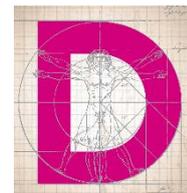


Digilec 6 (2019), pp. 39-53

Fecha de recepción: 25/06/2019

Fecha de aceptación: 24/02/2020

DOI: <https://doi.org/10.17979/digilec.2019.6.0.5860>



e-ISSN: 2386-6691

EL TEATRO DEL BARROCO. EL MUSEO DEL LOUVRE COMO ESCENARIO

THE BAROQUE THEATRE. THE LOUVRE MUSEUM AS A STAGE

Abraham RAMÍREZ MARTÍN*

Universidad de Oviedo

Resumen

“Las Bodas de Caná” de Paolo Caliari ‘el Veronés’ es una de las mejores composiciones de la pintura barroca veneciana, un enorme lienzo dispuesto como una gran obra de teatro. Sustraído por las tropas de Napoleón de su emplazamiento original en Venecia, cuelga desde 1798 en la Sala de los Estados del Ala Denon en el Museo del Louvre.

Palabras clave: Paolo Veronés; Barroco; Venecia; Louvre; Sala de los Estados; “Las Bodas de Caná”

Abstract

“The wedding feast at Caná” byname of Paolo Caliari ‘il Veronese’ is one of the best compositions of Venetian Baroque painting, a huge canvas designed as a great theatre play. Confiscated by Napoleon’s troops from its original location in Venice, it hangs since 1798 in the Hall of the States of the Denon Wing in the Louvre Museum.

Key Words: Paolo Veronese; Baroque; Venice; Louvre; Salle des Etats; “The wedding feast at Caná”

A principios del mes de octubre de 2019, el *Musée du Louvre* volvió a abrir al público la Sala de los Estados tras una renovación, necesaria para albergar a la gran cantidad de gente que entra en ella, una masa que acude (en su grandísima mayoría) para ver una sola obra. En este artículo vamos a prestar atención y a analizar una importante pintura que hay en dicha sala, pero no aludo al retrato de una mujer por todos conocida, que es el motivo de ese elevado número de visitas. Me refiero al lienzo que está justamente enfrente de este famoso retrato femenino, quien la observa impertérrita día tras día.

La Sala de los Estados o *Salle des Etats* es la sala 711 del Museo del Louvre, situada en el primer piso del Ala Denon. Esta es la estancia más célebre del museo parisino por ser la sala en la que se expone la 'Mona Lisa' de Leonardo da Vinci; antes de esta reforma, las paredes de la sala estaban pintadas en un tenue pero agradable color arena. Tras los cambios acometidos en los últimos meses (durante los cuales la 'Mona Lisa' se ha "mudado" a la enorme Galería Médicis, la sala donde están los grandes lienzos de Peter Paul Rubens, generando un polémico caos) el resultado no ha satisfecho a todo el público. Las paredes de la sala han sido pintadas en un profundo azul Prusia, que destaca los marcos dorados de los lienzos pero que oscurece la estancia. En estos casos tan subjetivos, el tiempo y la costumbre a ver el nuevo color son el mejor veredicto.



Figura 1. Sala de los Estados antes de su renovación.

En la sala 711 o Sala de los Estados hay varias joyas insuperables de la pintura veneciana prácticamente ignoradas por el éxito de *blockbuster* de la icónica pintura de da Vinci. Por eso, la obra que se va a examinar en este artículo no es ni la 'Gioconda' (cuyo estado actual requiere una profunda restauración para una limpieza superficial) ni estas otras que aún estaban sin colgar días antes de la reapertura de la sala. El lienzo que se va a proceder a ver y a analizar en detalle aquí tiene unas dimensiones bastante más grandes que cualquiera de las pinturas que aparecen en la fotografía, ya que sus medidas son 6,77 metros de alto por 9,44 metros de largo.



Figura 2. Obras de la Sala de los Estados durante su recolección tras la restauración.

Empecemos por el principio. La congregación de monjes benedictinos de *San Giorgio Maggiore* de Venecia, iglesia diseñada por Andrea Palladio, quería una gran pintura para decorar una de las paredes del refectorio de su abadía. Arquitectónicamente, la iglesia de *San Giorgio Maggiore* marcaría el estilo constructivo definitorio de Venecia en la segunda mitad del siglo XVI. Iniciada su construcción en 1566, en este templo, Palladio plasma su gusto por el pasado clásico, reflejado perfectamente en la fachada de la iglesia, inspirada en un templo tetrástilo, con columnas sobre plintos y rematado por entablamento y frontón.



Figura 3. Exterior e interior de la abadía de *San Giorgio Maggiore* de Venecia.

