visión de la antigüedad* (págs. 145-167). Valencia: General de Ediciones de Arquitectura.
- González Mozo, A. (2025). "Primer plano". En E. Dal Pozzolo, y M. Falomir Faus, *Paolo Veronese 1528-1588* (págs. 118-137). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- González-Román, C. (2019). "Metaescenografías pintadas". *Espacio, tiempo y forma Serie VII Historia del Arte (nueva época)* (7), 77-102. doi:<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2019.24267>
- Hochmann, M. (2025). "Veronese, pintor de pintores". En E. Dal Pozzolo, y M. Falomir Faus, *Paolo Veronese 1528-1588* (págs. 156-173). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Howard, D. (2025). "La arquitectura pintada de Veronese". En E. Dal Pozzolo, y M. Falomir Faus, *Paolo Veronese 1528-1588* (págs. 176-195). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Howard, D. (2025). *La arquitectura pintada de Veronese*. En E. Dal Pozzolo, y M. Falomir Faus, *Paolo Veronese 1528-1588* (págs. 176-195). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Ilchman, F. (2007). "Los grandes ciclos pictóricos 1555-1575". En M. Falomir Faus, *Tintoretto* (págs. 287-337). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Jiménez Peces J. (2013). "El marco de la Última Cena de Tiziano en El Escorial". *Anales de Historia del Arte* (23, Especial), 201-211. https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2013.v23.41911.
- Lafarga, M., y Sanz, P. (2019). "Veronese and Diego Ortiz at San Giorgio: Profane Painters and Musicians and Sacred Places". *International Conference of Music Patronage in Italy from the 15th to the 18th-Century*. Lucca: Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini. Obtenido de <https://www.theweddingatcana.org>
- Lafarga, M., y Sanz, P. (2019). *The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas*. Cullera: M. Lafarga y P. Sanz. Obtenido de <https://www.theweddingatcana.org>
- Lafarga, M., y Sanz, P. (2023). "Mile dolci errori": Giorgio de Castelfranco y la leyenda de Las Bodas de Caná del Veronés (1563). Cullera: M. Lafarga y P. Sanz. Obtenido de <https://www.theweddingatcana.org>
- Lafarga, M., y Sanz, P. (s./f.). *Tintoretto, i Grimani and Alessandro Vittoria: artists and patrons in Verone's Wedding of Cana (1563)*. Cullera: M. Lafarga y P. Sanz. Obtenido de <https://www.theweddingatcana.org>
- Marchi, P. (1977). "El banquete de la corte". En E. F. Quinientos, *El poder y el espacio. La escena del príncipe* (págs. 229-230). Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo de Valencia.
- Masserano, S. (2016). *Le prospettive architettoniche dei teleri di Paolo Caliari, detto il Veronese: analisi, comparazione e restituzione*. Trieste: Università degli Studi di Trieste. doi:<https://hdl.handle.net/11368/2908204>
- Massimi, M. E. (2025). *La cena in casa di Levi di Paolo Veronese. Iconografica, contesto, significato*. Venecia: Università Ca'Foscari di Venezia. Obtenido de <https://iris.unive.it/handle/10579/136>
- Musée du Louvre. (1989). *Louvre guide des collections*. París: Editions de la Réunion des musées nationaux.
- Nicoli, O. (2025). "Veronese entre la devoción, la herejía y la Contrarreforma". En E. Dal Pozzolo, y M. Falomir Faus, *Paolo Veronese 1528-1588* (págs. 98-115). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Pérez Samper, M. (2022). "Comer y beber en la Europa del Renacimiento". (G. Alvar Nuño, Ed.) *eHumanista*, 51, 416-435. Obtenido de <https://ehumanista.ucsb.edu/volumes/51>
- Ramírez Martín, A. (2019). "El teatro del Barroco. El museo del Louvre como escenario". *Digilec Revista Internacional de Lenguas y Culturas* (6), 39-53. doi:<https://doi.org/10.17979/digilec.2019.6.0.5860>

- Rearick, W. (1988). *The Art of Paolo Veronese 1528-1588*. Whashington: Cambridg University Press.
- Rosand, D. (junio de 1973). "Theater and structure in the art of Paolo Veronese". *The Artt Bulletin*, 55(2), 217-239. doi:<https://doi.org/10.2307/3049096>
- Terribile, C. (2025). "Los comitentes de Veronese". En E. Dal Pozzolo, y M. Falomir Faus, *Paolo Veronese 1528-1588* (págs. 80-97). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Vescoso, P. (2025). "Ut theatrum picturam. El escenario de Veronese". En E. Dal Pozzolo, y M. Falomir Faus, *Paolo Veronese 1528-1588* (págs. 196-211). Madrdi: Museo Nacional del Prado.

