

Luis Quintana Trias

ARTE Y BLASFEMIA
EL CASO VERONESE



FRAGMENTA EDITORIAL

Título original *Art i blasfèmia. El cas Veronese*
Fragmenta Editorial, 2019
Traducido del catalán por el autor

Publicado por FRAGMENTA EDITORIAL
Plaça del Nord, 4
08024 Barcelona
www.fragmenta.es
fragmenta@fragmenta.es

Colección FRAGMENTOS, 56

Primera edición NOVIEMBRE DEL 2019

Dirección editorial IGNASI MORETA
Producción editorial y cubierta ELISENDA SEVILLA I ALTÉS
Imagen de la cubierta y de la solapa *Convito in casa di Levi*
de Veronese

Impresión y encuadernación ROMANYÀ VALLS, S.A.

© 2019 LLUÍS QUINTANA TRIAS
por el texto y por su traducción del catalán

© 2019 FRAGMENTA EDITORIAL, S. L. U.
por esta edición

Depósito legal B. 24.852-2019
ISBN 978-84-17796-15-0

 **institut
ramon llull**
Lengua y cultura catalanas

La traducción de esta obra ha contado
con el apoyo del Institut Ramon Llull

 **Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura**

La producción de esta obra ha contado
con el apoyo del Departamento de Cultura
de la Generalitat de Catalunya

RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS

PRINTED IN SPAIN

ÍNDICE

I VERONESE ANTE LA INQUISICIÓN	7
1 El encargo y sus limitaciones	10
2 Las consignas de la Contrarreforma	14
3 El episodio de los evangelios	20
4 La acusación de blasfemia	25
<i>a Política y manierismo</i>	29
<i>b El decorum</i>	35
<i>c El decorum amenazado por los evangelios</i>	40
2 TERMINOLOGÍA	47
1 Cuadro y marco	47
2 Lectura	56
3 LA SOLUCIÓN	61
1 Un tema inexistente	67
2 La representación del lenguaje	73
3 El texto dentro del cuadro	78
4 EL TÍTULO	89
1 Títulos en las obras de arte	96
2 La identificación del título	98
3 Un título facticio	109
4 La interpretación del título	113

CONCLUSIÓN	119
BIBLIOGRAFÍA	125
I Veronese ante la Inquisición	125
II Terminología	129
III La solución	129
IV El título	131
Conclusión	133
Referencias bibliográficas	133

I

VERONESE ANTE LA INQUISICIÓN

EL 18 DE JULIO DE 1573, el pintor Paolo Caliario (1528-1588), conocido como «il Veronese» (el nombre que usaremos aquí), compareció ante la Inquisición de la Serenissima Signoria (el gobierno de Venecia) acusado de hereje por ser autor de *Convito in casa di Levi*, también llamado *La cena in casa di Levi*, un cuadro que representaba una de las cenas de Jesús con sus discípulos, tal como las cuentan los evangelios. El cuadro (cuyo título y terminología comentaremos más adelante), que actualmente se encuentra en el museo veneciano Galleria dell'Accademia (lo llamaremos simplemente Accademia), era un encargo del monasterio dominicano Santi Giovanni e Paolo, de Venecia (*San Zanipòlo*, en el dialecto veneciano). No era ese el único episodio evangélico que Veronese había representado: son suficientemente conocidos otros cuadros como *Les Noces de Cana* (1563), actualmente en el

Louvre; *Cena in casa di Simone* (1570), actualmente en Versalles, o *Cena di san Gregorio Magno* (1572), que se encuentra en Vicenza. Es importante establecer de entrada que ninguno de estos títulos es de Veronese: los franceses del Louvre y de Versailles, desde luego que no, pero tampoco los títulos italianos. Es más: el único que él puso, que es el que estudiaremos aquí, no le ha sido nunca reconocido.

El cuadro representa un banquete noble que tiene lugar bajo un porche (propriadamente una *loggia*) de ocho columnas, en un espacio elevado al que se accede por dos escaleras situadas a ambos lados del cuadro, y en un entorno que parece más urbano que rural. Se encuentra todo lo que se espera de un banquete así, incluido el *scalco*, el maestro de ceremonias (una figura de pie, gruesa, a la derecha del cuadro, al lado de una de las escaleras), los sirvientes, por supuesto, y lo que en la corte española del siglo XVII se llamaba los *hombres de placer*: los bufones. Y claro está, también figura Cristo con los doce apóstoles. Pero es tal el gentío, lo que algunos autores llaman «la grande adunata», que no es fácil distinguirlos: «si veis doce apóstoles, hacédmelo saber», exclama Augusto Gentili, aunque él mismo reconoce fácilmente a Pedro (al lado de Jesús,

cortando lo que parece una pierna de cordero) y a Judas (a la derecha, de amarillo, con la mano dentro de una bolsa, supuestamente contando el dinero de la traición). Los antiguos catálogos también habían identificado a Andrea de' Buoni, quien financió el proyecto, bajo la figura de san Andrés, a la derecha, con un paño encima del hombro izquierdo, mirando al frente, justo al lado de Judas.

Veronese terminó el cuadro el 20 de abril de 1573 (fecha que figura al pie de unas columnitas que se encuentran a derecha e izquierda del cuadro) y en julio fue llevado ante la Inquisición. Este juicio ha sido objeto de muchos debates. En el siglo XIX se convirtió en un modelo del enfrentamiento entre el artista y las instituciones del poder, y las interpretaciones clásicas del siglo XX lo han presentado como un acto de rebelión individual contra el «conformismo contrarreformista» (Argan) o una reivindicación de «la licencia que se da a los poetas y los locos» (Chastel).

En este libro no pretendemos dar información nueva sobre las circunstancias del juicio, sino estudiar un aspecto que hasta ahora ha sido considerado menor, pero que a nuestro juicio indica la aparición de un fenómeno importante en la historia de la

pintura figurativa. Porque la solución que Veronese encontró para satisfacer a los inquisidores fue introducir en el cuadro un elemento que, en la tradición en que se movía y en general en la historia del arte, resultaba innovador: un título. Las motivaciones que lo llevaron a hacerlo y las consecuencias que esta intervención tuvo para la interpretación del cuadro serán el motivo de este texto, donde esperamos probar que, no tanto por la elección del título como por la decisión de poner uno, Veronese fue de los primeros en iniciar un camino nuevo en la concepción de lo que es una obra de arte.

Repasaremos primero brevemente las circunstancias en las que se produjo el proceso, solo para destacar aquellas que llevaron a Veronese a encontrar la solución al conflicto. En segundo lugar, estudiaremos qué significó para su cuadro, y en general para la percepción de las obras de arte, la decisión de Veronese.

I EL ENCARGO Y SUS LIMITACIONES

El episodio del juicio inquisitorial había quedado olvidado hasta que lo descubrió el erudito francés

Armand Baschet en 1852, mientras investigaba en el Archivo Generale Veneto, que se encontraba (y aún se encuentra) en el convento de Santa Maria Gloriosa dei Frari, pero probablemente quien lo hizo famoso fue John Ruskin porque, veintidós años después, en su *Guide to the Academy at Venice* (1877), aludió al juicio que el cuadro había provocado, al tiempo que, en un anexo, lo transcribió y lo comentó.

Ruskin era un excéntrico y sus recomendaciones en la *Guía* pueden sorprender actualmente: según él, la acusación contra Veronese era «muy acertada». Por otro lado, dice que, si el espectador tiene prisa, no es necesario que se detenga ante el cuadro de la Academia porque, asegura, «se puede ver lo mismo, o mejor, en París», es decir, en los mencionados cuadros del Louvre y Versalles. Ruskin no dice que estos dos museos franceses no eran los lugares originales para los que fueron pintados, hecho que es importante para lo que queremos explicar aquí, como veremos a continuación. De hecho, algunas de las opiniones de Ruskin no son tan sorprendentes si recordamos que la pintura veneciana de la segunda mitad del siglo XVI (lo que conocemos como la época manierista)

fue bastante criticada en el siglo XIX. Burckhard, en su clásico *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* (1855) ('El cicerone: una guía a los placeres de las obras de arte de Italia'), consideraba que algunas pinturas de San Giorgio Maggiore eran «chapuzas que serán eterna ignominia para Tintoretto», y de Veronese denunciaba «su insuficiencia en el dibujo ideal y en la composición, así como en la pasión».

El encargo que los dominicanos de Santi Giovanni e Paolo habían hecho a Veronese debe situarse en el contexto de la Contrarreforma, la campaña que promovió la Iglesia católica para enfrentarse a la Reforma protestante, el movimiento crítico iniciado por Lutero en 1517 con un éxito tan inesperado que terminó alarmando a la jerarquía vaticana. Eso la empujó a elaborar una doctrina contrarreformista cuyos fundamentos se formularon en el Concilio de Trento (*Concilium Tridentinum*), que se llevó a cabo en varias sesiones entre 1545 y 1563.

Algunas de las propuestas de la Contrarreforma, especialmente las referentes al problema que nos ocupa, deben situarse en un contexto mucho más amplio: el de las imágenes que representan episo-

dios contenidos en textos sagrados, orales o escritos. Cuando un texto tiene la categoría de sagrado, su representación debe ser supervisada por sus guardianes, los sacerdotes. Esta supervisión genera conflictos, que se pueden encontrar ya en las manifestaciones culturales más antiguas y que, a partir de interpretaciones determinadas de algunos de estos textos (por ejemplo, de Ex 20,4), pueden llevar hasta la prohibición de representar algunos episodios mediante imágenes (aniconismo), y eventualmente hasta su destrucción (iconoclasia). Son conocidos los conflictos generados al principio de la era cristiana, especialmente en Bizancio (siglos VII y VIII), pero también los aparecidos durante la Reforma protestante, la Revolución francesa, la rusa, etc. La ausencia de iconos es una cuestión controvertida: David Freedberg, por ejemplo, considera que es un mito (el capítulo que le dedica se titula «The myth of aniconism») porque, según él, la necesidad de representación que experimenta el ser humano es permanente (algo que afecta también a la tan extendida opinión de que el islam prohíbe representar imágenes). Quizá por eso, algunas veces, los sacerdotes, en vez de prohibir esas imágenes, prefieren promoverlas manteniendo el control so-

bre ellas. Ese es el caso de la Contrarreforma, que dio instrucciones mediante el Decreto Legislativo de la XXV sesión del mencionado Concilio de Trento, acaecida el 3 y el 4 de diciembre de 1563: «(De) invocatione, veneratione, et reliquiis sanctorum, et (de) sacris imaginibus» ('Sobre la invocación, veneración y las reliquias de los santos, y sobre las imágenes sagradas'). Hay que reconocer, sin embargo, que esas instrucciones ocupan unos pocos párrafos y que son ambiciosas pero algo vagas, más allá de la invocación y la veneración que postula el título.

2 LAS CONSIGNAS DE LA CONTRARREFORMA

Aunque con diversidad de opiniones entre los líderes protestantes (Lutero era amigo del pintor Cranach el Viejo e influyó en los también pintores Durero y Holbein, mientras que Calvino era abiertamente iconoclasta), se suele considerar que la Reforma protestante promovía la ausencia de iconos. En cualquier caso, desde la parte romana, el concilio reaccionó convirtiendo el uso de las imágenes en un rasgo distintivo de la Iglesia

católica, que fue derivando en un arte recargado, no como perversión o decadencia, sino como parte de un programa establecido. La sesión XXV se ha acabado identificando con la prohibición de los desnudos, que quedaron relegados a la representación de la mitología antigua, pero de hecho las consignas de este programa destacaban por su finalidad didáctico-moral y por la primacía del *decorum* (más adelante volveremos sobre ello) que tenía que tener toda obra religiosa, la cual, a su vez, tenía que estar siempre bajo supervisión eclesiástica.

Como veremos, Veronese no respetó del todo estas consignas. Pero de momento analicemos las características que, dentro del contexto contrarreformista, tenía el programa de las órdenes religiosas que encargaban pinturas donde, de manera «ilusionista», se representaban episodios evangélicos, especialmente pinturas destinadas a las paredes de los refectorios de los monasterios, como es el caso de la pintura que estamos comentando. Jacob Burckhardt, uno de los grandes especialistas del siglo XIX en historia del arte del Renacimiento, describe de forma precisa la disposición de estas salas: