

## 10. EL CICLO DE LA VIRGEN DE LA SCUOLA DEGLI ALBANESI

### EL REDESCUBRIMIENTO DEL CICLO. DATACIÓN Y AUTORÍA

Está documentado que, entre 1500 y 1502, la Scuola degli Albanesi estaba construyendo un edificio de dos plantas como sede (EMA, 124, 125 y 126), sobre un solar rectangular cuyas dimensiones eran probablemente unos 8,10 metros de fachada y 9,40 metros de profundidad, junto a la iglesia de San Maurizio, en el *sestiere* de San Marco. Se ejecutaba así una decisión en ese sentido adoptada en un capítulo de la *scuola* celebrado en 1497 (EMA, 113). Hasta entonces los miembros de esta cofradía, fundada a principios del decenio de 1440-1450, se habían reunido en la iglesia de San Severo y, a partir de una resolución del Consejo de los Diez de 15 de septiembre de 1446 (Sbriziolo, 1967-1968, p. 437), celebraba los actos de culto en la iglesia de San Maurizio (EMA, 3) y disponía para sus reuniones de dos cámaras junto a este templo, que les había cedido el párroco a cambio del pago de un censo (Borean, 1994, p. 25). El edificio construido entonces se ha conservado hasta nuestros días en la calle hoy denominada Spezièr, en el número 2762 del *sestiere* de San Marco, muy modificado en su interior y con el añadido de una tercera planta. Se distingue por los bajorrelieves de su fachada, a los que hemos hecho mención en el capítulo 4 de este trabajo, en los que se representa el asedio de los turcos a Scutari y, debajo, a san Galo, la Virgen y el Niño y san Maurizio ([figuras 72, 74 y 75](#)). La Scuola degli Albanesi encargó un ciclo de pinturas sobre la vida de la Virgen, que comprendió seis lienzos (*La Natividad, La Presentación, El milagro de la vara florecida, La Anunciación, La Visitación y Las Exequias*), de dimensiones modestas (la altura de las telas oscila entre 126 y 130 cms y la anchura entre 129 y 140 cms). El ciclo se estaba ejecutando en 1504, como se desprende de una descripción que aparece en *La Anunciación*, que dice así: «In tempo de Zuan Nicolò zimador e soi compagni. MCCCCCIII del mese d'april». Un Zuan de Niccolò, *zimador*, figura en la *mariegola* de la cofradía como rector ese año de 1504 (EMA, 133).

Sin embargo, no se conoce ninguna referencia a este ciclo de lienzos hasta 1784. Ni Sansovino en el siglo XVI ni Ridolfi ni Boschini en el XVII ni Antonio Maria Zanetti en el XVIII mencionaron el ciclo.<sup>1</sup> El 1 de junio de 1784 un inspector artístico

---

<sup>1</sup> En la observación contenida en el capítulo 124 de la *mariegola*, datado en 1500, de que «fo fatto far il soffitado dell'albergo di sopra con sue ruoxe sopra li quadri», «quadri» no significa cuadros, sino los artesones en los que se colocaban los rosetones (ruoxe), como se ha dicho en el capítulo 4.

llamado Giovanni Battista Mengardi, ejecutando una decisión del Consejo de los Diez, de 12 de julio de 1773, de inventariar todas las pinturas existentes en iglesias, monasterios y cofradías de Venecia, con el fin de impedir la práctica de la enajenación de estas obras de arte y su sustitución por copias, constató en la Scuola dei Pistori, que tenía su sede en el edificio de la Scuola degli Albanesi desde que ésta dejara de existir en 1780, la presencia de «sei quadri eccellenti di Vittor Carpaccio». El antecesor de Menegardi en esta labor de catalogación había sido el propio Antonio Maria Zanetti, quien estaba registrando su labor en un libro cuando le sorprendió la muerte. El descubrimiento de Menegardi fue incluido en la última página de este libro dedicada al *sestiere* de San Marco con fecha 29 de agosto de 1784 en los términos siguientes:

Existono in essa scuola sei quadretti di Carpaccio e tutti a parte sinistra. Il primo rappresenta la nascita di Maria V. Il secondo rappresenta la presentazione di Maria nel Tempio. Il Terzo rappresenta il spozalizio di Maria con san Giuseppe. Il quarto rappresenta l'annunciazione di Maria. Evvi scritto nel tramine di questo quarto quadro: *In tempo de Zuane de Niccolò zimador e soi compagni MCCCCCIII del mese d'April*. Il quinto rappresenta la visitazione di Maria a Santa Elisabetta. Il sesto rappresenta la morte di Maria, o, come dicono altri, quella di Sant'Anna.<sup>1</sup>

A fines del siglo XIX, G. Ludwig sería el primero en identificar este ciclo de lienzos sobre la vida de la Virgen como un encargo hecho a Carpaccio en 1504 por parte de la Scuola degli Albanesi para el edificio de su sede recién construida. Para ello se basó en la presencia de los seis lienzos en la sede de esta cofradía en 1784 y en la comprobación en el capítulo 133 de la *mariogola* de que un Niccolò di Zuane, *zimador*, era el rector de la *scuola* en 1504.<sup>2</sup> A estos datos presentados por Ludwig no se ha podido añadir ningún otro posteriormente, pero tampoco ha aparecido ninguno que los contradiga.

La inmensa mayoría de los estudiosos de este ciclo no ha puesto en duda que Carpaccio esté relacionado con su ejecución,<sup>3</sup> desde que Menegardi descubrió los seis lienzos y se los atribuyó a este pintor, pero no hay acuerdo sobre el grado de su implicación en el ciclo. Ante la inferior calidad de estos lienzos si se comparan con el resto de la producción contemporánea de Carpaccio, la mayoría de los estudiosos desde G. Ludwig (1897, p. 411) ha supuesto que uno o varios alumnos de Carpaccio

<sup>1</sup> Texto transcrito en G. Ludwig, 1897, pp. 405-406. El libro se conserva en ASV, *Inquisitori di Stato. Quadri, Ispezione*, b. 909.

<sup>2</sup> Para poner a G. Ludwig sobre la pista correcta fue muy importante la sugerencia de Theodor Frimmel en su recensión de 1888 del libro de P. Molmenti *Il Carpaccio e il Tiepolo* (Torino, 1985) de que estos lienzos, entonces todavía más dispersos que ahora, debían de pertenecer a un mismo ciclo. Entonces *La Presentación de la Virgen en el templo* y *El milagro de la vara florecida* estaban ya en la Galería Brera y *La Natividad de la Virgen* en Bérgamo, pero *La Anunciación* y *Las Exequias* estaban en Viena (después de la Primera Guerra Mundial regresarían a Venecia) y *La Visitación* se encontraba ya en el Museo Correr. La recensión de Frimmel fue publicada en *Repertorium für Kunstwissenschaft* 11 (1888), pp. 316 y ss.

<sup>3</sup> La inscripción en *La Natividad de la Virgen* que atribuye la autoría a «Victor Carpatius» se considera un añadido, realizado con posterioridad al descubrimiento de los lienzos por Mengardi, pues en la descripción de 1784 no se menciona, mientras que sí se hace referencia a la inscripción de *La Anunciación*. Se ha sugerido que este añadido fue hecho en 1811, cuando el lienzo llegó a Milán (Pignatti, 1981, pp. 94-95).

participaron en su ejecución. Así lo ha afirmado P. Molmenti con el propio G. Ludwig (1906, p. 238), G. Fiocco (1931, pp. 39-41), T. Pignatti (1958, cols. 193-194), G. Perocco (1960, pp. 27-28), J. Lauts (1962, p. 234), P. Zampetti (1966, pp. 78-80), M. Muraro (1966, p. CX), V. Sgarbi (1979, p. 46), P. F. Brown (1988, p. 291), F. Valcanover (1989, p. 49), P. Humfrey (1991, p. 60) y S. Mason (2000, p. 170). L. Borean (1994, p. 36) cree que solamente en un lienzo, *Las Exequias*, participaron alumnos, mientras que los demás fueron obras ejecutadas por Carpaccio de principio a fin. Algunos estudiosos han atribuido el ciclo en su totalidad a pintores del taller de Carpaccio (F. R. Pesenti, 1977, p. 571, y P. L. Fantelli<sup>1</sup>), tesis minoritaria, que se juzga demasiado extrema y que se encuentra con la dificultad de que no está documentado que Carpaccio tuviera en esos años taller para producir pinturas sin su propia intervención. Algunos importantes estudiosos han atribuido el ciclo a Carpaccio en su totalidad, como Van Marle (1936, p. 275) y B. Berenson (1957, pp. 57-59); esta posición es también minoritaria.

*La Anunciación* es el único lienzo del que se conoce su año de ejecución: 1504. G. Ludwig dató todo el ciclo en 1504 (1897, p. 412), pero, posteriormente, ante la improbabilidad de que todos los lienzos fueran pintados en el mismo año, se ha tendido a considerar 1504 como el momento central de la ejecución y se ha extendido la duración de ésta a los años inmediatamente anteriores y posteriores a 1504.<sup>2</sup> J. Lauts (1962, p. 234) cree que el ciclo empezó a ejecutarse en torno a 1500-1502 y se acabó en el lustro 1505-1510. P. F. Brown (1988, p. 291) propone 1502-1504 para *La Natividad*, *La Presentación* y *El milagro de la vara florecida*; 1504 para *La Anunciación* y 1508 como *terminus ante quem* para *La Visitación* y *Las Exequias*. P. Humfrey (1991, p. 80) y S. Mason (2000, p. 170) dan una datación similar (Humfrey cree que las *Exequias* fue pintado dos o tres años después de *La Anunciación* y Mason que *La Visitación* y *Las Exequias* fueron ejecutadas c. 1507). Para L. Borean (1994, pp. 29-32) la fecha probable de comienzo de la ejecución del ciclo es 1502 y las tres primeras telas finalizadas serían *La Natividad*, *La Presentación* y *El milagro de la vara florecida*; acabadas éstas, Carpaccio recibiría el encargo de *La Anunciación* en 1503 y la entregaría en 1504. Después, la ejecución del ciclo sufriría una corta interrupción y los dos últimos lienzos, *La Visitación* y *Las Exequias*, que muestran un estilo diferente al anterior, habrían sido terminadas en 1507. V. Sgarbi (1994, p. 212) se ha apartado de la idea de que 1504 fue el momento central de la ejecución y ha propuesto 1504-1506 para todo el ciclo.

#### EL TEMA DEL ENCARGO Y LA UBICACIÓN

Los patronos y protectores de la Scuola degli Albanesi que figuran en su *mariegola* a lo largo de todo el siglo XV fueron san Galo y san Mauricio (EMA, prólogo y 2). En el domingo ordenado, el tercero del mes, se cantaba una misa en la iglesia de San

<sup>1</sup> *Scuola di Vittore Carpaccio*, en *Giorgione a Venezia* (catálogo de la exposición), Venezia, 1978, pp. 51-55.

<sup>2</sup> E. Merker, en «Le storie di Maria» (T. Pignatti, 1981, pp. 94-98), ha propuesto adelantar la datación de *La Natividad*, *La Presentación en el Templo* y *El milagro de la vara florecida* a c. 1499 y fijar 1503-1504 como años de ejecución de *La Anunciación*, *La Visitación* y *El milagro de la vara florecida*. Pero su datación se basa en el error de entender que el término *quadri* en el capítulo 124, de 1500, de la *mariegola* de la *scuola* significa *cuadros* y que éstos, ya finalizados en 1500, eran los tres citados anteriormente.

Maurizio, un domingo en el altar de san Galo y el siguiente en el de san Maurizio, para lograr la intercesión de uno y otro santo a favor de los cofrades de ambos sexos y de los benefactores de la cofradía (EMA, 6 y 7). En la misa que se celebraba todos los martes por los cofrades difuntos, se rezaba a san Galo y san Maurizio para que intercedieran por la salvación de los hermanos y hermanas fallecidas (EMA, 8). Las dos grandes festividades en que los pífanos tocaban sus instrumentos desde la víspera eran las de estos santos (EMA, 19) y las juntas rectoras entrantes tomaban posesión de sus cargos el día de san Maurizio (EMA, 22). Hasta la última década del siglo XV, ningún capítulo de la *mariegola* de la Scuola degli Albanesi recoge prácticas que muestren una devoción especial a la Virgen por parte de la *scuola*. Es cierto que las blasfemias dirigidas a la Virgen se penalizaban con mayor dureza que las dirigidas a los santos, pero con menor dureza que las dirigidas a Dios (EMA, 4 y 5); por tanto, estas diferencias se debían a la propia jerarquía de personajes sagrados defendida por la Iglesia y no a una razón específica de la Scuola degli Albanesi. Es cierto que la *scuola* prohibía a sus miembros trabajar las fiestas de la Virgen (Natividad, Anunciación, Asunción y Purificación), pero también las de sus dos santos patronos, la de los doce apóstoles, las fiestas dedicadas a Cristo (Navidad, Circuncisión, Epifanía, Resurrección, Ascensión, Pentecostés y Corpus Cristi) y las fiestas que fueran ordenadas por la Iglesia (EMA, 17). La festividad de la Purificación de la Virgen, el 2 de febrero, era especial, pues se bendecían las velas, se celebraba una misa y desde ese día los hermanos y hermanas de la *scuola* podían recoger la vela anual a la que tenían derecho (EMA, 9 y 93). Pero la bendición de las velas el día de la Purificación era una práctica corriente en muchas cofradías venecianas que no tenían a la Virgen como patrona, como la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista o la de Sant'Orsola, como hemos visto en el capítulo 2.

En la última década del siglo XV se puede documentar el comienzo de una devoción especial a la Virgen por parte de la Scuola degli Albanesi. Un capítulo general, celebrado el 17 de marzo de 1498, aprobó con una llamativa unanimidad (cincuenta y cinco balotas a favor y ninguna en contra) que en las festividades de la Virgen citadas anteriormente la sede de la cofradía, todavía sin terminar, estuviera abierta y se celebrara una misa en honor de Dios y de la Virgen (EMA, 117). Asimismo, el 24 de marzo de 1503 se trasladó la toma de posesión del grueso de la junta rectora entrante (dieciocho miembros) del día de san Maurizio al de la Anunciación (25 de marzo), y la de los tres restantes miembros al día de «la Madonna di settembre», esto es, la Natividad, el 8 de septiembre (doc. 47). En un capítulo de 1508 de la *mariegola* aparece por vez primera que la *scuola* estaba dedicada a la Virgen y a san Galo, además de a Dios, sin que se mencione a san Maurizio (doc. 48).<sup>1</sup> En este contexto de fervor mariano en esta hermandad nacional se produjo el encargo a Carpaccio de un ciclo de seis lienzos a la Virgen. Nada dice la *mariegola* sobre la razón de esta devoción mariana, aunque pudiera deberse a la conjunción de dos factores: la mayor presencia entre los miembros de la *scuola* de albaneses de Scutari, que, tras el acuerdo de la Signoria con los turcos de 1479, abandonaron en masa su ciudad, en la que existía gran devoción a la Virgen, y al deseo de los albaneses de identificarse con la República, que

---

<sup>1</sup> Esta omisión de san Maurizio no quiere decir que hubiera dejado de ser patrón de la cofradía, como prueba el hecho de que en los bajorrelieves de la fachada, ejecutados a comienzos del decenio 1530-1540, este santo aparezca con san Galo flanqueando a la Virgen.

consideraba a la Virgen como una de sus grandes protectoras, asunto que trataremos más adelante.<sup>1</sup>

No se conoce el lugar en que fue colocado el ciclo de la Virgen en el edificio de la *scuola*. La nota de 1784 sobre el descubrimiento de los ciclos incluida en el libro de Zanetti, que hemos citado literalmente, nos informa de que entonces los seis lienzos colgaban de una misma pared, a la izquierda de un lugar no especificado del interior del edificio en que se situó el redactor de la nota, que podría ser en la planta alta o baja. Como en los seis lienzos la luz se recibe desde la izquierda, se puede afirmar que el ciclo originariamente fue colocado en la pared de la izquierda de la sala inferior o superior y recibía la luz de los vanos de la fachada. Por sus dimensiones, la totalidad de los lienzos del ciclo podían colgar de esa pared de la planta baja o alta o de ambas, aunque parece más lógico que el ciclo fuera expuesto en su totalidad en una de las dos plantas. En la *mariegola* se afirma que en 1503 había un altar en la planta alta y en ella se reunía la junta rectora para elegir a los miembros que le sucederían en la dirección de la hermandad (doc. 47), por lo que el ciclo pudo estar originariamente en la pared de la izquierda de la planta alta, pero no se puede descartar absolutamente que estuviera en la baja. En cualquiera de los dos casos, el ciclo estaría acompañado en la misma sala por otras pinturas: una *pala* de altar (lógicamente con san Galo o la Virgen o ambos) y otras pinturas en la pared de la derecha (el 28 de enero de 1508 Pietro Edwards dio fe de la existencia de cuarenta y nueve cuadros en la sede de la *scuola*, entonces ocupada por la Scuola di Pistori, de los cuales juzgó de valor solamente los seis del ciclo de la Virgen [Ludwig, 1897, pp. 408-407]).

#### MARÍA: IDEALIZACIÓN DE UN PERSONAJE. SU VIRGINIDAD

El personaje de la Virgen María es una fascinante creación de la Iglesia a través de los siglos, en un proceso todavía vivo (el dogma de la Inmaculada Concepción fue proclamado en 1854 y el de la Asunción en 1950, aunque las raíces de estas dos creencias son muy antiguas).

Las menciones a la Virgen en el Nuevo Testamento son escasas. San Pablo la menciona una sola vez (*Epístola a los Gálatas*, 4: 4), san Marcos y san Juan dos (3: 31-35 y 6: 3, el primero, y 2: 1-11 y 19: 25-27, el segundo) y los *Hechos de los Apóstoles* una (1: 12-14). Mayor atención recibe la Virgen en san Mateo (1-2) y San Lucas (1-2), los únicos evangelistas que describen la infancia de Jesús en dos capítulos al inicio de ambas narraciones, que parecen añadidos hechos por ambos con posterioridad a la redacción del texto de la vida adulta de Jesús. En las dos narraciones Jesús aparece como perteneciente a la casa de David, nacido en Belén, de madre María y de padre José, aunque Él fue concebido por el Espíritu Santo. Por lo demás, las narraciones divergen una de la otra. El texto de Mateo es sobrio y escueto y en él no hay *Anunciación*, sino apariciones angélicas a José para calmar su lógica inquietud ante el embarazo de María, y contiene, además, la adoración de los Reyes Magos (en la casa de la pareja y sin pastores), la huida a Egipto (ordenada por una nueva aparición angélica) y el regreso a Nazaret tras la muerte de Herodes. La narración de Lucas es más rica y

---

<sup>1</sup> El deseo de agradar al Dux está documentado en la *mariegola* de la Scuola degli Albanesi. En la resolución de 1497 por la que se aprobó la construcción de la sede junto a la iglesia de San Maurizio, se afirmaba que el Dux podría verla cuando pasara por aquel lugar el día de san Vito y en ella siempre sería honrado por los albaneses (EMA, 113).

combina la infancia de Jesús con la de san Juan Bautista. La escena de la Anunciación aparece en este Evangelio y, también, la Visitación, la Adoración de los pastores (pero no la de los Reyes Magos), la Circuncisión, la Presentación de Jesús en el Templo y Jesús entre los doctores a los doce años, episodios todos ignorados en san Mateo. Sin embargo, la información sobre la Virgen es escasísima. Nada se dice sobre su nacimiento o muerte, sobre su aspecto o edad, y en ningún momento se la menciona con los títulos con los que se le rendirá veneración posteriormente.