En la planta de *San Giorgio Maggiore*, Palladio quiso representar “con la forma de la cruz ante los ojos del observador aquel madero del que pendió nuestro Redentor”, siguiendo así los preceptos marcados en el Concilio de Trento (1545-1563), donde San Carlos Borromeo abogaba por esta forma de construcción en detrimento de las ideas centralistas palladianas, al considerarlas paganas. El tema a representar elegido por los monjes fue el pasaje bíblico de las bodas de Caná. Una escena en la que se desarrolla un banquete no puede ser más apropiada para decorar su propio comedor en la abadía. Para realizar la obra, los monjes contrataron a uno de los mejores y más cotizados pintores de

la ciudad veneciana: Paolo Caliari, llamado “el Veronés” por su ciudad de origen, la cercana Verona.

Paolo Veronés (o *Veronese*, en italiano) nació en 1528 en el seno de una familia humilde, siendo su padre cantero. Iniciaría su formación a la temprana edad de 13 años con su tío Antonio Badile antes de entrar en el taller de Giovanni Carotto. Sus primeros trabajos de importancia fueron varias decoraciones murales al fresco en diversas villas y palacios de las cercanas ciudades de Treviso y Vicenza. Se estableció definitivamente en Venecia en 1553 donde, salvo un destacable viaje a Roma entre 1560 y 1561 para conocer y estudiar los frescos de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, desarrolló toda su carrera artística, convirtiéndose en una de las figuras más importantes de la ciudad de los canales durante toda su carrera, que abarcaría prácticamente hasta finales del siglo XVI.



Figura 4. ‘Autorretrato’ (1558/1563, óleo sobre lienzo, 63x50.5 cm; Hermitage Museum, San Petersburgo, Rusia).

La pintura del Veronés, de composiciones ilusionistas, escenas de temas festivos y desenfadados y ritmos y timbres cromáticos claros y alegres (en contraposición con la oscuridad de Tintoretto), sigue en sus inicios los modelos de Parmigianino y el manierismo de Giulio Romano para terminar marcando el compás del Barroco pictórico italiano hasta los tiempos del arte jubiloso de Giovanni Battista Tiepolo. La producción de Paolo Veronés también influiría en la obra de otros artistas como el boloñés, Annibale Carracci, Diego Velázquez e incluso pintores del siglo XIX como Eugène Delacroix. Tras la muerte de Tiziano Vecellio (acaecida el 27 de agosto de 1576, después de caer enfermo por la epidemia de peste negra que asoló Venecia), el trono de la pintura de la ciudad fue ocupado por Jacopo Robusti *Tintoretto* y por Paolo Caliari “el Veronés”. De estos dos artistas, fue sobre todo nuestro protagonista, Veronés, quien a través de sus tremendamente bellas y decorativas obras hizo que la pintura de Venecia fuera personificada con una resplandeciente mujer rubia, bellamente engalanada con brillantes joyas y vestida con profusas telas de luminosos colores, y que la vida en la ciudad fuera identificada como un gran festín de júbilo y alegría. Se podría decir que ‘Las bodas de Caná’ es el epítome de su producción artística.

En cuanto al comportamiento cromático de Veronés, hay una característica diferencial respecto a otros pintores de su entorno; esta es que el pintor yuxtaponía colores saturados, tales como verdes, naranjas, potentes rojos, violetas, dorados o marrones en segundo plano, en zonas de sombra, diluyéndolos en las zonas más luminosas. De esta forma tan poco convencional, sus pinturas parece que reflejan la luz del sol desde cualquier plano, ora esté iluminado, ora caiga en las sombras. Citaremos uno de sus trabajos fuera de Venecia, que tuvo especial trascendencia durante el resto de su carrera. En 1560 se le encargó la decoración de las estancias interiores de Villa Barbaro, en Maser, cerca de Treviso, construida entre 1556 y 1558 por Andrea Palladio, el gran arquitecto del *Cinquecento* veneciano. Veronés decoró los interiores de esta villa con una serie de frescos de contenido alegórico y mitológico sirviéndose de la propia arquitectura del edificio, creando así una serie de trampantojos que trascienden los límites de lo construido. A pesar del rechazo del arquitecto a los frescos, ya que, según se deduce, consideraba que hacían un flaco favor a la villa con su ilusionismo espacial, este trabajo fue de gran importancia para Veronés, debido a que la carga arquitectónica asimilada por su pintura en la Villa Barbaro influiría en toda su obra posterior.

El encargo de los benedictinos de *San Giorgio Maggiore* al pintor¹, perfectamente detallado, establecía que la pintura debía ser de una monumentalidad suficiente como para cubrir en su totalidad la pared posterior del gran refectorio de la abadía. En este lugar, la obra iba a verse a una altura de dos metros y medio del suelo, generando así una mayor sensación de grandiosidad y haciendo más patente el efecto ilusorio de la pintura. Probablemente, y dada la rapidez de ejecución de un lienzo de 70 metros cuadrados (finalizado en aproximadamente quince meses²), Veronés tuvo que ser ayudado por su hermano, también pintor, Benedetto Caliari.

¹ Según contrato, Veronés recibiría por su trabajo 324 ducados, un barril de vino y la manutención necesaria durante la duración de los trabajos.

² El encargo se plasmó el 6 de junio de 1562 y la obra fue entregada a la congregación en septiembre de 1563.

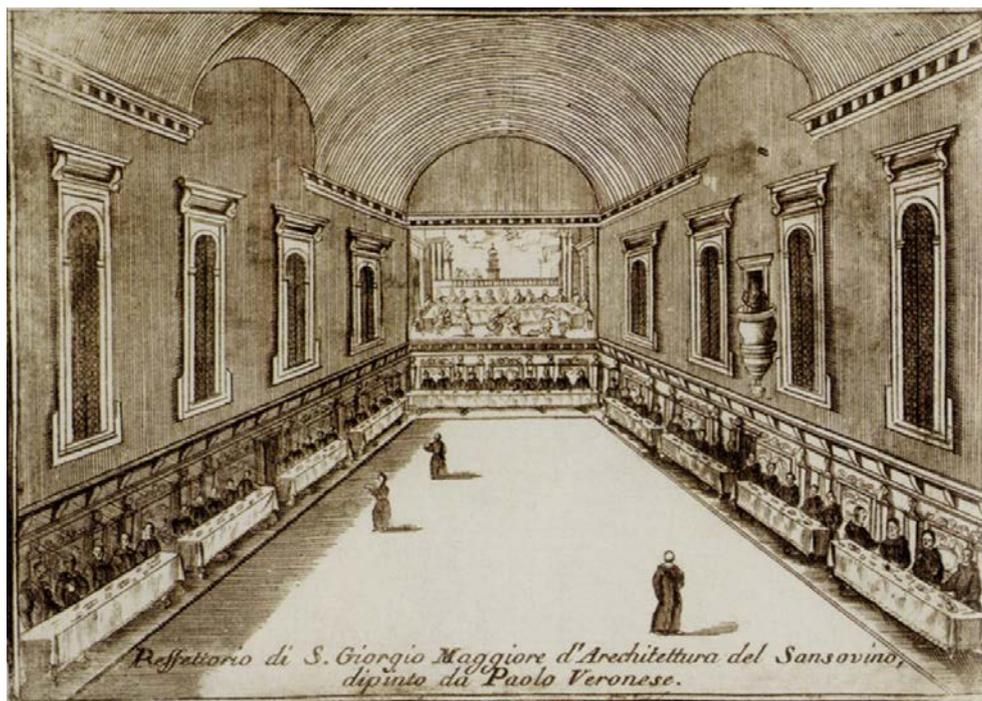


Figura 5. Grabado de Vincenzo María Coronelli de 1709 del refectorio de *San Giorgio Maggiore* en el que se ve colgada la obra en su lugar original.

La historia que Veronés plasmaría en el lienzo³ es por todos conocida: Jesús fue invitado al banquete de una boda en la ciudad galilea de Caná. Durante la celebración, el vino se terminó y El Salvador, tras mandar llenar de agua las tinajas, realizó su primero milagro convirtiéndolo en vino. Este pasaje, que presagiaría la institución de la Eucaristía, se narra en el Evangelio de San Juan:

Por aquel tiempo se celebraba una boda en Caná de Galilea, cerca de Nazaret, en la que estaba la madre de Jesús. Invitaron también a la boda Jesús y a sus discípulos. Se terminó el vino y la madre de Jesús le dijo: «No tienen vino». Jesús le contestó: «Mujer, ¿A ti y a mí qué, mujer? Mi hora todavía no ha llegado». Su madre dijo a los sirvientes: «Haced lo que él os diga».

Había allí seis tinajas de piedra de unos cien litros cada una para los ritos de purificación de los judíos. Jesús les dijo: «Llenad de agua las tinajas». Y las llenaron hasta arriba. «Sacad ahora, les dice, y llevádselo al maestresala». Y se lo llevaron. Tan pronto como el maestresala probó el agua convertida en vino, (sin saber de dónde era, aunque sí lo sabían los sirvientes que habían sacado el agua), llamó al novio y le dijo: «Todos sirven primero el vino mejor; y cuando se ha bebido en abundancia, el peor. Tú, en cambio, has guardado el vino mejor hasta ahora».

Así, en Caná de Galilea, dio Jesús comienzo a sus milagros, manifestó su gloria y sus discípulos creyeron en él. Después bajó a Cafarnaúm con su madre, sus hermanos y sus discípulos, pero no se quedaron allí muchos días. Se acercaba la Pascua de los judíos y Jesús subió a Jerusalén (Evangelio según San Juan 2:1-13).

³ La idea inicial de Veronés fue crear un fresco que cubriera toda la pared, pero la humedad de Venecia hizo que se decidiera por la técnica del óleo sobre lienzo.

Este trabajo para *San Giorgio Maggiore* fue un punto de inflexión en la carrera de Veronés. A partir de este momento, otras comunidades religiosas de Venecia también quisieron contar con una obra de su pincel para ornar sus monasterios, ya que desde entonces fue considerado (si no lo era ya) un maestro indiscutible capaz de crear grandes composiciones en las que albergar escenas de suntuosos festines, a la par de ser un virtuoso en el retrato y un experto colorista.



Figura 6. 'Las Bodas de Caná' (1563, óleo sobre lienzo, 6,77 x 9,94 m.; Museo del Louvre, París).

El escenario en el que se desarrolla la acción, como se ha citado anteriormente, bebe de los preceptos de la arquitectura renacentista, en este caso, de clara esencia palladiana. De hecho, gran parte de la modernidad de esta obra viene dada en que algunos elementos arquitectónicos pintados por Veronés pertenecen a edificios diseñados por Palladio durante ese mismo año, como las columnas de fuste estriado y capitel corintio. El pintor enmarca la escena en un gran patio dividido en dos zonas: la parte superior está delimitada por una balaustrada tras la que se dispone una terraza elevada a cielo abierto llena de cocineros y sirvientes y flanqueada por columnas dóricas y corintias de gran altura (más aún estas últimas, en segundo plano); en la parte inferior, bajo y delante de la balaustrada, se disponen los invitados y comensales alrededor de la enorme mesa en forma de U. Veronés, más que un tradicional acontecimiento bíblico, pinta con absoluta libertad iconográfica todo un festín veneciano típico de su época, un tiempo ausente de crisis económicas, sociales y espirituales, que sí se sobrevendrían posteriormente y terminarían por minar el poder de la *Repubblica Serenissima*.

La escena pintada está habitada por unas 130 figuras individualizadas hasta el más mínimo detalle, con expresividad personalizada para cada personaje y colocados en todo tipo de escorzos, gestos y ademanes. En este escenario, además, se mezclan lo profano con lo sagrado, colocando Veronés en el mismo plano figuras bíblicas y personajes

coetáneos⁴. El momento preciso que plasma en ‘Las bodas de Caná’ para toda la eternidad es el acto justamente posterior a la realización del milagro cristiano, cuando el vino vuelve a llenar las jarras de piedra con las que los sirvientes proceden a servir nuevamente a los comensales.

Se pueden observar varias de las seis tinajas profusamente labradas que Jesús mandó llenar de agua: hay tres a la derecha, al lado de un hombre de pie que parece estar probando el caldo para dar el visto bueno, y otra a la izquierda, en manos de un joven que nos da la espalda. Pongamos atención a ese hombre, el que está catando el vino, de soberbia apariencia física y erguido con gran dignidad. Nos fijaremos, en especial, en su rica vestimenta. Esa túnica estampada con delicados damascos y el colorido tan limpio y brillante de los pigmentos elegidos es una señal clara del más puro arte de Paolo Veronés, una fácilmente identificable característica utilizada constantemente durante toda su carrera. Ese hombre, además, es el retrato de Benedetto, hermano de Paolo.



Figura 7. De izquierda a derecha: detalle de ‘Las Bodas de Caná’ (1563, Musée du Louvre), detalle de ‘Alegoría de la Sabiduría y la Fuerza’ (ca. 1565, Frick Collection, Nueva York) y detalle de ‘Visión de Santa Elena’ (ca. 1580, Museos Vaticanos, Ciudad del Vaticano).

En la mesa están sentados, como no puede ser de otra manera, los novios, pero Veronés no los sitúa en el centro de la gran mesa nupcial, si no en uno de los lados, concretamente en el flanco izquierdo (desde el punto de vista del espectador). En el centro, tanto de la mesa como del lienzo, vemos a Cristo, coronado por un brillante halo, frontal, hierático, flanqueado por su Madre (con un halo un poco menos luminoso) y por alguno de sus discípulos. Este grupo es el único elemento plenamente religioso de la obra a primera vista.

⁴ “Para este tipo de formato, el pintor, a semejanza del poeta, necesita la libertad de añadir personajes suplementarios a los que requiere en principio el relato”, decía Veronés.

En línea ascendente desde la cabeza de Jesús hay a un hombre tras la balaustrada, uno de los siervos o, quizá un cocinero, con un gran cuchillo en alto a punto de cortar lo que se puede deducir que sea un trozo de carne. Se ha supuesto que podría ser un cordero, simbología de Cristo como *Agnus Dei* o “Cordero de Dios”. En un solo gesto, Veronés prefigura el sufrimiento del Salvador. La colocación del “grupo de la fe”, con Cristo, María y sus discípulos situados de manera frontal al espectador no es mera casualidad. La intención de Veronés fue generar, entre todo el boato veneciano, una suerte de Última Cena, íntima, repleta de sosiego y humildad (son los únicos personajes ataviados con vestiduras sencillas), en la que Jesús, que nos fija la mirada, a caballo entre interrogante y piadosa, es el eje central de la composición así como lo habría de ser en vida piadosa del siglo XVI.

Gran parte del resto de personajes representados en el convite son (o se ha supuesto que pueden ser) retratos de personalidades reales contemporáneas al pintor: cléricos, aristócratas, hombres orientales con turbante, príncipes, nobles, reyes y reinas como Alfonso de Ávalos⁵, la reina Leonor de Austria⁶, el rey Francisco I de Francia⁷, María de Inglaterra⁸, Süleyman I⁹, Vittoria Colonna¹⁰ (con un mondadientes) e, incluso, el emperador Carlos V¹¹ aparece ataviado de rojo y mostrando su perfil en la esquina superior de la mesa.



Figuras 8 y 9. Detalles ampliados.

Si miramos a la izquierda del lienzo, la novia nos mira a su vez y nos hace prestar más atención en la obra, a la que terminamos entrando cuando observamos atentamente los innumerables platos y bandejas que hay en la mesa, dispuestos en una línea que crea una profunda perspectiva.

‘Las bodas de Caná’ tiene un programa iconográfico muy amplio y complejo. Veronés dispuso a lo largo y ancho de la enorme tela símbolos religiosos premonitorios de la Pasión de Cristo, invisibles entre una infinidad de cubiertos, copas, vasos, cuencos,

⁵ 1502-1546; militar y *condotiero* de origen español, VI marqués de Pescara y II marqués del Vasto. Gobernador del Milanesado hasta su muerte.

⁶ 1498-1558; hija primogénita de Felipe I de Habsburgo y Juana I de Castilla; reina de Portugal y Francia, esposa de Manuel I de Portugal y, posteriormente, de Francisco I de Francia.

⁷ Rey de Francia desde 1515 hasta su fallecimiento en 1547.

⁸ 1516-1558; María I Tudor, hija primogénita de Enrique VIII y Catalina de Aragón; segunda esposa de Felipe II. Reina de Inglaterra desde 1553 hasta 1558.

⁹ Solimán I “el Magnífico” (1494-1566), sultán del Imperio Otomano entre 1520 y 1566.

¹⁰ 1490-1547; marquesa de Pescara, poeta y figura muy influyente en las artes del Renacimiento.

¹¹ 1500-1558; Carlos I de España (de 1516 a 1556) y V del Sacro Imperio Romano Germánico (de 1520 a 1558).

jarras y jarrones de cristal, todo ello del estilo veneciano propio del siglo XVI. Se puede ver a la perfección, de hecho, que cada invitado tiene servilleta, tenedores y una tabla o plato. Incluso, distribuidos por varios rincones del lienzo, se pueden observar casi una decena de perros, varios pájaros (entre ellos, un loro) y un gato, mientras juega en el suelo con una de las jarras de piedra.

Un detalle destacable de la iconografía simbólica de la obra es la contraposición entre el cuerpo físico de Cristo, que sería el cordero que el hombre del cuchillo en ristre, situado en la terraza sobre la figura de Jesús, está cortando, frente a unas cajas de membrillo que los sirvientes están entregando a los comensales, símbolo del matrimonio y una sutil representación del cuerpo místico de Cristo. Delante de la gran mesa nupcial, en el primer plano de la escena y dispuesto en el eje central de la composición, hay un conjunto de músicos, con sus respectivos instrumentos musicales renacentistas. Este grupo es la parte más personal de toda la obra y de las más interesantes, historiográficamente hablando.



Figura 10. Detalle ampliado sobre los músicos.

Los músicos están sentados alrededor de una mesa baja, cuadrada, tapada con un profuso mantel de damascos dorados sobre fondo verde. A juzgar por sus miradas, parece que están prestando mucha atención a unos papeles que hay apoyados en ella, deduciendo el espectador que son unas partituras.

Hay una teoría que se remonta al siglo XVIII en la que se expone que la representación fisonómica de estos hombres es la de cuatro de los mejores (o los cuatro mejores) pintores venecianos de la época. Gracias a la fama y a la confianza en sí mismo del autor de la obra, el propio Veronés se autorretrató aquí, vestido de blanco y tocando una viola da gamba. Tiziano, de rojo y con un *violone* o contrabajo, es quien da el ritmo al grupo. Bassano, con un *cornetto*, armoniza la melodía y Tintoretto, de verde, y con otra viola da gamba, componen este magistral cuarteto. El colorido de las telas, la personificación de los personajes y la perfecta composición cerrada del conjunto, prácticamente desvinculado del resto, hacen que esta zona del lienzo funcione como una obra de arte autónoma, valorada en sí misma como un retrato grupal de calidad extraordinaria.

Un detalle en la mesa de los músicos vuelve a sacar a colación la maestría iconográfica, simbólica y compositiva de Veronés. Prestemos atención nuevamente al eje central del lienzo, en el que está dispuesta la figura de Jesús, con el hombre del cuchillo en la terraza que vimos anteriormente, sobre Él. Ahora, hagamos un barrido en esta área. Si, desde la punta del citado cuchillo recorremos con la mirada una imaginaria línea recta vertical hacia abajo, llegaremos a la cabeza de Cristo; continuando el descenso en la misma dirección hacia el grupo de músicos, esta línea llegaría justo al centro de la mesa, atravesándola por la mitad. En este punto detenemos nuestro recorrido visual porque en ella hay un elemento extraordinariamente clarificador sobre la significación de esta obra. Entre las partituras musicales, integrado como un elemento más pero aparentemente ausente, libre de toda distracción, hay un reloj de arena. Paolo Veronés nos muestra con un solo objeto una *vanitas*¹², una llamada de alerta a la fugacidad de la vida, en la que los placeres terrenales como la música o los ovíparos banquetes son pasajeros, ya que, inexorablemente, la muerte nos llega a todos, siguiendo el camino del Salvador.

Retomemos el inicio del artículo para hablar de cómo y por qué esta enorme pintura se encuentra en el Museo del Louvre y no en el refectorio de la abadía palladiana de *San Giorgio Maggiore* de Venecia, lugar para el cual Veronés la proyectó y la pintó. Corría el año 1797, momento en el que las incursiones europeas de las tropas napoleónicas emprendieron la primera *Campana de Italia*. En este tiempo, el emperador Napoleón I tenía el onírico propósito de crear un museo de arte universal en París, reuniendo en él las mejores creaciones artísticas del mundo. Y qué mejor lugar que Italia para “ir de compras”. Este lienzo y otras miles de obras de arte¹³ fueron sustraídas de sus lugares de origen (palacios, iglesias, conventos, colecciones públicas y privadas) y transportadas por tierra y por mar hasta París. El enorme lienzo de ‘Las Bodas de Caná’, que fue enrollado para su transporte a la capital imperial, se colgó en lo que posteriormente se conocería como *Musée du Louvre* en 1798¹⁴, lugar donde se exhibe hoy en día. Como curiosidad, merece la pena decir que en 1803, debido a que los expolios llevados a cabo por el ejército de Napoleón en los países invadidos fueron tan numerosos y reunieron un gran número de obras, el museo pasó a llamarse *Musée Napoleon*, antes de renombrarse nuevamente como *Musée du Louvre*. El encargado de estas labores de pillaje, para las cuales se llegó a crear una comisión de expertos, fue Jean-Dominique Vivant, el Barón Denon¹⁵. Su nombre hoy se asocia inexorablemente al propio edificio del Museo del Louvre, ya que una de los tres alas en los que se distribuye, precisamente en la que se encuentra este Veronés, lleva su nombre: el *Ala Denon* (las otras dos zonas del museo son el *Ala Sully* y el *Ala Richelieu*, ambos ministros de sendos reyes).

¹² Variedad dentro de género pictórico del bodegón y la naturaleza muerta, de gran éxito en el Barroco, cuyo origen procede del Eclesiastés, vigésimo primer libro de la Biblia: *Vanitas vanitatum omnia vanitas* (“Vanidad de vanidades, todo es vanidad”).

¹³ Se contabilizaron 506 pinturas expoliadas, entre ellas casi toda la producción de Rafael Sanzio.

¹⁴ Parte del Palacio del Louvre fue inaugurado como museo el 8 de noviembre de 1793, tras el decreto de mayo de 1791 para la creación del *Musée Central dux Arts*.

¹⁵ 1747-1825; dibujante, grabador, diplomático, escritor, coleccionista de arte. Considerado un precursor de la Historia del arte, museología y la egiptología. Fue el primer director (1802) del llamado Museo del Louvre.

Con la caída del régimen napoleónico tras la derrota en la Batalla de Waterloo (1815), los países saqueados quisieron que su arte expoliado fuera repuesto por las autoridades francesas, entre ellos, España e Italia, posiblemente los dos mayores damnificados. Para no hacer demasiado extenso el relato, remarcaremos que los Estados italianos consiguieron recuperar casi el 80% de las obras de arte sustraídas, pero no fue posible la devolución de ‘Las Bodas de Caná’, a pesar de realizarse negociaciones ex profeso por el lienzo. Antonio Canova, mayor exponente de la escultura neoclásica italiana¹⁶, fue el encargado de gestionar desde París la devolución de las obras a Italia.

La razón por la que Francia y el Louvre no podían devolver el gran Veronés era (supuestamente) su fragilidad, como así abogaba Denon. En contrapartida, Italia recibió un lienzo de Charles Le Brun. Esta supuesta fragilidad se demostró no del todo real, ya que, durante la Segunda Guerra Mundial, el Louvre fue prácticamente vaciado de su colección para evitar que las obras allí conservadas fueran dañadas o destruidas en los bombardeos o -irónicamente- saqueadas por los nazis. Entre las piezas evacuadas estaba ‘Las Boda de Caná’, que reposó durante meses en el sur de Francia, lejos de las zonas de conflicto. La moraleja de esta historia es que Francia no quiso devolver la obra a Italia porque, obviamente, no quería desprenderse de ella.

El viajero que se acerque hoy día a la iglesia diseñada por Palladio para los benedictinos venecianos verá una copia, un excelente facsímil realizado por la empresa española FactumArte¹⁷, en el mismo lugar donde estuvo el original. Para la restitución “del Veronés”, el refectorio de la abadía fue reformado, trabajos que fueron acometidos por el arquitecto Michele de Lucchi en 2011.



Figura 11. Estado actual del refectorio de *San Giorgio Maggiore*, con la reproducción del Veronés.

La carrera de Paolo Veronés se inició bajo postulados manieristas con un estilo romanista; fue abriéndose camino, gracias a su novedoso colorismo y su efectiva suntuosidad, hasta colocar su nombre en un lugar de privilegio en el Olimpo pictórico del Barroco veneciano. Un efectivo detalle, simple pero grandioso, sirve para entender cómo

¹⁶ Possagno, 1747 - Venecia, 1822.

¹⁷ <http://www.factum-arte.com/pag/295/un-facs%C3%ADmil-de-las-bodas-de-cana-de-paolo-veronese>

‘Las Bodas de Caná’ son un maravilloso ejemplo de la capacidad de creación barroca del pintor. Previamente, en el recorrido analítico de la escena, se ha visto como la novia, a la izquierda de la mesa, y Jesús, en el centro, miran fuera del lienzo, dirigiendo la mirada hacia el espectador. Dos personajes que, con este gesto, son capaces de cautivar al público que presencia la obra. En la parte final derecha de la mesa hay un personaje vestido de verde, con una toquilla dorada sobre los hombros, del mismo color que las delicadas flores que decoran su atuendo. Este hombre se gira y mira por encima de su hombro izquierdo. Observa atento, pero parece que no mira directamente a nadie; su expresión es de sospecha, o de sorpresa, o quizá esté extrañado por ver alguna persona a quien no esperaba, una presencia le ha podido sobresaltar, alguien ha irrumpido en una boda sin invitación. La novia, Cristo y este hombre desconocido nos miran. Situados estratégicamente en tres puntos casi equidistantes de la mesa, son tres personajes, tres miradas que confluyen en el espectador y lo atrapan dentro del lienzo. El espectador ahora es partícipe de la acción, es un invitado al banquete; se ha convertido en un personaje más pintado por Veronés. Bienvenido al teatro del Barroco.



Figura 12. Detalles ampliados de la novia, Cristo y un hombre desconocido.