11.3 Recursos digitales

- Borean, L. (25 de junio de 2025). "Paolo Veronese nella Venezia di Giambattista Tiepolo: collezionismo, mercato e revival pittorico". Madrid, Madrid, España: Museo Nacional del Prado. Obtenido de <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/paolo-veronese-nella-venezia-di-giambattista/8bf9ae33-d413-8517-5f16-688aa18f72d4?searchid=4104fe47-c916-0ed9-873d-34eabbd05c81>
- Borrás Gualis, G. (13 de febrero de 2018). "Paolo Veronés. Genio del manierismo veneciano". Madrid, Madrid, España: Museo Nacional del Prado. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=VsRTytrUSHu>
- Calvo Serraller, F. (10 de octubre de 2017). "El nacimiento de los genios. Teoría artística manierista". Madrid, Madrid, España: Museo Nacional del Prado. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=wZjmvCRgg24>
- Dal Pozzolo, E. (3 de diciembre de 2019). "En la mesa con Jesús en la Venecia del cinquecento: de la descripción al símbolo y viceversa". Madrid, Madrid, España: Fundación de Amigos del Museo del Prado. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=tsRkf_S_kpA
- Dal Pozzolo, E. (28 de mayo de 2025). "La exposición de Paolo Veronese en el Prado: premisas, objetivos y novedades",. Madrid, Madrid, España: Museo Nacional del Prado. Obtenido de <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/la-exposicion-de-paolo-veronese-en-el-prado/a06a764b-8c9f-9bf9-50ae-d0a745bde2cf?searchid=788f057b-e75f-cb7d-fd23-778e4f0600a1>
- Dal Pozzolo, E., y Falomir Faus, M. (26 de mayo de 2025). "Rueda de prensa: Paolo Veronese (1528-1588)". Madrid, Madrid, España: Museo Nacional del Prado. Obtenido de <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/rueda-de-prensa-paolo-veronese-1528-1588/6f84fa0b-d634-e181-f4e3-ac46edf8f0a4>
- Falomir Faus, M. (9 de septiembre de 2019). "Obra comentada: El lavatorio, de Tintoretto". Madrid, Madrid, España: Museo Nacional del Prado. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=MUF-s5-hHYc>
- Falomir Faus, M. (11 de junio de 2025). "Veronese, pintor de cortes",. Madrid, Madrid, España: Museo Nacional del Prado. Obtenido de <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/veronese-pintor-de-cortes/9f06dd8d-b15c-2556-e805-c0aeb82c96a4?searchid=bc28dadb-761f-eb81-151d-4e96c062556a>
- Fondazione Giorgio Cini. (2011). "A facsimile of the Wedding at Cana by Paolo Veronese". Venecia, Veneto, Italia: Fondazione Giorgio Cini. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=zCWY6tMAzI4>
- González Mozo, A. (18 de junio de 2025). "Invención, inspiración y repetición en la obra de Paolo Veronese",. Madrid, Madrid, España: Museo Nacional del Prado. Obtenido de <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/invencion-inspiracion-y-repeticion-en-la-obra-de/1dba7fcc-bbf6-571f-9af2-a1a859b97fa3?searchid=2f935da4-7f02-bd39-8279-6dd0f57fa581>
- González-Román, C. (25 de mayo de 2017). "Escenografías all'italiana en el Museo del Prado: de Tintoretto al Greco". Madrid, Madrid, España: Museo Nacional del Prado. Obtenido de <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/escenografias-allitaliana-en-el-museo-del-prado/0db02be5-531d-4873-9e7c-2af146e0e291>
- González-Román, C. (s.f.). Escenografía y pintura veneciana. (KHM-Museumsverband) Obtenido de Exposición Virtual art-es De la vida real al mundo del arte: <https://www.artes-exhibition.digital/es/escenografia-y-pintura-veneciana/>
- Rai Storia. (2018). "Viaggio nella bellezza, Abitare nel Rinascimento - Le città di nuova fondazione". Roma, Roma, Italia: RAI. Obtenido de <https://youtu.be/kv64idO2TMw?si=INOYFXk7FGmx0Ghx>
- Tagliaferro, G. (2 de julio de 2025). "Veronés y la nueva imagen imperial de Venecia". Madrid, Madrid, España: Museo Nacional del Prado. Obtenido de <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/verones-y-la-nueva-imagen-imperial-de-venecia/4ae03208-58d5-0531-ded2-e46fe32ba879?searchid=0556215f-6862-0356-aa14-89d6e59ec371>

- The National Gallery. (31 de marzo de 2017). "Paolo Veronese: a moment in the story of Alexander the Great". Londres, Londres, Reino Unido: The National Gallery. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=JOkJzvA91ac>
- The Ringling Museum. (9 de marzo de 2013). "Part 1 Veronese Symposium March 9, 2013". Sarasota, Florida, Estados Unidos: The John and Mable Ringling Museum of Art. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=0uoU8pYEnc&list=PLctJhityCmSnuUGJN0rYd2h42D-opsh58&index=2>
- The Ringling Museum. (9 de marzo de 2013). "Part 2 Veronese Symposium March 9, 2013". Sarasota, Florida, Estados Unidos: The John and Mable Ringling Museum of Art. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=BI_ZHewJ5AM&list=PLctJhityCmSnuUGJN0rYd2h42D-opsh58&index=3
- The Ringling Museum. (9 de marzo de 2013). "Part 3 Veronese Symposium March 9, 2013". Sarasota, Florida, Estados Unidos: The John and Mable Ringling Museum of Art. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=nN4KKipEXAU&list=PLctJhityCmSnuUGJN0rYd2h42D-opsh58&index=4>
- The Ringling Museum. (9 de marzo de 2013). "Part 4 Veronese Symposium March 9, 2013". Sarasota, Florida, Estados Unidos: The John and Mable Ringling Museum of Art. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=OzWsPhoVM64&list=PLctJhityCmSnuUGJN0rYd2h42D-opsh58&index=5>
- The Ringling Museum. (9 de marzo de 2013). "Part 5 Veronese Symposium March 9, 2013". Sarasota, Florida, Estados Unidos: The John and Mable Ringling Museum of Art. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=7XsC5JmqbY&list=PLctJhityCmSnuUGJN0rYd2h42D-opsh58&index=6>
- The Ringling Museum. (8 de marzo de 2013). "The Ringling Veronese Symposium March 8, 2013". Sarasota, Florida, Estados Unidos: The John and Mable Ringling Museum of Art. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=tgwF1ZYx0Pk&list=PLctJhityCmSnuUGJN0rYd2h42D-opsh58&index=1>