

THE WEDDING AT CANA:  
THE FORGOTTEN HISTORY OF A FAMOUS CANVAS  
LAS BODAS DE CANA:  
LA HISTORIA OLVIDADA DE UN CUADRO FAMOSO



MANUEL LAFARGA MARQUES  
PENELOPE SANZ GONZALEZ



C/ PINTOR SOROLLA 81-83  
46400 CVLLERA VLC SPAIN  
 34 657504725

[www.theweddingatcana.org](http://www.theweddingatcana.org)  
[www.musiclanguagefrontiers.com](http://www.musiclanguagefrontiers.com)



# THE WEDDING AT CANA: THE FORGOTTEN HISTORY OF A FAMOUS CANVAS

# LAS BODAS DE CANÁ: LA HISTORIA OLVIDADA DE UN CUADRO FAMOSO



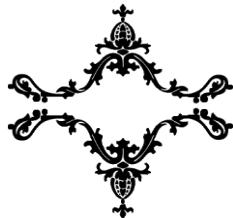
Manuel Lafarga & Penélope Sanz

## The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas



**Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso**

**LAFARGA ET SANZ 2019**



**ISBN: 978-84-09-16255-0**



## **The AUTHORS**

**Manuel Lafarga Marqués.** Professor of Music History and Aesthetics at the Alicante Conservatory of Music and Doctor in Arts by the Polytechnic University of Valencia.

**Penélope Sanz González.** Independent Researcher and Music Education teacher by the University of Valencia.

## **English TRANSLATION**

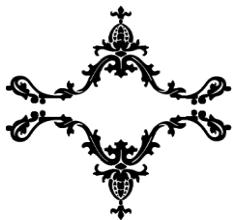
**Natacha Martínez Caminero.** Graduate in English Studies and Secondary Education Master by the University of Valencia.



<i>The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas</i>	<i>7</i>
Introduction	9
Girolamo Sclochetto:	11
A demanding abbot	11
Diego Ortiz:	27
An unexpected solution	27
Paolo Caliari:	37
A committed painter	37
A Spanish <i>maestro di cappella</i> from the Neapolitan Court	47
<i>Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso</i>	57
Introducción	59
Girolamo Sclochetto:	61
Un abad exigente	61
Diego Ortiz:	77
Una solución inesperada	77
Paolo Caliari:	87
Un pintor comprometido	87
Un maestro de capilla español en la Corte de Nápoles	97
<i>Bibliography Bibliografía</i>	107

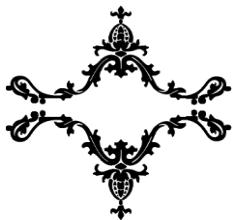


**The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas**



**THE WEDDING AT CANA:  
THE FORGOTTEN  
HISTORY OF A FAMOUS  
CANVAS**

**The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas**



## **INTRODUCTION**

This work conforms a realistic fiction essay based on actual events, whose names, places and main historical facts are entirely real. Situations and mental attributions in conjunction with truthful historical and musicological data — quotations at the footnotes and the ones in the text — are illustrated, being these last the fruit of our original and exhaustive research, which will be completely edited in a near future.

Our main goal is to offer a clear and enjoyable story, but also informative so that the reader is able to picture and understand all the events the artist went through during fifteen months, until the completion of the commision: a “historical reconstruction” exposing the essential facts in a language closer to the common reader, not involving the required complexity of our future work, still in course.

All the descriptions related to *operations* and graphic *solutions* applied by the Veronese on the canvas according to our model, correspond to our analysis of the consecutive musical ensembles which can be identified in the x-ray managed by the Louvre Museum in 1992 when the picture was finally restored<sup>1</sup>. Fifteen years later, the picture was replicated in an exact copy which was destined to the original location, the Benedictine monastery of San Giorgio Maggiore at Venice<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Faillant-Dumas (1992, p. 116).

<sup>2</sup> Povoledo (2007).

## The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas

*Figure 1. Escaping criticism.*  
Pere Borrell del Caso, 1874.



The hypothesis presented about the causes which motivated the successive “mutations” on the central scene are equally *our hypothesis*, whose justification correlates to and it is accomplished with our future work, previously mentioned, being this the reason why it appears equally quoted in the footnotes.

By contrast, the rest of the exposition — not specified settings, personal situations and mental attributions of the characters, including the emperor’s “explicit desire”, and perhaps Giorgione’s violins — is our own invention except for the route connecting Venice to Trent. The main purpose of all these elements is to articulate an accessible and clear exposition of the *tremendous* transformations which were addressed by the author to the geometrical and semantic centre of the canvas, the most massive from his own period, and one of the biggest until our days.

**GIROLAMO SCLOCCHETTO:  
A DEMANDING ABBOT**



The request which Girolano Scrochetto <sup>3</sup> had stood before his monks for the refectory of San Giorgio Maggiore, and that which finally received the general consent, rendered a famous biblical wedding. Undoubtedly, the environment there would be perfectly appropriate with the inherent joy and delight that eating, drinking and the social activity involved in human meetings around a table dinner <sup>4</sup>, and at the same time, would either alleviate or complement with ease all the seriousness derived from the Benedictine imposition on silence in those places.

---

<sup>3</sup> Dom Girolamo de Piacenza, birth name Girolamo Sclocchetto, Scrocchetto or Scroggero ( ? – ? ).

<sup>4</sup> “Conviviality”. The term was used first time by Giovanni Pontano (Cerreto di Spoleto, 1426 – Naples, 1503). Quot. by McIver (2008, p. 8).

## The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas

The topic of marriage was an important issue, still remaining unresolved at the Council of Trent, which had been resumed for the third time four months earlier. The Centennial Republic was celebrated for its neutrality and independence towards the continuous swayings of other kingdoms and empires, and, once more time, it was convenient to address the matter of marriage in an unbiased way, representing a biblical wedding in a contemporary Venetian environment in order to highlight the clear signs of the hospitality characteristic of the city<sup>5</sup>. The abbot was absolutely confident that the particular adequacy of the scene together with Paolo Caliari 's unquestioned ability would success in procuring the expected effect<sup>6</sup>.

The approach was undoubtedly appropriate for the aim of the commission, where a great number of characters were to appear, including important contemporary authorities among them. Girolamo, following Palladio 's suggestion<sup>7</sup>, elected the Veronese with no hesitation since he already knew from previous works for the Order. At that time, Palladio was the architect who was conducting the restoration work on the nave of the church, one of the two cloisters and the refectory.

---

<sup>5</sup> The question of marriage was sanctioned through the decree of 24th council session, November 11th. The topics of indulgences, fasts and feasts, were sanctioned through the decree of 25th council session, December 4th.

<sup>6</sup> Called "Il Veronese" (Verona 1528 – Venice 1588).

<sup>7</sup> Andrea Palladio Vicentino (Venice, 1508 – Maser, 1580), called "Il Veronese" of the architecture.

## Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso

It was impossible to fail to be charmed by Paolo 's recent *frescoes* in Villa Barbaro, a previous collaboration with Palladio. So, he decided to use the painter 's talent for the benefit of the Order with a similar work, or even a superior one, matching up with Paolo 's fame and his characteristic style in between *sacred* and *profane*.

A desire Girolamo was craving for, he could finally see accomplished in a monumental work nearing 70 m<sup>2</sup>, which he would locate in a refectory, a "semi-profane" environment, different from the usual atmosphere in the naves of the churches in the city.

Paolo had showed him a sketch from his original idea for the canvas the abbot wished for. In addition to the contract requirements, the sketch also involved a posthumous tribute to the late Giorgio de Castelfranco <sup>8</sup>, a renowned Venetian painter who was a fellow with Titian in their youth <sup>9</sup>, and whose fame could be proportionally compared to Leonardo 's <sup>10</sup>.



**Figure 2.** *Andrea Palladio Vicentino*,  
by Bernard Picart, 1715.

<sup>8</sup> Called "Giorgione" (Castelfranco, 1478 – Venice, 1510).

<sup>9</sup> Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore, 1488-90 – Venice, 1576).

<sup>10</sup> Leonardo da Vinci (Vinci, 1452 – Amboise, 1519).

## The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas

Victim of the Black Death in 1510, Giorgione could not have a sung funeral mass hold for him as established by the Venetian tradition, so Paolo was determined to finally offer it to him on the central scene of the canvas. The venerated master would be present in a silent attitude while holding the lute which made him famous when he was alive 50 years earlier, while the Veronese himself would accompany a vocal quartet: two monks<sup>11</sup>, Tintoretto<sup>12</sup> and Titian.

To Girolamo, the integration of this particular formation corresponding to a funeral setting, did not caused neither inconvenience nor contradiction for the emplacement or the Benedictine rule about absence of speech during meals, according to the author's reasons. The intention of the Veronese towards the deceased was seen even as respectful and appropriate.

The abbott was accustomed to the freedom and tolerance of the Republic, so the mixture of religious, profane and funerary aspects did not result in a shock for him. In fact, he was certain that the assembling of musicians and painters, the symmetrical and elegant distribution, the *disegno* and the bright colouring he already imagined in his mind would enhance the rest of the scene with immediate effect, highlighting the humanist debates at the Italian courts at that time.

---

<sup>11</sup> Perhaps two *cantadori di morti*, our observation.

<sup>12</sup> Jacopo Comin, called "Tintoretto" (Venice, 1519 – Venice, 1594).

## **Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso**

A bit of “visual music” did not violated the Order’s rule: the author assured him that nobody would be talking in the picture. And, for a long time, the good Giorgione had stood out for his distinctive practice of painting his singers with their *lips closed*. When he knew about the chosen topic by the painter and his reasons, he had no objections in recreating the beloved Giorgione in his monastery, who was a Venetian with international renown, and he positively understood Paolo’s earnest wish to finally bring him the funeral mass he could have never had.

On the other hand, when the project was in an advanced state, Girolamo was forced to ask the Veronese to redress his procedure since a great number of people from the congregation were continuously and endlessly complaining. They were being reluctant not because of the presence of the master but for the fact of the musician’s *funeral rite*. They valued Giorgione and acknowledged his art and renown towards the city. Nevertheless, they did not consider the rite appropriate neither for a wedding ceremony nor for meals which were held on a daily basis during the year, taking into account the significance of the guests who normally stayed there.

From the very beginning, the abbot tried to placate all the complaints, but the general consensus among the monks was increasingly intensifying and if action was not taken on time, these internal talk could have developed into damaging the reputation of the monastery in case the existing disagreement went beyond San Giorgio.

## The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas

So, although frightened of disrupting the talent of his respected Paolo, the abbot ended up confessing to him the unavoidable need to find a solution which would please the congregation.

That night, Paolo could barely sleep. He could have been told from the first moment, but apparently, the abbot could not anticipate in a proper way the range of his brethren reaction, and his constant and continuous arrangements for the Order had kept him from San Giorgio for that whole time.

Supposedly, there was only one problem, but one of serious magnitude: What was he going to do with his own instrument, his brother Benedetto<sup>13</sup>, and the *vihuela* and the two mute (“dead”) lutes in honour of Giorgione?

What was going to happen to the vocal *consort* and his colleagues? Especially, Paolo was discomfited by the need to give up the “musical courtship”, which the master had deserved when he passed away but could not have. His friendship with Sclochetto in conjunction with the abbot’s good disposition helped him in accepting such request with slight opposition. However, now his job run into serious complication all of a sudden.

Nonetheless, a scarce sleeping of an hour at dawn rearranged all the pieces in his spatial mind, and he woke up in the middle of a new instrumental formation where the *maestro* had gained much more strength and realism.

---

<sup>13</sup> Benedetto Caliari (Verona 1538 – Venice 1598). Salinger (1946, p. 12).

## **Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso**

He was still silent while chairing the scene, with identical position and attitude, but embedded in a new *consort* of his own instrument, the one he outstood while being alive. Paolo only had to reconvert his own instrument and relocate his colleagues playing the lutes with minor finishing touches, slightly modifying Benedetto's pose.

That day, Paolo did not go to the island. He remained with his brother at their workshop, alternating occasional sleep with Paolo's prolific drawings and *disegno* experiments, which were so characteristic of him<sup>14</sup>. Benedetto was his "geometer", the person responsible for the proportional adjustments of the complete scene, so his judgement could not be overlooked in this first and *radical* transformation, particularly due to the implication of his own staff in regards of transferring all those modifications to the canvas.

Finally, at the end of the journey, he already had a rather sketch about what he *wished* for and *could* do — he had sat Tintoretto behind the new table, and Titian facing him, now already standing erect with an elegant lute<sup>15</sup>. Next day, he went to see the abbot and showed him this solution.

Girolamo immediately understood, as he did the previous occasion, what was the painter's new intention: to enhance Giorgione's ascendancy over the central group either in the *pictorial* and the *musical* considerations.

---

<sup>14</sup> Dalla Costa (2018, p. 141).

<sup>15</sup> Lafarga & Sanz (2020).

## The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas

An artifice which influenced even more in the debate on the Arts. So, he found it an appropriate solution and praised it. And a few days later, the Veronese was completing the new cartoons, which his teamwork started to transfer immediately to the canvas.

The monks of San Giorgio were contemplating with relief all the changes that were being made, and everything was going on with the expected normality for a time, until a few months later, under similar circumstances, Girolamo was forced again to ask for another drastic change to the author. This time, not only the monks, but also the authorities of the Order and the private patrons who were funding the project demanded reiteratedly that the new instrumental ensemble with lutes was outdated in the city<sup>16</sup>.

Once again, the abbot gave his best to support and stand up for his *protégé* 's intention and reasons regarding the spreading of the instrumental family which was so characteristic of Giorgione when he was alive, in a *consort*. Nevertheless, the abbot was again kept far from the monastery for several weeks due to new responsibilities he had to deal with, and this situation seemed to favour the opinions against the painter 's project taking advantage of the abbot 's absence to magnify the displeasure among the people by extending rumours, before the abbot came back. *Funerary processions in Venice were no more performed with lutes but with violins*<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> *Ibid.* Glixon (2003, p. 132).

<sup>17</sup> *Ibid.* Fenlon (1989, p. 118).

## Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso



**Figure 3.** *The invention of oil-painting*, Plate 15 from *Nova Reperta New Discoveries*, engraving of Philip Galle (1537-1612), c.1600 2b.

So the abbot went to meet Paolo at his scaffold. He wanted to apologise in private and also, to praise his job. Unfortunately, he also had to communicate him the new demands. Girolamo promised to do everything possible to help him in his future businesses, and offered the painter an additional compensation, as long as it was kept a secret.

The abbot even granted him a new barrel of wine, made from the very best Benedictine vineyards, which would be sent to his home, out of contract.

## The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas

Still in Venice and in privacy, the mood among the adherents of each Council faction was tense everywhere, and the final resolutions that were to be taken would definitely affect Catholics, Protestants and Venetians one way or another. Every single detail seemed crucial, especially when referring to a massive colossal creation, and already acclaimed artwork, placed in one of the best residences in the city: his “associates” had never stop insisting on persuading the author to conduct this second rearrangement in a more “modern” approach.

Il Veronese listened to Girolamo patiently and resigned: he had already guessed correctly, thanks to his visage, that the upcoming news were neither positive to the late master, whose preponderance on the canvas had been until that moment his main intention. The abbot knew all of this right from the very beginning, and it was written all over his face that he came to disrupt again his original idea, because it was obvious that Giorgione did not play violins.

Paolo, even though he had already started to build his second *consort* on the canvas — Titian ‘s lute was not drawn yet — not only did he slept soundly that night but he drank even more Benedictine wine than usual, because the solution for this time was not so drastic as the previous one. The problem he was facing now was much simpler and it only consisted on altering the instruments the musicians were holding. He only had to replace the lutes for the violins<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Lafarga & Sanz (2020).

## **Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso**

So, after reassuring and satisfying the abbot, the one who sincerely cherished him, Paolo said goodbye, took off his smock and cleaned himself. Several minutes later, he started crossing the lagoon, already thinking about the wine and a special dinner – he would ask for roast lamb with rosemary and thyme in the Castilian way of cooking – to feel compensate, at least for now, for all the unnecessary mental struggle.

**Figure 4.** *Paolo Caliari, selfportrait, ca. 1558.*



That night, Paolo was right at boozing the monks' great wine with a tender and juicy roast lamb which helped him to fall asleep instantly, considering what other adventures would lead the painting before the end of summer, apart from the fame it had already brought.

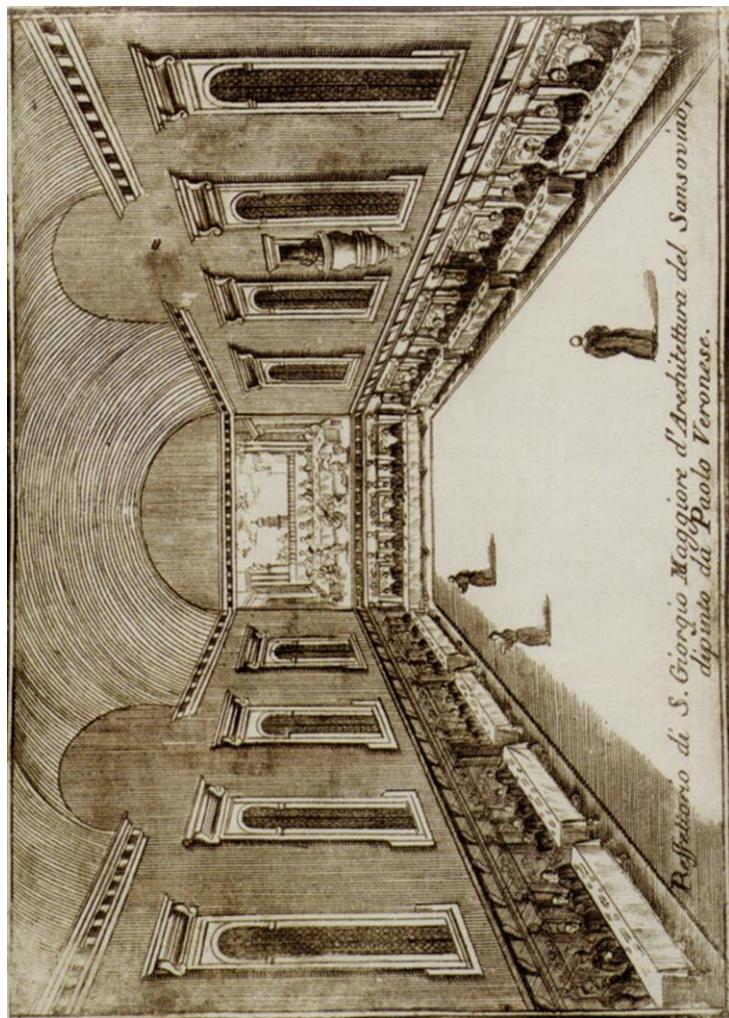
## The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas

A couple of months before the delivery, and everything seemed in its correct place in the second attempt (now on his own) to reconvert the band of lutes into one of violins, he observed the abbot coming closer towards him once more, stepping too firmly and crossing along the refectory to the scaffold.

This time, he could not figure out the expression on the abbot's face. It was confusing, but he immediately recognised what was happening since it was engraved in his memory. It was more than clear that Girolamo came with another story from his patrons or congregation. However, *anxiety* and *relief* seemed to be mixed in the abbot's facial features, with not a regular pattern which could be matched to one or the other emotion. Conversely, he looked like he was overcome with two passions (*affetti*) at the same time, both of them contradictory.

This bizarre circumstance in conjunction with the characteristic pace that followed the two previous occasions could help Paolo Caliari anticipating what was about to happen. Accordingly, he considered to alleviate the abbot's new concern by pleasing him a third time, and thus finally accepting the *second barrel* of the best Benedicine wine at his home. Then, he allowed Fortune to inform him about the new event through his friend, who, for a third time, started the same words: "Hello Paolo, my good friend ..."'

## Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso



**Figure 5.** *San Giorgio Maggiore* 's refectory showing the canvas. Engraving by Vincenzo María Coronelli, 1709.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> (Venice, 1650 – Venice, 1718).

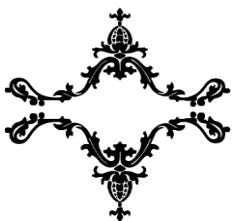
## **The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas**

## Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso



**Figure 6.** "The Wedding at Cana" Detail of lower left corner. Benedetto Caliari stands up holding the cup with the miraculous wine. Girolamo Sclochetto is the third commensal from the end of the table, dressed in blue.

**The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas**



**DIEGO ORTIZ;  
AN VNEXPECTED SOLVTION**



The paths that connect Venice with Trent had already been frequented quite often by some of the participants in the two previous meetings at the Council, in a conflict had been confronting Catholics and Protestants for almost half a century. Distinguished church men and European political figures had accessed those same places when going to or coming back to a deserved break after the strenuous and sometimes dangerous conclave sessions.

During the three calls, Venice was a neutral land which had accommodated all those people who dissented or those whose confrontations reached such levels that they were forced to abandon the conciliar city either temporary or once and for all. Otherwise, Trent had started to gain actual and real relevance shortly before it was officially elected as headquarters for the first conciliar event.

## The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas

This small alpine town in the north of Venice had been chosen as a convenient place so that Protestant humanists and theologians could come to without significant risk to fall into the hands of the Inquisition, especially the Spanish one, which operated in vast European areas independently from the power of the emperor, and because its proximity to the German domains of Charles V<sup>20</sup> it guaranteed a certain control of the situation thanks to the monarch.

Bernardo Clesio<sup>21</sup> and Cristoforo Madruzzo<sup>22</sup> had started all the renovations in the city because of this reason<sup>23</sup>, attracting an exclusive selection of prestigious musicians to the new court<sup>24</sup>. The magnificence in which Madruzzo enhanced the inauguration of the synod caused complaints among the assistants. They considered that all the time dedicated to parties, concerts and feasts was at the expense of the time devoted to the proper issues of the meeting.

It was also possible to travel from Venice to Treviso, then to Feltre and from there, to Trent. Another option was to travel from Venice to Vincenza and get to the conciliar city, although it is a longer journey. However, the shortest and safest road always followed the route passing through the native towns of some of our protagonists: Castelfranco and Bassano del Grappa.

---

<sup>20</sup> Carlos I of Spain and V of Sacred Germanic Roman Empire, named “the Caesar” (Gante, 1500 – Yuste, 1558).

<sup>21</sup> (Cles, 1484 – Bresanona, 1539). Bishop, Cardinal, Prince and diplomatic.

<sup>22</sup> (Calavino 1512 – Tívoli 1578). Bishop, Cardinal, and diplomatic.

<sup>23</sup> Jedin (1963).

<sup>24</sup> Vettori (1994).

## **Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso**

From the Adriatic Sea, the route to Castelfranco — the small fortified city which witnessed the birth of Giorgione — could be done along with an entourage and be finished in a single day.

The city was perfectly protected by a quadrangular wall and completely surrounded by a swamped trench, and it was a great place to stop, have a rest and to be protected, as it is revealed by its walls and turrets, still mostly intact in present days.

The next itinerary from Castelfranco to Bassano del Grappa, in conjunction with the one from Bassano to Trent, supposed a more comfortable and safe route in Venetian lands, which could be completed in two days.

Musicians with high prestige from all over Europe took part in the two previous meetings at the Council. Their *consorts* was in charge of liven up the sessions and to comfort the ears of prelates and authorities, both in official and secluded occasions.

Furthermore, the third meeting was not an exception: the closing ceremony which was planned for December had to include the highest musical exponents from all the territories belonging to the Crown, by *express* wish of the emperor <sup>25</sup>.

Apart from marriage, the use of polyphony in the worship was another topic still pending of approval.

---

<sup>25</sup> Phillip II, called “the Prudent” (Valladolid 1527 – San Lorenzo de El Escorial 1598). Our license.

## The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas

It was a widespread practice that the Council finally preserved against those who advocated the return to the monophonic liturgy<sup>26</sup>. Jacobus de Kerle<sup>27</sup> played a decisive role at Trent with his polyphonic music of 1562<sup>28</sup> for the *Preces Speciales* by the Dominican Pedro de Soto<sup>29</sup>, both composed for the third meeting.

Rome and Venice, the first being the headquarters for the Catholic power, and the second one a free Republic, were the artistic peaks of a sophisticated vertical polyphony better known as *coros spezzatti*<sup>30</sup>, a multi-choral display that was simultaneously distributed through the various inner spaces at abbeys and cathedrals. It was cultivated, among others, by some coeval musicians to the personages already mentioned here, especially in San Marcos, facing San Giorgio island<sup>31</sup>.

---

<sup>26</sup> This had been a recurrent topic inside the Christendom during the previous centuries.

<sup>27</sup> (Ypres, 1531 – Praga, 1591). A year earlier, in 1561, he had published, also in Venice, a collection of psalms and a *Magnificat* by Ortiz ‘s second editor (1565), Antonio Gardano.

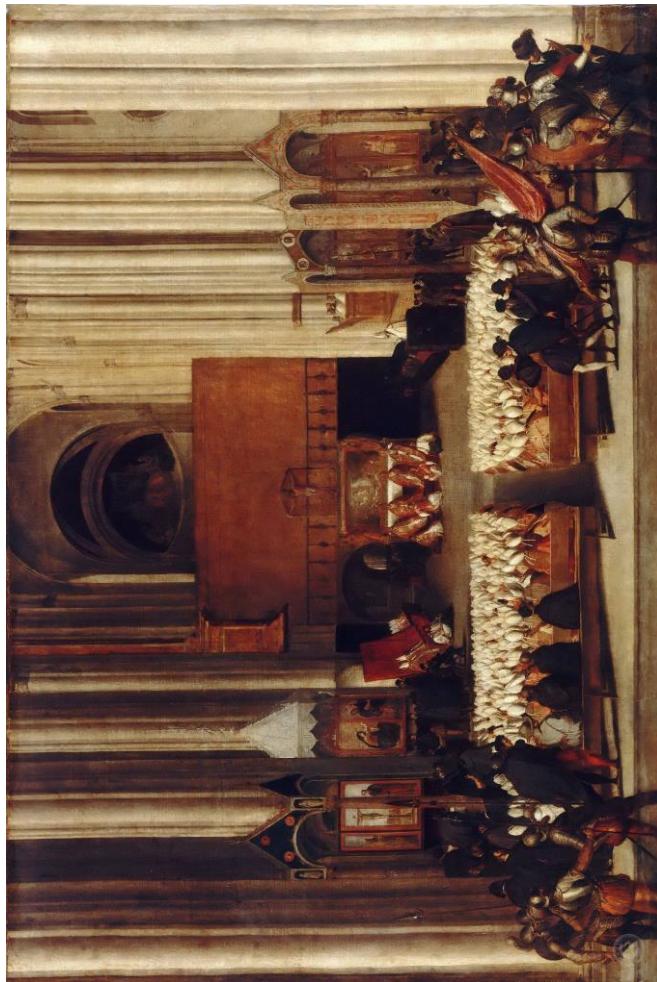
<sup>28</sup> *Preces Speciales pro Salubri Generalis Concilii Sucessu, ac Conclusione, Populique Christiani Salute et Unione*. Kerle, Ursprung and Machold (1974).

<sup>29</sup> (Alcalá de Henares, 1493 – Trent, 1563). Three years earlier, he was accused by the Spanish Inquisition in Valladolid, with the charge of following the Lutheran thesis. This was due to his previous expositions and also to his request of reading for the Catholics the *Catecism* by Bartolomé de Carranza (Miranda de Arga, 1503 – Rome, 1576), Archbishop of Toledo and Navarrese theologian highly influent at Trent, and equally apprehended by the Holy Ofice.

<sup>30</sup> Bryant (1981).

<sup>31</sup> Adrian Willaert (Brujas?, c. 1490 – Venice, 1562), Giosseffo Zarlino (Chioggia, 1517 – Venice, 1590), Andrea Gabrielli (Venice, 1533 – Venice, 1585). And later also Giovanni Gabrielli (Venice, 1563 – Venice, 1612) and Claudio Monteverdi (Cremona, 1567 – Venice, 1643).

## Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso



**Figure 7.** Conclusion of the Council of Trent, 4th December 1563, perhaps the 23th session at Chatedral of S. Vigilio of Trent. Italian School, 16th-Century, formerly attributed to Titian. Louvre/R.M.N./Art Resource, NY.

## **The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas**

The scene settled between Girolamo and the painter met the perfect conditions regarding the contemporary musical debates — polyphonic funeral music, “mute” singers and instruments, and musician-painters, all of this together with the rich “chromatic” polyphony so characteristic from the Veronese and the whole Venetian School. Unquestionably, Paolo’s crusade to enhance the range of Painting was greatly asserted.

The abbot from San Giorgio had “seen” Ortiz in his canvas almost at the moment he knew he was coming to the monastery. His presence was going to be an unexpected late solution for everyone, and also for the Veronese, as he was lately feeling a bit dissatisfied with the progressive loss of musical significance that Giorgione was enduring since he was forced to replace the *distinctive* lutes of the absent painter for violins.

He thought the new solution would come to terms with his monks and patrons and his friend Paolo, who he would offer an extra economic compensation plus a second barrel of wine from the best Benedictine vineyards for his workshops, this time surely with no option for rejection.

The international relationships of the Serenissima and the prestige of San Giorgio were to be enhanced, and while he was coming closer to Paolo’s scaffold with such solid steps that showed his agitation, he was confident that the painter would definitely accept his new petition.

## **Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso**

Sailing towards Venice from Pescara with his master, Diego was already thinking about the famous painting the Veronese had started at the refectory of San Giorgio. They were going to host there for the next weeks before to head towards Trent, so he was really fortunate to be able to contemplate the painting during its development: a posthumous tribute to the vanished “Venetian Leonardo”, widely recognised in Europe as “Giorgione”.

He wanted to take advantage of his stay to order the edition of his second book to the prestigious printer Antonio Gardano <sup>32</sup>. In 1543, Gardano had edited the first treatise dedicated to his own instrument, the viola, the *Regola Rubertina* <sup>33</sup>. This happened ten years earlier to the Roman edition of his own *Tratado de Glosas* by Dorico ‘s brothers in 1553 <sup>34</sup>. Gardano edited, in addition, also the de Kerle ‘s music for the Council in the same year of the canvas commission.

After some delightful weeks in Venice, his path would cross the fortified city of Castelfranco, where the protagonist of the most famous painting in Italian lands was born, which made him feel a contained excitement. The figure of Giorgione continued to be a pictorial reference through the Italian peninsula and beyond after 50 years of his death. And his legend blended beautifully with that of both cities in a mysterious halo he himself had cultivated when he was alive.

---

<sup>32</sup> Antonio Gardano (Venice, 1509 – Venice, 1569).

<sup>33</sup> Silvestre Ganassi dal Fontego (Venice, 1492 – Venice 1565)

<sup>34</sup> Valerio Dorico (Ghedi, 1500 – Roma, 1565) and Ludovico Dorico (Ghedi, ? – Roma, ?). The Roman edition of Ortiz’ first book (1553) coincides with the second announcement at Trent.

## The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas

As many of his supporters, he did not signed his works<sup>35</sup> and had enjoyed an almost absolute freedom in many of his commissions (unfortunately, all of them lost nowadays).

He painted his “mute” singers with their lips closed, and his allegorical scenes could not be deciphered resorting to mythical, historical nor biblical tales, as it still happens in current days.

His pieces of art were admired when he was alive, and they spread to Italy after his death in Lazzaretto<sup>36</sup>, which was too premature and fleeting, consummating his memory when youth for the future generations which followed him beyond the times of the Veronese.

Half a century after his passing, one of the most important congregations in Venice decided to order a monumental and unparalleled work, with some of the most critical topics discussed in Trent, marriage and polyphony among others<sup>37</sup>, which included the musical funerary ritual that the venerated *maestro* could never have on the day of his death.

---

<sup>35</sup> The ones called ‘Giorgionesses’. It was neither frequent to do it until the Renaissance advanced: Matthew (1998, p. 641).

<sup>36</sup> Individuals who were affected by the plague of the Black Death were sent to this island to die. It has also been suggested that he could have developed some kind of venereal infection.

<sup>37</sup> Our main hypothesis takes in account that there are also allusions towards religious intolerance, and that the commitment could have been a kind of Benedictine ‘s response to their absence on the third and last session of the Council: the Order sent only one legate, Eutyche de Codes (Antwerp, 1520 – Padua, 1582). Lafarga & Sanz (in preparation).

## **Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso**

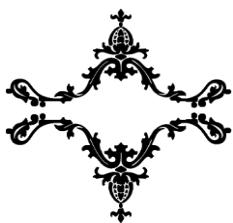
The whole humanist Europe was aware that Paolo Caliari, *allied with Palladio and Sclochetto*, was bringing a new life to the painter who had best condensed the free, jovial, tolerant and open minded spirit, so characteristic of the city which embraced him.

This time, with the arrival of Ortiz, Paolo could finally find reassurance. Apart from upgrading his own artifices, he was going to have an enough and worthy reason aimed to the high politics and the international renown of the city (as he intended by showing Giorgione from the very beginning), and not to what he considered whims from monks and puritans who feel themselves considerably disrupted by the mixture of *sacred* and *profane*, or even by the slightest view of a funeral music tribute devoted to a distinguished colleague at a mealtime.



**Figure 8.** Giorgio Vasari.  
*Selfportrait*, 1571-74. University  
of Zurich, Kunsthistorisches  
Institut.

**The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas**



**3**

**PAOLO CALIARI:  
A COMMITTED PAINTER**



On the morning of June 6<sup>th</sup> 1562, Paolo Caliari woke up refreshed and relaxed. Multiple ideas and plans were crystalizing and getting organised in his mind as a semi-automatic or semi-unconscious process. Since some days ago, he was considering the topic for the new commission which his friend and patron Andrea Palladio, who was considered the most celebrated Venetian architect, had procured him: the Benedictine monks of San Giorgio Maggiore wished a huge canvas to be placed at the refectory where Palladio himself was working in.

Paolo 's reputation did not stop increasing amongst the Benedictines for a few years. In 1556, he had painted his *Feast in the House of Simon* for the Santa Giusta abbey in Padua, when Girolamo Sclochetto was the Abbot. In 1560, he painted his *Christ in the House of Simon with Mary Magdalene* for the refectory of San Nazzaro and San Celso abbey in Verona.

## The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas

For the previous two years, he had also been working on his second project for a Venetian altar, *The Consecration of San Nicolas*, destined to the abbey of San Benedetto Po in Mantua, which was completed, delivered and fully paid just two months earlier, on March 30<sup>th</sup><sup>38</sup>. From December 1561 he also attained two more canvas for the chapels of San Antonio Obispo and San Jeronimo, both at the same abbey<sup>39</sup>.

He certainly could not complain about the absence of commissions, and his teams were working full time and in non-stop sustained rhythm: barely one month later, on January 1562, he had signed another contract for a monumental mural in the Council Room at the Duc's palace of the city, which featured Federico Barbarossa welcoming the anti-Pope<sup>40</sup>.

Nevertheless, it was the new canvas of San Giorgio that will give him artistic immortality and provide the highest artistic and professional success of his entire career, and also universal acknowledgement for the next 500 years, without him being able to know it.

Before arriving in San Marco to cruise the lagoon to the island, and formalise the contract with the Abbott, he had already decided the *central theme* for his new project.

---

<sup>38</sup> London's National Gallery: Inv N° NG 26. Penny & Spring (1995, p. 11).

<sup>39</sup> He also had delivered the *Martirio de Santa Giustina* to the Order, the *Gloria d'Angeli* in Praglia, and the *Martirio dei Santi Primo Feliciano* in Padua. *Ibid.* Baldissin (2014, p. 31).

<sup>40</sup> Emperor of the Holy Roman Empire between 1155 and 1190: (Baden-Wurtemberg, 1122 – Silifke, 1190). This work was destroyed due to a fire in 1577. The anti-pope between 1159 and 1164 was Victor IV (Tivoli 1095 – Lucca 1164), birth name Ottaviano Crescenzi Ottaviani di Monticelli.

## Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso

The painting would be devoted to the late acclaimed master Giorgio de Castelfranco, who continued to be a model and a leader to whole generations of Italian painters half a century after his death, a kind of “Leonardo” for the Venetian people, as defined by Vasari a few years before <sup>41</sup>.



**Figure 9.** *Madonna and the Child between St. Justine and St. George with a kneeling Benedictine Monk.* Louvre Museum, Inv 139. Paolo Caliari, 1554-55. The monk is probably Girolamo Sclochetto (Ingersoll-Smouse 1927, p. 220).

---

<sup>41</sup> Vasari (1998, p. 299). Giorgio Vasari (Arezzo, 1511 – Florencia, 1574). He was the first to employ the word “Renaissance” (*it.* “Rinascita”).

## The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas

Apart from his mastery as a painter, he had been renowned as a skillful musician, thus creating a genuinely convenient background for the “dialogue” between arts, the popular theme discussed among the intellectuals of that time, which Paolo wished to be exposed at the canvas.

The happy coincidence of the painter’s byname<sup>42</sup> with that of the monastery<sup>43</sup> was almost providential, due to Giorgione’s high prestige and pictorial ascendance in the city.

In this way, he considered that the topic would also please the monks. After all, the contract did not specify who and who not should be depicted in the painting.

During the first decade of the century, Giorgione dazzled the citizens of Venice through the quality, finesse, and mystery that surrounded his productions, thanks to the virtually absolute freedom he enjoyed in the majority of his works.

He had been a partner, and perhaps a teacher, of Titian, who joined to the *triumvirate* concerned in the leadership of the artistic activity for the city since a few years earlier, after Aretino’s death<sup>44</sup>. In his youth, Titian had completed some of Giorgione’s paintings after the master’s death.

---

<sup>42</sup> Giorgione: *lit.* “big Giorgio”. “Zorzione” in the Venetian dialect.

<sup>43</sup> “San Zorzi Mazor(e)” in the Venetian dialect.

<sup>44</sup> Pietro Aretino (Arezzo, 1492 – Venice, 1556). Dressed in green, standing up at Veronese’s right. He is known as the father of Western erotic literature through his licentious writings.

## **Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso**

A few days after Palladio mentioned him the new commission, Paolo already decided that the silent *maestro* holding his famous lute would be accompanied by a vocal funeral *consort* consisting of four males: Titian and Tintoretto, in conjunction with two monks rendering the usual *cantadore di morti* at the Venetian funeral masses<sup>45</sup>, an honorary rite the deceased could not receive when he died at the Lazzaretto. Paolo himself would filling the voices' polyphony, as it had been the custom in the city, and several "mute" lutes, honoring Giorgione, would complete the central scene.

As for the rest of depicted characters, he accomplished other requirements and noble duties, probably including the already departed Aretino, his friends Palladio and Andrea Schiavone (who passed away that same year)<sup>46</sup>, a renowned friend and artist<sup>47</sup>, the Abbott Sclochetto and other ecclesiastic authorities related to the project, and also a few relevant Venetian citizens and patrons, besides a number of internationally illustrious personalities.

---

<sup>45</sup> The monastery of San Giorgio Maggiore had not an instrumental ensemble, but they did have a small group of 2 or 3 voices, as it was usual in the monasteries of the Venetian Orders.

<sup>46</sup> Andrea Meldolla, called "Schiavone" (Zara, 1510 – Venice, 1563). Born in Croatia, he went to Venice early in his youth, where he accomplished important commissions for the churches and institutions of the city, among them the Sansovino's Library. He was well-known as the best engraver of that time. His identity in the canvas was suggested by Dominique Vivant, Barón Denon (Chalon-sur-Saone, 1747 – París, 1825), the highest responsible for artistic matters in France during the Napoleon campaigns: he managed great part of the art works brought to France from other countries as spoils of war, this picture among them.

<sup>47</sup> Our observation: Lafarga & Sanz (2020).

## The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas

Many Renaissance artists were musicians as well, as advised by Castiglione in his treatise<sup>48</sup>, and the Venetian painters were especially outstanding in musical art. In fact, music had a higher esteem than painting in the aesthetic hierarchy from Plato's times.

Painting as an art, was still bounded to the *mechanical criterion*, being considered a mere copy of reality, while music was linked to the highest and abstract sciences, or *Quadrivium*, since traditional times<sup>49</sup>.

**Figure 10.** Baldassare de Castiglione, by Rafaelle Sanzio, 1514-5.



<sup>48</sup> *Il Cortegiano*, Venezia, Aldo Manuzio, 1528. Baldassare Castiglione (Casatico, 1478 – Toledo, 1529).

<sup>49</sup> The system which the Middle Ages inherited from the classical Rome: *Arithmetics, Geometry, Astronomy, Music*.

## **Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso**

To emphasise the *amateur* painter-musician aspect (even though elitist) amongst the most exclusive contemporary Venetian society and painting was a clever artifice to advocate his own artistic goal.

So, given that the topic *selected by the monks* took place in a wedding, it was easy to make the feast more pleasant in a contemporary Venetian context which included musicians in the central scene.

The only inconvenience was the initial idea of a funeral ensemble, as it did not seem to be the best way to entertain the wedding assistants, nor to beautify a refectory which was daily visited by Venetian monks and frequented by international authorities from all over the world.

In any case, it seemed to be the *chosen* theme, which was *accepted* by the abbot and the congregation, and the one Paolo *began to paint* on the canvas at the refectory, as both the silent figure of his venerated *maestro* and his own head were *completely finished* in the original *disegno* but *absents* in the actual canvas<sup>50</sup>.

However, when the original idea including the vocal quartet was completed, a critical episode or consideration forced the painter to reconsider the funeral musical tribute into a new *consort*, this time in particular, a lutes' family one.

---

<sup>50</sup> From 1992 (with the publication of x-ray image of the *consort*), his own “leaning” head has remained an enigma to our days: Lafarga & Sanz (2020).

## The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas

The reason that compelled him to such a tremendous transformation can only be an object of conjectures, and our suggestion is that perhaps the presence of the renowned master could not entirely conceal the “funeral” background which the first *consort* represented, a traditional enshrined ritual over a century ago. Or possibly, some strong objections about the inconvenience of representing a “voicing” quartet in a refectory where speaking was forbidden arose.

So, he could have decided to transform the *original* ensemble into a lute family’s one, which still made allusion to the funerary context, emphasising the fact that the protagonist, Giorgione, was a competent and renown lute player, up to the usual high level of *amateur* musician-painters of the city.

Surprisingly, the new lute *consort* was submitted to a second transformation, this time into a violins’ “band” ensemble. In fact, it is probable that Paolo had considered two formations (the second one on his own account<sup>51</sup>), before concluding on the final composition which also included Diego Ortiz, the presence of the current violas *da gamba*, also probably Jacopo Bassano playing *cornetto*, and some other elements<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> Lafarga & Sanz (2020).

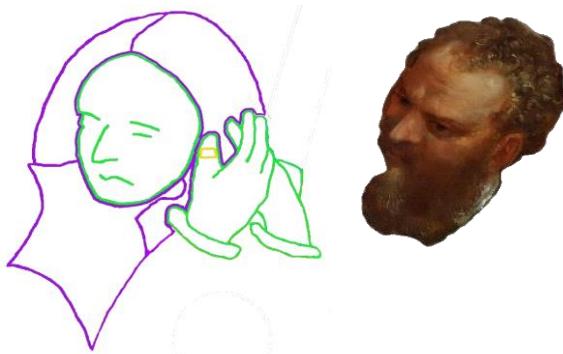
<sup>52</sup> *Id.* Jacopo Bassano Dal Ponte (Bassano dal Grappa, 1510 – Bassano dal Grappa, 1592).

## Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso

Therefore, following several demands and considerations, the initial *vocal design* of the central scene suffered a total of *four* consecutive instrumental “mutations,” to finally arrive at the current scene with Diego Ortiz but without Giorgione.

The *three* previous rearrangements were motivated by causes completely unconnected to the indisputable relevance of the Neapolitan master on the international musical environment at that time<sup>53</sup>.

The second ring in the Titian’s right thumb, who is the only player wearing two of them, could be a *re-coded key* element of the original design, which has remained in the canvas. We had already proposed the possibility that it is symbolizing the absent Giorgione (whose age was similar to his partner at youth). So, in the same way that happened to Titian later, Giorgione could be the only character who was showing a circlet on *his right thumb* in the original *consort*<sup>54</sup>.



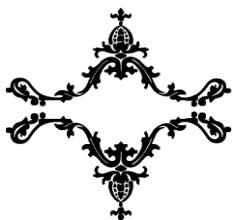
**Figure 11.** Giorgione and Diego Ortiz.

---

<sup>53</sup> Lafarga *et al* (2018).

<sup>54</sup> *Ibid.*

## The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas



**A SPANISH MAESTRO DI CAPPELLA FROM THE  
NEAPOLITAN COVRT**

Diego Ortiz Toledano arrived at San Giorgio monastery one morning at the end of summer in 1563, more than one year after the canvas was commenced.

He was going to stay for some weeks lodged together with his patrons<sup>55</sup>, and he would take advantage of the occasion to manage the future edition of his second book, which he had decided to commission to Antonio Gardano, the famous Venetian editor<sup>56</sup>.

Diego was one of the most distinguished violagambists in the European international environment, conducting the Royal Chapel at the Naples Court at least since the middle of the century.

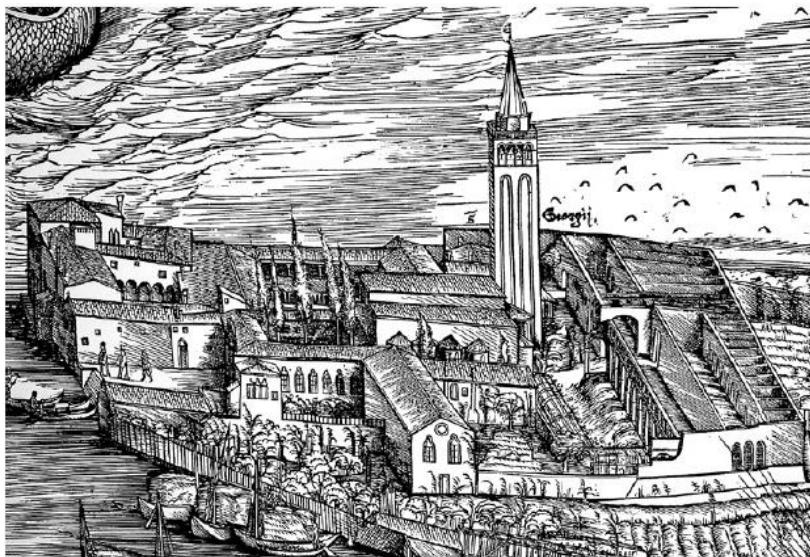
---

<sup>55</sup> As example, see Fenlon (1989, p. 122): “In 1562, 30 musicians from the court of Ferrara ... accompanied Duke Alfonso II d’Este on a journey to Venice”.

<sup>56</sup> Ortiz (1565). *Musices Liber Primus*. It is also probable that he was in the city due to different reasons, e.g., as part of the entourage of some relevant Neapolitan person, as we are suggesting. His second book was published in Venice eighteen months after the canvas completion: thus, this fact gives an additional support to our conjecture on his presence in the city during the last months of 1563. *Ibid.*

## The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas

His first book had been edited in Rome in 1553 by the Papal Chapel editors, the Dorico brothers<sup>57</sup>, being devoted to teaching virtuoso techniques to players of his own instrument, including *amateurs*. The musician of Spanish origin was evidently an authority on polyphonic *consorts* such as the one Paolo had transformed already three times, and his relevance as a new rhetorical artifice immediately jumped into the consciousness of Veronese.



**Figure 12.** San Giorgio Maggiore in 1500, by Jacopo Da' Barbari<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> Ten years earlier, in 1542, his second Venetian editor, Gardano, had published another treatise for the viola *da gamba*, by Silvestro Ganassi dal Fontegno. These two are the only 16th-century treatises devoted to the instrument.

<sup>58</sup> (Venice, c. 1445/70 – Brussels, 1516). Painter and engraver. He migrated soon to Northern Europe. He is the author of the first preserved *trompe-l'oeil* from the fall of Classical World.

## **Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso**

After a long “series” of headaches — too much mournful for a wedding, male singers in a silent Benedictine refectory, too much mournful for a dining hall, the transition of musical taste for funerals — while *trying to explicitly preserve the link between music and painting and with the city*, thanks to the venerated Giorgione and his famous skill with the lute, Paolo ended up making him play violins.

So many variations on his primary idea seemed to have undermined the *maestro*’s role — both with respect to his *pictorial ascendancy* and as a *musical expert* — favoring other considerations. And Ortiz ‘s presence there, accommodated in the same monastery, had instantly illuminated his visual mind like a lightning: he had a new opportunity to rearrange the *consort* and further increase its “mannerist” content.

He would recover and enhance the link between the arts but in a more explicitly “crossed” way using a double ring linking musicians and painters<sup>59</sup>. He would easily transform the violin *consort* into a viola *da gamba* ‘s one, and update the painting to everyone ‘s taste.

He would do so by suppressing the funeral atmosphere which was evoked by the absent one and placing there a contemporary figure of international renown, precisely in the new *consort*, a characteristic instrument to noble and courtesan environments in comparison with the violins, humbler instruments at that moment.

---

<sup>59</sup> Lafarga *et al* (2018).

## The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas

Diego's admiration for the painting the Veronese was working in was certainly the same as that for all his contemporaries, as the commission had gained fame almost immediately throughout the Italian lands, and many foreign painters and authorities visited the monastery to contemplate it during its completion. So, it was not at all difficult for Paolo to convince the musician *to play his signature role*, making him the *new conductor* of the updated *ensemble*.

He had found — if it was not a new request, this time *diplomatic*, of Sclochetto — the solution and improvement of the problem that had troubled him during the previous year, and on October 6<sup>th</sup> 1563, he finally delivered the commission to the monks only with a slight delay, as the contract specified that the work should have been ready for Madonna's feast the previous month <sup>60</sup>. Still, he had well earned his reputation for being the best also in production times.

The painting had been gaining "actuality" and raised the profile of his own cause — the defense of the correspondence and the fusion of the arts —, as well as improving relations between the Republic of Venice and the Viceroyalty of Naples (*viz.*, the Spanish Crown) by granting the main role of the *consort* to a professional musician of Spanish origin and of international prestige.

---

<sup>60</sup> Today, we celebrate the Birth of the Virgin Mary on September 8th, since the implement of the Gregorian Calendar through the 1582 edict. At the time the canvas was through its completion, the dates fitted to the Julian Calendar, and the alluded date was September 21st. The commission, then, was delivered with a delay of two weeks, probably due to the late arrival of Ortiz.

## **Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso**

All this in exchange for banishing the old *maestro* and skilled lute player to oblivion and satisfying in one stroke the successive objections he had encountered along the way.

So almost immediately after Ortiz's acceptance, he got to work focusing again on the central scene, while his team continued their assigned tasks on the rest of the painting. He had the *maestro* hosted and eating with him in the same workplace, which greatly simplified the task. The largest volume (and painted surface on the canvas) of this new instrumental family, along with the light tones that were to coat it, would also solve many of his problems in hiding the previous designs already discarded: the light ochre for the violas, and the white for himself and his "mantle of big flights". Of course, he reserved a special place for Diego, bringing him closer to his left ear and "suggesting" perhaps, despite the Order's rule of silence, those improvisations alluded in his treatise. And, as if he had foreseen it in advance, he fitted the two violas (tenor and melodic bass) in a horizontal position<sup>61</sup> and immediately and forever forgot all the former objections and possible previous designs he had had about himself. Giorgione's face and visible part of his chest was covered by Ortiz's face and beard. Bassano's face helped him to cover also his hands holding the lute, as well as half of the face of the old trombonist monk who no longer had space after Ortiz's arrival, so that his new painter colleague took over the current *cornetto* instead, and in this way, case was now closed.

---

<sup>61</sup> As recommended by the new guest's treatise: Lafarga et al (2018).

## The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas

And perhaps to disguise some traces of his own previous designs and personifications, he made some “peculiar” alterations around him, visible even today in the picture, in addition to adding a semi-hidden U-shaped trumpet in the hands of a character wearing a turban *that does not show his face*.

The memory of all those who saw these changes as they were being carried out, and of all those who succeeded them in the life of the monastery, was later lost in the written records forever, except for perhaps Colbert’s *indiscretion* almost a century later by quoting the *legend* that he had been told by the monks in 1671<sup>62</sup>. Until that moment, there was reminiscence of the *maestro* in the painting, at least, amongst the Benedictines of San Giorgio Maggiore, but it is virtually impossible to know about when he was completely vanished from mankind’s memory.

As he had done with his admired Giorgione leaving us up to three keys on his lost identity — the incorporation of Schiavone, the second ring of Titian’s right thumb, and, most importantly, a certain “alive” remnant of the original consort<sup>63</sup> —, Paolo also left us a couple of clues about his new guest<sup>64</sup>, aside the obvious one for his coevals, the last formation, due to all of Italy knew since then *who was definitely “portrayed” behind the author*.

---

<sup>62</sup> Our *italics*. Lafarga *et al* (2018). Quoted by Ton (2011), p. 53. Jean-Baptiste Colbert (Reims, 1619 – París, 1683). Marqués de Seignelay and minister of Luis XIV of France, the Sun King. Colbert (1865, p. 461). Vasari visited Venice in 1566, so it is possible that he was informed as well.

<sup>63</sup> Lafarga & Sanz (2020).

<sup>64</sup> *Id.*

## **Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso**

With them, he was pointing out the provenance of the distinguished musician who finally gathered for himself all the prominence of the famous canvas, and which Giorgione had previously enjoyed. An ephemeral fame that seemed already lost for both less than a century later and until our days.

And with all this, the story of *how* and *why* the Veronese ended up with no possibility of offering his admired colleague the proper musical rite (in a symbolic way), is finally recounted. Knowing the sadness in the author's spirit in burying him for a second time under the colours of his palette. Nevertheless, the reader needs to wait for a while for this story to be finally clarified.

On the way to Venice, and ignorant of all the accumulated problems that dragged the painter and the abbot over the famous scaffold, the Spanish musician could not imagine his fate when they arrived at San Giorgio and the abbot himself came out to receive them under a fierce rain, with an astute sparkle in his eyes already tanned by the ageing process and by the two previous calls of the Council of Trent.

Perhaps, his presence was the ultimate solution that Girolamo, after learning of the musician's arrival, finally offered to Paolo after the repeatedly alterations on his designs, based on diplomatic reasons that he undoubtedly managed and knew how to take advantage of.

## **The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas**

In any case, the compromise between the two of them seemed to be resolved forever and at everyone's liking with only a couple of weeks of delay on the scheduled date.

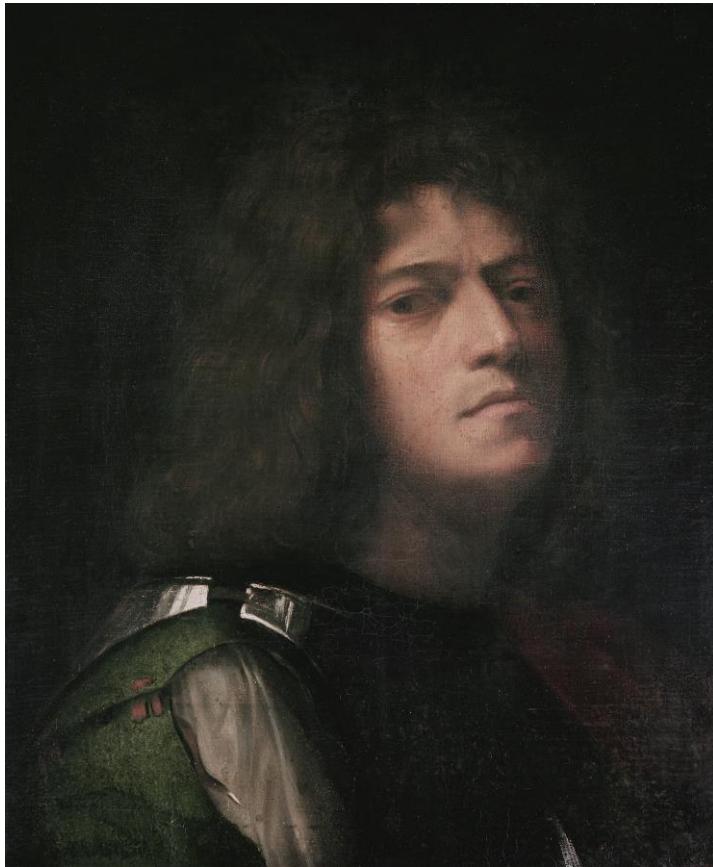
Appearing as a music instructor of the Venetian School of the moment in an international refectory of the Republic of the Serenissima, was undoubtedly a very high recognition of Diego's work and his magisterium, as well as an important deference on the part of the monks towards the Viceroy of Naples and the Spanish Crown, already in the hands of Philip II.

His prestige certainly grew throughout Europe as he was immortalized in a canvas that was already legendary, replacing precisely its iconic Venetian protagonist, Giorgione, and thus relegating him as a "ghost", in accord with the abbot and the painter, to the kingdom of the legend for the next 456 years.

***Figure 13. Jean-Baptiste Colbert. Philippe de Champaigne, 1655.***

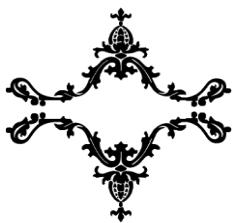


## Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso



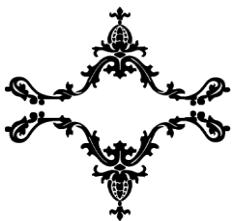
**Figure 14.** Giorgione *Self-portrait as Goliath*, ca. 1508-1510. Herzog Anton Ulrich Museum, Brunswick. Inv.No. GG454

**The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas**



**LA S BODAS DE CANÁ:  
LA HISTORIA OLVIDADA  
DE UN CUADRO FAMOSO**

**The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas**



## **INTRODVCCIÓN**

El presente texto es una obra de *ensayo* semi-novelada, basada en hechos ciertos cuyos nombres, lugares y eventos históricos principales son enteramente reales. Aparecen en él situaciones y atribuciones mentales *ficticias*, junto con datos históricos y musicológicos *verídicos* — *todos* los que aparecen anotados al pie y los que se citan en el texto —, fruto estos últimos de nuestro trabajo de investigación exhaustivo y original que será publicado en breve.

Con ello, hemos intentado ofrecer un relato sencillo, entretenido, y a la vez informativo, de lo que se puede inferir que le aconteció al pintor durante los 15 meses que duró la elaboración de la obra: una “reconstrucción histórica” que expone los hechos sustanciales en un lenguaje próximo al lector, y que no exige la complejidad técnica del siguiente trabajo en curso.

Las descripciones de *operaciones* y *soluciones* gráficas que el Veronés aplicó sobre el lienzo según nuestra interpretación, corresponden todas a nuestro análisis de las sucesivas formaciones musicales que se pueden identificar en las radiografías que se llevaron a cabo en el Louvre en 1992, con motivo de la restauración del cuadro<sup>65</sup>. Quince años después fue reproducido en una copia exacta destinada al emplazamiento original, el monasterio benedictino de San Giorgio Maggiore<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> Faillant-Dumas (1992, p. 116).

<sup>66</sup> Povoledo (2007).

*Figura 1. Escapando de la crítica. Pere Borrell del Caso, 1874.*



Las hipótesis que se ofrecen sobre las causas que motivaron las sucesivas “mutaciones” de la escena central son igualmente *nuestras hipótesis*, cuya justificación se corresponde y se completa con el futuro trabajo aludido, y por esta razón aparecen, del mismo modo, anotadas a pie de página.

Por el contrario, el resto de la exposición — los escenarios no precisados, las situaciones personales y las atribuciones mentales de los personajes, incluyendo el “deseo expreso” del emperador, y quizá los dos violines de Giorgione — es de nuestra invención salvo la ruta que conecta Venecia con Trento, y sólo tienen como fin articular una exposición sencilla de las *tremendas* transformaciones que acometió el pintor sobre el centro semántico y geométrico del lienzo más grande de su tiempo y uno de los mayores hasta nuestros días.

**GiROLAMO SCLOCHETTO:  
UN ABAD EXIGENTE**



El encargo que Girolamo Sclochetto<sup>67</sup> había defendido ante sus monjes para el refectorio de San Giorgio Maggiore, y el que finalmente contó con la aprobación general, representaba una boda bíblica famosa, en donde el ambiente sin duda casaría a la perfección con la alegría inherente a la comida, la bebida, y la actividad social que supone siempre entre humanos el hecho de reunirse en torno a una mesa<sup>68</sup>, a la vez que mitigaría (o “complementaría”) con facilidad la seriedad derivada de la imposición benedictina del silencio en estos recintos.

---

<sup>67</sup> Dom Girolamo de Piacenza, de nombre civil Girolamo Sclochetto, Scrocchetto o Scroguerro ( ? – ? ).

<sup>68</sup> “Conviviality” (*cast.* “cordialidad”). El término fue usado por primera vez por Giovanni Pontano (Cerreto di Spoleto, 1426 – Naples, 1503). Cit. por McIver (2008, p. 8).

El tema del matrimonio era uno importante y pendiente también de resolución en el Concilio de Trento, que había sido retomado por tercera vez cuatro meses atrás, y a la centenaria república (famosa por su neutralidad e independencia de los vaivenes de otros reinos e imperios) le convenía tratarlo de nuevo de un modo imparcial, representando una boda bíblica en un entorno veneciano del momento para realzar el carácter hospitalario de la ciudad <sup>69</sup>, y estaba seguro de que la idoneidad de la escena y la habilidad indiscutida de Paolo Caliari <sup>70</sup> conseguirían el efecto esperado.

El enfoque era sin duda adecuado al fin que se pretendía del encargo, en donde iba a aparecer un gran número de personajes y entre ellos importantes autoridades contemporáneas, y Girolamo se había decidido sin vacilaciones por el Veronés (a quien ya conocía de trabajos anteriores para la Orden) a sugerencia de Palladio, el arquitecto que estaba dirigiendo en San Giorgio los trabajos de restauración de la nave de la iglesia, uno de los dos claustros, y el propio refectorio <sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> El tema relativo al matrimonio se sancionó mediante el decreto de la 24<sup>a</sup> Sesión, del 11 de noviembre, y el de las indulgencias, fastos y fiestas, mediante el de la 25<sup>a</sup> Sesión, del 4 de diciembre, la última del Concilio.

<sup>70</sup> Apodado “el Veronés” (Verona 1528 – Venecia 1588).

<sup>71</sup> Andrea Palladio Vicentino (Venecia, 1508 – Maser, 1580), conocido como “El Veronés” de la arquitectura.

## **Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso**

Había quedado fascinado con sus frescos recientes en Villa Barbaro (también en colaboración con Palladio), y decidido emplear el talento del pintor en beneficio de la Orden con un trabajo similar (incluso superior), a la altura de su autor y en su estilo característico a mitad de camino entre lo *sacro* y lo *profano*.

Un deseo que iba por fin a ver cumplido en una obra monumental de casi 70 m<sup>2</sup> que situaría en un refectorio, un ambiente “semi-profano” diferente a la atmósfera habitual de las naves de las iglesias de la ciudad.

Paolo le había mostrado un boceto de su idea original para el lienzo que deseaba el abad, y que, además de sus propias exigencias, contenía un homenaje póstumo al renombrado pintor veneciano ya fallecido Giorgio de Castelfranco <sup>72</sup>, compañero de Tiziano en su juventud <sup>73</sup>, y de fama comparable a la del mismo Leonardo <sup>74</sup>.



**Figura 2.** Andrea Palladio Vicentino,  
de Bernard Picart, 1715

<sup>72</sup> Apodado “Giorgione” (Castelfranco, 1478 – Venecia, 1510).

<sup>73</sup> Tiziano Vecellio (Pierre di Cadore, 1488-90 – Venecia, 1576).

<sup>74</sup> Leonardo da Vinci (Vinci, 1452 – Amboise, 1519).

## The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas

Muerto en 1510 por la peste, nunca pudo tener una misa fúnebre cantada, como era la tradición en la ciudad, de modo que el autor había decidido ofrecérsela finalmente en la escena central del cuadro. El venerado maestro asistiría en silencio sosteniendo el laúd que le hizo famoso en vida 50 años antes, mientras que el propio Veronés acompañaría a un cuarteto de voces: dos monjes<sup>75</sup>, Tintoretto<sup>76</sup> y Tiziano.

A Girolamo, la inclusión de esta formación, en tanto correspondía a un entorno fúnebre y atendiendo a las razones del pintor, no le pareció inconveniente ni contradictoria con su emplazamiento ni tampoco con la regla benedictina del silencio durante las comidas. Y la intención del Veronés para con el difunto le pareció incluso respetuosa y apropiada.

Acostumbrado a la vida libre y tolerante de la República, la mezcla de aspectos religiosos, profanos y fúnebres en una boda no le resultaba un hecho chocante, a la vez que daba por hecho que la articulación de músicos y pintores, la simétrica y elegante distribución, el *disegno*, y el rico colorido que ya imaginaba en su mente, realzarían casi de inmediato también el resto de la escena resaltando así los debates humanistas al uso en las cortes italianas del momento.

---

<sup>75</sup> Quizá dos *cantadori di morti*, nuestra observación.

<sup>76</sup> Jacopo Comin, apodado “Tintoretto” (Venecia, 1519 – Venecia, 1594).

## **Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso**

Un poco de “música visual” tampoco contravenía la regla de la orden: el autor le había asegurado que nadie en el cuadro estaría hablando. Además, el buen Giorgione había destacado durante mucho tiempo por el sello distintivo de pintar a sus cantantes *con los labios cerrados*. Cuando escuchó el tema elegido por el pintor y sus razones no vio objeción alguna en recrear al amado Giorgione en su monasterio, una figura veneciana de renombre internacional, y entendió con claridad el deseo sincero de Paolo de brindarle así finalmente la misa fúnebre que nunca tuvo.

Sin embargo, cuando el trabajo estaba ya bien avanzado, Girolamo se vio obligado a pedirle al Veronés que rectificase sus planes, pues una parte importante de la congregación no había dejado de expresarle sus reticencias no a la presencia del maestro, sino a la del *rito fúnebre de los músicos*. Apreciaban a Giorgione, y reconocían su arte y su renombre para con la ciudad, pero un funeral no les parecía adecuado ni para una boda ni tampoco para comer y cenar todos los días del año, más aún teniendo en cuenta la relevancia de los huéspedes que se alojaban allí de continuo.

El abad había intentado desde un primer momento contener las quejas, pero el consenso entre los monjes había ido creciendo, y no intervenir a tiempo podía haber supuesto un descrédito para el monasterio si estos desacuerdos internos trascendían más allá de San Giorgio.

## The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas

De modo que, con temor de perturbar el ingenio de su admirado Paolo, acabó confesándole la necesidad de encontrar una solución que contentase a la congregación.

Esa noche Paolo casi no durmió. Podían habérselo dicho desde un comienzo, pero al parecer el abad no previó adecuadamente la respuesta de sus hermanos, y sus constantes gestiones para la Orden le habían mantenido alejado de San Giorgio durante todo este tiempo. En apariencia sólo se trataba de un problema, pero uno de envergadura: ¿qué iba a hacer con su propio instrumento, con su hermano Benedetto<sup>77</sup> y con la vihuela y los laúdes mudos (“muertos”) en honor de Giorgione?

¿Qué iba a pasar con el *consort* vocal y sus colegas?. Sobre todo, le incomodaba la necesidad de renunciar al “cortejo musical” que el *maestro* había merecido a su muerte y que no pudo tener. Su amistad con Sclochetto y el buen talante del abad le habían hecho aceptar la petición casi sin resistencia, pero sin duda se le habían complicado, y no poco, las cosas.

Sin embargo, una hora escasa de sueño al alba recolocó las piezas en su mente espacial, y se despertó en medio de una nueva formación instrumental en la que el *maestro* había cobrado incluso mucha más fuerza y realismo.

---

<sup>77</sup> Benedetto Caliari (Verona 1538 – Venecia 1598). Salinger (1946, p. 12).

## **Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso**

Ahora continuaba silente y presidiendo la escena en la misma posición y con idéntica actitud, pero integrado en un nuevo *consort* propio del instrumento en el que él mismo había destacado en vida. Paolo tan sólo tenía que reconvertir su propio instrumento y reubicar a sus colegas a los laúdes con algunos retoques, modificando ligeramente la postura de su propio hermano.

Ese día no acudió a la isla y lo pasó con él en sus talleres, alternando el sueño ocasional con los prolíficos dibujos y experimentos de *disegno* que le caracterizaban<sup>78</sup>. Benedetto era su “geómetra”, el responsable del ajuste proporcional de toda la escena ya sobre el lienzo, y su criterio no podía ser pasado por alto en esta primera y *radical* transformación, especialmente por la implicación de su propio personal a la hora de trasladar las modificaciones al cuadro.

Hasta que al final de la jornada tenía por fin un boceto bastante claro de lo que *quería* y *podía* hacer — había sentado a Tintoretto detrás de la nueva mesa y a Tiziano frente a sí mismo, ahora ya erguido con un elegante laúd<sup>79</sup> —, y al día siguiente fue a ver al abad y le mostró su solución.

Girolamo entendió enseguida, del mismo modo como había entendido la anterior, su nueva intención: realzar la ascendencia de Giorgione sobre el grupo central *tanto en lo pictórico como en lo musical*.

---

<sup>78</sup> Dalla Costa (2018, p. 141).

<sup>79</sup> Lafarga & Sanz (2020).

Un artificio que incidía aún más en el debate sobre las Artes. De modo que le pareció una solución apropiada y la alabó, y pocos días después, el Veronés acababa de completar los nuevos *cartoons*, que sus operarios comenzaron a trasladar inmediatamente al lienzo.

Los monjes de San Giorgio contemplaron con alivio los cambios y durante un tiempo todo siguió funcionando con la normalidad prevista. Pero unos meses después, y en circunstancias parecidas, Girolamo se vio de nuevo obligado a pedirle otro cambio drástico al autor: ya no los monjes, sino ahora también las autoridades de la Orden y los patronos privados que estaban financiando el trabajo, le habían insistido de forma reiterada en que el nuevo conjunto instrumental con laúdes había quedado *antiquado* en la ciudad<sup>80</sup>.

El abad había intentado de nuevo defender la intención y las razones de su protegido al desplegar en un *consort* la familia del instrumento que había caracterizado a Giorgione en vida, pero nuevas gestiones le habían mantenido otra vez alejado varias semanas del monasterio, circunstancia que parecían aprovechar las reticencias y los rumores para acrecentarse y agregarse en corrientes que a su vuelta se habían tornado descontentas. *Ya no se hacían procesiones fúnebres en Venecia con laúdes sino con violines*<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> *Ibid.* Glixon (2003, p. 132).

<sup>81</sup> *Ibid.* Fenlon (1989, p. 118).

## Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso



**Figura 3.** La invención de la pintura al óleo, Lámina 15 de *Nova Reperta New Discoveries*, grabado de Philip Galle (1537-1612), c.1600 2b.

De modo que fue a ver a Paolo a su andamio y le llamó aparte para disculparse y alabar su trabajo, pero no pudo dejar de comunicarle las nuevas exigencias. Prometió hacer cuanto estuviese en su mano por ayudarle en sus empresas futuras y también con una remuneración adicional que quedase en secreto entre ellos.

Incluso le ofreció un barril nuevo de las mejores viñas benedictinas para su domicilio, al margen del contrato.

## The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas

Aún en Venecia y en privado, los ánimos estaban tensos en todas partes entre partidarios de una y otra facción del Concilio, y las decisiones que finalmente se adoptasen allí sin duda iban a afectar de uno u otro modo a católicos, protestantes, y venecianos. Todos los detalles parecían importantes, en especial cuando se referían a una obra gigantesca que era ya famosa, ubicada en una de las mejores residencias de la ciudad: sus “socios” no habían dejado de insistirle para que convenciese al autor de llevar a cabo esta segunda reestructuración en una clave más “moderna”.

El Veronés le escuchó paciente y resignado, habiendo adivinado previamente por su semblante que las noticias que se acercaban no eran tampoco favorables al maestro fallecido, cuya preponderancia en el cuadro había sido hasta el momento su principal intención. El abad, conocedor de este extremo desde el principio, había delatado en su rostro al acercarse que de nuevo venía a perturbar su idea original, pues era evidente que Giorgione no tocaba violines.

Paolo, sin embargo, pese a que había comenzado ya a construir su segundo *consort* sobre el lienzo —sin llegar a dibujar aún el laúd de Tiziano—, no sólo durmió bien esa noche sino que incluso bebió más vino benedictino del habitual, pues la solución esta vez no resultaba tan drástica como la anterior. El problema ahora era mucho más sencillo y consistía tan sólo en alterar el instrumento que sostenía cada intérprete sustituyendo los laúdes por violines<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> Lafarga & Sanz (2020).

## **Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso**

De modo que tras tranquilizar y complacer al abad, quien realmente le apreciaba, se despidió, se quitó la bata y se lavó, y empezó a cruzar la laguna pensando ya en el vino y en una cena especial — pediría cordero con romero y tomillo al estilo castellano — que le compensase, al menos por el momento, de tanto ajetreo mental en vano.

*Figura 4. Autorretrato de Paolo Caliari, ca. 1558.*



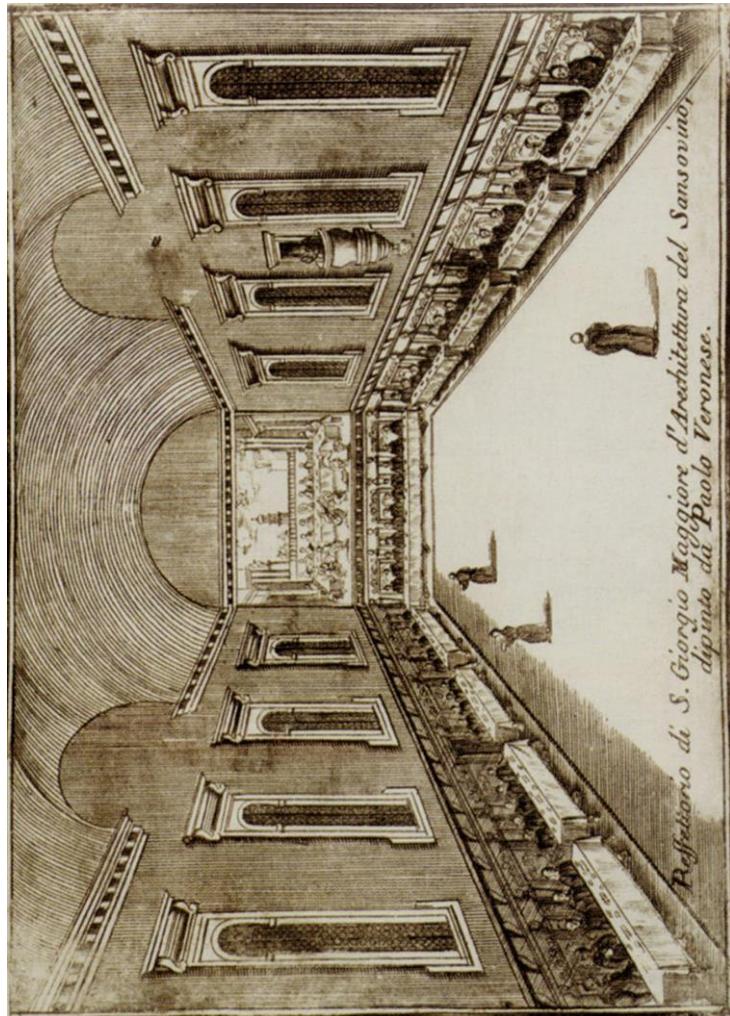
Hizo bien Paolo esa noche en trasegar el buen vino de los monjes y un tierno y jugoso asado que le dejaron dormido pensando en qué otras peripecias, además de la fama que ya le había proporcionado, le iba a deparar el cuadro antes de que acabase el verano.

Un par de meses antes de la entrega, y cuando ya todo parecía en su sitio en su segundo intento (ahora por cuenta propia) de reconvertir la banda de laúdes en una de violines, de nuevo vio acercarse al abad con el paso demasiado firme, atravesando el refectorio a lo largo hasta su andamio.

Esta vez no pudo descifrar la expresión de su rostro, pues le resultaba desconcertante, pero reconoció inmediatamente la situación porque se le había quedado grabada en la memoria. Estaba claro que venía con otro cuento de sus patronos o de su confesión, pero la preocupación y el alivio parecían alternarse mezclados en sus facciones, sin un patrón regular que se pudiese ajustar a una u otra emoción. Más bien parecía embargado por dos pasiones (*affetti*) a la vez, ambas contradictorias.

Esta extraña circunstancia, añadida al paso característico que le había acompañado en las dos ocasiones anteriores, previno a Paolo Caliari de lo que estaba a punto de suceder. En consecuencia, pensó que intentaría aliviar su nueva preocupación complaciéndole una tercera vez y aceptando (ahora sí) el segundo barril del mejor vino Benedictino en su domicilio, y dejó a la Fortuna que le informase del nuevo evento a través de su amigo, que por tercera vez entonó el mismo: “Hola Paolo, mi buen amigo ...”.

## Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso



*Figura 5.* Vista del refectorio de San Giorgio con el lienzo al fondo.  
Grabado de Vincenzo María Coronelli, 1709.<sup>83</sup>.

---

<sup>83</sup> (Venecia, 1650 – Venecia, 1718).

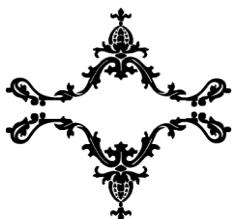
## **The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas**

## Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso



**Figura 6.** Detalle del sector inferior izquierdo de "Las Bodas de Caná". Benedetto Caliari en pie sostiene la copa con el vino del milagro. Girolamo Sclochetto es el tercer comensal desde el extremo de la mesa, vestido de azul.

**The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas**



**DIEGO ORTIZ:  
UNA SOLUCIÓN INESPERADA**



Los caminos que conectan Venecia con Trento habían sido ya frecuentados en numerosas ocasiones por algunos de los participantes en las dos anteriores sesiones del Concilio que había reunido y enfrentado a católicos y protestantes durante casi medio siglo. Eminentes eclesiásticos y personajes de la política europea habían transitado los mismos parajes de ida o de vuelta, de camino a un descanso merecido tras las agotadoras y en ocasiones peligrosas sesiones del cónclave.

Durante las tres convocatorias, Venecia fue un territorio neutral de acogida para todos aquellos que disintieron o cuyos enfrentamientos alcanzaron tonos tales que se vieron obligados a abandonar la ciudad conciliar definitiva o temporalmente. Trento, en cambio había comenzado a cobrar verdadera relevancia poco antes de su elección oficial como sede del primer encuentro conciliar.

Esta pequeña ciudad alpina al norte de Venecia, había sido elegida como un buen lugar para que los humanistas y teólogos protestantes acudiesen sin excesivos riesgos de caer en manos de la Inquisición, especialmente la española, que operaba en amplios territorios europeos con independencia del poder del emperador, mientras que su cercanía a los dominios germanos de Carlos V<sup>84</sup> garantizaba un cierto control de la situación por parte de éste.

Bernardo Clesio<sup>85</sup> y Cristoforo Madruzzo<sup>86</sup> habían iniciado las reformas de la ciudad con este motivo<sup>87</sup>, atrayendo a su nueva corte un selecto elenco de músicos prestigiosos<sup>88</sup>. La magnificencia que Madruzzo imprimió a la inauguración del sínodo, llegó a provocar quejas de los asistentes por el tiempo dedicado a fiestas, conciertos y banquetes, en detrimento del que se dedicaba a los temas propios del encuentro.

Se podía viajar también de Venecia a Treviso, de ahí a Feltre y de ahí a Trento, o bien de Venecia a Vincenza y, en una jornada más larga, arribar por fin a la ciudad conciliar. Pero el camino más corto y seguro seguía siempre la ruta que pasaba por los pueblos de origen de algunos de nuestros protagonistas: Castelfranco y Bassano del Grappa.

---

<sup>84</sup> Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico, apodado “el César” (Gante, 1500 – Yuste, 1558).

<sup>85</sup> (Cles, 1484 – Bresanona, 1539). Obispo, cardenal, príncipe y diplomático.

<sup>86</sup> (Calavino 1512 – Tívoli 1578). Obispo, cardenal, y diplomático.

<sup>87</sup> Jedin (1963).

<sup>88</sup> Vettori (1994).

## **Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso**

Desde el Adriático, la ruta a Castelfranco — la pequeña ciudad fortificada que vio nacer a Giorgione — se podía hacer en una jornada con séquito.

Perfectamente protegida por una muralla cuadrangular y rodeada por todas partes de un foso inundado, era un buen punto de parada, descanso, y protección, como ilustran sus muros y torreones casi intactos hasta nuestros días.

El trayecto de Castelfranco a Bassano dal Grappa, y el que lleva de Bassano a Trento, completaban en un par de jornadas más una ruta cómoda y segura en tierras venecianas.

Ya en las dos convocatorias anteriores del Concilio, habían participado músicos de prestigio de todo el orbe europeo, cuyos *consort* se ocupaban de amenizar las sesiones y de confortar los oídos de prelados y autoridades, en las ocasiones oficiales y también en las privadas.

Y la tercera convocatoria no fue tampoco una excepción: la ceremonia de clausura prevista para diciembre debía contar con los máximos exponentes de la música en los territorios de la Corona, por deseo *expreso* del emperador<sup>89</sup>.

Otro de los temas pendientes de sanción (además del matrimonio) era el del uso de la polifonía en el culto.

---

<sup>89</sup> Felipe II, apodado “el prudente” (Valladolid 1527 – San Lorenzo de El Escorial 1598). Nuestra licencia.

## The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas

Era esta una práctica muy extendida que el Concilio finalmente preservó contra quienes defendían una vuelta a la monofonía de la liturgia<sup>90</sup>. Jacobus de Kerle<sup>91</sup> tuvo un papel decisivo en el encuentro con su música polifónica de 1562<sup>92</sup> para las *Preces Speciales* del dominico Pedro de Soto<sup>93</sup>, ambas compuestas con motivo de la tercera convocatoria.

Roma y Venecia, una sede del poder católico y la otra una república libre, eran en estos tiempos las cimas artísticas de una sofisticada polifonía vertical conocida como *coros spezzatti*<sup>94</sup>, una práctica mult coral distribuida en los distintos espacios del interior de abadias y catedrales, que cultivaron entre otros, algunos de los contemporáneos de los aludidos aquí, especialmente en San Marcos, frente a la isla<sup>95</sup>.

---

<sup>90</sup> Este había sido un tema recurrente dentro de la Iglesia durante los últimos siglos.

<sup>91</sup> (Ypres, 1531 – Praga, 1591). El año anterior, 1561, había publicado también en Venecia una colección de salmos y un *Magnificat* con el segundo editor de Ortiz (1565), Antonio Gardano.

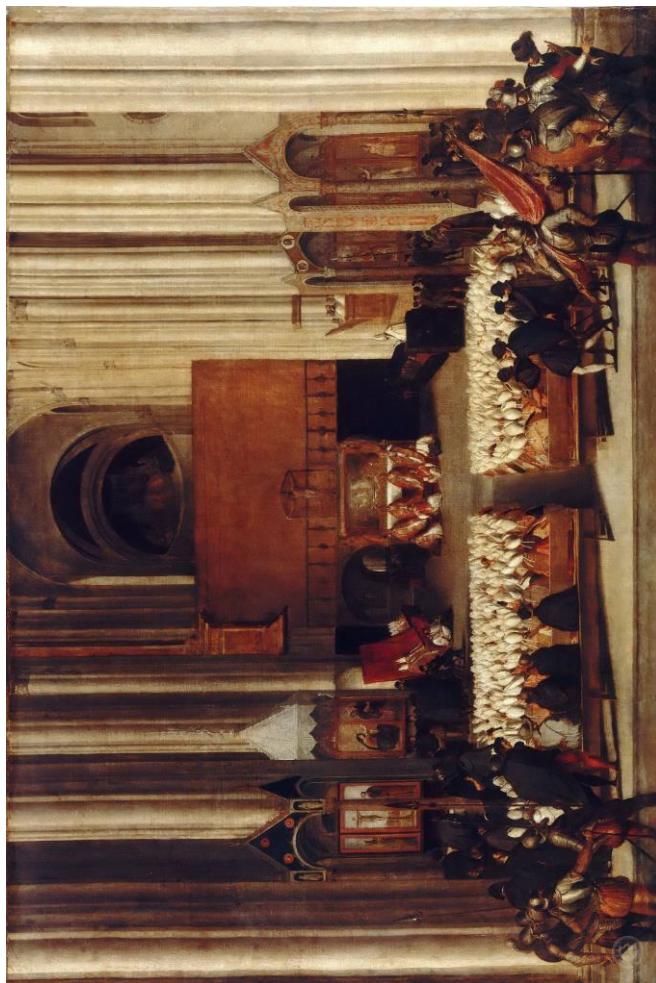
<sup>92</sup> *Preces Speciales pro Salubri Generalis Concilii Sucessu, ac Conclusione, Populique Christiani Salute et Unione*. Kerle, Ursprung and Machold (1974).

<sup>93</sup> (Alcalá de Henares, 1493 – Trento, 1563). Tres años antes había sido acusado por la Inquisición española en Valladolid de seguir las tesis luteranas, debido a sus anteriores intervenciones y por haber solicitado el permiso de lectura para los católicos del *Catecismo* de Bartolomé Carranza (Miranda de Arga, 1503 – Roma, 1576), arzobispo de Toledo y teólogo navarro muy influyente en Trento e igualmente apresado por el Santo Oficio.

<sup>94</sup> Bryant (1981).

<sup>95</sup> Adrian Willaert (Brujas?, c. 1490 – Venecia, 1562), Giuseppe Zarlino (Chioggia, 1517 – Venecia, 1590), Andrea Gabrielli (Venecia, 1533 – Venecia, 1585). Más adelante también Giovanni Gabrielli (Venecia, 1563 – Venecia, 1612) y Claudio Monteverdi (Cremona, 1567 – Venecia, 1643).

## Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso



**Figura 7.** Conclusión del Concilio de Trento, 4 de Diciembre de 1563, probablemente la Sesión 23<sup>a</sup> en la Catedral de S. Vigilio de Trento. Escuela Italiana, Siglo XVI, lienzo atribuido con anterioridad a Tiziano. Louvre/R.M.N./Art Resource, NY.

### The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas

La escena que habían pactado Girolamo y el pintor cumplía a la perfección con los debates artísticos al uso —música fúnebre polifónica, cantantes e instrumentos “mudos”, y pintores-músicos, a lo que se añadía la rica polifonía “cromática” característica del Veronés y de toda la Escuela Veneciana. Ciertamente, la causa de Paolo para elevar el rango de la Pintura parecía bien defendida.

El abad de San Giorgio había “visto” a Ortiz en su cuadro casi al momento en que supo de su pronto paso por el monasterio. Su presencia iba a resultar una solución inesperada de última hora para todos —también para el Veronés, pues andaba hacia un tiempo un tanto descontento con la pérdida de *relevancia musical* que había sufrido Giorgione por el camino, desde que se había visto obligado a sustituir los laúdes *distintivos* del pintor ausente por violines.

La nueva solución, eso pensaba, le iba a reconciliar a la vez con sus monjes y patronos y con su amigo Paolo, al que ofrecería de nuevo una remuneración extra y un segundo barril de vino de sus mejores viñas para sus talleres, ahora sí, sin posibilidad de renuncia.

Las relaciones internacionales de la República y el prestigio de San Giorgio iban a verse realizados, y confiaba, acercándose al andamio de Paolo con un paso demasiado firme que no disimulaba su nerviosismo, en que el pintor tampoco ahora pondría impedimentos a sus peticiones.

## **Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso**

Navegando a Venecia desde Pescara en compañía de su señor, Diego pensaba ya en el famoso lienzo que el Veronés había comenzado en el refectorio de San Giorgio. Iban a alojarse allí las siguientes semanas antes de dirigirse a Trento, así que iba a tener la fortuna de contemplar el cuadro durante su elaboración: un homenaje póstumo al “Leonardo veneciano” desaparecido, conocido en toda Europa como “Giorgione”.

Pensaba aprovechar la estancia para encargar la edición de su segundo libro al prestigioso impresor Antonio Gardano<sup>96</sup>, quien, diez años antes de la edición de su propio *Tratado de Glosas* en Roma en 1553 a cargo de los hermanos Dorico,<sup>97</sup> había editado también el primer tratado dedicado a su propio instrumento (viola), la *Regola Rubertina*<sup>98</sup>, en 1543, además de la música de Kerle para el Concilio el mismo año que comenzó el encargo.

Después de unas semanas agradables en Venecia, su camino pasaría por la ciudad-fortaleza de Castelfranco, donde había nacido el protagonista del cuadro más famoso de Italia, lo cual no dejaba de provocarle una contenida emoción. La figura de Giorgione seguía siendo un referente pictórico en toda la península y más allá 50 años después de su muerte, y su leyenda se fundía con la de ambas ciudades en un aura de misterio que él mismo había cultivado en vida.

---

<sup>96</sup> Antonio Gardano (Venecia, 1509 – Venecia, 1569).

<sup>97</sup> Valerio Dorico (Ghedi, 1500 – Roma, 1565) y Ludovico Dorico (Ghedi, ? – Roma, ?). La edición del primer libro de Ortiz (1553) en Roma coincide en el tiempo con la segunda convocatoria de Trento.

<sup>98</sup> Silvestre Ganassi dal Fontego (Venecia, 1492 – Venecia, 1565)

## The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas

Como muchos de sus seguidores, no había firmado sus cuadros <sup>99</sup>, y había gozado de una libertad casi absoluta en muchos de sus encargos (hoy perdidos).

Pintaba a sus cantantes “mudos”, con los labios cerrados, y sus escenas alegóricas no podían ser descifradas acudiendo a los relatos míticos, históricos, o bíblicos — tal y como sigue ocurriendo aún en nuestros días.

Sus producciones fueron admiradas en vida y después en toda Italia, pero su muerte fugaz y prematura en el Lazzaretto <sup>100</sup> consumó de joven su recuerdo para las generaciones que le siguieron hasta más allá de los tiempos del Veronés.

Medio siglo después de su desaparición, una de las congregaciones más importantes de Venecia había decidido encargar una obra monumental y sin par, con varios de los temas críticos en Trento (entre ellos el matrimonio y la polifonía) <sup>101</sup>, que incluía el rito fúnebre musical que el venerado maestro nunca tuvo a su muerte.

---

<sup>99</sup> Los así llamados “giorgionescos”. Tampoco era habitual hacerlo hasta bien entrado el Renacimiento: Matthew (1998, p. 641).

<sup>100</sup> Se enviaba a esta isla a los afectados de peste para morir. También se ha sugerido que pudo contraer algún tipo de infección venérea.

<sup>101</sup> Nuestra hipótesis principal considera que hay también alusiones a la intolerancia religiosa, y que el encargo pudo haber sido una especie de “respuesta” Benedictina a su ausencia de la tercera y última convocatoria del Concilio. La orden envió un único legado: Eutyche de Codes (Antwerp, 1520 – Padua, 1582). Lafarga & Sanz (*en preparación*).

## **Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso**

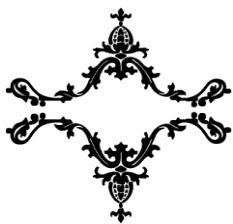
Toda la Europa humanista estaba al corriente de que Paolo Caliari, *aliado con Palladio y con Sclochetto*, estaba dando nueva vida al pintor que mejor había sintetizado el espíritu libre, jovial, tolerante y abierto, característico de la ciudad que le acogió.

Esta vez al menos, con la llegada de Ortiz, Paolo se consoló: además de mejorar sus propios artificios, iba a tener una causa digna y suficiente destinada a la alta política y al renombre internacional de la ciudad (como había intentado hacer con Giorgione desde el principio), y no a lo que él consideraba veleidades de monjes y puritanos a los que perturbaba la mezcla de lo *sacro* y lo *profano*, o la simple vista de un tributo musical fúnebre para un colega ilustre a la hora de comer.



**Figura 8.** Giorgio Vasari.  
*Autorretrato, 1571-74.*  
Universidad de Zurich,  
Kunsthistorisches Institut.

**The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas**



**PAOLO CALIARI:  
UN PINTOR COMPROMETIDO**



La mañana del 6 de Junio de 1562, Paolo Caliari se despertó fresco y descansado. Múltiples planes en su cabeza iban cobrando forma y encajando unos en otros de un modo semi-automático o semi-inconsciente. Llevaba días considerando el tema a tratar en el nuevo encargo que su amigo y protector Andrea Palladio, el más afamado arquitecto de Venecia, le había conseguido: los monjes benedictinos de San Giorgio Maggiore deseaban un gran lienzo para el refectorio en el que el arquitecto estaba trabajando.

Hacía tiempo que su reputación entre los benedictinos no paraba de crecer. En 1556 había pintado su *Fiesta en la casa de Simón* para la abadía de Santa Giusta en Padua, siendo abad Girolamo Sclochetto. En 1560 pintó para el refectorio de la abadía de San Nazzaro y San Celso de Verona su *Cristo en la casa de Simon con María Magdalena ungiendo sus pies*.

## The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas

Los dos últimos años había estado además ocupado en su segunda obra para un altar veneciano, *La Consagración de San Nicolás* para la Abadía de San Benedetto Po de Mantua, que había acabado, entregado y cobrado apenas dos meses antes, el 30 de marzo<sup>102</sup>. Y desde diciembre de 1561 había acabado otros dos lienzos para las capillas de San Antonio Obispo y San Jerónimo, en la misma abadía<sup>103</sup>.

Los encargos no le faltaban y sus equipos trabajaban siempre a buen ritmo: apenas un mes después, en enero de 1562, había firmado otro contrato para un gran mural en la Sala del Consejo en el Palacio Ducal de la ciudad, que representaba a Federico Barbarossa recibiendo al anti-Papa<sup>104</sup>.

Sin embargo, el nuevo lienzo para San Giorgio le iba a reportar sin duda el mayor éxito artístico y profesional de toda su carrera, aún cuando él no pudiese saber que también la fama universal que le inmortalizaría durante los siguientes 500 años.

Antes de llegar a San Marco para cruzar a la isla y formalizar el contrato con el abad, ya había decidido el *tema central* para su nuevo trabajo.

---

<sup>102</sup> Hoy en la National Gallery de Londres: Inv N° NG 26. Penny & Spring (1995, p. 11).

<sup>103</sup> También había entregado a la orden el *Martirio de Santa Giustina*, la *Gloria d'Angeli* en Praglia, y el *Martirio dei Santi Primo Feliciano* en Padua. *Ibid.* Baldissin (2014, p. 31).

<sup>104</sup> Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico entre 1155 y 1190: (Baden-Wurtemberg, 1122 – Silifke, 1190). Esta obra resultó destruida por un incendio en el 1577. El anti-papa entre 1159 y 1164 era Victor IV (Tívoli 1095 – Lucca 1164), de nombre civil Ottaviano Crescenzi Ottaviani di Monticelli.

## Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso

Dedicaría el cuadro al insigne maestro ya fallecido Giorgio de Castelfranco, quien continuaba siendo un modelo y una guía para generaciones enteras de pintores italianos medio siglo después de su muerte, una especie de “Leonardo” para los venecianos, como lo había definido Vasari pocos años antes<sup>105</sup>.



*Figura 9. La Virgen y el Niño entre San Jorge y San Justino con un donante benedictino, Museo del Louvre, Inv 139. Paolo Caliari, 1554-55. El monje es probablemente Girolamo Sclochetto (Ingersoll-Smouse 1927, p. 220).*

---

<sup>105</sup> Vasari (1998, p. 299). Giorgio Vasari (Arezzo, 1511 – Florencia, 1574). A él le corresponde la primera utilización del término “Renacimiento” (*it.* “Rinascita”).

## The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas

Además reunía la condición de haber sido un músico diestro y afamado, lo que convenía, y mucho, al “diálogo” entre las artes que debatían los intelectuales de su tiempo, y que Paolo deseaba plasmar igualmente en el lienzo.

La feliz coincidencia del apelativo del pintor<sup>106</sup> con el nombre del monasterio<sup>107</sup> resultaba casi providencial, dada la ascendencia pictórica y el prestigio de Giorgione para con la ciudad.

De modo que pensó que también a los monjes les gustaría. Al fin y al cabo, el contrato no decía a quién y a quién no había que representar.

Durante la primera década de 1500, Giorgione había deslumbrado en Venecia por la calidad, la sutileza y el misterio que envolvían sus creaciones, gracias a su refinada técnica y a la casi entera libertad que disfrutó en muchas de sus producciones.

Había sido compañero, y quizá maestro, de Tiziano, quien formaba parte del *triunvirato* que regía la actividad artística de la ciudad desde pocos años antes, tras la muerte del Aretino<sup>108</sup>: en su juventud, él mismo había acabado y completado algunas obras de Giorgione después de su muerte.

---

<sup>106</sup> Giorgione: *lit.* “gran Giorgio”. “Zorzzone” en el dialecto veneto.

<sup>107</sup> “San Zorzi Mazor(e)” en el dialecto veneto.

<sup>108</sup> Pietro Aretino (Arezzo, 1492 – Venecia, 1556). Vestido de verde, en pie a la derecha del Veronés. Reconocido como el padre de la literatura erótica occidental por sus escritos licenciosos.

## **Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso**

Días después de que Palladio le hablase del trabajo, Paolo había decidido que al maestro silente sosteniendo su famoso laúd le acompañaría un *consort* vocal fúnebre de cuatro varones del que formarían parte Tiziano, Tintoretto, y dos monjes que representarían a los *cantadore di morti* habituales en las misas fúnebres venecianas<sup>109</sup>, un rito que el difunto no pudo tener a su muerte en el Lazzaretto. Él mismo rellenaría la polifonía de las voces, como había sido la práctica habitual en la ciudad, y algunos laúdes “mudos” en homenaje a Giorgione completarían la escena central.

Para el resto de caracteres representados cumplió con otros requisitos y nobles obligaciones, incluyendo probablemente al ya ausente Aretino, a sus amigos Palladio y Andrea Schiavone (fallecido ese mismo año)<sup>110</sup>, a un cierto artista y compañero de renombre<sup>111</sup>, al abad Sclochetto y otras autoridades eclesiásticas relacionadas con el proyecto, y también a ciudadanos y patronos relevantes venecianos, además de a personajes de renombre internacional.

---

<sup>109</sup> El monasterio de San Giorgio no contaba con un ensemble instrumental, pero sí con un coro reducido de 2 ó 3 voces, como era habitual en los monasterios de las órdenes de la ciudad.

<sup>110</sup> Andrea Meldolla, apodado “Schiavone” (Zara, 1510 – Venecia, 1563). Nacido en Croacia, se instaló joven en Venecia, en donde realizó encargos importantes para las iglesias e instituciones de la ciudad, entre ellas la Biblioteca de Sansovino. Fue conocido como el mejor grabador de su tiempo. La identidad de este personaje fue propuesta por Dominique Vivant, Barón Denon (Chalon-sur-Saône, 1747 – París, 1825), el máximo responsable de los asuntos artísticos en Francia durante las campañas de Napoleón, quien gestionó buena parte de las obras de arte traídas a Francia desde otros países como botín de guerra, entre ellas el cuadro que nos ocupa.

<sup>111</sup> Nuestra observación: Lafarga & Sanz (2020).

## The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas

Muchos artistas renacentistas fueron además músicos, como recomendaba Castiglione en su tratado<sup>112</sup>, y los pintores venecianos destacaron en especial en este arte, que gozaba tiempo ha de una consideración más elevada que la de la pintura en las jerarquías estéticas que los siglos precedentes les habían otorgado desde los tiempos de Platón.

La pintura seguía vinculada al *criterio mecánico* y a la atribución de ser una mera copia de la realidad, mientras que la música se codeaba desde antiguo en el *Quadrivium* con las ciencias más abstractas y elevadas<sup>113</sup>.

**Figura 10.** Baltasar de Castiglione, de Rafael Sanzio, 1514-5.



<sup>112</sup> *Il Cortegiano*, Venezia, Aldo Manuzio, 1528. Baldassare Castiglione (Casatico, 1478 – Toledo, 1529).

<sup>113</sup> El sistema heredado por la Edad Media de la Roma clásica: *Aritmética*, *Geometría*, *Astronomía*, *Música*.

## **Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso**

Resaltar el aspecto de pintores-*músicos amateurs* (si bien de élite) en el círculo más selecto de la sociedad y de la pintura veneciana del momento era un buen artificio manierista para defender su causa (la de su propio arte).

Y dado que el tema *elegido por los monjes* transcurría en una boda, resultaba sencillo amenizar la fiesta en un contexto veneciano contemporáneo incluyendo músicos en la escena central.

El único inconveniente estribaba en que un conjunto fúnebre no parecía el mejor modo de amenizar una boda, ni tampoco de embellecer un refectorio en el que no sólo comían a diario monjes venecianos, sino con mucha frecuencia también autoridades internacionales de todos los rincones del orbe conocido.

Pero en cualquier caso, parece que este fue el tema que *eligió* y el abad y la congregación *aceptaron*, y el que Paolo *comenzó a representar* sobre el lienzo del refectorio, puesto que tanto la figura silente del admirado maestro como su propia cabeza están *perfectamente acabadas* en el diseño original, *pero ausentes* en el lienzo actual<sup>114</sup>.

Sin embargo, después de completadas ambas junto con el cuarteto vocal, algún suceso o consideración importante le indujo a reconvertir el homenaje musical de corte fúnebre en un nuevo *consort*, esta vez de laúdes.

---

<sup>114</sup> Desde 1992 (con la publicación de la radiografía del *consort*), su propia cabeza inclinada ha permanecido como un enigma hasta nuestros días: Lafarga & Sanz (2020).

El motivo que le impulsó a tan tremenda transformación sólo puede ser objeto de conjeturas, y nosotros sugerimos que quizá la presencia del afamado maestro no conseguía borrar de la escena el contexto “fúnebre” que representaba la primera formación, un protocolo habitual consagrado por la tradición desde más de un siglo atrás. O quizá incluso habían surgido fuertes objeciones sobre la inconveniencia de representar un cuarteto de “voces” en un refectorio donde no se permitía hablar.

De modo que bien pudo haber decidido transformar el conjunto *original* en uno de laúdes, los cuales, sin dejar de aludir al contexto fúnebre, hacían todavía hincapié en que el protagonista, Giorgione, había sido en vida un afamado y competente laudista, por encima de la gran destreza que se les suponía a los pintores-músicos *amateurs* de la ciudad.

De forma sorprendente, el nuevo *consort* de laúdes fue a su vez sometido a una segunda transformación, esta vez a un conjunto o “banda” de violines — aunque, en realidad, es muy probable que hubiese considerado dos formaciones (la segunda de ellas por cuenta propia <sup>115</sup>), antes de desembocar en la disposición final que incluyó a Diego Ortiz, a las violas *da gamba* actuales, probablemente también a Jacopo Bassano al *cornetto*, y a algunos elementos más <sup>116</sup>.

---

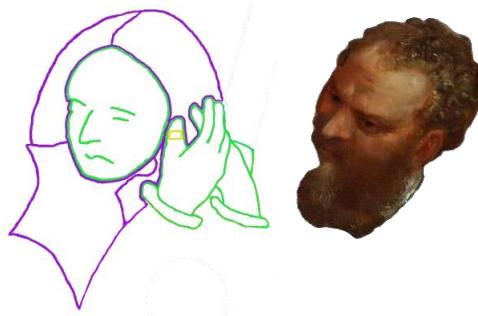
<sup>115</sup> *Id.*

<sup>116</sup> *Id.* Jacopo Bassano Dal Ponte (Bassano dal Grappa, 1510 – Bassano dal Grappa, 1592).

## Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso

Así, el diseño vocal original de la escena central sufrió un total de hasta *cuatro* “mutaciones” instrumentales sucesivas por razones y consideraciones diversas, hasta alcanzar su figuración actual con Diego Ortiz y sin Giorgione, estando motivadas las *tres* anteriores por razones del todo ajenas a la indiscutible relevancia del maestro napolitano en el entorno musical internacional del momento<sup>117</sup>.

Una clave *re-codificada* del diseño original que ha permanecido en el lienzo, podría ser el segundo anillo en el pulgar derecho de Tiziano (el único del grupo que luce dos): habíamos propuesto ya que acaso esté representando al ausente Giorgione (de edad pareja a su compañero de juventud), quien, de este modo y como después haría Tiziano, hubiese sido quizás el único que luciese un anillo de oro *en el pulgar derecho en el consort* original<sup>118</sup>.



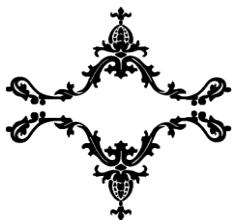
**Figura 11.** Giorgione y Diego Ortiz.

---

<sup>117</sup> Lafarga *et al* (2018).

<sup>118</sup> *Id.*

**The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas**



**UN MAESTRO DE CAPILLA ESPAÑOL EN LA  
CORTE DE NAPOLES**

Más de un año después de comenzado el lienzo, una cierta mañana de finales del verano de 1563, llegó al monasterio de San Giorgio Diego Ortiz Toledano.

Iba a alojarse allí durante unas semanas con sus patronos<sup>119</sup>, aprovechando la ocasión para gestionar la futura edición de su segundo libro, que había decidido encargar a Antonio Gardano, afamado editor de la ciudad<sup>120</sup>.

Diego era uno de los violagambistas más famosos del entorno internacional europeo, y dirigía la Capilla de la Corte de Nápoles al menos desde mediados de siglo.

---

<sup>119</sup> A modo de ejemplo, véase Fenlon (1989, p. 122): “En 1562, treinta músicos de la corte de Ferrara … acompañaron al duque Alfonso II de Este en un viaje a Venecia”.

<sup>120</sup> Ortiz (1565). *Musices Liber Primus*. También es posible que estuviese en la ciudad por razones diferentes, como parte del séquito de algún personaje importante de la corte napolitana, tal como estamos sugiriendo. Su segundo libro fue publicado en Venecia 18 meses después de la entrega del lienzo, lo cual presta apoyo adicional a nuestra conjectura de que pudo visitar la ciudad a finales de 1563. *Ibid.*

## The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas

Su primer libro había sido editado en Roma en 1553 por los editores de la Capilla Papal, los hermanos Dorico<sup>121</sup>, y estaba dedicado a la enseñanza de técnicas virtuosísticas para los intérpretes de su propio instrumento, incluyendo *amateurs*. El músico de origen español era evidentemente una autoridad en *consorts* polifónicos como el que Paolo había transformado ya hasta en 3 ocasiones, y su relevancia como nueva figura retórica saltó de inmediato a la conciencia del Veronés.

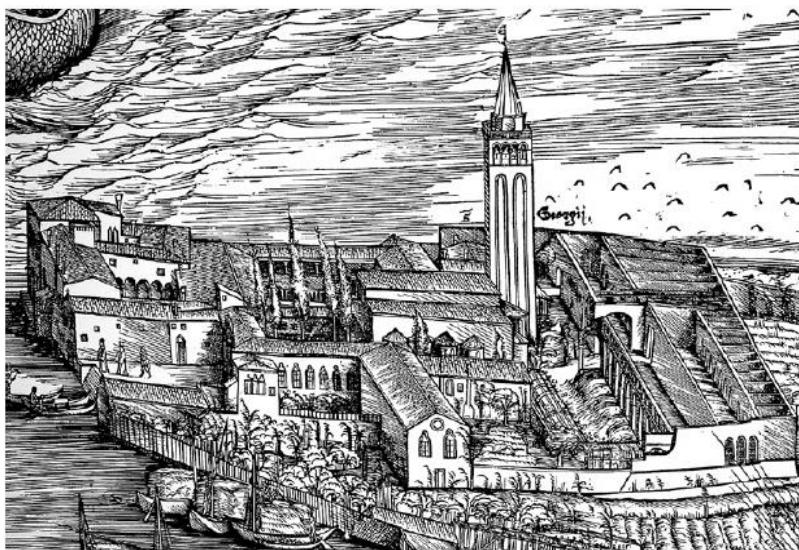


Figura 12. El monasterio en 1500, por Jacopo de Barbari<sup>122</sup>.

<sup>121</sup> Diez años antes, en 1542, su segundo editor veneciano Gardano había publicado otro tratado para violas da gamba, de Silvestro Ganassi dal Fontegno. Sólo existen estos dos tratados para el instrumento en el siglo XV.

<sup>122</sup> (Venecia, c. 1445/70 – Bruselas, 1516). Pintor y grabador italiano emigrado al norte de Europa, de quien se conserva el primer *trampantojo* producido desde la caída del Mundo Clásico.

## **Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso**

Después de tantos quebraderos de cabeza “encadenados” — demasiado fúnebre para una boda, varones cantando en un refectorio benedictino en silencio, demasiado fúnebre para un comedor, el cambio en el gusto musical para los funerales — *intentando mantener evidente el vínculo entre música y pintura y con la propia ciudad*, gracias al admirado Giorgione y a su renombrada destreza con el laúd, había acabado finalmente haciéndole tocar violines.

Tantas variaciones sobre su idea original parecían haber deslucido el papel del maestro — en tanto *ascendiente pictórico* y también como *experto musical* — en beneficio de otras consideraciones. Y la presencia de Ortiz allí, alojado en el mismo monasterio, había iluminado al instante su mente visual como un relámpago: tenía una nueva ocasión de reorganizar el *consort* y aumentar aún más su contenido “manierista”.

Recuperaría y realzaría el vínculo entre las artes más explícitamente de un modo “cruzado” con un doble anillo entre músicos y pintores<sup>123</sup>, transformaría con facilidad el *consort* de violines en uno de violas *da gamba*, y actualizaría el cuadro a gusto de todos suprimiendo la atmósfera fúnebre que evocaba el ausente y situando allí una figura contemporánea de renombre internacional precisamente en el nuevo *consort* de violas, un instrumento propio de entornos nobles y cortesanos, frente a los, en este momento, más humildes violines.

---

<sup>123</sup> Lafarga *et al* (2018).

La admiración de Diego por el cuadro en el que estaba trabajando el Veronés era sin duda pareja a la de todos sus contemporáneos, pues el encargo había cobrado fama en toda Italia casi de inmediato, y muchos pintores y autoridades foráneas visitaron el monasterio para contemplarlo durante su realización. De modo que a Paolo no le resultó en absoluto difícil convencer al músico para que *interpretase su papel característico* para él, convirtiéndolo en el *nuevo director del ensemble* actualizado.

Había encontrado — si no fue una nueva petición, esta vez *diplomática*, de Sclochetto — la solución y mejora del problema que le había preocupado desde un año atrás, y el 6 de octubre de 1563 entregó por fin el encargo a los monjes con un ligero retraso, pues el contrato especificaba que la obra debía haber estado lista para la fiesta de la Madonna del mes anterior<sup>124</sup>. Con todo, tenía bien ganada su reputación de ser el mejor también en los tiempos de producción.

El cuadro ahora había cobrado “actualidad” y elevado su propia causa — la defensa de la correspondencia y de la fusión de las artes —, además de mejorar las relaciones entre la República de Venecia y el Virreinato de Nápoles (es decir, la Corona Española) otorgando el papel principal del *consort* a un músico “profesional” de prestigio internacional y de origen español.

---

<sup>124</sup> El Nacimiento de la Virgen María se celebra actualmente el 8 de septiembre, desde que se aplicó el Calendario Gregoriano con el edicto de 1582. En tiempos del encargo regía el Calendario Juliano, y la fecha aludida era el 21 de septiembre: el encargo se demoró pues unas dos semanas sobre la fecha especificada, probablemente debido a la tardía llegada de Ortiz.

Todo ello a cambio de relegar al viejo *maestro* y diestro laudista al olvido y de satisfacer de un plumazo las sucesivas objeciones que había ido encontrando por el camino.

De modo que casi de inmediato tras la aceptación de Ortiz, se puso manos a la obra concentrándose de nuevo en la escena central, mientras sus equipos seguían trabajando en el resto del cuadro. Tenía al *maestro* alojado y comiendo con él en el mismo lugar de trabajo, lo cual simplificaba enormemente la tarea. El mayor volumen (superficie pintada en el lienzo) de esta nueva familia instrumental, junto con los tonos claros que iban a revestirla, solucionarían además muchos de sus problemas a la hora de ocultar los diseños previos ya descartados: el ocre claro para las violas, y el blanco para sí mismo y su “manto de grandes vuelos”. A Diego, por supuesto, le reservó un lugar especial, acercándolo a su oído izquierdo y “sugiriendo” quizá, pese a la regla de silencio de la Orden, las improvisaciones de las que hablaba en su tratado. Y, como si lo hubiese previsto de antemano, encajó las dos violas (tenor y bajo melódico) en posición horizontal<sup>125</sup> y se olvidó de inmediato y para siempre de todas las objeciones y posibles diseños previos que había sostenido sobre sí. Con el rostro y la barba de Ortiz cubrió la cara de Giorgione y la zona visible de su pecho, y la de Bassano le ayudó a cubrir también sus manos sosteniendo el laúd, además de media cara del antiguo monje trombonista que ya no tenía espacio tras la llegada de Ortiz. Así, su nuevo colega pintor asumió el *cornetto* actual, y asunto resuelto.

---

<sup>125</sup> Como el tratado del nuevo invitado recomendaba: Lafarga *et al* (2018).

Y quizá para disimular algunos rastros de sus propios diseños y personificaciones anteriores, hizo algunos retoques “extraños” a su alrededor visibles aún hoy en el cuadro, además de añadir una trompeta curvada en U semioculta en manos de un personaje con turbante *que no muestra su rostro*.

La memoria de todos cuantos vieron estos cambios mientras se llevaban a cabo, y de cuantos les sucedieron en la vida del monasterio, se perdió después para siempre en los registros escritos, salvo quizá la *indiscreción* de Colbert casi un siglo más tarde al citar la *leyenda* que le habían contado los monjes en 1671<sup>126</sup>. Hasta este momento había recuerdo del *maestro* en el cuadro al menos entre los benedictinos de San Giorgio Maggiore, pero no sabemos cuándo desapareció por completo del recuerdo de los hombres.

Al igual que había hecho con su admirado Giorgione dejándonos hasta 3 claves sobre su identidad perdida — la incorporación de Schiavone, el segundo anillo en el pulgar derecho de Tiziano, y especialmente un cierto resto “vivo” del *consort* original<sup>127</sup> —, Paolo nos dejó también un par de pistas acerca de su nuevo invitado<sup>128</sup>, amén de la evidente para sus contemporáneos, la última formación, pues toda Italia supo desde entonces *quién* quedó *definitivamente* “retratado” detrás del autor.

---

<sup>126</sup> La cursiva es nuestra. Lafarga *et al* (2018). Citado por Ton (2011), p. 53. Jean-Baptiste Colbert (Reims, 1619 – París, 1683). Marqués de Seignelay y ministro del Rey Sol Luis XIV de Francia. Colbert (1865, p. 461). Vasari visitó Venecia en 1566, de modo que es posible que fuera informado igualmente al respecto.

<sup>127</sup> Lafarga & Sanz (2020).

<sup>128</sup> *Id.*

## **Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso**

Con ellas estaba señalando la procedencia del músico insigne que recabó para sí todo el protagonismo del famoso lienzo, y del que antes había gozado Giorgione. Una fama efímera que parecía ya perdida para ambos menos de un siglo después y hasta nuestros días.

Y con esto queda relatada, que para ser aclarada aún deberá esperar el lector un tiempo, la historia de cómo el Veronés acabó sin poder ofrecer al cabo a su admirado colega (de modo simbólico) el debido, y ya para siempre omitido, rito musical que nunca tuvo, sepultándolo de nuevo esta segunda vez bajo los colores de su paleta.

Camino de Venecia, e ignorante de todos los problemas acumulados que arrastraban el pintor y el abad sobre el famoso andamio, el músico español no podía imaginar su destino cuando llegaron a San Giorgio y el abad en persona salió a recibirles bajo una lluvia feroz, con un brillo sagaz en sus ojos ya curtidos por la edad y por las dos convocatorias previas del Concilio de Trento.

Quizá su presencia fue la solución definitiva que Girolamo, tras saber de la llegada del músico, le ofreció por fin a Paolo después de haber alterado repetidamente sus diseños, en virtud de razones diplomáticas que sin duda gestionó y supo aprovechar.

## The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas

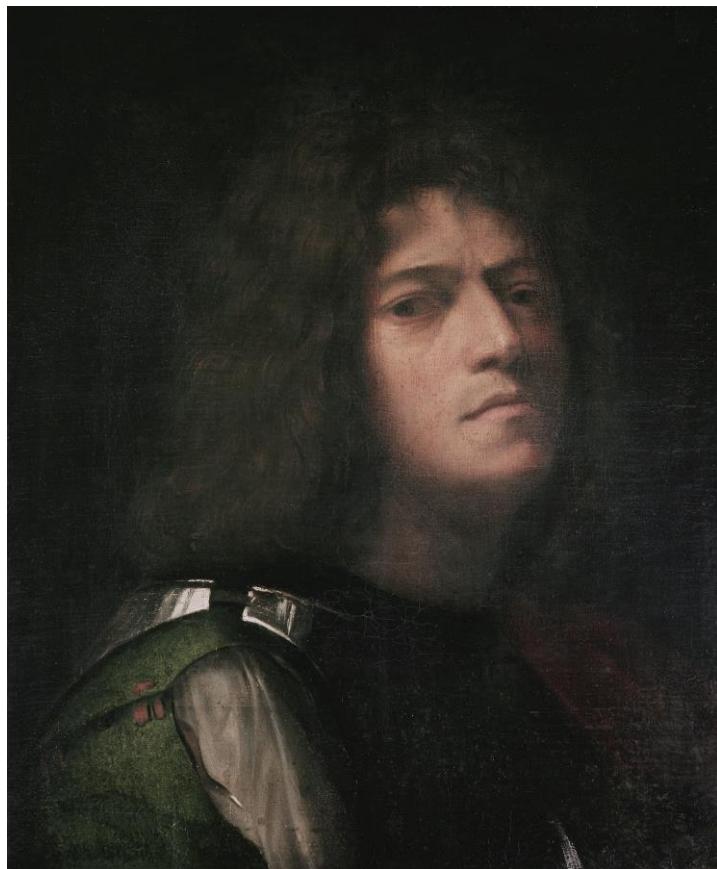
En cualquier caso, el compromiso entre ambos pareció quedar resuelto para siempre y a gusto de todos con solo un par de semanas de retraso sobre la fecha prevista.

Para Diego, figurar como instructor musical de la Escuela Veneciana del momento en un refectorio internacional de la República de la Serenissima fue sin duda alguna un reconocimiento muy elevado a su obra y a su magisterio, a la vez que una importante deferencia de parte de los monjes hacia el Virrey de Nápoles y la Corona Española, ya en manos de Felipe II.

Su prestigio sin duda creció en toda Europa al quedar inmortalizado en un lienzo que era ya legendario sustituyendo precisamente a su emblemático protagonista veneciano, y relegándolo así, de acuerdo con el abad y el pintor, como a un “fantasma”, al reino de la leyenda durante los siguientes 456 años.

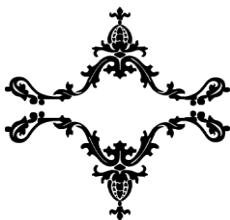
**Figura 13.** Jean-Baptiste Colbert.  
*Philippe de Chapmpaigne, 1655.*





**Figure 14.** Autorretrato de Giorgione como Goliat, hacia 1508-1510. Herzog Anton Ulrich Museum, Brunswick. Inv. No. GG454

**The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas**



**BIBLIOGRAPHY  
BIBLIOGRAFÍA**

## The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas

Baldissin Molli, Giovanna (2014). Paolo Veronese e i Benedittini di Padova e il territorio, en 'Padova e del territorio', *Rivista di Storia, Arte, Cultura*, Anno XXIX, Dicembre, nº 172, pp. 6-10.

Boschini, Marco (1674). *La ricche minere della pittura veneziana, Seconda impressione con nove aggiunte*, Venecia. Reimpresión 1969.

Bryant, David (1981). The 'cori spezzati' of St Mark's: Myth and Reality, *Early Music History*, Vol. 1, pp. 165-186.

Colbert, Jean-Baptiste (1865). Relation d'un voyage du Marquis de Seignelay, *Gazette des Beaux-Arts*, 18, p. 445-464.

Dalla Costa, Thomas (2018). Drawings and Draughtsmanship in Sixteenth Century Venice: Tintoretto and Veronese in Comparison, *Artibus et historiae: an art anthology*, nº 78, pp. 141-154.

Faillant-Dumas, Lola (1992). "La plus grande radiographie réalisée au Louvre". In: *Les noces de Cana de Véronèse: une oeuvre et sa restauration*, J. Habert, N. Volle & M.A. Belcour eds., Paris, Editions de la Reunion des Musées Nationaux, pp. 110-129.

Fenlon, Ian (1989). "Venice: Theatre of the World", Chap. 3 of *The Renaissance: From the 1470s to the end of the 16<sup>th</sup>-century*, Ian Fenlon ed., Cambridge, The Macmillan Press, Ltd, pp. 102-132.

Glixon, Jonathan (2003). *Honoring God and the City. Music at the Venetian Confraternities 1260-1806*, New York, Oxford University Press.

Ingersoll-Smouse, Fl. (1927). L' oeuvre peint de Paul Véronèse en France, *Gazette des Beaux Arts*, LXIX, t. II, sept-oct.

Jedin, Hubert (1963). "The theatre and the inauguration", Cap. 12 de *A History of the Council of Trent*, Vol. 1, Edinburgh, Thomas Nelson & Sons Ltd, pp. 548-581.

## **Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso**

Kerle, Jacobus de, Otto Ursprung and Robert Machold (1974). *Ausgewählte Werke. 1. Teil, Die "Preces especiales etc." für das Konzil von Trient, 1562.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Lafarga, M. Cháfer, T., Navalón, N. & Alejano, J. (2018). *Il Veronese and Giorgione in concerto: Diego Ortiz in Venice - El Veronés y Giorgione en concierto: Diego Ortiz en Venecia* (Bilingual Edition), M. Lafarga & P. Sanz (Eds.) ISBN: 978-84-09-07020-6. <<http://www.theweddingatcana.org/files/eBook.pdf>>

Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2019). "Veronese and Diego Ortiz at San Giorgio : Profane Painters and Musicians and Sacred Places", *The International Conference of Music Patronage in Italy from the 15th- to the 18th-century*, Lucca 16-18 November.

Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2020). "Diego Ortiz: Un maestro de capilla español en Las Bodas de Caná del Veronés". *Musica & Figura* (in review).

Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2020). *Los fantasmas del Veronés I: Giorgione In memoriam* (en prensa).

Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2020). *Los fantasmas del Veronés II* (en preparación).

Matthew, Louisa C. (1998). The Painter 's Presence: Signatures in Venetian Renaissance Pictures, *The Art Bulletin*, Vol. 80, 4: 616-648.

McIver, Katherine A (2008). Banqueting at the Lord 's Table in Sixteen-Century Venice, *Gastronomica*, Summer, pp. 8-11.

Penny, N. & Spring, M. (1995). Veronese 's paintings in the National Gallery, Part I, *National Gallery Technical Bulletin*, Vol. 16, pp. 4-29.

Povoledo, Elisabetta (2007). A Painting Comes Home (or at Least a Facsimile). [http://www.nytimes.com/2007/09/29/arts/design/29paint.html]

## **The Wedding at Cana: The forgotten history of a famous canvas**

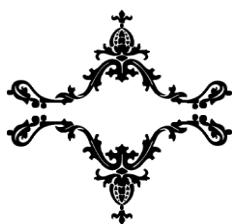
Salinger, Margaretta (1946) "Veronese's portrait of the sculptor Vittoria" *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, (Summer), pp. 7-14.

Ton, Denis (2011). "Appendix. Anthology". In: *The Miracle of Cana. The originality of the Re-Production*. (Pasquale Gagliardi Ed.) Venezia, Fondazione Giorgio Cini, pp. 46-69.

Vasari, Giorgio (1998). *The Lives of the Artists*, Oxford Worlds Classics, New York, Oxford University Press, 1<sup>a</sup> ed. 1568.

Vettori, Romano (1994). "Music per i principi-vescovi: La corte dei Clesio e dei Madruzzo", en *Musica e Società nella Storia Trentina*, R. Dalmonte ed., Universita degli Studi di Trento, Trento, Edizioni UCT, pp. 241-279.

## **Las Bodas de Caná: La historia olvidada de un cuadro famoso**





**TO BE CONTINUED ...**

**CONTINVARÁ ...**





How Paolo Caliari buried the great master Giorgione for a second time under the colors of his palette, and the swings of the protagonists of the monumental work that marveled Europe for centuries.

The work recounts, in a literary tone, the rugged and laborious remodeling of the central scene of the painting from its beginnings to the providential arrival of Ortiz, along with the vicissitudes and misadventures suffered by its author.



LAFARGA EL SANZ  
EDS.



De cómo Paolo Caliari sepultó al gran maestro Giorgione por segunda vez bajo los colores de su paleta, y de los vaivenes de los protagonistas de la monumental obra que durante siglos maravilló a toda Europa.

La obra relata, en un tono literario, la accidentada y laboriosa remodelación de la escena central del cuadro desde sus comienzos hasta la providencial llegada de Ortiz, junto con las vicisitudes y desventuras que sufrió su autor.