Entre los años 1990 y 1992, el Museo del Louvre acometió una profunda restauración en la obra. Estos trabajos fueron necesarios al detectarse que parte de la tela se estaba hundiendo, lo cual hacía peligrar su integridad. Una vez se volvió a tensar el lienzo ajustándolo al bastidor, los restauradores procedieron a suprimir los retoques y el barniz amarillento que cubría los pigmentos y había ido diezmando la carga dramática de los colores elegidos por Veronés, importados de los países del Este por los comerciantes venecianos. El paso del tiempo había apagado el brillo de los potentes rojos, opacado la fuerza del lapislázuli utilizado para el azul del cielo y oxidado la claridad de los amarillos y naranjas. Con esta profunda limpieza, ‘Las Bodas de Caná’ vuelve a lucir como el primer día, haciendo posible una perfecta lectura de la obra.

Aún con los buenos resultados generales obtenidos, hubo mucha polémica al respecto. Uno de los personajes que aparece en primer plano (de pie, en la zona izquierda,

mirando de frente a los novios desde el otro lado de la mesa) en origen estaba vestido de rojo pero tras esta limpieza su túnica ha tornado en un potente verde. Este hombre, además, se identifica con Pietro Aretino, célebre poeta y dramaturgo, admirado abiertamente por Veronés.



Figura 13. Estado de ‘Las Bodas de Caná’ antes (izquierda) y después (derecha) de la restauración.

El lienzo del que es objeto este artículo reposa ya en la renovada Sala de los Estados (también llamada “Sala de la Mona Lisa”) en el Ala Denon del Louvre. Sumando a la calidad pictórica de la obra, la gran restauración a la que fue sometida hace ya veintisiete años y el nuevo color de su “habitación”, ‘Las Bodas de Caná’ ha adquirido una nueva dimensión que trasciende las paredes del museo y hace que su marco dorado sea el perímetro de una ventana.



Figura 14. ‘Las Bodas de Caná’ en la Sala de los Estados antes (izquierda) y después (derecha) de la renovación.

Todo museo en la actualidad cuenta, casi de manera invariable, con un icono, una sola obra (sea pintura, escultura o incluso, la arquitectura del propio edificio) que, en ocasiones, se convierte por sí misma en la campaña de marketing de la institución y funciona como el mejor y más obvio reclamo publicitario. Algunos museos de carácter “enciclopédico” como el Louvre se diría que tienen una obra icónica para cada época o estilo, tal es su colección de soberbia. En la renovada Sala de los Estados se exhibe la ‘Gioconda’ de Leonardo da Vinci, que es considerada la pintura más famosa del mundo

y la razón prioritaria que atrae a millones de personas al Museo del Louvre cada año (10,2 millones de visitantes en 2018).

Sirva este artículo para dar valor o, mejor dicho, visibilidad a una obra que, a pesar de su gran diferencia de tamaño respecto a la obra davinciana, es obviada por la mayoría de personas que entran en esa sala. ‘Las bodas de Caná’ de Paolo Veronés es una obra cumbre del Barroco veneciano y una pintura elemental dentro de la Historia del arte occidental. Es un lienzo en el que su atmósfera, sus colores y sus detalles, todos distintos y todos necesarios, hacen que el espectador se sienta un comensal más; las miradas de la novia, de Jesús y del tercer hombre hacen que quien observa entre en la escena y sea partícipe del festín. Es el teatro del Barroco.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Argan, G. C. (1998). *Renacimiento y Barroco. II de Miguel Ángel a Tiepolo*. Madrid: Editorial Akal.
- de Azcárate Ristori, J. M., Pérez Sánchez, A. E. & Ramírez Dominguez, J. A. (1984). *Historia del arte*. Madrid: Ediciones Anaya.
- Gombrich, E. H. (2008). *La Historia del arte*. Madrid: Phaidon.
- Freedberg, S. J. (1968). *Pintura en Italia, 1500-1600*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Kohl, J. (2007). La arquitectura del Renacimiento Tardío en Venecia y en el Véneto. En R. Toman (coord.), *El arte e. La Italia del Renacimiento. Arquitectura, escultura, pintura, dibujo* (pp. 160-162). Barcelona: h.f.ullmann.
- Langmuir, E. (2006). *The National Gallery. Guía*. Londres: National Gallery Company Limited.
- Panofsky, E. (2018). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Editorial Austral.
- Panofsky, E. (2014). *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- Riello, J. M. (2011). *La Guía del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Rauch, A. (2007). La pintura del Renacimiento en Venecia y el norte de Italia. En R. Toman (coord.), *El arte en la Italia del Renacimiento. Arquitectura, escultura, pintura, dibujo* (pp. 410-415). Barcelona: h.f.ullmann.
- Salomon, X. F. (2014). *Veronese*. Londres: National Gallery Company.
- Sefrioui, A. (2005). *La guía del Louvre*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux.