

# Palladio, Veronés y el contexto veneciano (1550-1580)

Vicente García Ros

## 1. DE SUS INICIOS COMO PINTOR A VILLA BARBARO

Paolo Caliari *el Veronés* (1528<sup>1</sup>-1588) está considerado uno de los grandes protagonistas de la pintura veneciana del XVI junto con Giorgione, Ticiano, Tintoretto y Bassano. Su vastísima obra pictórica logró conjugar la tradición manierista de Verona, su ciudad natal, con la de Venecia, sentando posteriormente las bases del barroco gracias a su conocimiento de los tratados, en especial los de Serlio y Palladio, y a su acercamiento *in situ* a la arquitectura del genio vicentino.

Se sabe que en 1541 el joven Paulo da Verona, como en alguna ocasión se refiere a él Vasari<sup>2</sup>, trabajaba como ayudante de un artista local, Antonio Badiile, a la edad de tan solo trece años<sup>3</sup>. Tal precocidad no debe sorprendernos pues era habitual entrar en los talleres artísticos del renacimiento antes de los catorce. Muy distinto era el caso de Palladio, quien habría quedado bajo la protección de Trisino hacia 1538<sup>4</sup> cuando ya rozaba los treinta años de edad.

Desde el comienzo de su actividad en los años '40, el prometedor artista que era Paolo sale del ambiente local veronés y descubre las corrientes más avanzadas del arte, es decir, las del manierismo, que por esos años prendía rápidamente por el norte de Italia. Sea en su vertiente toscano-romana (Miguel Angel) como en la procedente de Mantua y la Emilia (Giulio Romano y Parmigianino), la cultura manierista estaba conquistando el Veneto. Por su procedencia y raíz cultural el Veronés no podía sustraerse a ese ambiente, de ahí que sus primeras experiencias de juventud estén marcadas por la influencia tanto de Giulio Romano, que había ejecutado los frescos del *Palacio Te* de Mantua en 1528, como del Parmigianino, otro de los grandes precursores de la *maniera*, pudiendo incluir en esta relación a Correggio<sup>5</sup>.

La fama del Veronés como joven pintor "*di grande speranza*", "*ingenio rarísimo sobre cualquier otro*" y "*divino en la profesión de pintor*" —como lo califica Vasari<sup>6</sup>— o como "*milagro del Arte*" al decir del biógrafo oficial de Bernini, Baldinucchi<sup>7</sup>, y su salto al mundo veneciano desde su Verona natal viene de 1556. Ese año ocurre un hecho prometedor en la incipiente carrera de Paolo al resultar ganador del concurso para la decoración del techo de la Biblioteca de San Marcos de Venecia, de cuyo jurado formaban parte, entre otros, J. Sansovino, arquitecto del mismo edificio, y el gran maestro Ticiano<sup>8</sup>. Nuestro joven y foráneo artista había logrado superar a pintores locales



1. Supuesto autorretrato del Veronés en traje de caza, fresco en el vano de una puerta simulada, 1560-61, Maser (Treviso), Villa Barbaro.

<sup>1</sup> Esta aceptado que el Veronés nació en 1528, pues un conocido documento 1529 le atribuye un año de vida (cfr. PIGNATTI, T.: *Veronese: L'opera completa*, 2 vols., Venecia, 1976, p. 12). Posiblemente el hecho de haber nacido en la *Contrada di San Paolo* explique su nombre de pila, pues su padre no se llamaba así, sino Gabriel, de profesión picapedrero. Durante mucho tiempo el pintor se hará llamar Paolo da Verona, aunque Vasari le cita a veces como *Paulo da Verona*. Sólo más tarde, concretamente a partir del contrato para la *pala di Montagnana* en 1555, firmará con su apellido Caliari. Otras veces se hará llamar Paolo Caliari da Verona.

<sup>2</sup> VASARI, G.: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Florencia, 1568, 9 vols., Gaetano Milanesi (ed.), Florencia, 1878-85, vol 3, p. 508; vol. 5, pp. 471-472.

<sup>3</sup> PIGNATTI, T.: *Veronese: L'opera completa*, 2 vols., Venecia, 1976, p. 9.

<sup>4</sup> HEYDENREICH, L. H./LOTZ, W.: *Arquitectura en Italia, 1400-1600*, Catedra, Madrid, 1999, p. 485.

<sup>5</sup> Para más detalles sobre la filiación artística del Veronés, cfr. PALLUCCHINI, R.: *Veronés*, Carroggio, Madrid, 1984, p. 164.

<sup>6</sup> *Vite...ob. cit.*, vol. V, p. 470; vol. 3, p. 508.

<sup>7</sup> BALDINUCCI, F.: *Notizie de' professori del disegno*, Roma, 1668.

<sup>8</sup> Para todo lo relativo a las circunstancias del concurso, véase VASARI, G.: *Vite...ob. cit.*, vol. 5, p. 468.

como Andrea Schiavone, Giuseppe Salviati o Battista Franco, representantes todos ellos del manierismo veneciano. Según leemos en las *Vidas* de Vasari, al pintor de Verona le fue colgado del cuello “*una collana d’oro*”<sup>9</sup> de manos del propio Ticiano.

### Contexto artístico del Veronés

A mediados del cinquecento se está librando una polémica artística entre los artistas de Florencia y Venecia en el sentido de preguntarse si hay que dar prioridad al *dibujo correcto* –herencia del primer renacimiento– o al *color*, del que Ticiano era el gran depositario. Finalmente el interés cromático acabará imponiéndose en la carrera del Veronés llegando a identificarle como pintor. Su colorido contrasta con la seriedad de la tradición veneciana, de hecho Ticiano nunca llegó a nada similar, ni siquiera en las *bacanales* pintadas tres décadas atrás para el duque de Ferrara. Este rasgo distintivo del Veronés, unido a la luz que inunda sus cuadros, es la razón que explica porqué muchos autores le han llegado a reconocer como un *protoimpresionista*<sup>10</sup>.

Sin embargo, su trabajo para la villa palladiana de Maser representa un curioso punto de inflexión en su carrera como pintor. Aquí el Veronés no se decantará por el vibrante colorido de los discípulos venecianos de Ticiano, con los que le unía mayor proximidad vital, sino por Rafael y Miguel Ángel, cuya obra habría conocido en 1558 ó 1559 con ocasión de su viaje a Roma. Es importante destacar que, en todo caso, este viaje lo realizó inmediatamente antes del encargo de los Barbaro. En la ciudad eterna pudo visitar la Villa Farnesina de Peruzzi, cuyos frescos debieron causarle una profunda impresión a juzgar por sus paralelismos con la villa de Maser, y quizá la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, que ya debía conocer por grabados<sup>11</sup>. Como veremos más adelante, el viaje de nuestro pintor a Roma es crucial para comprender el paréntesis clasicista de las pinturas de Villa Barbaro, que contrasta con el vibrante colorido de las obras anteriores y posteriores a Maser.

En la obra del Veronés se advierte un proceso evolutivo que va del manierismo mantovano-emiliano de raíz romana al más evolucionado manierismo veneciano, cuyo mejor representante es Tintoretto con el que ya se pone a su altura en 1550. De hecho, Ridolfi llegó a igualarlos de nivel al denominarlos “*el Cástor y Pólux*” de la pintura, “*nuevos atlantes que sostienen tan noble peso*”<sup>12</sup>. Tras la incursión clasicista de Villa Barbaro, el arte del Veronés experimentará un inesperado giro, notablemente influenciado por Serlio y Palladio, que le adentrará en el terreno de la escenografía y el teatro. Ese viraje hacia las posibilidades de la gran puesta en escena es un prelude de la escenografía barroca y prepara el camino de Gian Lorenzo Bernini, cuyo nacimiento en 1598 estaba ya próximo.

<sup>9</sup> VASARI, G.: *Vite... ob. cit.*, vol. 5, p. 378.

<sup>10</sup> PIGNATTI, T.: *Veronese: L'opera completa*, 2 vols., Venecia, 1976, p. 9.

<sup>11</sup> PALLUCCHINI, R.: *Veronés*, Carroggio, Madrid, 1984, p. 14. Estos circulaban libremente en el ámbito artístico veneciano, contribuyendo a difundir el culto a Miguel Ángel cuyo mejor embajador era Tintoretto.

<sup>12</sup> RIDOLFI, C.: *Le meraviglie dell'arte*, Venecia, 1648, 2 vols. Reed. Detlev von Hadeln, Berlin, 1914-1924.

2. *La unción de David*, óleo sobre lienzo, 1553-55, 173 x 365 cm., Viena, Kunsthistorisches Museum Gemaldegalerie.



### La inserción de arquitecturas de raíz palladiana

En los años previos al encargo de los frescos de Villa Barbaro en Maser (1560), el Veronés ya había dado muestras de su interés por la arquitectura moderna al incluir, con frecuencia, toda suerte de elementos procedentes del repertorio clásico<sup>13</sup>. Muchas de estas arquitecturas evocan en mayor o menor medida a Palladio. El caso más notorio es *La unción de David* (1553-55), hoy en el Kunsthistorisches Museum de Viena (fig. 2), donde sitúa a la derecha un edificio que recuerda a la basílica de Vicenza. Algo similar ocurre con el fresco de *La piscina probática* de las puertas del órgano de San Sebastián en Venecia, donde la escena se desarrolla en el interior de un patio con galería de orden corintio, más allá de la cual se vislumbran dos edificios de recuerdo palladiano en audaz perspectiva de abajo a arriba<sup>14</sup>. Como era previsible, también encontramos referencias explícitas a Palladio en el ciclo de la Villa Barbaro de Maser, cuya estancia *de Baco* ofrece una alameda donde se aprecia al fondo una especie de villa véneta. Igualmente, el atrio de la mansión que se ve al fondo de las *Bodas de Caná* rinde tributo a Palladio y Sansovino, y en la *Cena con San Gregorio Magno*, el nuevo San Pedro del Vaticano que incluye Veronés no guarda fidelidad con el auténtico, sino que se corresponde más bien con una elegante arquitectura palladiana.

Consideremos ahora el interesante *Jesús entre los doctores* de El Prado (1556-60) donde la referencia a Palladio es también muy explícita (fig. 3). El adolescente Jesús aparece bajo una especie de basílica romana con columnatas a los lados que semeja una construcción extraída del repertorio del arquitecto vicentino. Es razonable pensar que por esas fechas el Veronés ya conociera los dibujos de Palladio mientras éste preparaba *I Quattro Libri dell'Architettura*

<sup>13</sup> En realidad, está comúnmente aceptado que era su hermano Benedetto el especialista en la tarea material de reproducir la blanca o grisácea textura pétrea que suele acompañar las escenas del Veronés. Al menos así se cree que lo hizo en los frescos de la sacristía de *San Sebastián* de Venecia (1555), en la decoración de la *Villa Barbaro* en Maser (1560-61), en las *Bodas de Caná* del Louvre (1563) y en el retablo para el altar de la basílica de *Santa Justina* de Padua (1575). Al respecto, véase PALLUCCHINI, R.: *Veronés, oh. cit.*, p. 162.

<sup>14</sup> Este tipo de *encuadre escenográfico* observable de abajo a arriba llegará a su madurez en los techos del *Palacio Ducal* (1553-54), en los de la Iglesia de *San Sebastián* (1555-56) y en la *Villa Barbaro* de Maser (1560-61).



3. *Jesús entre los doctores*, óleo sobre lienzo, 1565, 236 x 430 cm., Madrid, Museo del Prado.

o, más probablemente, hubiera visto las láminas de los *Libri Decem* de Vitruvio de la edición de Daniele Barbaro, publicada en 1556<sup>15</sup>. De ningún otro modo podía tener el Veronés un conocimiento tan directo de la arquitectura clásica antes de su viaje a Roma de 1558 ó 1559.

No debe extrañarnos esta recurrencia del pintor de Verona por el vocabulario clásico. A fin de cuentas, su padre tallaba la piedra y él mismo se había ganado la vida como cantero en su más temprana adolescencia<sup>16</sup>. Quizá por esa razón nunca renegó de su amor por el detalle arquitectónico, por la piedra labrada de manos humanas, en definitiva por el prestigio del lenguaje antiguo. Tal admiración por el glorioso pasado, en una región de fuerte tradición bizantina, es la misma que Sanmicheli había difundido en Verona, Palladio en Vicenza y Sansovino en Venecia. El objetivo de todos ellos era convertir Venecia en el sueño imposible de una ciudad clásica. Para esa ingente tarea el Veronés contaba con la ayuda de su hermano Benedetto, pintor como él y especialista en dar verosimilitud al elemento arquitectónico.

Sin embargo, en todos los ejemplos citados anteriormente la arquitectura desempeña todavía una mera función subsidiaria. Esto se aprecia también en la serie de tres telas de grandes dimensiones que Paolo elaboró entre 1555-60 justo antes del encargo de los Barbaro: *La Presentación en el Templo* de Dresde, *la Consagración de David* en Viena y el citado *Jesús entre los doctores* del Prado. En todas ellas, la arquitectura actúa como mero acompañamiento envolvente. Particularmente en esta última, ni la columnata plegada de la derecha ni la monumental arquitectura clásica del fondo participan activamente en la escena ni se insertan en ella como ocurrirá en muchas de las telas a partir de Maser. El modo de incluir arquitectura es, de momento, solamente decorativo.

### El fresco y la gran decoración para una villa

El problema de la decoración al fresco para la villa de un terrateniente discurre en paralelo al de la arquitectura para la villa en *terra ferma* –género que nadie cultivó mejor que Palladio– y pone de relieve las soluciones, a caballo entre la tradición y la modernidad, que Paolo ofrece para un tema decorativo nuevo en el ámbito veneciano.

El primer encargo de este tipo que recibe el pintor de Verona es la decoración al fresco de la Villa Soranza (1551)<sup>17</sup>, obra de Sanmicheli, arquitecto que había protegido a Paolo durante sus años de juventud en Verona. Esta malograda villa<sup>18</sup> ubicada en Treviso –cerca de Castelfranco Veneto– había

<sup>15</sup> VITRUBIO, M.: *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto Patriarca d'Aquilegia*, Venecia, 1556. El agradecimiento de Barbaro a Palladio por su colaboración en las ilustraciones se constata en una mención expresa cuando se refiere al teatro romano antiguo.

<sup>16</sup> PALLUCCHINI, R.: *Veronés, ob. cit.*, p. 8.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 21. La fecha de realización de los frescos de la Villa Soranza aparece sobre la puerta con la figura alegórica de la *Gloria* (Pinacoteca del Seminario de Venecia), que lleva el rótulo "Paulus". Se trata de un fragmento mal conservado atribuido a Anselmo Canera (cfr. PALLUCCHINI, R.: *Veronés, ob. cit.*, p. 20). De esta decoración se conservan fragmentos (algunos en la catedral de Castelfranco Veneto) de la balaustrada que rodeaba el techo de la gran sala, de manera similar a la *Sala del Olimpo* de Villa Barbaro, hallazgos decorativos que Pignatti adjudica al Veronés.

<sup>18</sup> En 1815, antes de que el edificio fuera demolido, el conde Filippo Balbi mandó despegar los frescos utilizando un procedimiento nuevo para aquella época. Posteriormente los fragmentos extraídos, más de un centenar, se dispersaron. Debemos a Ridolfi (1648) una descripción de los frescos que adornaban la galería, la sala y otras dos habitaciones: alegorías de las Estaciones, alegorías de las Artes presididas por Minerva, niños con frutas...; (cfr. RIDOLFI, C.: *Le meraviglie dell'arte*, Venecia, 1648, 2 vols. Reed. Detlev von Hadeln, Berlin, 1914-1924). Este tipo de decoración no constituía ninguna novedad: Giuseppe Porta, apodado el Salviati, que llegó a Venecia en 1539 acompañando al maestro Francesco Salviati, había decorado

sido construida por la noble familia veneciana de los Soranzo y terminada en los años '40. Su decoración mural fue confiada por el propio arquitecto al Veronés y a su inseparable amigo Giambattista Zelotti, que los quería “*como a sus hijos*” según cuenta Vasari<sup>19</sup>.

En la serie de frescos para la Soranza, al menos en los fragmentos que han llegado a nuestros días, confluye, por un lado, el sistema decorativo romano rafaelesco (preferido por Sanmicheli), y la decoración de procedencia mantovana cuyo referente es el *Palacio Te* de Giulio Romano, artista que había derivado las enseñanzas de Rafael hacia el manierismo tanto en lo pictórico como en lo arquitectónico. A propósito de los frescos, Pignatti observa que “*no estamos todavía ante un pleno ilusionismo espacial que logre crear una segunda arquitectura ilusoria dentro de la arquitectura*”<sup>20</sup>, cosa que el pintor sí logrará diez años después en la villa Barbaro de Maser. Con todo, la *Villa Soranza*, aunque demolida en el siglo XIX<sup>21</sup>, es de gran importancia porque sus soluciones anticipan las que el pintor de Verona desplegará en Maser, aparte sus semejanzas con la *Villa Garzoni* del Sansovino en Pontecasale (1537) que por cierto es precursora de la serie palladiana de villas en *terraferma*.

La presencia de arquitecturas ilusorias sobre los muros en forma de nichos simulados que rematan en venera remite indudablemente al *Te* de Mantua. Mediante la ilusión de hacer creer que dentro de la arquitectura real se encontraba una arquitectura *virtual*, los arquitectos y pintores no hacían otra cosa que volver los ojos a la antigüedad, *descubriendo* el segundo estilo pompeyano –dos siglos antes de su desenterramiento– o, mejor, poniendo los ojos en la *domus aurea* neroniana, referente obligado por aquellas fechas. Sin embargo en *Villa Soranza* no asistimos todavía a un ilusionismo capaz de crear una segunda arquitectura fingida dentro de la arquitectura real<sup>22</sup>, como ocurrirá diez años después en la Villa Barbaro. Por supuesto, Veronés pasó por fases intermedias donde las escenas todavía se enmarcan dentro de elementos arquitectónicos tipo cornisa, pedestal o pilastra de acuerdo con el modelo del techo de la Sixtina. Al menos así lo hizo en *San Sebastiano* de Venecia, en las Salas del *Consejo de los Diez* del Palacio Ducal y en el *Palacio Trevisan* de Murano, al que más adelante nos referiremos. Tras estas intervenciones vendrá el salto cualitativo de Villa Barbaro que desembocará posteriormente en la concepción palladiana del espacio teatralizado de las *Cenae*.

Con todo, lo más destacable es que ni Rafael, ni Giulio Romano, ni ningún otro coetáneo estaban en condiciones de llegar a lo que será la gran conquis-

la *Villa Priuli* de Treville según el gusto postrafaelesco. Poco después Gualberto Padovano decoró la *Villa Godi* en Lonedo (Vicenza). Sin embargo, no hay que olvidar el equipo de decoradores veronenes, vinculados a Sanmicheli y a Palladio, al cual pertenecen –además del Veronés y Zelotti– Battista del Moro, Anselmo Canera y Domenico Brusaporzi.

<sup>19</sup> *Vite...* ob. cit., vol. 5, p. 361. De hecho, buena parte de las citas que Vasari hace sobre Paulo da Verona están incluidas en la Vida del arquitecto Michele San Michele, como así le conoce. En otro lugar de las *Vite* (vol. 4, p. 574) pone a ambos en compañía de Anselmo Canera.

<sup>20</sup> PIGNATTI, T.: *Veronese: L'opera completa*, 2 vols., Venecia, 1976, p. 21.

<sup>21</sup> No obstante se conserva algún fresco del Veronés, concretamente el dedicado a la *Storia* (1551), hoy en el Seminario de Venecia. Otra teoría atribuye al Zelotti, amigo íntimo y colaborador del Veronés, la autoría de la mayor parte de los frescos de la *Soranza*.

<sup>22</sup> Ya Rafael en la *Estancias Vaticanas* se sirvió de este tipo de *arquitectura dentro de la arquitectura*, si bien de modo diferente. Continuadores de Rafael como Peruzzi y Giulio Romano enriquecieron notablemente las salas del *Castel de Sant'Angelo* en Roma con arquitecturas que recubren pesadamente la arquitectura real creando efectos escenográficos. El mismo Giulio Romano decoró el *Dom* de Viena con una serie de frescos enmarcados por perspectivas arquitectónicas ilusorias, por ejemplo una balconada fingida sobre la que juegan unos *putti*, detrás de la cual se abre un espacio, en un alarde de *perspectiva dentro de la perspectiva*. Paulo Veronés tomará buena nota de ello para la villa Soranza. En el *Palacio Te* de Mantua donde intervino como arquitecto y como pintor, Giulio Romano muestra en la famosa *Sala de Psique*, pintada al fresco en 1528, unas pinturas enmarcadas por cornisas muy prominentes con fuertes sombras arrojadas.

ta veneciana: la decoración del espacio total, es decir, la unidad perspectiva. Para los artistas vinculados a la tradición romano-toscana y mantovana, cada escena, cada recuadro, o cada muro, tienen su propia perspectiva, de modo que no se aprecia en ningún momento una intención globalizante. La unidad perspectiva, en cambio, será una conquista que se apuntarán los venecianos, y a ella no será ajeno, por cierto, otro pintor y tratadista del norte, Vasari<sup>23</sup>.

Quizá esa conquista sí se podía apreciar en los desaparecidos frescos del Palacio Isseppo da Porto en Vicenza, al que Palladio se refiere en sus *Quattro Libri*<sup>24</sup>. Esta intervención del Veronés, fechable entre 1552 y 1554, tendría hoy un valor incalculable si no fuera porque la humedad de Venecia acabó prácticamente con ellos al poco de su terminación. El palacio fue un encargo del conde Giuseppe da Porto, hombre vinculado familiarmente a Verona y prominente personaje en la vida político-administrativa de Vicenza. Que su espíritu estaba abierto a las novedades artísticas lo demuestra el hecho de ser uno de los primeros ciudadanos de Vicenza que confió encargos a Palladio. Para decorar su recién terminado palacio, Da Porto invitó a algunos pintores y decoradores de Verona, entre quienes se encontraban el Veronés y su amigo Zelotti<sup>25</sup>. A la misma familia da Porto perteneció también una villa en Thiene cuyas pinturas desaparecieron. De acuerdo con una descripción de Ridolfi<sup>26</sup>, los frescos mostraban temas de la vida cotidiana en la villa, pasatiempos de los señores, y se podrían datar de antes de 1554, fecha de la muerte de Francesco da Porto<sup>27</sup>.

Para un pintor que desarrollaba su carrera en Venecia, la decoración interior de un palacio urbano siempre representaba un asunto problemático dadas las peculiares condiciones de humedad y salinidad de la ciudad, de ahí que los encargos de decoración interior en Venecia fueran más bien escasos por el rápido deterioro de las pinturas<sup>28</sup>. Pese a todo, el Veronés recibió en la ciudad de los canales algún que otro encargo para decorar interiores de palacios<sup>29</sup>, lo que le proporcionó la experiencia necesaria para abordar la ulterior decoración de Maser.

Sin duda, el más importante de esos palacios fue el Trevisan de Murano (1557), obra del arquitecto Sanmicheli que, recordemos, había protegido al

<sup>23</sup> No sabemos si el Pordenone tuvo ya la intuición de unificar el espacio ilusionista de la pintura, pero ciertamente sabemos que esto lo logró Vasari en Venecia, donde se dedicó a decoraciones de ambiente interiores: por ejemplo, en el *Palacio Correr* del Gran Canal hizo una gran decoración en el techo: las cuatro virtudes que se conservan miran todas al centro, y tienen detrás el mismo tipo de cielo para dar lugar a una perspectiva ilusionista. En 1542, Vasari debió pintar también una escena para el techo de la iglesia del *Espíritu Santo* de Venecia: no lo terminó, tan sólo hizo el dibujo, correspondiendo a Ticiano su ejecución. Hoy esas telas, de gran importancia en la historia de la perspectiva ilusoria, se encuentran en la sacristía de la iglesia de la *Salute* de Longhena.

<sup>24</sup> PALLADIO, A.: *I quattro libri dell'architettura*, Venecia, 1570, lib. II, fol. 8-9.

<sup>25</sup> PIGNATTI, T.: *Veronese: L'opera completa, ob. cit.*, p. 21 cita también a Domenico Brusasorzi y Bartolomeo Ridolfi.

<sup>26</sup> RIDOLFI, C.: *Le meraviglie dell'arte*, Venecia, 1648.

<sup>27</sup> PIGNATTI, T.: *Veronese: ob. cit.*, p. 23.

<sup>28</sup> Al respecto, VASARI, G.: *Le vite...*, *ob. cit.*, vol. 4, p. 44 comenta que el *Fondaco dei Tedeschi*, decorado por Giorgione y Ticiano, mostraba hacia 1555 tales signos de decadencia a causa de la sal y la humedad que los frescos estaban casi irreconocibles. Más habitual en Venecia era, en cambio, la decoración exterior de fachadas. De hecho, a mediados del XVI era frecuente solicitar a los artistas encargos de pintura mural de exteriores de acuerdo con la larga tradición local de Treviso o Castelfranco Veneto: el Pordenone primero, y Tintoretto y Veronés después, recibieron encargos de este tipo. En cambio, la decoración de interiores estaba reservada al tema de la villa y a otras intervenciones siempre en *terra ferma*.

<sup>29</sup> El primero de ellos fue el Palacio Cappello en el Gran Canal, que Veronés decoró junto a su inseparable colaborador Zelotti. Después vendría la decoración de la fachada del Palacio Bellavite [PIGNATTI, T.: *Veronese: L'opera completa, ob. cit.*, p. 52] y otros encargos privados. Algunos autores atribuyen al Veronés, no sin precauciones, la intervención en un techo del palacio Canossa de Venecia que representa *La historia de José*, observando que el artista se supedita "a los espacios arquitectónicos previamente proyectados por el arquitecto" [en este caso Sanmicheli] "iniciando así una labor que continuará hasta Maser" (cf. PALLUCCHINI, R.: *Veronés, ob. cit.*, 1984, p. 9).

Veronés y a Zelotti durante sus años de juventud en Verona. A ellos confió la decoración al fresco del palacio, si bien Vasari<sup>30</sup> observa que el Veronés y su amigo participaron únicamente en la decoración interior, atribuyendo la pintura mural de fachada a otro artista de Verona, Battista del Moro, citado con frecuencia en las *Vidas* de Vasari. Tanto en la concepción del espacio arquitectónico fingido como en el tratamiento de las figuras (en hábil enfoque de abajo a arriba), el sistema decorativo-ilusionista del Trevisan supone un avance respecto de la Villa Soranza y anticipa las soluciones que desarrollará en Maser tres años más tarde. Una vez más se trata de elementos decorativos tomados de la sala de Psique del *Palazzo Te* de Mantua pero con un espíritu nuevo. Los paisajes pintados al fresco sobre las paredes de la sala, al igual que los de Maser, ahondan en los muros hasta anularlos, y las pequeñas figuras apenas esbozadas, ejecutadas de un modo sorprendentemente impresionista, se pasean plácidamente entre las ruinas que surgen de la campiña.

#### La villa Barbaro de Maser



4. Daniele Barbaro retratado por el Veronés, óleo sobre lienzo, ca. 1565-67, 121 x 106 cm., Amsterdam, Rijksmuseum.

El contacto personal de nuestro pintor con Palladio y el conocimiento directo de su obra marcarán un giro radical en la pintura de Paolo, abriendo así su fase de madurez (1560-70) en la que producirá sus mejores obras. A esa amistad y colaboración profesional con Palladio contribuyó eficazmente la figura de Daniele Barbaro (fig. 4), humanista, eclesiástico, astrónomo y diletante de arquitectura, cuya edición de 1556 de los *Diez Libros* de Vitrubio incluía las xilografías de Palladio<sup>31</sup>. Felizmente para la Historia del Arte, la sinergia de intereses de estos tres *uomini universali* confluye en la villa palladiana que los hermanos Barbaro –Daniele y Marcantonio<sup>32</sup>– habían mandado construir en Maser en la década de los '50, dejando Palladio concluidas las obras hacia 1558, uno o dos años antes del encargo de la decoración interior al pintor de Verona (fig. 5).

La villa de Maser, situada no lejos de Treviso, se recuesta sobre la falda de una montaña y su espacio interior está organizado mediante una serie de transiciones y secuencias escenográficas. El Veronés comprendió perfectamente el ritmo espacial de la arquitectura de Palladio, de manera que sus frescos constituyen una admirable interpretación del mismo. En medio de una trama arquitectónica formada por columnas estriadas, entablamentos, cornisas y frontones, el pintor elimina ilusoriamente los muros y, como si de la vivienda de un patricio romano se tratara, imagina espacios abiertos que conducen la mirada hacia lejanos paisajes, abriendo a su vez los techos a un cielo ilusorio veteado de nubes. Y lo hacía, además, de manera similar a Palladio, cuyas villas entre 1550 y 1560 también se apropiaban de la naturaleza circundante por medio de pórticos de arquerías y pronaos templarios.

<sup>30</sup> VASARI, G.: *Vite... ob. cit.*, vol. 4, pp. 577-578.

<sup>31</sup> VITRUBIO, M.: *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto Patriarca d'Aquileggia*, Venecia, 1556.

<sup>32</sup> Daniele Barbaro (1513-1570) fue embajador en Inglaterra entre 1548 y 1550. Dedicado al estudio, publicó en 1556 los *Diez Libros de Arquitectura* de Vitrubio con ilustraciones de Palladio (VITRUBIO, M.: *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto Patriarca d'Aquileggia*, Venecia, 1556). Su hermano Marcantonio Barbaro (1518-1595) se había casado con Giustiniana Giustiniani con la que tuvo cuatro hijos: Francesco (1546), Almorò (1548), un tercero (1554) y el cuarto (1565) cuyos nombres no se conocen. La esposa de Marcantonio Barbaro aparece retratada en el balcón de la sala del Olimpo acompañada por su tercer hijo. Probablemente los dos vástagos mayores están representados en la galería que está enfrente mientras que el cuarto aún no había nacido. La edad de los niños avala la tesis de la ejecución de los frescos en torno a 1560 (cf. Voz "Daniele Barbaro", en *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, 1964, vol. 6, pp. 89-95; "Marcantonio Barbaro", *Ibidem*, pp. 110-112).

5. Andrea Palladio: *Villa Barbaro*, Maser (Treviso), 1558, vista general.



6. Frescos de Villa Barbaro, Maser (Treviso), Sala del cruceiro, 1560-61.

Salvo pequeñas desviaciones, toda la crítica ha fechado los frescos de Villa Barbaro en torno a 1560, estando aceptado que Veronés se dedicó a los frescos durante los dos veranos de 1560 y 1561 después que Palladio hubiera concluido la construcción de la villa dos o tres años atrás. Estas pinturas se cuentan entre las obras maestras del Veronés y tienen además el privilegio de estar vinculadas a una notable villa palladiana<sup>33</sup> (fig. 6).

Sobre la temática representada en el ciclo de Maser hubo mucha controversia durante la segunda mitad del siglo XX. El conjunto de los frescos representaría la armonía universal, lo que tiene relación con el pensamiento filosófico de Daniele Barbaro que, no olvidemos, era astrónomo y músico. Además, como patriarca de Aquilea, el tema se explica también por la relación de los relatos mitológicos con la Divina Providencia que gobierna el mundo según la ley eterna<sup>34</sup>. Crosato Larcher<sup>35</sup> coincide con Ivanoff<sup>36</sup> en afirmar que la figura femenina que preside la sala llamada del *Olimpo* es una alegoría de la *Hagia Sophia* (Sabiduría Divina). La mujer se mira a un espejo y se dispone a aplastar con su pie a un dragón (fig. 7). De acuerdo con estos autores, el monstruo representaría el *khaos*, domesticado y amaestrado por la Sapiencia de Dios, de modo que la villa de los Barbaro estaría protegida de los caprichos de la Fortuna que yace, con su rueda deshecha, cerca de la cúpula.

Por lo que respecta a la paternidad de esta compleja temática pictórica, los estudios de Crosato Larcher<sup>37</sup> demostraron que todo el planteamiento del ciclo se debe a Daniele Barbaro quien, al decir de Pignatti, habría dado indicaciones precisas al pintor, una tesis aceptada por muchos autores<sup>38</sup>. Daniele se habría basado en un libro publicado por un antepasado suyo, Francesco Barbaro, titulado *De re uxoria* (1415), en el que señala cuál es la verdad hacia la que tiene que tender una vida *virtuosa*: según el autor, la creación de una familia sana y el cuidado de la tierra, lo que justificaría la

<sup>33</sup> Sobre la decoración de los edificios palladianos, véase WOLTERS, W.: "Andrea Palladio e la decorazione dei suoi edifici", *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 10 (1968), pp. 262-267.

<sup>34</sup> cfr. Sab 6,7; Sal 23,1: "El ha hecho al pequeño y al grande e igualmente cuida de todos" (Sab 6, 7); "El Señor es mi pastor, nada me falta" (Sal 23, 1).

<sup>35</sup> CROSATO LARCHER, L.: "Considerazioni sul programma iconografico di Maser", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 26, no 2 (1982).

<sup>36</sup> IVANOFF, N.: "La tematica degli affreschi di Maser", *Arte veneta* 24 (1970), pp. 210-213, en p. 211.

<sup>37</sup> CROSATO LARCHER, L.: "Considerazioni... ob. cit.

<sup>38</sup> PIGNATTI, T.: *Veronese: L'opera completa*, 2 vols., Venecia, 1976, p. 29. Al respecto véase ROSAND, D.: *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, New Haven and London, Yale University Press, 1982, p. 294, n.103.



7. *La divina Providencia*, Frescos de Villa Barbaro, Maser (Treviso), Techo de la Sala del Olimpo, 1560-61.

invocación a las divinidades protectoras de las cosechas (Hera), de la casa y de cada individuo, idea que por otra parte entronca con el tipo de clientela de Palladio. Puede sorprender esa invocación a las deidades paganas en un contexto tridentino, sin embargo el comportamiento conducente a la salvación eterna del hombre según la ética aristotélica coincide con principios básicos de la moral cristiana.

Asomados a la balaustrada de la sala del *Olimpo* aparecen personajes reales: por una parte una elegante dama, Giustiniana Giustiniani Barbaro, esposa de Marcantonio, acompañada de una vieja nodriza y un niño, sin duda su tercer hijo (fig. 8). En la pared de enfrente se ve un joven que está leyendo –probablemente su hijo mayor Francesco– y otro que sujeta con dificultad un perro a punto de saltar sobre un mono. Dioses, diosas y musas al lado de monos, perros y gatos..., todo en esta villa constituye una puesta en escena irónica de lo cotidiano que sólo pretende engañar y divertir. La convivencia pacífica de mitos al lado de anécdotas de la vida real se corresponde fielmente con la poética del manierismo y anticipa esa paradoja barroca por la que muchos artistas del *seicento* recurrirán a la anécdota para transmitir la gravedad de un mensaje ejemplarizante.



8. *Giustiniana Giustiniani Barbaro y la nodriza*, Frescos de Villa Barbaro, Maser (Treviso), Sala del Olimpo, 1560-61.

Si observamos más detenidamente los frescos de la familia Barbaro comprobaremos que Giustiniana y su nodriza parecen sobresalir del fondo, ya que se escorzan según ejes divergentes respecto de las columnas salomónicas fingidas que sostienen el techo. Esta distorsión perspectiva, unida a la visión de la escena “de abajo a arriba”, será frecuente a partir de ahora en la obra del Veronés y la adoptará para otros trabajos. Se diría que su arte se barroquiza en el sentido de acentuar la aparición “por sorpresa” de los personajes en una escena penetrada de luz. Los recursos del teatro coetáneo empezaban a salpicar la producción artística del pintor.

De hecho, Paolo trabaja como un escenógrafo cuando concibe la balconada a la que se asoma Giustiniana Giustiniani. Esta inolvidable escena sólo se puede comprender desde la tratadística arquitectónica del momento: en efecto, uno de los libros al uso en la época de Maser debió ser el tratado sobre *Scene* del *Segundo Libro* de Sebastiano Serlio, que había sido publicado en París en 1545. De acuerdo con las recomendaciones que hace Serlio en el capítulo “Sobre las luces artificiales en los escenarios”, los actores deben estar adornados con “joyas resplandecientes” e “iluminados mediante candeleros

con antorchas” colocadas sobre la escena<sup>39</sup>. En Villa Barbaro, Giustiniana aparece en escena precisamente así, enojada e inundada de luz. Nace aquí, siquiera tímidamente, lo que mejor caracterizará la pintura del Veronés a lo largo de la historia: la pedrería preciosa, un cliché que recorrerá toda la literatura exaltadora del *seicento*. Sin embargo, en otro lugar del *Tratatto sopra la scenae*, Serlio desaconseja situar en escena personajes que no están en movimiento, como por ejemplo “una mujer en un balcón o detrás de una puerta, e incluso algún animal”<sup>40</sup>, triple recomendación que el Veronés desobedeció en la villa de Maser.

Sobre la decoración arquitectónica del escenario —continúa Serlio— el artista “pondrá balconadas, logias y balaustradas, que tienen gran fuerza en el modo que se escorzan”<sup>41</sup>. Curiosamente, también la Sala del *Olimpo* de los Barbaro ofrece balconadas abalaustradas en escorzo.

En los muros, como ha quedado dicho, se abren paisajes que ponen en relación el espacio interior con un hipotético y escenográfico paisaje natural salpicado de ruinas clásicas que circunda la villa. Al igual que el pórtico de fachada principal que establece una transición entre el interior y el exterior, las estancias de la villa se convierten, gracias al *trompe-l’oeil* ilusionista, en balconadas y galerías abiertas a un imaginario paisaje véneto. Su composición escenográfica está dotada de una luminosidad muy acusada que el decorado arquitectónico se encarga de enfatizar.

Con todo, es obvio que la actitud del Veronés ante la naturaleza no es la del pintor realista ni tampoco la del impresionista. No pretende reproducir un paisaje ni se sitúa delante de él para captar los efectos cambiantes de la luz, sino que continúa pintando *de memoria*, “pura mnemotecnia” al decir de Tea<sup>42</sup>.

No es posible analizar aquí todas y cada una de las escenas representadas en la Villa Barbaro, pero sí detenernos un momento en la estancia de *Baco*. En la pared más pequeña se abre un *Paisaje* que representa una alameda que conduce hacia una villa con logias de recuerdo palladiano (fig. 9). En los otros dos paisajes de la sala aparecen sendas naturalezas salpicadas de vestigios arqueológicos clásicos, animadas por pequeñas figuras de pastores y viandantes y de animales trazados mediante una pincelada escueta, casi impresionista. Por lo general, los paisajes en esta villa muestran un cierto aire bucólico acentuado por el amplio elenco de ruinas clásicas. En realidad, reflejan una naturaleza paisajística extraída de la región del Veneto y de sus estribaciones transalpinas, pero idealizada desde presupuestos renacentistas apelando a la evocación del glorioso pasado clásico. No es de extrañar que doscientos años después Algarotti, el discípulo de Lodoli, deseara estar dentro de los cuadros del Veronés y “caminar por ellos a placer buscando los más recónditos rincones”<sup>43</sup> (fig. 10).



9. Paisaje con alameda, Frescos de Villa Barbaro, Maser (Treviso), Estancia de Baco, 1560-61.

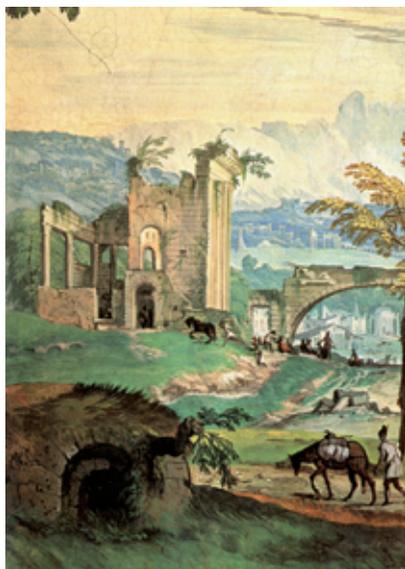
<sup>39</sup> SERLIO, S.: *Il Secondo Libro d'Architettura*, Paris, 1545, fol. 52. Véase también ROSCI, M.: “Sebastiano Serlio e il teatro del Cinquecento”, *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 16 (1974), 235-242.

<sup>40</sup> *Il Secondo Libro... ob. cit.*, Paris, 1545, IV parte, fol. 51.

<sup>41</sup> *Ibidem*, fol. 48.

<sup>42</sup> TEA, E.: “Paolo Veronese e il teatro”, en *Venecia e l'Europa* (Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte), Venecia, 1956, pp. 282-284.

<sup>43</sup> ALGAROTTI, F.: *Saggio sopra la pittura*, Livorno, 1762; reed. Venecia, Stamperia Graziosi, 1784.



10. Paisaje con puente, Frescos de Villa Barbaro, Maser (Treviso), Estancia de Baco, 1560-61.



11. Daniele Barbaro: *La pratica della prospettiva*, 1564.

Tanto en el comentario a Vitrubio de 1556 como en su tratado sobre perspectiva<sup>44</sup> publicado en 1564, Daniele Barbaro, citando a Plinio y a Vitrubio, describe los maravillosos efectos de la pintura escenográfica antigua que contiene “no solo paisajes, montañas, bosques y edificios todos maravillosamente diseñados y ejecutados, sino también figuras y animales plasmados correctamente de acuerdo con las leyes de la perspectiva” (fig. 11). Es probable, por tanto, que este ambicioso plan decorativo, que comprende “no solo paisajes, montañas, bosques...”, represente de hecho la plasmación de las propias ideas de Barbaro acerca del arte escenográfico antiguo que tanto le interesaba dentro de un contexto humanista.

La decoración de las salas de villa Barbaro se comprende mejor aún si consideramos que el Veronés ejecutó las pinturas a la vuelta de su viaje a Roma<sup>45</sup>. Según Ridolfi, el artista viajó a la ciudad eterna “no tanto para ver según la costumbre habitual las grandezas de la Corte, sino para contemplar como pintor las magnificencias de los edificios, las pinturas de Rafael, las esculturas de Miguel Ángel, y sobre todo sus célebres estatuas”<sup>46</sup>. Este viaje sirvió no solo para consolidar su inicial admiración por Miguel Ángel —al que ya conocía por grabados— sino para adquirir mayor conocimiento del clasicismo de Rafael y además conocer los grutescos.

Pallucchini<sup>47</sup> sitúa el viaje a Roma en la primavera de 1560, pocas semanas antes de comenzar el trabajo de Maser en el verano del mismo año. Pignatti, que suele adelantar las fechas significativas de la vida y obra del Veronés, cree que la visita a Roma debió producirse en 1555<sup>48</sup>. Aunque esta fecha parece algo prematura, no se puede descartar en absoluto la realización de algún viaje anterior.

En cualquier caso, lo cierto es que la villa Barbaro presenta demasiados elementos romanizantes —por ejemplo columnas torsas<sup>49</sup>— que no pueden derivar únicamente de la tradición mantovana del *Te* sino también de la contemplación directa de Rafael. Muchos detalles en los frescos de Villa Barbaro avalan la tesis de que el Veronés tenía reciente el recuerdo de su viaje a Roma: las arquitecturas fingidas, los ejemplos romanos observados del natural, el paisaje como recurso para ampliar ilusoriamente las dimensiones de la sala, etc.

Por consiguiente las pinturas de villa Barbaro coinciden con el momento de mayor interés por el clásico en la vida del Veronés, explicable por una afortunada sinergia de dos elementos: su regreso de Roma y su coincidencia con humanistas de la talla de Daniele Barbaro, empeñado —junto con Palladio— en redescubrir a Vitrubio. Del feliz encuentro de estos hombres nació la obra maestra de Maser.

<sup>44</sup> BARBARO, D.: *La pratica della prospettiva*, Venecia 1568, parte IV (“Nella quale si tratta della scenographia, cioè descrizione delle scene”), xvi, pp. 155-156; xvii, p. 157; xviii, p. 158.

<sup>45</sup> La primera noticia escrita del viaje a Roma realizado por el pintor de Verona nos la proporciona Ridolfi, quien recoge la tradición según la cual Paolo se trasladó a la ciudad eterna junto con Girolamo Grimani, procurador de San Marcos y embajador ante el Papa. El empeño de la historiografía por situar la fecha exacta de este viaje ha permitido concluir que debió producirse entre 1555 (según Pignatti), 1559 (según Cocke) ó la primavera de 1560 (Pallucchini), pocas semanas antes de iniciar el trabajo de Maser en verano del mismo año. Ello explica la influencia de la arquitectura romano-toscana en muchas de las obras de la década posterior. Al respecto, véase PIGNATTI, T.: *Veronese, ob. cit.*, p. 58. COCKE, R.: “Veronese and Daniele Barbaro: The Decoration of Villa Maser”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 35 (1972), pp. 226-246; PALLUCCHINI, R.: *Veronés*, ob. cit., p. 52.

<sup>46</sup> RIDOLFI (1648), citado por Pallucchini, R.: *Veronés, ob. cit.*, p. 52.

<sup>47</sup> PALLUCCHINI, R.: *Veronés, ob. cit.*, p. 52.

<sup>48</sup> PIGNATTI, T.: *Veronese, ob. cit.*, p. 58.

<sup>49</sup> La columna torsa era de raigambre romana, por tanto desconocida hasta ese momento en la pintura veneciana. Evidentemente Paolo las vio cuanto menos en el *Te* de Mantua.

La crítica no ha pasado por alto el hecho de que Palladio, en las páginas de su tratado donde habla extensamente de la villa de Maser, ignore por completo los frescos del Veronés, siendo así que *I Quattro libri* fueron publicados en 1570, casi diez años después de la ejecución de las pinturas. Se ha especulado mucho acerca del disgusto que estas pinturas debieron causar al arquitecto, pero Pignatti<sup>50</sup> cree que se trató simplemente de “*un descuido*” de Palladio explicable por los nueve años que habían transcurrido desde la terminación de la villa, lo que parece poco verosímil. Pallucchini tampoco cree en un supuesto resentimiento del arquitecto hacia el pintor, aunque reconoce que sí pudo existir entre ambos “*alguna desavenencia*”<sup>51</sup>. Ackerman ve contradictorio que la decoración más sublime de todos los edificios palladianos no merezca una sola mención en el texto de los *Quattro Libri*, cuando Palladio normalmente cita los decoradores, si bien prefiere no polemizar sobre este asunto porque “*we have no way of knowing it*”<sup>52</sup>. Forssman<sup>53</sup> rechaza frontalmente una supuesta enemistad entre ambos artistas y opina que entre ellos existía una “*afinidad espiritual*” dada su manera similar de concebir el espacio y la luz. Más aún, cree que la *arquitectura pintada* del Veronés no contradice en nada la arquitectura real de Palladio, llegando incluso a afirmar que el espacio y la luz de los frescos “*coinciden con lo que Palladio había concebido realmente*”. En cualquier caso no hay que olvidar que en su descripción sobre el Palacio Porto, Palladio se refiere en su Tratado a “*Messer Paolo Veronese Pittore eccellentissimo*”<sup>54</sup>, lo que descartaría la teoría de la supuesta animadversión.

Por todo ello no se puede afirmar con seguridad que las pinturas de Maser enojaran al arquitecto. Aunque Palladio no tuviera parte alguna en el proceso de ideación y ejecución del ciclo, quizá tampoco hubiera deseado ver las paredes blancas, cosa distinta de las iglesias para las que Trento reclamó el máximo de austeridad y decoro. Que ese recubrimiento pictórico siguiera las descripciones de Plinio y, sobre todo, de Vitrubio, hubiera sido cosa esperable tratándose de una villa renacentista concebida *all'antica*. En cualquier caso, más allá de la mera voluntad de Palladio, la cuestión de las pinturas de Maser toca directamente al responsable del edificio, Daniele Barbaro, puesto que su vivienda familiar refleja la plasmación de sus propias ideas.

Desde el punto de vista del Veronés, los frescos de la villa Barbaro son el colofón de un continuo aprendizaje de la técnica del fresco que comenzó en la Villa Soranza y en el palacio Trevisan de Murano, y cierran el fecundo capítulo de su aprendizaje inicial. En el ecuador de su vida —en ese momento tiene 31 años— el Veronés ha coronado la primera de las cimas de su carrera artística. Su formación manierista y el trato con arquitectos —Sanmicheli y Palladio— y teóricos de arquitectura —Barbaro y Serlio— le permitían expresar con originalidad todo el bagaje aprendido del *Palacio Te* de Mantua y de la observación de las ruinas de Roma. Interpretando pictóricamente la arquitectura de las villas de Palladio desde la óptica del humanismo renacentista, el Veronés está en condiciones de inaugurar una nueva etapa, que llamamos *de madurez*, sorprendentemente rica de relecturas palladianas y novedades prebarrocas.

<sup>50</sup> PIGNATTI, T.: *Veronese: L'opera completa, ob. cit.*, p. 60

<sup>51</sup> PALLUCCHINI, R.: *Veronés, ob. cit.*, p. 56.

<sup>52</sup> ACKERMAN, J. S.: *Palladio's Villas* (Locust Valley, New York, 1967), p. 58.

<sup>53</sup> FORSSMAN, E.: “Palladio e Daniele Barbaro”, *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 8 (1966), pp. 68-81.

<sup>54</sup> *I Quattro Libri*, II, iii, fol. 8.

Alcanzado el hito de Maser, el Veronés abandonó para siempre el tema de la gran decoración para una villa, aunque no es fácil determinar si fue por decisión personal o forzado por las circunstancias. Si tuvo (o no) una experiencia amarga con Palladio quizá tampoco lo sepamos nunca, pero lo cierto es que a partir de 1561 no pintará más ciclos, ni salas, ni siquiera techos, limitándose exclusivamente a la tela destinada a llenar una superficie concreta: ésa es la intención de las *Cenas*, de los *martirios* y de las *palas* sobre el altar mayor. Al final, su dedicación al género del fresco le habrá ocupado sólo diez años de su juventud, desde los veinte hasta poco más de la treintena.

Al mismo tiempo se irán apagando en la obra del Veronés los ecos clasicistas para dar paso a nuevos intereses derivados de su aproximación a Palladio y de la influencia de los tratados. Este brusco viraje en el rumbo de su carrera le adentrará en el mundo de la escena y el teatro, que en Paolo se convertirá en pintura suprema.

## 2. DE LA VILLA BARBARO AL TEATRO DE VICENZA

En la primera parte hemos indagado los referentes iconográficos del joven Veronés citando algunos artistas y arquitectos a los que *adapta*, como Sammiceli, Sansovino, Vitrubio, Serlio y Palladio, otros del área mantovano-emiliana como Giulio Romano, Parmigianino y Correggio, y del ámbito romano como Rafael. Esta aparente dispersión de fuentes se irá clarificando, a partir del trabajo de Maser, hacia el conocimiento más profundo de las ideas de dos de aquéllos, en concreto Serlio y Palladio, de quienes extraerá los recursos de la arquitectura teatral que aplicará sistemáticamente a las mejores creaciones de su vida.

### Escenografía y teatro: las *Scene* de Sebastián Serlio

Uno de los libros más familiares para Paolo en la época de Maser debió ser el citado tratado sobre *Scene* de Serlio, que había sido publicado en París en 1545. En este volumen, Serlio se muestra bastante conservador al preferir el escenario amplio y compacto flanqueado por edificios a uno y otro lado que marcan la fuga perspectiva de acuerdo con la larga tradición quattrocentista. Este sistema procede a su vez de los *Diez libros* de Vitrubio, cuyo libro V ofrece una sucinta descripción de la escena teatral romana<sup>55</sup>.

En el polo opuesto estaba la moderna propuesta palladiana, que consistía en situar como telón de fondo escénico una construcción clásica dispuesta transversalmente a modo de barrera —normalmente una *loggia* de arquerías— idea que el arquitecto materializará al final de su vida en el Teatro Olímpico de Vicenza. Esta novedosa propuesta marcará al Veronés, de modo que el sistema serliano, que Paolo había adoptado inicialmente en sus trabajos de juventud, entra en crisis en su obra hacia 1565, pocos años después de terminar el trabajo de Maser.

La íntima relación entre teatro y pintura en esa época está muy bien documentada a partir de los dibujos que Serlio incluyó en sus *Scene*. La escena espacialmente unificada de la pintura del primer renacimiento, tal como sus pioneros Masaccio, Piero della Francesca y Fra Angelico lo habían

<sup>55</sup> *I dieci libri dell'architettura*, ob. cit., V, vi, 9.



12. S. Serlio: Perspectiva escenográfica para la Scena Tragica (del Segundo Libro, fol. 51), Florencia, Uffizi.

desarrollado, fue el punto de partida de una evolución que culmina en la segunda mitad del XVI con los venecianos. El escenario ideal del *quattrocento* consistía en una perspectiva central, una controlada fuga del pavimento modular y, a los lados, fachadas edilicias que contribuyen a crear fuga perspectiva. Las ilustraciones de Serlio para la tragedia y comedia de Vitrubio vinieron a codificar esas tempranas investigaciones y las hicieron accesibles a un público más amplio, especialmente a los pintores que, como Veronés, buscaban modelos arquitectónicos de los que servirse para incluir en sus telas (fig. 12).

El mismo Serlio llevó estas ideas a Venecia en 1527 (antes incluso de la publicación del libro), y sus *Scene* pudieron servir de referente a pintores venecianos de su círculo de influencia como Tintoretto y Veronés. De hecho, el fondo arquitectónico del *Lavatorio de los pies* de Tintoretto (1562-66) de las Galerías de la Academia de Venecia es una interpretación literal de la *scena tragica* de Serlio, pues la fórmula era igualmente válida para el teatro y para la pintura.



13. Ilustración de *Plautus, Comediae*, Venecia, 1518.

Vitrubio, al referirse al telón de fondo que perimetra la escena por sus tres lados —que él denomina *periaktoi*— da por sentado que su concepto de teatro es, obviamente, aquel que unifica la cávea y el escenario en una sola unidad arquitectónica de acuerdo con el canon teatral romano<sup>56</sup>. Palladio, que había hecho alguna incursión en el mundo del teatro al poner en escena “La Sofonisba” de Trissino<sup>57</sup>, asumirá en Vicenza un planteamiento muy distinto que consiste en mover la *scenae frons* hacia delante, creando una pantalla arquitectónica que separa radicalmente el proescenio del postesenio. El establecimiento de esta barrera física reduce al mínimo el espacio para la representación teatral, que queda constreñido entre la pantalla pétreo y el público (fig. 13). Con este inédito sistema los artistas del renacimiento reinventaban a Vitrubio y desarrollaban sus propias ideas acerca del teatro moderno *all’antica*<sup>58</sup>.

### El teatro palladiano

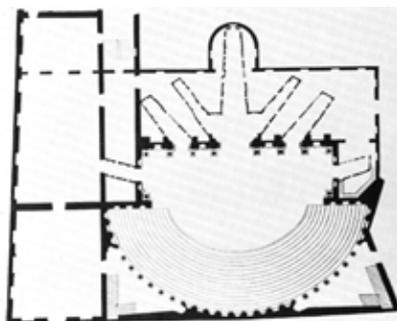
Palladio forjó sus conocimientos acerca del modelo teatral clásico a partir de la lectura de Vitrubio y de una meticulosa observación de las ruinas antiguas. Fruto de esta investigación será el teatro que proyectó para la Academia Olímpica de Vicenza poco antes de morir en 1580 (fig. 14). En este supremo edificio quedaron plasmados también los planteamientos similares que subyacen a las telas de la etapa de madurez del Veronés, comprendidas entre los ‘60 y ‘70.

A pesar de algunos cambios efectuados tras la muerte de su autor, el Teatro Olímpico de Vicenza respeta básicamente el diseño original de Palladio. Contrariamente a lo que hicieron muchos de sus predecesores del renacimiento y también coetáneos suyos, Palladio, siguiendo a Vitrubio, pretendió

<sup>56</sup> *Ibidem*. El problema del aspecto formal y ubicación del *periaktoi* está tratado ampliamente en la edición de Vitrubio de Daniele Barbaro publicada en Venecia en 1556, pp. 150-160.

<sup>57</sup> PIGNATTI, T.: *Veronese: ob. cit.*, p. 69.

<sup>58</sup> Esta barrera, generalmente una pantalla de arquerías que actúa como fondo de escena, fue un motivo recurrente en las villas del Alto Renacimiento. En el *Palacio Té* de Mantua, que el Veronés tuvo ocasión de visitar en alguna ocasión, la *loggia* de la Sala de Psique desempeñaba la misma función, como lo hacía también la *loggia* de Falconetto para Alvise Cornaro en Padua en 1524.



14. Andrea Palladio, Teatro Olímpico de Vicenza, 1580, planta (según O. Bertotti-Scamozzi)

establecer una clara continuidad formal entre el *scaenae frons* y la columnata de remate de la *cavea*. En su V libro, Vitrubio subraya que la columnata de remate del borde superior de la *cavea* debía alcanzar la cota del cuerpo escénico<sup>59</sup>. Para reforzar esa continuidad, Palladio ubicó nichos con estatuas y edículos entre las columnas, similarmente a lo que ocurre en el alzado del frente escénico, y repitió este motivo en el eje principal del teatro (fig. 15).

Las calles en perspectiva que se abren por detrás de los arcos del *scaenae frons*, aunque probablemente diseñados y construidos por Scamozzi, respetan la intención de Palladio y se basan en su personal interpretación del *periaktoi* vitrubiano (fig. 16). Pero en lugar de entender el *periaktoi* como los tres lados de la escena, abrió cinco calles detrás de las arquerías de la pantalla. Que esta decisión tenía que influir en los pintores coetáneos era previsible desde el momento que Daniele Barbaro incluyó estas observaciones en su tratado sobre perspectiva de 1564<sup>60</sup>.



15. Andrea Palladio, Teatro Olímpico de Vicenza, 1580, interior.

Contrariamente a lo que ocurre en el teatro vitrubiano, el Olímpico de Vicenza define tres espacios distintos: el auditorio, el escenario ante el *scaenae frons*, y las calles que se prolongan detrás de ésta. Arquitectónicamente, las zonas de escena y auditorio forman una unidad solidaria. En cambio las calles en perspectiva recta y oblicua, aunque ejecutadas con un relieve profundo, constituyen decorados pictóricos disociados del teatro propiamente dicho. Lo que para Serlio era irrenunciable, es decir, la continuidad espacial desde la posición del espectador hasta el fondo del escenario, en el Teatro Olimpico esa continuidad se ve interrumpida por la moderna y monumental arquitectura del *scaenae frons*. Las vistas perspectivas que se divisan a través de los vanos (las modernas *periaktoi*) se prolongan, *ad infinitum*, más allá del espacio de la acción, bien entendido que no son lugar para la actuación.



16. Andrea Palladio, Teatro Olímpico de Vicenza, 1580, *scaenae frons*.

El resultado de todo ello es la extraordinaria proximidad entre el actor y el espectador que, en definitiva, comparten el mismo espacio delante de la gran pantalla arquitectónica (fig. 17). Pues bien, los pintores tradujeron esta idea por analogía: si los *actores* de la escena pictórica se adelantan al primer plano hasta lograr que el espectador casi participe de su acción, el fondo de escena consistirá en una mampara arquitectónica dispuesta según el plano del cuadro, por detrás de la cual se divisará una profunda perspectiva recta u oblicua (al centro o a los lados del lienzo respectivamente), de modo similar a lo que ocurre tridimensionalmente en el Teatro de Vicenza. Esa participación directa del espectador, que se siente plenamente involucrado en la escena, sienta las bases del teatro barroco, de su pintura y de su envolvente arquitectura.

Las afinidades entre Palladio, Barbaro y Veronés van más allá de su mutuo interés por el teatro vitrubiano. El estrecho solape del acto escénico contra

<sup>59</sup> *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio*, V, vi, 4

<sup>60</sup> BARBARO, D.: *La pratica della prospettiva*, Venecia 1568, p. 131. En el preámbulo, Barbaro sostiene que hasta donde él conoce, nadie ha tratado el tema objeto del libro ni publicado nada sobre el mismo, y ello a pesar de los maravillosos logros del siglo anterior en el terreno de la perspectiva. A partir de aquí -afirma- cualquiera puede criticar nuestro tiempo, "que ha producido excelentes pintores pero pocos maestros de la perspectiva [...]. Todo el mundo quiere tener cosas bellas, pero hechas por otros; nadie se plantea aplicarse él mismo a la tarea" ("Proemio", p. 3). Para corregir esta situación, Barbaro toma la responsabilidad de enseñar el arte de la perspectiva, publicando en 1568 su prometido volumen sobre *Perspettiva pratica*, cuya segunda edición del año siguiente modificó ligeramente el título al describir el libro como "opera molto utile a pittori, a scultori & ad architetti" (cfr. AA.VV.: *Tratados de Arquitectura de los siglos XVI-XVII*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, pp. 67-69, 236-239).



17. Fresco de 1585 con una representación de Edipo Tiranno en el Teatro Olímpico de Vicenza.

el plano arquitectónico del frente de escena, que se reconoce tanto en el teatro Olímpico de Vicenza como en las escenas del Veronés a partir de los años '60, tiene relación con la estética general de Palladio. Este solape se puede apreciar de diversas maneras en su arquitectura, tanto en los ricos efectos escenográficos de sus dos iglesias venecianas como en la sutil intersección de planos y órdenes de sus diseños compositivos de fachada. Y precisamente este rasgo común a la estética palladiana discurre en paralelo a las composiciones más monumentales del Veronés, sus célebres *Cenas*.

En puertas de 1570, aprendidos todos los recursos formales y lumínicos de la escenografía serliana y palladiana, el Veronés está en disposición de alcanzar la cima de su carrera. Por esos años se había clausurado el Concilio de Trento (1548-63), un acontecimiento decisivo para todo pintor que, como el Veronés, estuviera en activo durante la segunda mitad del cinquecento. Paolo, como Tintoretto, salió beneficiado de la *contrarreforma figurativa* emanada de la sensibilidad estética tridentina. En efecto, no hace falta recordar que en 1563, cuando los padres conciliares estaban a pocos meses de finalizar su asamblea, se dictaron normas precisas para los pintores al ordenar que los temas iconográficos estuvieran en consonancia con los postulados ideológicos de la *Ecclesia Triumphans*. El Veronés afrontará la nueva situación ahondando en la temática religiosa y relegando para siempre los temas mitológicos y profanos. Es la época de los martirios de San Sebastián y de la excepcional serie de las *Cenas*, de la que ha llegado el momento de ocuparnos.

### La majestuosa escenografía de las Cenas

Pese a los escasos tres años transcurridos desde la terminación de los frescos de Villa Barbaro, conceptualmente quedan muy lejos de aquello que mejor identificará a partir de 1563 al pintor de Verona: sus célebres *Cenas*. El tema del festín multitudinario no era nuevo en los círculos venecianos: el gran rival del Veronés, Tintoretto, ya venía pintando cenas y milagros de dimensiones grandiosas diez años atrás, siguiendo en cierto modo a Ticiano —el maestro de maestros— quien en 1538 había incluido personajes de la vida veneciana en el Palacio Ducal.

Observando con perspectiva histórica la carrera del Veronés, podemos afirmar que Maser vino a cerrar el período del manierismo juvenil, sin perjuicio del nuevo sentido teatral que ya empezábamos a reconocer en la balconada de *Giustiniana*<sup>61</sup>. A partir de Villa Barbaro el planteamiento compositivo del Veronés tenía que derivar hacia la gran puesta en escena; no es casualidad que todas las telas donde se pueden reconocer caracteres escenográfico-teatrales presenten cronologías posteriores a 1560, fecha del ciclo de Maser. Se diría que en la villa de los Barbaro, al abrigo de Palladio, el Veronés empieza a abandonar su educación romanizante y manierista para adquirir una mentalidad veneciana y prebarroca.

<sup>61</sup> En realidad este cambio no fue tan radical, pues si bien es verdad que a partir de 1560 se impone en la obra del Veronés la escenografía palladiana, no es menos cierto que algunas creaciones a partir de 1570 tienen todavía un cierto sabor sam-micheliano, careciendo de referentes al teatro de Palladio. Así por ejemplo, en la *Asunción* que pintó en la iglesia veneciana del mismo nombre, la perspectiva empleada no tiene nada de palladiana como nos tenía habituados durante la década de los '60. Al contrario, encontramos cornisamientos y todo tipo de elementos característicos del repertorio monumental de Verona. Parece confirmarse la teoría de que en estas obras de ilusionismo arquitectónico, Paolo vuelve siempre de algún modo a sus orígenes, desandando lo ya andado, para retomar el material lingüístico que hacía tiempo había abandonado.

Por otra parte, hemos visto que de los teóricos de arquitectura coetáneos el Veronés aprendió a plantear sus escenas según el sistema perspectivo tradicional, que denominamos *serliano*, o más audazmente según los nuevos planteamientos palladianos. Aunque con fases alternas, el *sistema palladiano* terminará imponiéndose definitivamente en las composiciones del Veronés a partir de 1563, coincidiendo con la finalización del Concilio y sólo dos años después del encargo de Villa Barbaro.

¿Por qué cambió Veronés un sistema compositivo basado en la fuga perspectiva de raíz *quattrocentista* por otro de arquitectura dispuesta transversalmente, más moderno, escenográfico y prebarroco? ¿Qué papel desempeña el edificio, casi siempre palladiano, colocado según el plano del lienzo, pintado en gris o plateado, que actúa como telón de fondo arquitectónico? Evidentemente su función no era otra que la de destacar los vivísimos colores de la escena principal en primer plano, tal como recomienda Serlio en sus *Scene* cuando se refiere a los ropajes de escena como “*lujosos [...] y cortados de ricas telas, de oro y seda*”<sup>62</sup>, de ahí que su colorido destaque sobre el gris neutro de la pétreo arquitectura, algo que cautivaba a Ruskin<sup>63</sup>. Esta enseñanza de Serlio, unida a la influencia de la arquitectura de Palladio, es determinante para comprender mejor la magnífica serie de *Cenas* que devienen, cada vez más, pura escenografía y teatro.



18. *Las Bodas de Caná*, 1562-63, óleo sobre lienzo, 669 x 990 cm., París, Louvre.

### Las Bodas de Caná de San Giorgio Maggiore y otros festines

Entre 1560 y 1562, Palladio había construido un refectorio de grandes dimensiones en el monasterio benedictino de San Giorgio Maggiore en Venecia. Para decorar el muro testero, los monjes encargaron al Veronés una gran composición pictórica basada en las *Bodas de Caná*, de la que Vasari<sup>64</sup> se hace eco en su obra. El 6 de junio de 1562 se firmó el contrato entre Paolo y los monjes benedictinos<sup>65</sup>. La magnífica tela de 669 x 990 cm se trasladó a Francia en 1799 debido al expolio de las tropas napoleónicas, quedando expuesta en el Museo del Louvre donde todavía se encuentra (fig. 18).

Veronés transformó el relato evangélico en un acontecimiento mundano y fastuoso como si tuviera lugar en su propio tiempo, y lo escenificó mediante una perspectiva grandiosa como si de un pomposo espectáculo teatral se tratara. El banquete tiene lugar ante un vasto aparato arquitectónico colocado de frente, *in maestà* —“*a maestoso Teatro*”<sup>66</sup>—. Esta definición de Ridolfi no puede ser más elocuente, desde el momento que la arquitectura pintada

<sup>62</sup> SERLIO, S.: *Il Secondo Libro...* *ob. cit.*, París, 1545, IV parte, fol. 52.

<sup>63</sup> RUSKIN, J.: *Modern painters*, Londres, 1843-60.

<sup>64</sup> VASARI, G.: *Vite...* *ob. cit.*, vol. 5, p. 378.

<sup>65</sup> PALLUCCHINI, R.: *Veronés, ob. cit.*, 1984, p. 80. El contrato estipulaba que el lienzo debía estar acabado para la fiesta del Nombre de María, el 12 septiembre de 1563. El precio establecido fue de 324 ducados y un tonel de vino. El texto íntegro del contrato con los frailes, fechado el 6 de junio de 1562, fue publicado por PIGNATTI, T.: *Veronese, ob. cit.*, pp. 253-254 (docum. 22). Paolo firmó la liquidación de sus honorarios el 6 de octubre de 1563, fecha en la que el Veronés acusa recibo de la totalidad del pago (*Ibidem*, p. 254, docum. 24).

<sup>66</sup> RIDOLFI, C.: *Le meraviglie...*, *ob. cit.*, vol. I, p. 315. “*La Mensa è situata nel seno di maestoso Teatro...*”. También en p. 134.

del Veronés se corresponde con las recomendaciones de la *scena tragica* de Serlio, dotada de “*columnas, frontispicios, y otros ornamentos*”<sup>67</sup>. Y sin embargo, en muchas ocasiones las escenas del Veronés ignoran o pervierten las reglas clásicas de la perspectiva, pues en ninguno de sus festines las líneas de fuga convergen todas en un punto. El *proscenio* tiene un punto de fuga distinto del *post-scenio*, abandonando así el convencionalismo de crear ilusión perspectiva mediante un método racional, matemático y *correcto*. Por ejemplo, en la escena de las Bodas de Caná se han encontrado hasta siete puntos de vista diferentes<sup>68</sup>, de ahí que algunos coetáneos comenzaran a conocer al Veronés por sus “*prospettive variissime*”<sup>69</sup>. Sin embargo, no debemos olvidar que Paolo ya había empleado esta divergencia perspectiva en la *Giustiniana Giustiniani Barbaro* asomada a la balaustrada de Maser, seguramente porque a esas alturas (1560-61) nuestro pintor sabía que el intento de crear una ilusión espacial convincente sobre el precepto del punto de vista único empezaba a ser algo retrógrado. Los heroicos tiempos de Masaccio, Ucello y sus coetáneos florentinos quedaban ya muy lejos.



19. *Cena en Casa de Simón*, óleo sobre lienzo, 1570, Versalles, Musée National.

El precedente de las monumentales *Bodas de Caná* se encuentra en la versión de la *Cena en casa de Simón* actualmente en la Galería Sabauda de Turín. Esta obra anticipa la serie de *Cenas* que adoptan elementos palladianos para levantar escenarios espectaculares, si bien, como era de esperar por su temprana cronología (1556-58), se advierte todavía un cierto conservadurismo al ofrecer una envolvente arquitectura clásica fugada a un solo punto —a la manera de la escena serliana— aunque aquí muy bien integrada con las figuras. Menos conocida es otra versión más

tardía de la *Cena en Casa de Simón* (1570), ésta en Versalles (Musée National), donde el *periaktoi* lo constituye una mampara semicircular de columnas que recuerda mucho a las del ábside del Redentor de Palladio (fig. 19).



20. *Martirio de San Sebastián*, 1565-70, óleo sobre lienzo, 355 x 540, Venecia, igl. San Sebastiano.

En la magnífica *Cena de San Gregorio Magno* de 1572 que se puede contemplar en Monte Berico de Vicenza encontramos un pórtico palladiano que remite al del *Martirio de San Sebastián* de la iglesia veneciana homónima (fig. 20). En esa *Cena*, Paolo elige el momento en que Jesús hace acto de presencia en el banquete ante el estupor de los apóstoles y la súbita reacción del personaje en primer plano. El episodio acontece en una casa lujosa, con un comedor abierto y dos escalinatas de las que salen los sirvientes. Además de las columnas, no pueden faltar los habituales edificios clásicos de tonalidad pétreo cuya misión es, una vez más, resaltar el colorido de los trajes. Es obvio que toda la representación transmite un evidente sentido prebarroco.

El supuesto palacio apostólico del Vaticano que Veronés evoca en este cuadro es, en realidad, un edificio que recuerda a Palladio contextualizado con todo el fasto de la época. Al contrario que los trajes, que sí se pueden tomar como

<sup>67</sup> SERLIO, S.: *Il secondo libro di prospettiva*, París, 1545, IV parte, fol. 48.

<sup>68</sup> Al respecto, PALLUCCHINI, R.: *Veronés, ob. cit.*, p. 81 hace mención a “*un studioso francés de la prospettiva*” sin especificar su nombre. Lo que el Veronés buscaba con la divergencia perspectiva era el ensanchamiento espacial con el fin de evitar el efecto de entubamiento de la pirámide óptica renacentista hasta hacerla desaparecer.

<sup>69</sup> VASARI, G.: *Vite...*, ob. cit., vol. 6, p. 370.

un documento histórico acerca del gusto y la moda veneciana del XVI<sup>70</sup>, los edificios de Paolo no son arquitecturas *reales* sino *teatrales* y, por consiguiente, simbólicas. Su papel no va más allá del que desempeñaban las arquitecturas efímeras levantadas en la ciudad con ocasión de determinadas festividades. Estas construcciones muchas veces triunfales no buscaban otra cosa que transformar el ambiente urbano en un escenario festivo<sup>71</sup> de modo similar al que desempeñaba la *Loggetta* que aún existe en la base del *campanile* de San Marcos<sup>72</sup>.

El sentido de lo teatral se exalta al máximo en la llamada *Cena en casa de Leví* (1573), hoy en la Galleria dell'Academia de Venecia, pintada para el refectorio del convento veneciano de los santos Juan y Pablo –San Zanipolo– (fig. 21). Esta obra fue costeada por uno de los frailes en sustitución de la *Última Cena* de Ticiano, perdida en un incendio ocurrido en 1571<sup>73</sup>. De acuerdo con el encargo, debía tratarse de la *Última Cena* del Señor; sin embargo, a juzgar por el resultado es evidente que el Veronés no fue ortodoxo con el tema, puesto que la escena se desarrolla en una suntuosa vivienda palladiana con “*scale morte*”<sup>74</sup> que descienden a las cocinas, sirvientes que llevan las viandas, y hasta soldados que participan en la fiesta comiendo y bebiendo.



21. *Última Cena*, retitulado *Cena en Casa de Leví*, 1573, óleo sobre lienzo, 555 x 1305, Venecia, Galerías de la Academia.

La monumental loggia ante la que se desenvuelve el acto es una interpretación literal del *caenaculum magnum* de la Vulgata descrito en los evangelios<sup>75</sup>, pues sus dimensiones son realmente aparatosas. La triple arquería ante la cual se celebra la Cena procede probablemente de la de Tiziano para el mismo refectorio<sup>76</sup>, destruida como se ha dicho en 1571. Esta arquería constituye una verdadera barrera que sirve para contener las figuras y enmarcar las perspectivas a través de sus vanos, lo que se puede leer como la solución escenográfica que Palladio había proyectado para el teatro Olímpico y que Scamozzi ejecutó con algunas variaciones. Hay que destacar igualmente el edificio de la izquierda, cuyas fachadas en esquina remiten a Serlio y Miguel Ángel respectivamente.

<sup>70</sup> PALLUCCHINI, R.: *Veronés, ob. cit.*, pp. 99-100.

<sup>71</sup> Sobre las estructuras provisionales de carácter festivo en tiempos de Palladio véase CHASTEL, A.: “Palladio et l’art des fêtes”, *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 2 (1960), pp.29-33.

<sup>72</sup> Más allá de diferencias estilísticas obvias, el monumento que se ve en el centro de *La familia de Dario* remite al Arco Foscari del Palacio Ducal, una de las arquitecturas triunfales de carácter permanente más famosas de Venecia.

<sup>73</sup> PALLUCCHINI, R.: *Veronés, ob. cit.*, p. 100.

<sup>74</sup> Ésta es la expresión literal que empleó el propio Veronés ante el Tribunal del Santo Oficio.

<sup>75</sup> Cfr. *Mc*, 14, 15; *Lc* 22, 12.

<sup>76</sup> Ésa es la opinión de ROSAND, D.: *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, ob. cit., p. 285, n41.

El Veronés, con un sentido teatral de la cuestión, representó la Última Cena de Jesús como si de un acontecimiento sucedido en su tiempo se tratara. Sin embargo no se puede negar que la mundanalidad que caracteriza este festín gastronómico –en el que los coetáneos podían reconocer a personajes célebres de su tiempo– contribuyó a alimentar las sospechas de herejía que le llevaron ante el Tribunal de la Inquisición.

En efecto, la observación de que Paolo había interpretado a su *libre albedrío*<sup>77</sup> el tema de la Última Cena no se hizo esperar, y el proceso al que el pintor fue sometido en 1573 es bien conocido y está puntualmente documentado por la historiografía<sup>78</sup>. El Tribunal del Santo Oficio acusaba al pintor de haber representado a Jesús distribuyendo el pan y el vino en medio de soldados, bufones y hasta de un hombre sangrando por la nariz, lo que para la Inquisición significaba una mofa de la Eucaristía. En opinión del Tribunal, si los soldados que aparecen en el cuadro tienen aspecto de alemanes, léase, de luteranos –por tanto, herejes–, su presencia comiendo y bebiendo en medio del banquete pascual sólo buscaba hacer escarnio de las Sagradas especies. Al final, de la lectura del interrogatorio parece desprenderse que lo único que pretendía la Inquisición era arrancar del pintor una confesión acerca de cuáles fueron sus verdaderas intenciones a la hora de ejecutar el cuadro, cuestión a la que siempre respondía con evasivas<sup>79</sup>.

En descargo del Veronés se podría argumentar que en su ánimo estaba representar la Última Cena como institución universal de la Eucaristía, y si había ampliado el número de *comensales* más allá de lo iconográficamente ortodoxo sería, sencillamente, por una razón que escapó al tribunal del Santo Oficio: el deseo del pintor de dar a la institución eucarística una orientación universal, pues la entrega de Jesús es a toda la humanidad, no solo a doce hombres. No lo entendieron así sus juzgadores, que obligaron al artista a cambiar el título del cuadro. Así, la *Cena de los Apóstoles* se convirtió forzosamente en *Cena en casa de Leví*, pero no por ello dejó de ser quizá el cuadro más notable y maduro de este género pictórico del Veronés.

Llegamos por último a la que probablemente sea la obra que mejor representa el “giro teatral” del pintor y punto álgido de su conexión palladiana: *La familia de Darío ante Alejandro*, de 1567-70 (Londres, National Gallery), que fue pintada para los Pisani (fig. 22). Paolo elige una composición transversal similar a la ya utilizada más de una década atrás en la *Presentación de Jesús en el templo* de Dresde, incluyendo como novedad la *loggia* en paralelo a la escena. En primer plano aparece un dignatario que presenta a la arrodillada familia de Darío, mientras un soldado señala hacia el emperador Alejandro que lleva un manto anaranjado sobre la armadura. El encuentro

<sup>77</sup> El reconocimiento del *libre albedrío* como instrumento válido para interpretar las Escrituras era y es una de las principales críticas de Roma al protestantismo, ya que las iglesias evangélicas no admiten el papel del Magisterio de la Iglesia como intérprete único y exclusivo de la Palabra. Al final, lo que el Veronés estaba haciendo en esta obra era traducir plásticamente una interpretación personal del pasaje evangélico de la Última Cena (cfr. *Mt* 26, 16-29 y paralelos; *I Cor* 11, 23-26), lo que levantó la sospecha de herejía por parte de la Inquisición.

<sup>78</sup> El interrogatorio al que el Santo Oficio sometió al Veronés está transcrito en su práctica integridad en PALLUCCHINI, R.: *Veronés, ob. cit.*, pp. 104-110.

<sup>79</sup> Algunas de las displicentes respuestas del Veronés al tribunal eclesiástico que le juzgó son ya célebres: “*nosotros los pintores nos tomamos las mismas licencias que se toman los poetas y los locos*” (cfr. PALLUCCHINI, R.: *Veronés, ob. cit.*, p. 109). Por sí sola, esta declaración es sintomática del arraigo que el ambiente manierista tuvo en el espíritu del Veronés, no sólo durante sus años de juventud hasta la intervención de Maser en 1560, sino también a lo largo de la década siguiente a la que pertenecen las Cenas.



22. *La familia de Darío ante Alejandro*, 1667-70, óleo sobre lienzo, 236 x 475, Londres, National Gallery.

tiene lugar en un angosto primer plano escénico contenido por una balaustrada, estrechez habitual en la escena veronesiana de aquellos años como ya hemos visto, y está enfatizada por el consabido recurso del horizonte bajo que minimiza la cantidad de pavimento visible. El elocuente espectáculo se produce ante un monumental aparato arquitectónico de arquerías, columnatas y balaustradas, lo que da mayor énfasis y viveza a la escena, al hacer contrastar el intenso colorido de las vestiduras con los tonos relativamente neutros del telón de fondo. La pantalla plateada que crea la *loggia* palladiana refleja la luz sobre la multitud de figuras de la escena principal, que se sitúa una vez más en primer plano próxima al espectador. A través de los arcos dispuestos en paralelo al plano del lienzo, de claro recuerdo palladiano, se divisa una perspectiva que acentúa la sensación de lejanía. Todo ello hace que, inevitablemente, vuelva una vez más a nuestra memoria el inmortal *Teatro Olimpico* de Vicenza, de ahí nuestra consideración del *Darío y Alejandro* como la síntesis del proceso de aprendizaje del Veronés en su feliz (¿y fortuita?) aproximación a la figura de Andrea Palladio.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV.: *Palladio e Verona* (Catálogo de la Exposición), Verona, 1980.
- AA.VV.: *Tratados de Arquitectura de los siglos XVI-XVII*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2001.
- ACKERMAN, James S.: *Palladio*, Xarait, Madrid, 1980; ed. ingl.: Harmondsworth and Baltimore, 1966 (1ª ed.).  
—*Palladio's Villas*, Locust Valley, New York, 1967.
- ALBERIGO, G.: "Daniele Barbaro", en *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 6, Roma, 1964, pp. 89-95.
- BADT, Kart: *Paolo Veronese*, Colonia, 1981.
- BARBARO, Daniele: *La pratica della prospettiva*, Venecia, 1568.
- BRIZIO, Anna Maria: "La pintura di Paolo Veronese n rapporto con l'opera del Sanmicheli e del Palladio", *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 2 (1960), pp. 19-25.  
—"Paolo Veronese", in *Rinascimento europeo e Rinascimento veneziano*, Vittore Bianca (ed.), Florencia, 1967, pp. 223-231.
- BURNS, HOWARD (y otros): *Andrea Palladio 1508-1580: The Portico and the Farmyard*, Londres, 1975.
- CHASTEL, André: "Palladio et l'art des fêtes", *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 2 (1960), pp. 29-33.  
—*Cortile et theatre, en Le lieu théâtrale à la Renaissance* (Colloques Internationaux du Centre Nationale de la Recherche Scientifique), Jean Jacquot y otros (ed.), París, 1964, pp. 41-47.
- COCKE, Richard: "Veronese and Daniele Barbaro: The Decoration of Villa Maser", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 35 (1972), pp. 226-246.
- DAMISCH, Hubert: "Le theatre de peinture", en *Interpretazioni veneziane: studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, Venecia, 1984, pp. 137-143.
- FEHL, Phillip: "Veronese and the Inquisition: A Study of the Subject Matter of the so-called "Feast in the House of Levi", *Gazette des Beaux-Arts* 58 (1961), pp. 325-354.  
—"Veronese's Decorum: Notes on the Marriage at Cana", en *Art in the Age of Nature: Studies in Honor of H. W. Janson*, Nueva York, 1981, pp. 341-365.
- FIOCCO, Giuseppe: "Alvise Cornaro e il teatro", en *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, Londres, 1967, pp. 34-39.
- FOGOLARI, Gino: "Il processo dell'Inquisizione a Paolo Veronese", *Archivio Veneto* 17 (1935), pp. 352-386.
- FORSSMAN, Eric: "Palladio e Daniele Barbaro", *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 8 (1966), pp. 68-81.  
—"Palladio e la pittura a fresco", *Arte veneta* 21 (1967), pp. 71-76.
- GAETA, Franco: "Marcantonio Barbaro", en *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, 1964, vol. 6, pp. 110-112.
- GIOSEFFI, Decio: "Palladio e Scamozzi: il recupero dell'illusionismo integrale del teatro vitruviano", *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 16 (1974), pp. 281-285.
- GOULD, Cecil: "Sebastiano Serlio and Venetian Painting", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 25 (1962), pp. 56-64.
- HEYDENREICH, Ludwig H./LOTZ, Wolfgang: *Arquitectura en Italia, 1400-1600*, Cátedra, Madrid, 1999 (3ª ed.).
- HUSE, Norbert: "Palladio und die Villa Barbaro in Maser: Bemerkungen zum Problem der Autorschaft", *Arte veneta* 28 (1974), pp. 106-121.
- IVANOFF, Nicola: "Il sacro ed il profano negli affreschi di Maser", *Ateneo Veneto* 145, nº 1 (1961), pp. 99-104.  
—La tematica degli affreschi di Maser", *Arte veneta* 24 (1970), pp. 210-213.
- KLEIN, Robert/Zerner, Henri: "Vitruve et le theatre de la Renaissance italienne" en *Le lieu théâtrale à la Renaissance* (Colloques Internationaux du Centre Nationale de la Recherche Scientifique), Jean Jacquot y otros (ed.), París, 1964, pp. 49-60.
- MARINELLI, Sergio: "Lo spazio ideologico di Paolo Veronese", *Comunità* 28, nº 173 (1974), pp. 302-364.
- MARTINEAU, Jane/HOPE, Charles (eds.): *The Genius of Venice 1500-1600*, Royal Academy of Arts, Londres, 1983.

- OBERHUBER, Konrad: "Gli affreschi di Paolo Veronese nella villa Barbaro", *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 10 (1968), pp. 188-202.
- PALLADIO, Andrea: *I Quattro Libri dell'architettura*, Venezia, 1570.
- PALLUCCHINI, Rodolfo: "Gli affreschi di Paolo Veronese", in *Palladio, Veronese e Vittoria a Maser*, Milán, 1960, pp. 69-83.  
— *Veronés*, Carroggio, Madrid, 1984. Ed. it.: *Veronese*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1984.
- PARRONCHI, Alessandro: "La prospettiva a Venezia tra Quattro e Cinquecento", *Prospettiva* 9 (1977), pp. 7-16.
- PASCHINI, Pio: "Daniele Barbaro letterato e prelado veneziano nel Cinquecento", *Rivista di Storia della chiesa in Italia* 16 (1962), pp. 73-107.
- PIGNATTI, Terisio: *Veronese: L'opera completa*, 2 vols., Venezia, 1976.
- PUPPI, Lionello: "La rappresentazione inaugurale del Teatro Olimpico: appunti per la restituzione di uno spettacolo rinascimentale", *Critica d'arte* 9 (1962), n° 2, pp. 57-63; n° 3, pp. 57-69.  
— *Il Teatro Olimpico*, Vicenza, 1963.  
— "Gli spettacoli all'Olimpico di Vicenza dal 1585 all'inizio del '600, en *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, Maria Teresa Muraro (ed.), Florencia, 1971, pp. 73-96.  
— *Andrea Palladio*, 2 vols., Milán, 1973.
- RIDOLFI, Carlo: *Le meraviglie dell'arte*, Venezia, 1648, 2 vols. Reed. Detlev von Hadeln, Berlin, 1914-1924.
- ROSAND, David: *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, New Haven and London, Yale University Press, 1982.  
— "The Crisis of the Venetian Renaissance Tradition", *L'Arte* 11-12 (1970), pp. 5-53.  
— "Theater and Structure in the Art of Paolo Veronese", *Art Bulletin* 55 (1973), pp. 217-239;  
— Exhibition Review: "The Genius of Venice", *Renaissance Quarterly* 35 (1985), pp. 290-304.  
— "Daniele Barbaro on Scaenographia", en *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, New Haven and London, Yale University Press, 1982, pp. 177-181.
- ROSCI, Marco: "Sebastiano Serlio e il teatro del Cinquecento", *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 16 (1974), pp. 235-242.
- SERLIO, Sebastiano: *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici*, Venezia, 1537.  
— *Il secondo libro di prospettiva*, Paris, 1545.
- TAFURI, Manfredo: "Teatro e città nell'architettura palladiana", *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 10 (1968), pp. 65-78.
- TEA, Eva: "Paolo Veronese e il teatro", en *Venezia e l'Europa* (Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte), Venezia, 1956, pp. 282-284.
- TURNER, A. R.: *The vision of landscape in Renaissance Italy*, Princeton, 1966.
- VASARI, Giorgio: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Florencia, 1568, 9 vols., Gaetano Milanesi (ed.), Florencia, 1878-85.
- VITRUBIO, Marco: *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto Patriarca d'Aquileggia*, Venezia, 1556.
- WOLTERS, Wolfgang: "Andrea Palladio e la decorazione dei suoi edifici", *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 10 (1968), pp. 262-267.
- ZANETTI, Antonio Maria: *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Venezia, 1771.
- ZORZI, Giangiorgio: *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Vicenza, 1968.