

2012

**Revista Electrónica Historias
del Orbis Terrarum**

Edición y Revisión por la Comisión
Editorial de Estudios Clásicos y
Medievales

Núm. 08, Santiago

<http://www.orbisterrarum.cl>



Placeres mundanos. Referencias al mundo clásico en la mesa de *Las bodas de Caná* de el Veronés.

*Por Magdalena Dardel Coronado**

RESUMEN:

En la conocida pintura *Las bodas de Caná* de Paolo Caliari, el Veronés (1528-1588), se ha visto un doble significado. Por una parte, existen referencias bíblicas que se relacionan no solamente con el primer milagro de Jesús sino que también con elementos claves de la Última Cena. Por otro lado, hay aspectos que se vinculan al modo de celebrar bodas en la Venecia del siglo XVI y a la riqueza y ostentación de la Serenísima República. Buscando complementar esa doble lectura, aquí se propone que los alimentos servidos en la mesa nupcial guardan una relación simbólica con el matrimonio –aumentado así la contradicción entre la boda carnal (la boda veneciana, la boda de Caná) y la espiritual (la Última Cena)–, cuyo significado está tomando del valor de las frutas, en particular el membrillo, durante la Antigüedad clásica.

* Magdalena Dardel Coronado es Licenciada en Historia mención Ciencia Política, Profesora de Historia, Geografía y Ciencias Sociales y Magíster en Historia mención Historia del Arte y de la Cultura de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Contacto: magdardel@gmail.com

PLACERES MUNDANOS.
REFERENCIAS AL MUNDO CLÁSICO EN LA MESA DE
LAS BODAS DE CANÁ DE EL VERONÉS.

Por Magdalena Dardel Coronado

Los análisis realizados sobre la pintura *Las bodas de Caná* (figura 1) de 1563, del artista italiano del manierismo Paolo Caliari, el Veronés, se han centrado en los elementos simbólicos más obvios de esta obra: la escena, coronada por un Cristo maduro y serio, debajo de un cordero; el autorretrato del pintor presentado como un músico, junto a sus compañeros de *La Escuela Veneciana*; los personajes importantes de la época en la mesa a mano izquierda del espectador, encabezados por Carlos V. Sin embargo, llama la atención cómo se ha ignorado el valor simbólico de los alimentos pintados por Caliari. A continuación, intentaremos proponer un significado a las preparaciones que figuran en la fiesta nupcial, teniendo en cuenta los vínculos que, a través de ellos, el artista estableció con el mundo clásico, analizando valores simbólicos hasta el momento ignorados y que complementan las propuestas de análisis aquí citadas sobre esta pintura. Para tal efecto, introduciré al tema a partir de las interpretaciones tradicionales que se han hecho de esta importante obra de *La Escuela Veneciana*.

La historiografía ha reconocido que en *Las bodas de Caná* se conjugan dos lenguajes. Por una parte, el artista tiene en cuenta el episodio bíblico de Juan 2; 1-12, a la vez que denota, tal como propuso Marie Vaillon-Schoneveld, un acabado conocimiento de diversos escritos de la época, como por ejemplo *La humanidad de Jesucristo*, libro de Pietro Aretino que había sido publicado por primera vez en Venecia en 1535. El autor describió las

bodas de Caná como un lujoso banquete en donde estaban los personajes más nobles y elegantes de la ciudad y en cuya mesa la vajilla era de oro y plata¹. De este modo, el humanista propuso, tal como lo hizo décadas después el pintor, la escena religiosa como una lujosa fiesta veneciana. De hecho, la importancia de Aretino es tal para determinar el modo en que Caliarì interpretó la escena bíblica, que el pintor incluyó su retrato a modo de homenaje en el cuadro, como uno de los maestros de ceremonia².

Por otro lado, conocía también los tratados de la buena mesa publicados en el siglo XVI, pues el cuadro es una perfecta síntesis de un banquete bien organizado de acuerdo a los principios de la época. Si bien algo de eso aparece en la descripción hecha por Aretino³, las referencias más importantes están, sobre todo, en *El cortesano* de Baltasar de Castiglione y en *Del placer honorable y de la salud* de Bartolomeo Platina, donde se describe cómo se organizaba un banquete, el cual debía contar con:

- *Lo scalco*, el mayordomo, asistido por el *computista*, encargado de hacer llegar las órdenes a la cocina. El pintor lo retrató como su hermano, Benedetto Caliarì⁴, quien además colaboró en la realización de la obra⁵. En la pintura se le aprecia vestido de blanco, probando el agua recién transformada en vino; mientras que su ayudante le sostiene el bastón, símbolo de poder.

- *Il bottiglierie*, encargado de la elección, compra y servicios de las bebidas. En la obra Caliarì lo personificó como Pietro Aretino y lo situó cerca de los novios; mientras ellos prueban el vino recién transformado.

- *Il trinciante*, a cargo de cortar las carnes. Se encuentra en la parte superior de la imagen, justo al centro, preparando un animal antes de servirlo⁶. Según señaló Vaillon-Schonveld, este trabajo, que podía ser hecho por más de un hombre si los invitados eran muchos, era muy relevante y debía llevarse a cabo por alguien que destacara por sus buenos modales y educación. En 1593 apareció un escrito de título *Il trinciante* que demuestra la importancia

¹ Vaillon-Schonveld, Marie, "Veronese: noces et banquets", *Publications des actes du XI édition du Colloque du Puy 203, P.U.S-E* (Pole universitaire St- Étienne), 2004, pp. 253-266, p. 257. En: http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/15/88/60/PDF/14-2003_Vaillon_Veronese.pdf (Enero, 2011).

² Hanson, Kate, "Reconsidering Paolo Veronese's *Wedding at Cana*". In *Visible Culture. An Electronic Journal for Visual Culture*. núm. 14, invierno 2010, pp. 32-5, p. 38. En: http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_14/pdf/khanson.pdf (Enero, 2011).

³ Vaillon-Schonveld, Marie, *Op. Cit.*, p. 4.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵ Palluchini, Rodolfo, *Veronese*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bérgamo, 1943, p. 29.

⁶ Hanson, Kate, *Op. Cit.*, pp. 259-262.

que tuvo este oficio. Su autor, Vincenzo Cervio, describió a este personaje en los siguientes términos:

Ellos, a la hora de la cena, se amarran una servilleta en la cintura a modo de delantal, se arremangan hasta los codos como en el matadero, y en la credencia entablan sobre un gran tenedor un trozo de carne que ponen sobre una tabla de madera, y, con un gran cuchillo, lo seccionan cortándolo indiscriminadamente. Los trozos ya cortados son puestos en platos y llevados a la mesa.⁷

Aunque el escrito es posterior en tres décadas al momento en que el Veronés realizó la obra, la plena identificación que se puede hacer entre el personaje descrito por Cervio y el pintado por Caliari sirve para demostrar cómo el artista conocía bien el modo de organizar un banquete y cómo lo aplicó en su pintura.

La identificación de los maestros de ceremonia permite establecer una triangulación que centra aún más la pintura en la figura de Cristo, sobre todo al considerar que Paolo Caliari puso delante de Jesús y María el grupo de músicos. En el conjunto, el pintor aprovechó de incluir su propio retrato junto con los maestros de *La Escuela Veneciana*: Tiziano aparece vestido de rojo tocando la viola da gamba, a su lado Tintoretto toca, junto al propio Veronés –quien se autorretrató de blanco al lado izquierdo– la viola da braccio y a su lado, Jacopo Bassano en la flauta. La importancia de los artistas en el centro de la obra realza el valor de la música en las fiestas venecianas, considerada como la mejor forma de entretenimiento en la época.

La escena de los músicos al centro de la pintura y tan cerca de la imagen sagrada puede dar pie para que ella sea interpretada como la unión de lo sagrado y lo humano, reafirmando la posibilidad de una triangulación entre los maestros de ceremonia, en cuyo centro están Cristo y los músicos. De este modo, la representación de los artistas vincula la unión de lo terrenal con lo divino, tema central de la pintura y también del episodio bíblico narrado, en donde Jesús, en un contexto humano, mostró por primera vez su condición sacra.

Kate Hanson analizó desde otro punto de vista la presencia de los pintores como músicos. Para ella, la elección de Caliari de retratarse a sí mismo junto a los más importantes pintores de *La Escuela Veneciana* como músicos, está planteando que la pintura, especialmente esta, concebida para ubicarse en el refectorio del monasterio benedictino de

⁷ Cervio, Vincenzo, *Il trinciante*, Roma, nella stampa del Gabbia, 1593, *Ragionamento*, cap. III, p. 4 Citado en Vaillon-Schoveld, Marie, *Op. cit.*, p. 12.

San Giorgio Maggiore, es el equivalente a la música en los lugares en que no puede haber ruido. En la regla benedictina el silencio es fundamental, y esta pintura podría presentarse como una imagen “ruidosa” –en palabras de la autora– frente al silencio del comedor. Además, serviría para que los monjes, siguiendo el ejemplo de Jesús y María, supieran abstraerse del ruido mundano.

Pero la importancia que el artista le otorgó a Jesús queda expresada, sobre todo, al situarlo no solo en el centro del lienzo, sino que también justo abajo del cordero sacrificado para la cena, existiendo aquí una clara metáfora religiosa.

De hecho, el único principio del protocolo de la época no seguido por el Veronés es el de situar a los novios al centro de la mesa. Al contrario, los relegó al costado izquierdo, y los acompañó de invitados ataviados según la moda veneciana del siglo XVI, siendo en total doce los participantes directos de la celebración de la boda. Según Antoine Orliac, el pintor aprovechó la ocasión para retratar en este sector a importantes personajes de la época. De acuerdo a su interpretación, en la mesa incluyó a Alfonso de Ávalos, marqués del Vasto, como novio y a Leonor de Austria, reina de Portugal y Francia, como novia. A su lado puso a Francisco I de Francia, María Tudor de Inglaterra, Solimán *el Magnífico* y Vittoria Colonna, marquesa de Pescara. La mesa estaría coronada por el emperador Carlos V puesto de perfil⁸. De este modo, el pintor incluyó a algunos de los más influyentes personajes políticos de los siglos XV y XVI, reafirmando la importancia y elegancia del evento. Sin embargo, los propuso también como una sociedad que ignora el milagro que está teniendo lugar en el centro de la escena, siendo incapaces de percatarse de lo que sucede en un plano superior⁹.

De hecho, según el planteamiento de Vaillon-Schnoveld, los únicos que se dan cuenta del milagro son los apóstoles, quienes, si bien no participan directamente de él, se vinculan a este al mirar hacia arriba, centrando su atención en las pequeñas rosas azules que caen desde el balcón del costado derecho y que representarían el momento exacto en que el milagro es llevado a cabo¹⁰.

Siguiendo la narración bíblica, el milagro aconteció avanzada la cena; sin embargo, como ya vimos, en la parte superior de la pintura, que conduciría a la cocina, se ve la

⁸ Orliac, Antoine, *Veronese*, William Heinemann, Londres, 1940, p. 28.

⁹ Ídem, p. 19.

¹⁰ Vaillon-Schnoveld, Marie, *Op. Cit.*, p. 257.

preparación de carnes, correspondientes a los primeros platos que se deberían servir, existiendo una contradicción. Esto refuerza el planteamiento relativo a que los animales preparados serían corderos, puestos en la obra exclusivamente con un fin metafórico, sobre todo considerando la ya mencionada posición de Cristo.

Jesús y María toman el lugar de los novios, lo que reafirma la importancia de la presencia sagrada, aunque el carácter ausente de Jesús¹¹ lo muestra grave y sereno, más parecido al de la Última Cena que al joven Mesías en su primer milagro¹², en donde Cristo, indiferente a la alegría de los invitados, se concentra en la *Transustanciación*, es decir, en la transformación del pan y vino¹³. A través de esto Caliari nuevamente se enfocó en la importancia divina de la pintura, siendo ella, tal como el episodio bíblico que relata la boda, una excusa para adelantar el matrimonio entre Cristo y la Iglesia que tuvo lugar en la Última Cena.

Ahora nos centraremos en los platillos que el artista puso como parte del banquete, en su significado y en los vínculos que a partir de ello se pueden hacer con el mundo clásico.

Al observar la mesa (figura 2), nos encontramos con diversas frutas frescas y una preparación de color oscuro servida en pequeños recipientes de vidrio, que el Museo del Louvre, que hoy alberga la obra, ha reconocido como dulce de membrillo, también llamado *cotignac*¹⁴. Esto coincide con la descripción que hizo, con gran detalle, Fusoritto de Narni en 1593 de la comida de la boda entre Vicente I Gonzaga duque de Mantua y Leonor Medici. Ahí señaló que el postre estaba compuesto por, entre otras cosas: “[P]equños limones confitados, peras glaseadas, naranjas confitadas, damascos con jarabe, duraznos de Génova y *cotignac* en envases de vidrio de Bolonia”¹⁵.

Esta fruta ya había aparecido en el tratado culinario romano *De re coquinaria*, de Marco Gavio Apicio, compilado del siglo V, en donde figuran diversas preparaciones del membrillo, entre ellas un método de conservación que luego dio origen al *cotignac*,

¹¹ Hanson lo define como un Jesús *icónico*, que demostraría su capacidad para abstraerse de un mundo artificial y excesivo como el que lo rodea. Hanson, Kate, *Op. Cit.*, p. 48.

¹² Vaillon-Schoveld, Marie, *Op. Cit.*, p. 258.

¹³ Vaillon-Schoveld, Marie, *Op. Cit.*, 180, p. 19.

¹⁴ Musée du Louvre, Les Noces de Caná, Paolo Veronese. Disponible en: http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673225111&CURRENT_LL_V_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673225111&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500816&fromDept=false&baseIndex=40 (Octubre, 2011).

¹⁵ Da Narni, Fusoritto, *Aggiunta fatta al “Tricante” del Cervio*, Roma, 1593. Citado en Vaillon-Schoveld, Marie, *Op. Cit.*, p. 11.

preparado sobre todo en España y que durante el Renacimiento fue muy usado como parte de los banquetes nupciales por ser considerado un plato afrodisíaco.

El texto clásico llegó a ser muy popular en la Italia renacentista. Su primera edición impresa fue en Milán en 1498 y la segunda, en 1503, en Venecia. Si bien no hay certeza que El Veronés haya leído esta edición, hay que considerar su interés por los tratados relativos a la cocina y la buena mesa, que incorporó no solo a la pintura que nos ocupa sino a sus muchas obras sobre banquetes, y, por otra parte, la importancia de este escritor romano en la Italia del siglo XVI.

Como sea, las numerosas recetas en las que Apicio incluyó el membrillo, nos revelan la importancia de esta fruta en la Antigüedad, lo que se reitera en otras fuentes. En la *Materia médica* de Dioscórides el término griego *melon* es usado para referirse a manzana, membrillo, damasco, durazno y toda fruta carnosas¹⁶. La misma situación se repite en la *Historia Natural* de Plinio, quien llama *malum* a todas las frutas, especificando su nombre por su lugar de origen. De este modo, el membrillo se denomina *mala cydonia*, por provenir de Creta¹⁷. La confusión que existe en textos de la Antigüedad entre la manzana, el membrillo y otras frutas y, en particular, entre la denominada “manzana dorada” y el membrillo han llevado a pensar que la manzana de la discordia ofrecida por Paris a Afrodita fuera en realidad un membrillo¹⁸, como lo representó el pintor barroco Peter Paul Rubens, (figura 3) y que la manzana de la que se habla en el Cantar de los Cantares capítulo 7 versículo 9 sea también esta fruta de origen cretense.

Esto se relaciona profundamente con la recomendación de Solón citada por Plutarco, donde el legislador habría recomendado comer a las recién casadas un membrillo antes de entrar a la habitación nupcial porque este dulcifica el aliento¹⁹. De hecho, la alusión a la manzana en el Cantar de los Cantares se corresponde con esta idea, pues el novio le declara a la novia “tu aliento es como aroma de manzanas”.

Como fuera, a partir de la recomendación de Solón se popularizó la costumbre de comer membrillo antes de la noche de bodas, lo que también se implementó en Roma.

¹⁶ García, Rafael, “Malum Arbor. El código semiológico de la manzana”, *Ars longa: cuadernos de arte*, núm. 2, 1991, pp. 81-87, p. 81.

¹⁷ Ídem.

¹⁸ Garcés, María Antonia, “Delirio y obscenidad en Cervantes: el caso Vidriera”, *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, 1998, pp. 225-236

¹⁹ Plutarco, *Vidas Paralelas: Solón*, 3.65

Paralelamente, este fruto se le dedicó a Venus, asociándosele al amor erótico y a la fertilidad femenina, existiendo incluso ciertas representaciones de la diosa con el fruto en la mano (figura 4). Esta idea permaneció en el tiempo, como vemos en *La mitología de las plantas* del escritor italiano del siglo XIX Angelo de Gubernatis, quien señaló que el consumo de membrillos durante la concepción aseguraba el nacimiento de niños hermosos²⁰. Si bien la antigua costumbre de consumir la fruta en la noche de bodas se perdió, existen fuentes que avalan la permanencia del significado erótico en la España moderna.

En el *Tesoro de la lengua castellana o española* de 1611 su autor, Sebastián de Covarrubias, explicó que la etimología de la palabra membrillo vendría de *membrum* –es decir, miembro– en alusión al parecido que este tiene con los genitales femeninos cuando está partido a la mitad. Sin bien esto es contradictorio con las fuentes griegas que proponen que la palabra membrillo vendría de melón, al igual que manzana –y que los términos *quince* (en inglés) y *coing* (en francés) para designar la fruta provendrían de su lugar de origen– es llamativo cómo se reafirma su condición erótica incluso en la etimología de la palabra. Hacia mediados del siglo XVI, el comentarista de textos clásicos Juan de Goropio señaló, a partir de la aparición de una manzana o membrillo en la Égloga III de Virgilio una conexión entre la fruta y la sexualidad femenina, al proponer una relación con la piel, llamando a la manzana o membrillo *vile scortum*, es decir, vil piel, estableciendo un enlace entre la fruta y la prostitución²¹.

Este vínculo apareció también en la novela de Cervantes *El licenciado Vidriera*, en donde una prostituta le regala a Tomás de Rodaja, el protagonista, un membrillo para intentar conquistarlo, presentando una clara metáfora, idea que el autor retomó en su comedia sobre el matrimonio *La entretenida*²².

Esta relación recuerda la conocida obra de El Bosco *El Jardín de las delicias* (figuras 5, 6 y 7), donde, según la interpretación del historiador del arte Hans Belting, las muchísimas frutas pintadas ocultan símbolos sexuales: el término “coger fruta” durante la Edad Media era un eufemismo para referirse al acto sexual y la palabra holandesa *schel* que quiere decir cáscara o piel era utilizada así mismo para “pelea”, de ahí que los personajes dentro de las frutas adquieran una connotación erótica. Por último, recuerda Belting, no hay

²⁰ Garcés, María Antonia, *Op. Cit.*, p. 233, n. 12.

²¹ *Ibíd.*, p. 228.

²² *Ibíd.*, pp. 225-226

que olvidar el carácter mundano y pecador de la fruta a partir de la manzana de Adán²³. Estos ejemplos nos ilustran cómo las frutas en general han tenido históricamente un significado asociado a la sexualidad, sobre todo el membrillo, vinculado a la fertilidad y femineidad.

Esta concepción la encontramos también en dos de las más importantes fuentes sobre iconografía del Renacimiento. Cesare Ripa, en su *Iconología* (figura 8), propuso que en la alegoría del matrimonio debe estar esta fruta, y apela a Grecia cuando señala que en su representación “se le pone un membrillo en la mano, de acuerdo a la expresa ordenanza de Solón, que antiguamente lo recomendaba a las recién casadas. Además, era un símbolo de fecundidad y de amor recíproco”²⁴.

Por su parte, Andrea Alciato en la serie de los árboles de sus *Emblemas*, ubica al membrillar, en el texto llamado *Cotonea* (figura 9), entre otros árboles vinculados al matrimonio y al amor, como el boj y el naranjo²⁵. Sobre él, el italiano reitera la idea que ya encontrábamos en Ripa: “Se dice que el antiguo Solón instituyó el deber de regalar membrillos en las bodas de las jóvenes, porque son buenas para la boca y el estómago y dulcifican el aliento, que permanece suave y grato en la boca”²⁶.

Fue entonces a partir de la recomendación de carácter práctico establecida por el legislador ateniense que la aromática fruta se vinculó al matrimonio y, desde ahí, a la fertilidad femenina y a lo afrodisíaco, simbolismo que reapareció en el Renacimiento.

Durante este periodo, destacan cuadros nupciales en donde los novios eran representados como Marte y Venus. Fue Tiziano Vecellio, según Panofsky, “quien con la pretendida *Alegoría del marqués de Vasto* (hoy llamada *Alegoría matrimonial*) (figura 10), hace revivir la costumbre romana de representar a las parejas de rango elevado bajo la apariencia de esas dos divinidades (Marte y Venus). Y él iba a convertirse en ejemplo para toda una serie de cuadros de boda venecianos posteriores”²⁷.

La representación de parejas connotadas como Marte y Venus reafirma explícitamente su significado nupcial cuando se le incorpora un membrillo, como por

²³ Belting, Hans, *Hieronymus Bosch, El Bosco: el jardín de las delicias*, Abada, Madrid, 2009.

²⁴ Ripa, Cesare: *Iconologie*, Bibliotheque Interuniversitaire de Lille, 1989, p. 108. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8505c/> (Octubre, 2011).

²⁵ Alciato, Andrea, *Emblemas*, Akal, Madrid, 1993, pp. 242-247.

²⁶ Ídem, p. 245.

²⁷ Panofsky, Erwin, *Tiziano, problemas de iconografía*, Akal, Madrid, 2003, p. 138.

ejemplo lo hace Paris Bordone, discípulo de Tiziano, en *Venus, Marte y Cupido* (figura 11), de 1560, en donde la pareja tiene la fruta en sus manos. A partir de esto, señaló Panofsky, Edgard Wind identificó sin error este cuadro como una pintura nupcial²⁸, simbolismo que el artista italiano repitió en otras de sus obras (figura 12).

Volviendo a la pieza central de nuestro análisis, debemos tener en cuenta que quienes han estudiado *Las bodas de Caná* han coincidido en proponer que en ella hay dos planos claramente separados. El plano mundano, el de la lujosa cena y los importantes personajes que ignoran el milagro, que tiene lugar en el nivel inferior a mano izquierda del observador y el plano divino, en la parte superior de la obra, representado por el cordero sacrificado, Cristo debajo de él y los apóstoles mirando hacia arriba. Los pintores, representados como músicos justo al centro, serían el vínculo entre estos dos mundos explícitamente divididos.

Si a esto sumamos nuestra propuesta sobre la comida que hay sobre la mesa y consideramos el relato al principio citado en que Fusoritto de Narni describió una lujosa boda veneciana a fines del siglo XVI, y tenemos en cuenta los ya explicados valores simbólicos de la fruta fresca y la jalea de membrillo o *cotignac* durante la Antigüedad y el Renacimiento, la idea de la separación de dos planos se refuerza. La comida servida en la mesa, placer mundano, se vincula a los placeres carnales, el erotismo, la sexualidad y lo afrodisíaco.

El doble valor del cuadro como anticipo de la Última Cena y, por tanto, boda entre Cristo y la Iglesia y, a la vez, unión matrimonial entre dos miembros de la nobleza, queda claramente puesto en evidencia. Estudiosos de la obra de El Veronés como los aquí citados hablaron ya de esta dualidad, pero ninguno de ellos había reparado en la comida servida, que aunque a simple vista puede parecer un detalle, su estudio revela, a través de sólidos argumentos que conectan al artista y al cuadro con el mundo clásico, cómo Paolo Caliari incluyó en una obra que habla de dos bodas, una carnal y una espiritual, una terrenal y una divina, una veneciana y una bíblica, una visión de la sexualidad y el erotismo, oculto en otro placer mundano, la comida.

²⁸ Ídem, p. 129.

Bibliografía

1. Alciato, Andrea, *Emblemas*, Akal, Madrid, 1993.
2. Belting, Hans, *Hieronymus Bosch, El Bosco: el jardín de las delicias*, Abada, Madrid, 2009.
3. García, Rafael, “Malum Arbor. El código semiológico de la manzana”, *Ars longa: cuadernos de arte*, núm. 2, 1991, pp. 81-87.
4. Garcés, María Antonia, “Delirio y obscenidad en Cervantes: el caso Vidriera”, *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, 1998, pp. 225-236.
5. Hanson, Kate, “Reconsidering Paolo Veronese’s *Wedding at Cana*”. In *Visible Culture. An Electronic Journal for Visual Culture*. núm. 14, invierno 2010
En: http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_14/pdf/khanson.pdf (Enero, 2011).
6. Mussé du Louvre, *Les Noces de Caná*, Paolo Veronese. En:
http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673225111&CURRENT_LL_V_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673225111&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500816&fromDept=false&baseIndex=40 (Octubre, 2011).
7. Orliac, Antoine, *Veronese*, William Heinemann, Londres, 1940.
8. Palluchini, Rodolfo, *Veronese*, Istituto italiano d’arti grafiche, Bérghamo, 1943.
9. Panofsky, Erwin, *Tiziano, problemas de iconografía*, Akal, Madrid, 2003.
10. Plutarco, *Vidas Paralelas* (vol. 2), Gredos, Madrid, 1996.
11. Ripa, Cesare, *Iconologie*, Bibliotheque Interuniversitaire de Lille, 1989. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8505c/> (Octubre, 2011).
12. Vaillon-Schoveld, Marie, “Veronese: noces et banquets”, *Publications des actes du XI édition du Colloque du Puy 203, P.U.S-E* (Pole universitaire St- Étienne), 2004, pp. 253-266, p. 257. En: http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/15/88/60/PDF/14-2003_Viallon_Veronese.pdf (Enero, 2011).

Anexos



Figura 1

Paolo Caliari, el Veronés: *Las bodas de Caná*, 1563

994 x 677 cms. Museo del Louvre



Figura 2

Paolo Caliari, el Veronés: *Las bodas de Caná* (detalle)



Figura 3

Peter Paul Rubens: *Juicio de Paris*, 1639

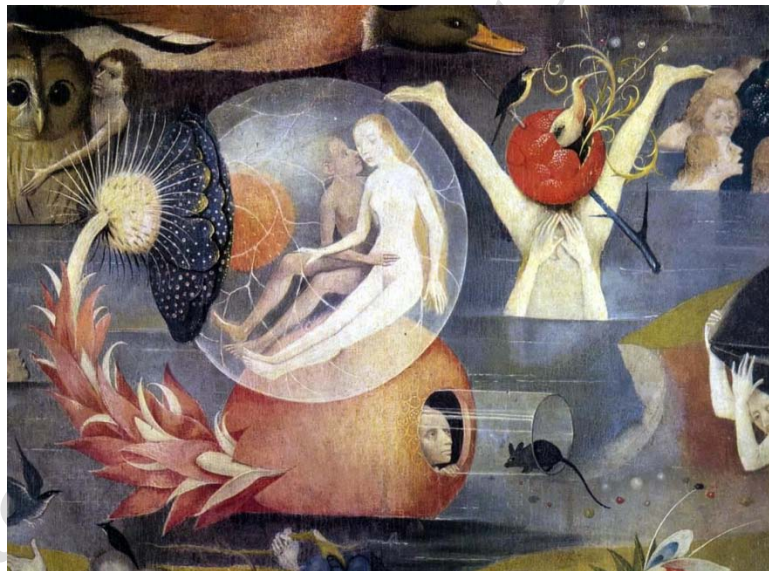
199 x 379 cms, Museo del Prado



Figura 4

Venus de Arles, siglo II (manzana añadida por François Girardon en el siglo XVII)

1,94 mts, Museo del Louvre



Figuras 5, 6 y 7

Hieronymus Bosch (El Bosco), *El Jardín de las delicias* (detalles del panel central),

h. 1490

206 x 396 cms, Museo del Prado



Figura 8

Alegoría del matrimonio en la *Iconología* de Cesare Ripa, 1593



Emblema CCIII

Figura 9

Emblema 103, *cotonea* (membrillo) en Andrea Alciato (1531)



Figura 10

Tiziano Vecellio, *Alegoría conyugal*
(antes llamada *Alegoría del marqués del Vasto*), h. 1530

100 x 107 cms. Museo del Louvre



Figura 11

Paris Bordone: *Venus, Marte y Cupido*, 1560

Galería Doria-Pamphili



Figura 12

Paris Bordone, *Alegoría matrimonial (Venus, Marte, Victoria y Cupido)*, 1560

138 x 202 cms. Kunsthistorisches Museum