La creencia en la triple virginidad de María (virgen antes de concebir a Jesús, *in partu* –dio a luz a Jesús, pero su himen quedó intacto–, y *post partum*), afirmada colateralmente en el Concilio de Calcedonia del año 451 y posteriormente por el papa Martín I en el Concilio de Letrán de 649, es el resultado de un proceso complejo, en que convergieron factores de distinta naturaleza. Tanto la idea de personajes relevantes concebidos por la acción de una divinidad como la de dioses madres que se mantenían vírgenes después de haber parido eran conocidos en el paganismo mediterráneo, aunque no la de diosas madres totalmente disociadas de la sexualidad durante toda su vida, con la excepción quizás de Cibeles (Carroll, 1986, pp. 7 y 90-95). Por otra parte, si bien los personajes importantes del Antiguo Testamento estaban casados y con numerosa prole, y los Evangelios no prevenían de los peligros de la carne, san Pablo consideraba el celibato un estado más elevado que el de casado y condenó la fornicación en más de una ocasión.<sup>1</sup> San Juan, por su parte, en la visión del reino de Dios en el *Apocalipsis*, con el cordero de Dios de pie en el Monte Sión, presentó a los 144.000 fieles privilegiados que lo rodeaban, rescatados de la Tierra, como «los que no se mancharon con mujeres, pues son vírgenes» (14: 4-5). Esta desvinculación del sexo de lo más valioso del hombre fue una creencia compartida por varias corrientes intelectuales dualistas en los primeros siglos de nuestra era, aunque su origen fue anterior, y el cristianismo la abrazó con gran entusiasmo. Estas corrientes conceptuaron la realidad en términos de antagonismo del espíritu con la materia, abogaron por una vida espiritual libre de los placeres del cuerpo y, en sus expresiones más radicales, separada del mundo (el maniqueísmo, el plotinismo, el gnosticismo y el estoicismo). En el seno del cristianismo, en torno al año 250, se produjeron en Egipto las primeras manifestaciones eremíticas, y en el siglo IV comenzó a extenderse el monasticismo. Ninguno de estos dos movimientos estaba basado directamente en enseñanzas evangélicas, sino en una interpretación cuando menos discutible de la llamada de Cristo a Mateo (19:21) y en aspectos importantes de la vida de Cristo, como la pobreza y el sacrificio. En este contexto cultural se interpretó el pecado original no solo como generador de la muerte y el dolor, sino también del sexo. San Juan Crisóstomo, en *Sobre la Virginidad* (cc. 14 y 15), afirmó que el matrimonio y el apareamiento sexual fueron consecuencia del pecado original, y san Agustín, en *De Nuptiis et Concupiscentia*, más moderado, pensaba que el sexo del que gozaban Adán y Eva en el Paraíso Terrenal estaba libre de la concupiscencia inherente al apareamiento tras la Caída y que, en virtud de la presencia ineludible de la concupiscencia, el pecado original acompañaba a todo ser humano desde el momento mismo de su concepción.<sup>2</sup> En este mundo de ideas nació la tesis de que Cristo había

<sup>1</sup> *Primera epístola a los Corintios*, 6: 13 y 18, *Primera epístola a los Tesalonicenses*, 4: 15, y *Epístola a los Gálatas*, 5: 16-21.

<sup>2</sup> «El matrimonio existiría igualmente aunque nadie hubiera pecado. Ciertamente se haría sin esta enfermedad la generación de los hijos en aquel cuerpo de vida, sin la cual (la enfermedad) no puede realizarse ahora (la generación) en este cuerpo de muerte» (*Obras completas de san Agustín*, XXXV, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1984, p. 245);

sido concebido por el Espíritu Santo en el seno de una mujer virgen (la virginidad de María en el momento de la concepción de Jesús era una creencia universalmente aceptada en la Iglesia desde fines del siglo II), y surgió una irrefrenable aspiración a disociar a María, tabernáculo de Cristo, del sexo.<sup>1</sup>

Los agrios enfrentamientos teológicos sobre la naturaleza de Cristo en el seno de la Iglesia durante los siglos IV y V también contribuyeron a resaltar la figura de María. El Concilio de Nicea del 325, que determinó que Cristo no era solamente la criatura más excelsa, sino también Dios, provocó un aumento de la devoción y de la reflexión sobre María; cuando se negaba que Cristo fuera auténticamente humano, la ortodoxia esgrimía, entre otras cosas, su nacimiento de María; cuando se negaba la unidad de la persona de Jesús en su doble naturaleza, divina y humana, y se sostenía que en Cristo había dos personas (Nestorianismo), la ortodoxia proclamaba a la Virgen como *Theotokos* (el Concilio de Efeso, en el 431) y nació una iconografía que alcanzaría enorme éxito y popularidad: la Virgen en majestad con el Niño.

Al igual que san Pablo había establecido un paralelismo entre Adán y Jesucristo, en el que éste se presentaba como la contraimagen de Adán, esto es, la criatura de Dios en el que todo había renacido,<sup>2</sup> desde el siglo II san Ireneo y san Justino mártir aplicaron un paralelismo similar a Eva y María, en el que ésta se presentaba como la contraimagen de Eva, obediente y engendradora de la Vida que superó el pecado y la muerte (Warner, 1976, pp. 59-60). A partir de entonces, este paralelismo entre Eva y la Virgen se convertiría en un tópico en casi todas las reflexiones sobre María.

#### LAS LEYENDAS QUE INFORMARON LA VIDA DE MARÍA Y LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE SU CULTO EN EL SANTORAL. LOS CICLOS PICTÓRICOS SOBRE LA VIDA DE LA VIRGEN

En este ambiente de interés por María y de reflexión sobre su persona, un evangelio apócrifo, el *Protoevangelio de Santiago* (*Protoevangelium Jacobi*),<sup>3</sup> escrito en el siglo II, proporcionó la narración más antigua que se conoce sobre el nacimiento y la juventud de María en sus once primeros capítulos, llenando así el vacío sobre la vida de este personaje. La historia de los padres de María, Joaquín y Ana, la esterilidad como signo de rechazo divino, el ayuno de Joaquín en el desierto, la tristeza de Ana, las apariciones angélicas que les anuncian que tendrían descendencia, el reencuentro gozoso de ambos en Jerusalén, el nacimiento de la Virgen, sus prodigios desde la tierna infancia (como, por ejemplo, en la presentación en el templo), la historia de los desposorios cuando la Virgen tenía doce años y la elección de José por la señal divina

---

«yerran los que piensan que se condena el matrimonio cuando se reprueba la pasión carnal, como si este mal viniera del matrimonio y no del pecado. ¿Acaso no dijo Dios a los primeros cónyuges, cuyo matrimonio bendijo, *creced y multiplicaos* (Génesis, 1: 28)? *Estaban desnudos y no se avergonzaban* (Génesis, 3:1)» (*ibid.*, p. 252).

<sup>1</sup> La virginidad *post partum* de María no es afirmada en los Evangelios. Varios pasajes parecen indicar lo contrario. Así, san Mateo afirmó que san José a la Virgen «no la conocía hasta que dio luz a un hijo» (1: 24) y hermanos y hermanas de Jesús aparecen en Lucas (19: 21), Marcos (3: 31) y Mateos (12: 46), y san Pablo, en *La epístola a los Gálatas*, se encontró en Jerusalén con Santiago, «el hermano del Señor» (1. 19).

<sup>2</sup> *Primera epístola a los Corintios*, 15:22; *Segunda Epístola a los Corintios*, 5:17, y *La epístola a los Romanos*, 5: 14.

<sup>3</sup> La razón de su denominación es que su autor afirma en el capítulo 25 que es Santiago el Menor.

de la paloma que surge del extremo de su vara y se posa sobre su cabeza,<sup>1</sup> se narran en el *Protoevangelio de Santiago*. La historia sigue con la Anunciación, la Natividad, (narrada en términos similares a los expuestos por san Lucas en su *Evangelio*, pero destacando la virginidad de María),<sup>2</sup> y la Visitación a Isabel, también presente en el texto de san Lucas.<sup>3</sup>

El *Protoevangelio*, considerado apócrifo desde edad temprana e incluido como tal en la lista atribuida falsamente al papa Gelasio, llenó en el cristianismo el ansia de conocimiento de la vida de María. En Occidente esta historia de la Virgen fue más conocida a través de otras dos obras apócrifas escritas en latín, el *Evangelio del Pseudo Mateo*, así denominado porque en él se afirma que su autor es el evangelista, y el *Evangelio de la Natividad de la Virgen (Liber de Nativitate Mariae)*, obras ambas probablemente de los siglos VIII o IX, con prefacios falsamente atribuidos a san Jerónimo, en los que se admite que la veracidad de ambas es dudosa. El *Evangelio del Pseudo Mateo* recoge en lo esencial y en muchos de sus detalles el *Protoevangelio de Santiago*, con algunas modificaciones (la edad de los desposorios de María con José es elevada a los catorce años, por ejemplo) y el *Evangelio de la Natividad de la Virgen* contiene la narración de la vida de la Virgen hasta el nacimiento de Jesús, extraída del *Evangelio del Pseudo Mateo*, introduciendo ligeras variaciones (por, ejemplo, la de la vara florecida en la elección de José como futuro esposo de María).

Otras fuentes apócrifas satisficieron el ansia de conocimiento sobre la muerte de la Virgen. Desde el siglo IV comenzaron a circular leyendas sobre el óbito de María, de las que se han conservado varias escritas en siríaco, etíope, armenio, arábigo, copto, griego y latín. En todas ellas la muerte tenía lugar en Jerusalén y, excepto en las coptas, era anunciada por un ángel, tenía lugar en presencia de los apóstoles y el cuerpo de María era trasladado a los cielos poco tiempo después de su muerte. En las leyendas coptas la muerte era anunciada a María por Jesús, la presenciaban dos apóstoles solamente (Juan y Pedro) y la ascensión del cuerpo a los cielos se producía meses después de su muerte (Elliot, 1999, p. 691). Las versiones con influencia en el arte fueron la griega, datada en el siglo VII, denominada *Transitus Mariae* o *Evangelium Joannis*, porque la narración se pone en boca de san Juan Evangelista, y la latina del *Pseudo Melitón*, que data del siglo IX, así llamada porque la narración se pone en boca de Melitón, obispo en el siglo II de Sardis, en Asia Menor, que dice haberla escuchado de san Juan. Ambas versiones son similares,<sup>4</sup> pero la griega nunca afirmó expresamente

<sup>1</sup> Un José mayor, viudo y con descendencia, con lo que se explicaban los hermanos de Jesús en *Los Evangelios* sin poner en duda la virginidad de María.

<sup>2</sup> Una mujer, Salomé, pone en duda en el momento mismo del parto la virginidad de María y la explora con su mano, que inmediatamente sufre una terrible quemadura. La mano recupera su normalidad cuando implora perdón por su incredulidad y coge al Niño en los brazos, siguiendo órdenes de un ángel.

<sup>3</sup> El *Protoevangelio* continúa con una huida a Egipto plena de hechos maravillosos (dragones, leones y leopardos adoran al Niño, los dos ladrones de la Crucifixión roban a la Sagrada Familia, pero uno se arrepiente y Jesús le promete la salvación; una fuente brota de la tierra cuando tienen sed y las ramas de una palmera se inclinan cuando tienen hambre, etc.). En Nazaret, de vuelta a Egipto, el Niño Jesús continúa obrando milagros y la historia termina con la escena de Jesús en el templo entre los doctores de la Ley.

<sup>4</sup> María rogaba a Dios que le permitiera vivir junto a su hijo; un ángel se le aparecía anunciándole que su petición sería atendida y que su muerte era inminente; Dios reunía a todos los apóstoles para que acompañaran a María en el momento del tránsito, a petición de ésta; Cristo, con una corte evangélica, descendía de los cielos para estar presente en el momento de



que la Virgen muriera y que fuera cadáver el cuerpo que sepultaron los apóstoles, lo cual respondía a una creencia de la Iglesia bizantina de que María nunca había llegado a morir, sino yació dormida hasta que se produjo la ascensión (*koimesis/dormitio*). En la versión latina, sin embargo, el propio Jesús le anunciaba a María que, como a todos los humanos, le había llegado la hora de su muerte (8: 2) y el propio narrador precisaba que María había expirado (8: 3). La narración de la ascensión del cuerpo era también diferente. La versión latina la presentaba precedida de una verdadera resurrección, con la venida de Cristo y su corte celestial, la pregunta a los apóstoles sobre qué deseaban que Él hiciera con el cuerpo de María, la respuesta de que debía resucitarlo, la salida de María de la tumba, sus muestras de agradecimiento a su Hijo y el beso de éste (16-18). La versión griega, coherente con la *koimesis*, se limitaba a decir que al tercer día después de enterrada María, cesó de oírse una música angélica y se pudo comprobar que la tumba se encontraba vacía.

La leyenda de la muerte de la Virgen, fue integrada en el conjunto de episodios legendarios que fueron llenando de contenido la vida de María y gozó de tanta aceptación popular como los episodios presentes en los Evangelios o en el Protoevangelio de Santiago. De hecho, cuando el culto a María creció en el Cristianismo del Mediterráneo Oriental en el siglo VI y empezaron a instituirse en el calendario litúrgico las fiestas dedicadas a la Virgen, la Dormición o Muerte de María fue una de ellas. En Bizancio, la fiesta de la Anunciación se celebraba ya en el siglo V, primero el Miércoles de Ceniza y luego el 25 de marzo, en el equinoccio de primavera. En torno al 600 se comenzó a celebrar la Dormición (15 de agosto) y en torno al 650 la Natividad (8 de septiembre) y la Presentación en el Templo (21 de noviembre). Estas cuatro fiestas fundamentales de María fueron introduciéndose en Roma a lo largo del siglo VII: la Presentación y la Dormición durante la primera mitad; la Anunciación un poco más tarde y, a fines del siglo, la Natividad (Graef, 1985, pp. 142-143, y Warner, 1976, pp. 66-67). La fiesta de la Presentación fue trasladada al 2 de febrero por el papa griego Sergio I (687-701). En ese día se conmemoraba la festividad pagana de las luces con procesiones nocturnas, en que los participantes portaban antorchas y velas para exorcizar a los espíritus de las calamidades y de las hambrunas. La fiesta se cristianizó y las jóvenes comenzaron a salir en procesión con velas encendidas para simbolizar la derrota de la incandescente pureza de María sobre la oscuridad del pecado (Warner, 1976, p. 67).

---

la muerte de su madre; el alma de María salía de su cuerpo ante Cristo y los apóstoles; producido el óbito, el cuerpo de María era llevado en procesión fúnebre por los apóstoles en medio de un movimiento de animosidad judía, severamente castigado; finalmente, el cuerpo de María ascendía a los cielos. Diferían en numerosos detalles: según la versión latina, la aparición angélica se producía dos años después de la muerte de Cristo y el ángel entregaba a María un ramo de olivo del Paraíso, para que fuera mostrado en su entierro (3: 1); la versión griega precisaba, por el contrario, que el cuerpo de María había ascendido a los cielos el tercer día después del tránsito (48). La animosidad de los judíos no era castigada de la misma manera en una y otra versión. La versión griega contenía una larga explicación de varios apóstoles sobre dónde se encontraban y qué hacían cuando fueron trasladados en una nube ante la Virgen (16-24) y aludía a una serie de hechos maravillosos tras la reunión de la Virgen con los apóstoles, incluida una multitud de curaciones que provocaron que, a petición de los sacerdotes judíos, el gobernador romano enviara a los soldados a expulsar a los apóstoles de Belén y que los apóstoles huyeran con la Virgen a Jerusalén (25-30), etc.

Los ciclos pictóricos sobre la vida de la Virgen eran frecuentes en la decoración de los templos bizantinos en los siglos XI y XII<sup>1</sup> y en Occidente aparecen en los siglos XII y XIII en mosaico en templos de lugares bajo una fuerte influencia bizantina, como en la iglesia de Santa María del Almirante, en Palermo, limitado a las escenas de las fiestas marianas más importantes (La Anunciación, la Natividad, la Presentación en el Templo y la Dormición) y en el pórtico de la catedral de Monreal (hoy desaparecido),<sup>2</sup> ambas del siglo XII, o en la Basílica de San Marcos de Venecia, ya del siglo XIII, con abundancia de escenas del *Protoevangelio de Santiago*, inspiradas probablemente en un manuscrito iluminado de este evangelio apócrifo (Demus, 1988, pp. 51-53).<sup>3</sup> A fines del siglo XIII, el ciclo irrumpe en los ábsides de templos tan importantes de la cristiandad como la Iglesia Alta de Asís (frescos de Cimabue), Santa María Maggiore (mosaico de Torriti) y Santa María del Trastevere (mosaico de Cavallini), ambos en Roma. A partir de entonces, los ciclos sobre la vida de la Virgen se convierten en habituales en la pintura religiosa de Occidente.

Santiago de la Vorágine en *La leyenda dorada* dio un impulso muy importante a la popularización de las leyendas sobre la vida de la Virgen en Europa occidental. En el capítulo CXXXI, dedicado a la Natividad, contó la historia de la esterilidad de Joaquín y Ana, el nacimiento de María por voluntad divina, anunciada a sus padres por sendas apariciones angélicas, algunos de los prodigios de María niña, la presentación en el templo a la edad de tres años y el ascenso milagroso de los quince escalones; en el capítulo LI, la Anunciación; en el CXCIV, la Visitación; en el VI, la Natividad de Jesús, con el pesebre y las dudas de la comadrona Zebel; finalmente, en el capítulo CXIX, dedicado a la Asunción, la historia del tránsito y la subida de María a los cielos en cuerpo y en alma, inspirado en la versión del Pseudo Melitón (Santiago de la Vorágine admitía que la historia en sus detalles era apócrifa, pero no por ello dejó de relatarla; por otra parte, no dudaba de la ascensión de María a los cielos en cuerpo y alma).

#### LA ASUNCIÓN DE MARÍA Y SU CORONACIÓN EN LOS CIELOS

La profundización en la reflexión sobre la naturaleza divina y humana de Jesús, sobre la Encarnación y la Redención, constituyó un factor esencial en el proceso de idealización de María. Si realmente María había sido el *tabernáculo* de Cristo, si Cristo había nacido de su propia carne, si Dios había elegido a María para esta trascendental tarea, tenía que haber sido un ser excepcional, no una mujer cualquiera. Por otra parte, la necesidad de apartar a Jesús de toda impureza, condujo a la purificación de su *templo*. Por ello, en el siglo VI, en la Iglesia de Oriente y en la de Occidente, era ya una verdad casi universalmente aceptada que María era virgen no solo de cuerpo, sino también en espíritu; pura físicamente, pero también moralmente; en suma, la imagen misma de la virtud.

<sup>1</sup> E. Kitzinger, *The Mosaics of St Mary's of the Admiral in Palermo*, *Dumbarton Oak Studies*, 27, Washington, 1990, pp. 169-170.

<sup>2</sup> O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, 1988 (primera edición de 1949), New York, pp. 122-123.

<sup>3</sup> Asimismo, en la columna izquierda trasera del ciborio de la basílica de San Marcos, aparecen esculpidas varias escenas de la vida de la Virgen hasta el episodio de la vara florecida, datables en c. 1209.

La ascensión del cuerpo de María a los cielos, descrita en las leyendas sobre su tránsito, comenzó a ser fundamentada por personalidades distinguidas de la Iglesia Griega. San Juan Damasceno (fallecido en el 749) negó que el cuerpo de María se corrompiera después de haber aceptado su sagrada misión, de ser embarazada por el Espíritu Santo, de concebir a Jesús sin dolor y de estar tan íntimamente unida a Dios,<sup>1</sup> y Cosmas Vestitor sostuvo que, si Cristo resucitó y está en los Cielos con su cuerpo humano, María también lo está, porque la carne de Cristo es la misma que la de la Virgen (Graef, 1985, pp. 185-186). En la Iglesia de Oriente la ascensión de la Virgen era, pues, una creencia muy extendida entre todos sus fieles. En la Iglesia de Roma, sin embargo, tardó más en arraigar a causa de la influencia de la epístola *Cogitis Me*, en la que su autor, probablemente Pascasio Radberto, fallecido en el 860, abad de Corbie, se hizo pasar por san Jerónimo y, contestando a Paula y a Eustochium, que le habían preguntado sobre la ascensión de la Virgen, afirmó que las historias sobre la muerte de María eran todas apócrifas y que lo único que se sabía con certeza era que su alma abandonó el cuerpo a su muerte.<sup>2</sup> Pero un pequeño tratado sobre la ascensión de María de fines del siglo XI o comienzos del XII, de autor anónimo, aunque atribuido falsamente a san Agustín, dejó la vía expedita a la creencia en la ascensión de la Virgen en Occidente. Al igual que el autor de la epístola *Cogitis Me*, su autor rechazó como apócrifas las leyendas sobre el tránsito de la Virgen y recordó que las Sagradas Escrituras guardaron silencio sobre la muerte de María, pero defendió que había verdades que se podían alcanzar con la razón y que la de la ascensión era una de ellas. La argumentación para defender la presencia del cuerpo de María en los Cielos fue muy similar a la esgrimida por Cosmas Vestitor: Cristo, cuyo cuerpo provenía del de María, honró a su madre no solo con la gracia de su concepción virginal, sino también con la de la resurrección de su cuerpo, evitando así que fuera pasto de los gusanos. María estaba, pues, en cuerpo y en alma junto a Él en los Cielos, pues, si de sus servidores dijo «donde yo esté, allí estará también mi servidor» (*Evangelio de San Juan*, 12: 26), con mayor razón tuvo que decirlo de su madre. La creencia en la ascensión de la Virgen en cuerpo y alma se convirtió en prácticamente universal en la Iglesia de Occidente a partir del siglo XIV, aunque Roma no la proclamó como dogma de fe hasta el 1 de noviembre de 1950 con Pío XII.

Mucho antes de que se universalizara esta creencia, otra se había hecho moneda común: la Virgen tras morir, ascendió a los cielos, sea en alma, sea en alma y en cuerpo, fue proclamada reina por la divinidad y coronada en razón de su pureza y de su papel en la Redención. En la Iglesia de Occidente se comenzó a hablar de María en el siglo VIII en estos términos (Graef, 1985, p. 166) y en el siglo XII la creencia estaba muy extendida (*ibid.*, pp. 247-248). Desde el punto de vista artístico, ambas creencias, la de la Ascensión y la de la Coronación, se manifestaron con fuerza en el siglo XIII en la escultura y en la pintura. La Coronación de la Virgen por un ángel o por Jesucristo es un tema frecuente en bajorrelieves de las fachadas de muchas catedrales francesas (Laon, Chartres, Notre-Dame de París, Amiens, Sens, Auxerre y Reims y, previamente, en el siglo XII, en Senlis);<sup>3</sup> la Ascensión de la Virgen es incluida entre las escenas de la vida de la Virgen en bajorrelieves y vidrieras (Notre-Dame de París, Sens, Troyes).<sup>4</sup> En pintura o mosaico, la Coronación aparece en los dos últimos decenios del siglo XIII

<sup>1</sup> Jacques Paul Migne, *Patrología Griega*, 96, 727-728.

<sup>2</sup> *PL*, 30, 122-142.

<sup>3</sup> E. Mâle, *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*, 1948, pp. 463-466.

<sup>4</sup> *ibid.*, p. 457.

dominando el ábside de la Iglesia Alta de Asís (fresco, muy deteriorado, de Cimabue) y el nuevo ábside de Santa Maria Maggiore de Roma (mosaico de Torriti), ambas promovidas por un destacado miembro de la orden franciscana, Jerónimo de Ascoli, en Asís cuando era superior de la orden y en Roma cuando era el papa Nicolás IV. En el siglo XIV, tanto la Coronación como la Asunción, especialmente la primera, serán objeto de muchas representaciones en la pintura italiana, buena parte de ellas ejecutadas por pintores venecianos, y en el siglo XV estas dos representaciones continuarían siendo populares.

#### LA INMACULADA CONCEPCIÓN

La Inmaculada Concepción fue el último elemento de un largo proceso de idealización de María, contra el que se rebelaría todo el movimiento reformista en el siglo XVI. La preocupación por la pureza del cuerpo de Cristo indujo a sostener que María nació *inmaculata*, sin la mancha del pecado original. La idea también surgió en la Iglesia Oriental (Juan de Eubea, en el siglo VIII, y Tarasio de Constantinopla, Teodoro de Estudión y Jorge de Nicomedia en el siglo IX [Graef, pp. 182, 184 y 188]). En la Iglesia de Occidente arraigó primero en Inglaterra, en donde la festividad de la Concepción de la Virgen comenzó a celebrarse con este nuevo significado, y no con el meramente biológico, en la segunda mitad del siglo XI. La doctrina fue motivo de una encendida polémica en el seno de la Iglesia Occidental entre partidarios y detractores, especialmente entre franciscanos y dominicos.

La idea de que el cuerpo de Cristo había sido engendrado en el seno de una mujer que hubiera nacido con el pecado original resultaba poco honorable para el Hijo de Dios y había llevado a sostener que María había sido liberada del pecado original cuando todavía estaba en el seno de su madre. Esta era la posición de santo Tomás de Aquino, que argumentó, además, que la dignidad de Cristo como redentor habría sido puesta en tela de juicio si el alma de María no hubiera sido manchada por el pecado original. En el siglo XIV, sin embargo, un ilustre franciscano, Duns Scoto, defenderá la inmaculada concepción de María como un acto divino no de exención de la Redención, sino, por el contrario, de una Redención única y más perfecta: la preservación del pecado original para la persona que había sido predestinada a ser Madre de Dios. Por ello, la Virgen no había muerto para expiar el pecado original, que no había tenido nunca, sino por *socia Christi redemptoris*, esto es, por compartir el destino de su Hijo. La Inmaculada Concepción de María fue debatida en el Concilio de Basilea (1431-1439) y aprobada el 15 de septiembre de 1438, pero, como el concilio había sido oficialmente disuelto en mayo de ese mismo año, la decisión no entró en vigor. Un papa franciscano, Sixto IV (Francesco della Rovere, Ministro General de esta orden antes de ser Papa), creó el 28 de febrero de 1476 la fiesta de la Concepción para toda la Iglesia en la bula *Cum Praecelsa*, que concedía indulgencias especiales a los fieles que acudieran a los templos el 8 de diciembre, día de su celebración, para asistir a los oficios, pero la concepción no fue proclamada dogma entonces, pues no había consenso entre los teólogos.

En realidad, el establecimiento de la fiesta reavivó el debate con tal fuerza que en 1482 y de nuevo en 1483 el Papa se reafirmó en su decisión y prohibió que se pusiera en duda la festividad bajo pena de excomulgar a los que no le obedecieran (Goffen, 1986, pp. 77-88). La desobediencia la protagonizaron en gran medida los dominicos y lo siguieron haciendo después de estas amenazas. Vianzo Bandello, general

de la Orden dominica de 1501 a 1506, compuso una versión de los oficios de la festividad (8 de diciembre), en la que sustituyó el término «concepción» por «santificación». Con ello reafirmaba la doctrina defendida por su orden tras santo Tomás de Aquino, de que María fue concebida como un ser humano, descendiente de Adán, pero no inmaculada, y fue purificada del pecado original tras ser concebida y antes de su nacimiento. Otro dominico, Pietro da Vicenza, escribió un tratado oponiéndose a la decisión de Sixto IV, titulado *Opusculum de veritate conceptionis beatissimae Virginis*, que fue publicado en Venecia en 1494. Sanudo en 1521, cincuenta años después de que la Iglesia comenzara a celebrar la festividad universalmente, señaló la enemistad que existía entre los franciscanos y los dominicos en relación con la concepción de la Virgen (*Diarii*, 32: 192-193).

#### MARÍA, ABOGADA DE LA HUMANIDAD ANTE DIOS

La intensidad del culto a la Virgen a fines del siglo XV derivaba del papel decisivo que el Cristianismo Occidental le había atribuido a su capacidad salvífica en el Medievo, a su único e indispensable poder de mediación ante Cristo a favor de los hombres. En la religiosidad popular esta capacidad salvífica llegó a adquirir autonomía e independencia, y la Virgen fue convertida en una diosa amable y protectora de la Humanidad, extraordinariamente comprensiva con sus flaquezas y debilidades, superadora del pecado y la muerte.

Ambrosio Autpert, abad de un monasterio de Benevento, en el sur de Italia en el siglo VIII, fue el primero en el Cristianismo de Occidente en hacerse eco de la naturaleza universal de la intercesión ante Dios con que la Iglesia Oriental había dotado a María (*ibid.*, pp. 167-168).<sup>1</sup> En el siglo XII la creencia en María como la gran mediadora del hombre ante Dios, su intercesora suprema, su gran abogada, era ya universalmente aceptada en Occidente, y, en los siglos siguientes hasta la Reforma, esta creencia no se debilitó. *La leyenda dorada* la presentó de esta manera tan entusiasta:

Son tantos y tan extraordinarios los favores hechos por María a cuantos la invocan, que todos los que se ven en alguna necesidad para la que no encuentran remedio, recurren a ella en busca de protección.

El Señor ha dispuesto que todas las cosas de la creación hayan quedado sometidas a la sabiduría, prudencia, solicitud y gracia de esta Señora. ¿Quién es la gobernadora de este mundo y de las fuerzas terrestres? ¡María! ¿Quién es la Madre de la misericordia y la soberana administradora del perdón y la indulgencia? ¡María! ¿Quién es la abogada de los pecadores? ¡María! (CXCIV).

María, en virtud de esta idealización de la que había sido objeto, fue colocada en una posición privilegiada en la doctrina de la intercesión: su mediación era indispensable para que el hombre alcanzara el Cielo, pues el hombre ascendía a Dios del mismo modo que Jesús había descendido a la Tierra, esto es, a través de ella, de tal forma que era María quien canalizaba hacia Dios la intercesión de los santos (*ibid.*, pp.

---

<sup>1</sup> Ya en el siglo II Justino, uno de los primeros teólogos de la Cristiandad, nacido en Asia Menor y obispo de Lyon al final de su vida, había formulado la idea de que María era la gran intercesora del hombre ante Dios por su obediente aceptación de la maternidad divina (Graef, p. 40).

207-209 y p. 234). La Virgen fue considerada *Mater omnium*, al ser la madre de Cristo y éste, como hombre, nuestro hermano. De Cluny se extendió a toda la cristiandad de Occidente a partir del siglo X el título de Madre de la Misericordia (*ibid.*, p. 203). Los himnos marianos más famosos que se le dedicaron subrayaron el aspecto de protectora de la humanidad. El *Ave Maris Stella*, que data probablemente del siglo VIII, presentaba a María como la dulce amparadora de los hombres, que liberaba a los prisioneros de las cadenas, devolvía la vista a los ciegos y protegía de todo mal. El *Salve Regina*, compuesto a fines del siglo XI o comienzos del XII, cantaba la confianza absoluta del hombre en ella como Madre de la Misericordia y su enorme y único poder de intercesión ante Dios (*ibid.*, p. 229). La oración a María para conseguir la salvación se hizo más habitual y frecuente que la dirigida a Cristo o a cualquier santo. Ya desde el siglo XII se había extendido por toda la Cristiandad el *Ave María*, la oración mariana más popular, que databa del siglo X, y proliferaban las historias sobre los milagros que había obrado su rezo. Teólogos destacadísimos de la Cristiandad como san Alberto Magno y santo Tomás de Aquino establecieron la doctrina de que la Virgen era digna de una veneración especial (*hyperdoulia*), distinta a de los santos (*doulia*). En esta universalización del poder intercesor de María, el cristianismo medieval occidental aportó una nueva razón a la tradicional oriental, que se basaba fundamentalmente en su condición de madre de Dios y en su poder para derrotar al pecado y a la muerte: la autoridad maternal de una María dulce y cariñosa sobre su Hijo. En efecto, María, que había tenido a Cristo en sus brazos cuando niño, que lo había amamantado, que había jugado con Él, gozaba, en virtud de ello, de una autoridad sobre Cristo a la que éste no se negaba ni podía negarse, pues Dios mismo la había establecido en el cuarto mandamiento (*ibid.*, pp. 169-170, 220 y 225-226). Erasmo de Rotterdam, en uno de sus *Coloquios*, titulado *La peregrinación*, ridiculizó esta creencia al poner en boca de la Virgen que estaba contenta de que Lutero hubiera descalificado la costumbre de los rezos constantes a su persona pidiéndole intercesión, como si su Hijo fuera permanentemente el niño que aparecía en sus brazos en las esculturas o las pinturas, totalmente dependiente de ella y sin atreverse a rechazar cualquier petición que ella le planteara por temor a no ser amamantado.

La fuerza de la creencia en la extraordinaria capacidad de María para procurar nuestra salvación se manifestó en numerosas leyendas sobre sus milagrosas intervenciones para evitar que cayéramos en las garras del diablo y en las que se ridiculizaba al Maligno o se soslayaba la propia justicia divina, pues María resucitaba a pecadores para que se confesaran y murieran de nuevo en gracia o alargaba la vida de los condenados hasta que se arrepintieran. Una leyenda griega sobre la capacidad milagrosa de María para salvar las almas de los mortales, la de Teófilo, que databa del siglo V, fue enormemente popular entre todos los creyentes. Traducida al latín en el monasterio de Montecassino en la segunda mitad del siglo VIII, aparece en cantares, vidrieras, iluminaciones, pinturas y esculturas.<sup>1</sup> Santiago de la Vorágine la incluyó en *La leyenda dorada* en su explicación de la fiesta de la Concepción (CLXXXIX). La fuerza de esta creencia generó también una oposición interesante y heterodoxa entre la extraordinaria Misericordia de María y la Justicia implacable de su Hijo, que solamente María, con su extraordinaria capacidad de mediación, podía suavizar (*ibid.*, p. 268). La

---

<sup>1</sup> La leyenda, una primera versión de la historia de Fausto, narraba cómo Teófilo, tras un desengaño, anheló la posesión de riquezas materiales y vendió su alma al diablo. Posteriormente, Teófilo se arrepintió y pidió a la Virgen que obtuviera su perdón. María atendió su súplica y obligó al diablo a entregarle el contrato que le había firmado Teófilo.

oposición adoptó versiones moderadas, como la de Eadmer, en el siglo XII, que sostuvo que la oración a la Virgen era más efectiva que la dirigida a Cristo, pues éste, en su condición de Juez de la Humanidad, sopesaba en cada sentencia pros y contras a fin de adoptar una decisión justa, mientras que la intercesión de María, por los méritos de ella, era atendida por su Hijo, independientemente de la gravedad de las faltas cometidas por el pecador (*ibid.*, pp. 207-208). La oposición adoptó también versiones más audaces, como la expresada en *De laudibus Sanctae Mariae*, que data del siglo XIII y fue atribuida falsamente a san Alberto Magno, según la cual Dios Padre había dado al hombre a su Hijo como rey de la Justicia, y a María como reina de la Misericordia. La Virgen protegía al hombre de un Cristo indignado, que enseñaba amenazador las heridas que sufrió en la Crucifixión, moderaba el sentido de la rectitud del Hijo y salvaba a muchos hombres que éste había condenado (*ibid.*, p. 268).

La protección de la humanidad ejercida por la misericordia de María tuvo una manifestación iconográfica importante a partir del siglo XIII en la figura majestuosa de la Misericordia que protege bajo su manto a los fieles y que, como hemos visto en el capítulo 1, evita incluso que reciban los castigos impuestos por Cristo ([figura 1](#)).<sup>1</sup> La creencia en su capacidad salvífica basada en su autoridad maternal se reflejó también en otras representaciones. La Virgen en majestad con el Niño en sus brazos, ante la que el donante, presentado por sus santos protectores, solicita arrodillado la intercesión, se convirtió en la imagen preferida por los creyentes acomodados para presidir sus tumbas en el interior de los templos desde el siglo XIV. También en este siglo XIV se popularizó la imagen de la Virgen de la Humildad, en la que María amamanta a su Hijo sentada humildemente en un cojín, a ras de suelo, sencillez que transmitía la accesibilidad de María a todos los pecadores que la invocaran, contrapeso esperanzador y reconfortante al temor que les producía el Cristo Juez.<sup>2</sup>

El proceso de idealización de María avanzó, pues, en el Occidente medieval y alcanzó un punto tal al final de este período histórico que la personalidad de María ante muchos creyentes se hizo más salvífica y tan o más importante que la de Cristo. Este fenómeno no se limitó a la religiosidad popular; el propio san Bernardino de Siena llegó a afirmar que María hizo por Dios más que el propio Dios había hecho por el hombre (*ibid.*, p. 318).

#### LA PRESENCIA DE MARÍA EN LA PEREGRINACIONES A TIERRA SANTA A FINES DEL SIGLO XV

El dominico Félix Faber, en su detallada descripción de sus dos peregrinaciones a Tierra Santa en la penúltima década del siglo XV, pone de manifiesto que las historias

---

<sup>1</sup> El Concilio de Trento intentó eliminar estas manifestaciones heterodoxas de la misericordia de María y prohibió la iconografía de la Virgen de la Misericordia, pues, al ignorar a Cristo, transmitía la idea de que la misericordia salvífica procedía de ella.

<sup>2</sup> Véase Millard Meiss, *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*, Madrid, 1988 (Princeton, 1951), pp. 170-181.

apócrifas que informaron la vida de María se habían mezclado con las referencias evangélicas en un todo indistinguible y los lugares en los que se creía que aquéllas habían tenido lugar formaban parte de los itinerarios que recorrían los peregrinos.

Faber y sus compañeros de peregrinación acudieron a la casa de Joaquín y Ana, en la que nació María (I, p. 455), y a la escuela en donde aprendió las primeras letras, próxima al antiguo Templo de Salomón (I, p. 453). En Judea estuvieron en la casa de Zacarías e Isabel, escenario de la Visitación, y allí cantaron el *Magnificat* (I, p. 633). En Belén visitaron la gruta de la Natividad, besaron la losa de piedra en la que María colocó a su hijo tras parirlo y percibieron el aroma divino que emanaba de ella (I, p. 558); vieron tanto el lugar en el que había estado el establo del Nacimiento (I, p. 599) como aquel en el que la Virgen, con el Niño en su regazo, había recibido las ofrendas de los Reyes Magos (I, p. 561). En las proximidades de Jerusalén los peregrinos acudieron a una cueva en la que se había alojado la Sagrada Familia por temor a Herodes y desde donde partieron para introducir con sigilo al Niño en la ciudad para presentarlo en el Templo (I, p. 523-525). En Jerusalén visitaron una casa que estaba enfrente de la de Caifás, porque desde ella había seguido María el interrogatorio al que fue sometido su Hijo, y, en la subida al Monte Calvario, ascendieron a un pequeño promontorio, en el que María no había podido resistir la visión del sufrimiento de Jesús, cargando la cruz con la corona de espinas, y se había desmayado (I, p. 446). En la Iglesia del Santo Sepulcro marcharon en procesión entonando el *Salve Regina* a la Capilla de la Virgen, erigida en el lugar en el que María había permanecido tras el Descendimiento y en donde había experimentado el inmenso gozo de reencontrarse con el Resucitado (I, p. 465). Visitaron el oratorio en el que san Juan, tras la Ascensión, celebraba misa diariamente ante la Virgen, que recibía la Eucaristía del discípulo preferido (I, pp. 326-327), y el lugar en el que María diariamente hacía una pausa para descansar en su diario paseo por los lugares de la Pasión, Resurrección y Ascensión (I, pp. 503-513). Estuvieron en el paraje del Monte de los Olivos en el que san Gabriel se apareció a María de nuevo, esta vez para anunciarle su próxima muerte y, por tanto, su inmediato y definitivo reencuentro con su Hijo, al tiempo que le entregó la rama de palma del Paraíso como símbolo de victoria sobre los enemigos del hombre, el dolor y la muerte (I, pp. 480-481). También en Jerusalén acudieron a la casa en la que había vivido María tras la muerte de Jesús y en donde, después de recibir la Extremaunción de manos de san Juan, había expirado (I, p. 328).

Asimismo, estos peregrinos visitaron la iglesia del Valle de Josafat en la que se encontraba el sepulcro vacío de la Virgen y en donde el *Salve Regina* y otros himnos que cantaron tuvieron un eco inexplicable por su afinamiento y dulzura (I, p. 465). Estuvieron en el lugar próximo al Monte de los Olivos en el que se encontraba santo Tomás en el momento de la Asunción de la Virgen y en donde el santo, al oír la armonía de la corte angélica, levantó la mirada y vio a María ascendiendo a los cielos. La Virgen le lanzó entonces su cinturón, que él enseñaría gozoso a los apóstoles para probar la ascensión en cuerpo y en alma de María a los cielos (I, p. 469).

En cada uno de estos lugares, los peregrinos se arrodillaban, besaban el suelo y rezaban unas oraciones, ganando así las correspondientes indulgencias. Venecia, principal puerto de salida y entrada de las peregrinaciones a Tierra Santa, recibía primero que ninguna otra ciudad oriental este caudal de información mariana, que contribuía a reforzar una devoción a la Virgen, de suyo muy intensa.



## EL CULTO MARIANO EN VENECIA A FINES DEL SIGLO XV

Por un comentario de Sanudo en *Le vite dei Dogi* (1900-1902, p. 88), sabemos que el Dux en los «di de nostra Donna», acudía a la Basílica de San Marcos a oír misa y, después del almuerzo, a un sermón. El Dux participaba en la celebración de cuatro grandes fiestas marianas: la Natividad, el 8 de septiembre; la Purificación (Madonna delle Candelle), el 2 de febrero; la Anunciación (Nontiada), el 25 de marzo, y la Asunción (Sensa), el 15 de agosto. También está documentada la participación del Dux en la fiesta de la Natividad de la Virgen, el 8 de septiembre, aunque su presencia pudiera haber sido ocasional.

Tres de estas festividades marianas estaban asociadas con conmemoraciones cívicas de acontecimientos importantes de la historia, real o legendaria, de la República. Así, la víspera de la Purificación la comitiva ducal se trasladaba en procesión desde la Basílica de San Marcos hasta Santa Maria Formosa, en donde se celebraban unos oficios divinos que en los siglos XV y XVI los venecianos creían que recordaban el comportamiento valiente y exitoso de los *casseleri* (carpinteros especializados en la construcción de baúles para los ajueres nupciales) de la parroquia de Santa Maria Formosa, cuando, en una nueva versión del rapto de las Sabinas, derrotaron a un grupo de piratas trentinos un 2 de febrero del siglo IX. Según una crónica anónima del siglo XV, estos piratas habían irrumpido en la iglesia del patriarca, San Pietro in Castello, el 31 de enero, fiesta de la *Translatio* del cuerpo de san Marcos; los venecianos se habían congregado en el templo para asistir a la entrega anual de dotes, financiadas por el Dux y la Comuna, a doce doncellas de familias de escasos recursos, pero los piratas los sorprendieron, se apoderaron del dinero de las dotes y de las joyas del Dux que las jóvenes lucían por la ocasión y huyeron con el botín, incluidas las jóvenes. Los *casselleri* de Santa Maria Formosa habían salido en su persecución y los habían alcanzado en un puerto cerca de Caorle el 2 de febrero, en donde los derrotaron, recuperando las doncellas, el dinero y las joyas (Sanudo, *De origine, situ et magistratibus...*, p. 59, y Muir, 1991, pp. 135 y 136).<sup>1</sup> Al día siguiente de acudir a la iglesia de Santa Maria Formosa para conmemorar este episodio, esto es, el día de la Purificación, el Dux oía misa en la Basílica de San Marcos y asistía a un sermón (Sanudo, *Vite dei Dogi*, 1900-1902, p. 88, y *De origine, situ et magistratibus...*, p. 60).

La Anunciación era una festividad mariana asociada en Venecia a la fundación de la República, que había tenido lugar el 25 de marzo del 451, según muchos historiadores venecianos (Martin da Canal, Andrea Dándolo, Bernardo Giustiniani, Sanudo, Marco Antonio Sabellico y Francesco Sansovino [Muir, 1981, pp. 70-72]), y, hasta 1797, el 25 de marzo era el día que comenzaba el año para los notarios venecianos (*ibid.*, p. 71, nota 19). Al fijar su fundación en este día, Venecia trazaba un paralelismo entre la elección divina de la Virgen para ser el tabernáculo del Redentor y el día en que la Providencia fundó la República, un estado que inauguraba la era del poder político cristiano tras la caída del Imperio Romano por las invasiones bárbaras. En términos similares a éstos se expresó Bernardo Giustiniani en *De origine urbis Venetiarum*,

---

<sup>1</sup> Hasta 1379 la festividad denominada *Las doce Marías* se celebraba en Venecia durante varios días en un ambiente de gran animación y rivalidad entre los venecianos de las distintas parroquias, no exenta de violencia, por lo que fue suprimida. Sobre esta fiesta y los motivos de su supresión, véase E. Muir, 1981, pp. 135-156.

publicada en 1493,<sup>1</sup> y el pintor Bonifacio Pitati expresó en imágenes el acto divino de la creación de Venecia el día de la Anunciación en un tríptico ejecutado poco después de 1540, en el que el Dios Padre bendice la Piazza di San Marco rodeado por el arcángel san Gabriel y la Virgen ([figura 200](#)). El día de la Anunciación el Dux acudía por la mañana a la Basílica de San Marcos a una misa solemne y, después del almuerzo, a un sermón por el mejor predicador de Venecia (Sanudo, *De origine, situ et magistratibus*, p. 60, y Sansovino, *Venetia, Città Nobilissima...*, p. 509-510).

El 15 de agosto, la conmemoración de la Ascensión de la Virgen a los cielos se fundía en Venecia con la celebración de la razón del enorme poderío de la República: el dominio sobre los mares. Ese día, que venía precedido por una importante feria y varios espectáculos públicos, se celebraba una ceremonia singular: los esponsales de Venecia con el mar. Comenzaban los actos con una procesión en torno a la Piazza di San Marco, en la que se sacaba la *Nikopeia*, el icono de la Virgen que el dux Enrico Dandolo se había traído de Constantinopla como parte del botín en 1204 y cuya ejecución atribuía la leyenda al propio san Lucas (Sanudo, *Diarii*, 3:632, 15 de agosto de 1500). Seguía una misa solemne en la Basílica, a la que asistían el Dux, los principales magistrados de la República y los embajadores cristianos. Terminada la misa, todas estas autoridades embarcaban en el Bucintoro, la galera ducal, espléndidamente decorada para la ocasión, que zarpaba al son de las campanas de las iglesias y monasterios que estaban bajo el patrocinio del Dux, en dirección a la boca de la laguna, rodeada de miles de góndolas de patricios y *popolani* adinerados, de barcazas alquiladas por los distintos gremios y de galeras del Arsenal. Al paso de esta comitiva por la isla de Santa Elena se les unía en su propia embarcación el Patriarca, quien procedía entonces a bendecir el mar. Después, la embarcación del patriarca se dirigía hacia el Bucintoro y el Patriarca bendecía al Dux, usando una rama de olivo como hisopo. Finalmente, cuando la comitiva llegaba a la boca de la laguna, tenían lugar los esponsales. El Patriarca vaciaba en el mar una ampolla de agua bendita y el Dux arrojaba por la borda su anillo ducal al tiempo que proclamaba en latín «Desposamus te, Mare, in signum veri perpetuique dominii». Después, la comitiva se dirigía a San Nicolò, en el Lido, donde se celebraban servicios religiosos y, finalizados éstos, un banquete que se prolongaba hasta la caída de la tarde (Muir, 1981, pp. 119-134). Por otra parte, en la noche de la víspera de la Asunción se exponían a las mujeres las más preciadas reliquias de este templo ducal en la Basílica (la noche del Jueves Santo se exponían a los hombres [Sansovino, *Venetia, Città Nobilissima*, p. 500]) y el que acudía a la basílica desde la vigilia del día 14 a la hora de vísperas del 15 obtenía una indulgencia de *perdon di colpa e di pena* sin necesidad de limosna alguna (Sanudo, *De origine, situ et magistratibus...*, p. 53).

La conmemoración de estos episodios legendarios o la celebración del dominio de Venecia sobre el mar en festividades marianas<sup>2</sup> son manifestaciones de la creencia de la República de que era objeto de una protección especial por la Virgen, fenómeno no singular entre los estados italianos. También obedecían al mismo fenómeno la presencia

<sup>1</sup> Véase Patricia H. Labalme, *Bernardo Giustinian, A Venetian of the Quattrocento*, Roma, 1969, p. 267.

<sup>2</sup> La fiesta de la Natividad de la Virgen también se celebraba con solemnidad en Venecia o, al menos, este fue el caso el 8 de septiembre de 1515, día en que el Dux y el patriarca participaron en una procesión en la *piazza*, en la que tomaron parte las cofradías, las órdenes religiosas y el capítulo de San Marco. La fachada de la basílica fue engalanada con paños de oro y los estandartes de los duces y de los capitanes generales para la ocasión (Sanudo, *Diarii*, 21 : 45-49).

en la fachada de la Basílica de San Marcos desde el siglo XIII de un bajorrelieve de la Virgen orante, con los brazos alzados hacia el Cielo y, a su lado, otro del arcángel san Gabriel, y, en la sala del Maggior Consiglio del Palacio ducal, en la pared presidencial, la presencia de un *Paraíso* dominado por una *Coronación de la Virgen*, rodeada por la corte celestial y, en los extremos de la pared, el arcángel san Gabriel, en uno, y la Virgen, en el otro, fresco ejecutado por Guariento entre 1365 y 1368 y sustituido por el *Paraíso* de Tintoretto tras el incendio de 1577. La identificación de la República con la Virgen fue tal que una *madonna* sería una de las personificaciones de Venecia y se establecerían paralelismos entre la Virginitad de María y la inviolabilidad de la ciudad.<sup>1</sup>

La colonia albanesa en Venecia se unió a esta veneración del Estado que la había acogido y, cuando decidió a comienzos del siglo XVI decorar con un ciclo de pinturas una de las dos plantas de su sede recién estrenada, no eligió la vida de san Galo ni la de san Mauricio, sus dos patronos, sino la de la Virgen. También contribuiría a esta elección el intenso fervor mariano que se palpaba en la ciudad. El culto a la Virgen en Venecia era un fenómeno muy popular, que trascendía el ámbito puramente estatal. A la Virgen estaban dedicados dieciocho templos (Sanudo, *De origine, situ et magistratibus...*, p. 167) y centenares de altares.<sup>2</sup> Dos de las cinco *scuole grandi* existentes a fines del siglo XV, Santa Maria della Carità y Santa Maria della Misericordia, tenían a la Virgen como patrona, así como numerosas *scuole piccole* de devoción y cofradías gremiales, como la Scuola dei Tessitori di Seta.<sup>3</sup> Por otra parte, de los once templos de mayor devoción en Venecia por sus *miracoli quotidiani*, cuatro estaban dedicados a la Virgen (Santa Maria dei Miracoli, Santa Maria di Gratia, Santa Maria dell'Orto y Santa Maria della Celestia) y el motivo de la devoción de otros cuatro (San Fantin, San Moisè, Santa Margherita y Sant'Antonio) era la *Madonna* (Sanudo, *ibid.*, p. 49). En calles y *campi* se veneraban figuras pintadas o esculpidas de la Virgen en pequeños altares, en los que durante la noche ardía una vela; uno de ellos, en la *contrada* di Santa Marina, junto a la puerta de Ca'Amadi, comenzó a obrar milagros en 1480 y provocaría la construcción del maravilloso complejo de Santa Maria dei Miracoli (Sanudo, *Le vite dei Dogi. 1474-1494*, p. 172).

La gran devoción mariana en Venecia a fines del siglo XV se reflejó en el arte en la gran demanda de pinturas de no gran tamaño de la Virgen y el Niño de medio cuerpo. De Giovanni Bellini y su taller se conocen más de ochenta pinturas de este tipo (Goffen, 1989, p. 23) y ante ellas los venecianos acomodados se arrodillaban en sus propias casas para solicitar la intercesión de la *abogada universal*. También se reflejó en el elevado número de publicaciones impresas sobre la Virgen. El poema de Antonio Cornazzano de Piacenza, cuya primera redacción manuscrita es de 1457-1458, es impreso en Venecia en trece ediciones en el siglo XV y seis en el XVI, con el título

<sup>1</sup> Véase el artículo del D. Rosand «Venetia Figurata: The Iconography of a Myth», en D. Rosand (ed.), 1984, pp. 177-196. La *madonna* que aparece rodeada por los arcángeles san Miguel y san Gabriel en el tríptico de Jacobello del Fiore, en La Academia, probablemente ejecutado en 1436, y la que aparece en *La apoteosis de Venecia*, de Veronese, en *Venecia y el dux Niccolò da Ponte*, de Tintoretto, y *Venecia entronizada*, de Jacopo Palma il Giovane, en el techo de la sala del Maggior Consiglio, en el Palacio ducal, es, como ha mostrado D. Rosand (*ibid.*, *passim*), una imagen compleja, síntesis de la Justicia, de la *Dea Roma*, de la Virgen y de Venus.

<sup>2</sup> Bernardo Giustiniano, en su oración fúnebre al dux Francesco Foscari en 1457, cifró en trescientos el número de altares dedicados a la Virgen en la ciudad (Goffen, 1986, pp. 139 y 239, n. 3).

<sup>3</sup> G. Musolino (1965b) menciona quince, sin incluir la Scuola dei Tessitori di seta (pp. 242-243).

*Vita della Vergine Maria di Antonio Cornazzano*, entre las cuales están la de Nicolas Jensen, de 1471, la de Fiorenzo de Strasburgo, de 1472, la de Luca di Domenico, de 1482, la de Antonello de' Barasconi, de 1485, y las de Manfredo Bonelli, de 1495 y 1499.

## LA NATIVIDAD DE LA VIRGEN

Vittore Carpaccio.

126 x 129 cms. Lienzo. Academia Carrara. Bérgamo.

Datable c. 1504.

A la derecha del espectador, debajo del tapiz turco, figura la inscripción VICTOR CARPATIVS .V. FACEBAT, considerada un añadido hecho cuando el lienzo fue transportado a Milán a principios del siglo XIX. En una tabla encima de la cornisa de madera que está junto al lecho aparecen en caracteres hebraicos dos versículos bíblicos, uno a continuación del otro, cuya transcripción es la siguiente: QADOSH QADOSH QADOSH BA-MARON BARUK HA-HA BE-SHEM YHWH.

[Lámina 91.](#)

Cuando Carpaccio representó *La Natividad de la Virgen* para la Scuola degli Albanesi a principios del siglo XVI el tema tenía una iconografía bien establecida en la pintura italiana. La escena se situaba en el interior de un dormitorio de matrimonio, decorado a la usanza de los de las familias acomodadas de la ciudad o región en la que el pintor trabajaba, probablemente porque Joaquín, el padre de la Virgen, era, según las distintas leyendas, un hombre rico, que repartía un tercio de las cosechas que obtenía de sus tierras entre los ministros del templo y otro tercio entre los pobres y peregrinos. Ana, la madre de la Virgen, se encontraba en un lecho alto, que descansaba sobre una tarima, con el cuerpo bajo sábanas, cubiertas por una colcha, generalmente de bella factura. Solía estar recostada, bien con los brazos extendidos y la mirada puesta en el bebé que le presentaba la comadrona, bien lavándose las manos en una palangana que le había acercado una doncella, o se la presentaba tendida, con la cabeza apoyada en una gran almohada y la atención fija en la recién nacida, que una comadrona o un ama de cría se disponía a bañar en una tina. Unas doncellas aparecían también en el dormitorio; una de ellas solía ofrecer comida o bebida a Ana, mientras las otras realizaban alguna tarea doméstica, relacionada con la atención a la parturienta o a la recién nacida. Joaquín, habitualmente entrado en años, podía aparecer en un extremo de la representación contemplando la escena. También podían aparecer algunas damas, que se habían presentado en la casa de Ana al enterarse de que había dado a luz. En una escena de parto y en un interior doméstico tan puesto al día se representó, pues, la venida al mundo de este ser excepcional, exenta del pecado original, elegida para hacer posible la encarnación del Redentor.

Carpaccio presenta la escena dentro de esta tradición iconográfica. No siguió la composición de este mismo tema de Jacopo Bellini en la predela de la *pala* de *La Anunciación* de la iglesia de San Alessandro de Brescia, de comienzos del decenio 1440-1450 ([figura 201](#)), o de *La Natividad* de la Galería Sabauda, en Turín ([figura 202](#)),<sup>1</sup> en las que el lecho aparece paralelo al espectador en el fondo de la escena, sino la de una ilustración del poema de Antonio Cornazzano citado anteriormente, en su edición de 1495 ([figura 203](#)) y, previamente, la del mosaico de Giambono en la Basílica de San Marcos (Capilla Mascoli) ([figura 204](#)).

En ambas representaciones el punto de vista se sitúa en un extremo de la cámara. El lecho de Ana, dispuesto longitudinalmente, aparece en el opuesto. Éste es el punto de vista y la disposición del lecho elegida por Carpaccio aquí. El lecho no es un mueble

<sup>1</sup> Esta obra ha sido atribuida a Jacopo Bellini y a sus hijos por H. Collins (1982) y a Jacopo Bellini por C. Eisler (1988), como hemos visto en el capítulo 4.

independiente como en *La Natividad* de Giotto en la Capilla Scrovegni de Padua, o en la de Ghirlandaio en la Capilla de los Tornabuoni en Santa Maria Novella de Florencia, sino, siguiendo a Giambono, está incorporado a su arquitectura, pues ocupa un espacio rectangular delimitado *ad hoc* por al menos dos de las paredes de la habitación<sup>1</sup> en las partes correspondientes al cabecero y a uno de los costados, y la cortina de dos piezas que delimita el espacio del lecho en el costado en que se abre al resto de la habitación, cuelga de una moldura de madera cóncava que está incorporada a las vigas del techo (una moldura similar aparece en el mosaico de Giambono).

Esa mirada oblicua acaba en una Ana en la misma pose que en el mosaico de Giambono, esto es, reclinada en el lecho, con la cabeza apoyada en el brazo derecho y el cuerpo vuelto hacia lo que el espectador contempla en el primer plano: la comadrona o el ama de llave que se dispone a bañar a la niña en una tina de madera y extiende su brazo derecho para comprobar si la temperatura del agua es la adecuada. A ambos lados de este eje oblicuo, entre la comadrona y Ana, Carpaccio animó la escena con dos doncellas de perfil y contrapuestas. Una, de pie, con su sombra proyectándose sobre la tarima del lecho, le acerca a Ana un plato de caldo que revuelve con una cuchara para enfriarlo. La otra, sentada en un murete, enrolla la gasa con la que se envolvía entonces a los bebés (otro rollo de gasa aparece sobre el murete).<sup>2</sup>

El lienzo tiene, sin embargo, doble punto de vista. Si bien las vigas del techo, el lecho y los cuatro personajes mencionados obedecen a esta perspectiva oblicua, las baldosas del pavimento, la pared de la puerta de entrada y el perfil de Joaquín, esto es, aproximadamente la mitad de la composición, excluido el techo, están representados con un punto de vista frontal. Este segundo punto de vista posibilita una fuga de perspectiva, que empieza a marcarse en los ladrillos del pavimento, y continúa a través de dos puertas abiertas por otras dependencias de la casa, proporcionando a la composición profundidad y desahogo y acentuando el carácter doméstico de la escena.<sup>3</sup> En efecto, dos nuevas habitaciones de la casa de Joaquín y Ana se muestran así en el lienzo: la cocina, en la que una doncella seca un paño blanco en el fuego de la chimenea (motivo inspirado en la ilustración del poema de Cornazzano, pero tratado libremente), y una dependencia aneja relacionada funcionalmente con la cocina, pues en ella otra doncella, en posición contraria a la anterior, pero en similar postura, despluma un pollo para ofrecérselo a Ana (en representaciones de nacimientos no era extraño que a la parturienta se le ofreciera un pollo como manjar *post* parto, como por ejemplo a Isabel, la madre de san Juan Bautista, en los frescos de Giusto de Menabuoni en el Baptisterio

<sup>1</sup> La tercera, correspondiente a los pies de la cama, está fuera del ángulo de visión, pero la representación sugiere que se encontraba a continuación, delimitando el espacio del mismo modo que la pared del cabecero.

<sup>2</sup> Esta figura de perfil, desproporcionada por su tamaño con respecto a los otros personajes, es igual a *La Virgen lectora* del propio Carpaccio, hoy en la National Gallery of Art, Samuel H. Kreiss Collection, en Washington, datada en torno a 1505. Debía de existir, pues, un dibujo en el taller, del que se extrajeron estos dos personajes, o bien, se copió la imagen de un cuadro a otro.

<sup>3</sup> Carpaccio pudo copiar esta idea de la pequeña tabla *La Virgen y el Niño* (70x51 cms) del flamenco Petrus Christus, datada en el decenio 1460-1470, que hoy está en Nelson Gallery-Atkins Museum, de Kansas City, Estados Unidos. Esta pintura está documentada por vez primera a mitad del siglo XIX en una colección privada de Venecia (P. Humfrey, 1991, pp. 81). En el fondo de la composición, la puerta de la alcoba en que se encuentra la Virgen con el Niño está abierta y, a través de ella, se puede ver una escalera a la planta alta y, a través de otra puerta, una habitación, cuya ventana está abierta a la ciudad.

de Padua y en el políptico del altar). La decoración de las paredes con paisajes enmarcados en esta mitad del lienzo (a la izquierda de la puerta de la alcoba y en la pared de la dependencia del fondo) potencia la sensación de profundidad y desahogo.

El interior que aparece en esta pintura es el de una casa de una familia veneciana acomodada, en la que no domina la exuberancia decorativa, sino la sobriedad no exenta de detalles de lujo. El techo no está artesonado y la única decoración que contiene es la pintura azul pálida de algunas vigas. El área del lecho tiene cierta elegancia: la moldura de donde cuelgan los cortinajes, con sus rebordes dorados y los rombos blancos y rosas sobre el fondo azul pálido; la guardamalleta, también con rombos, además de bolitas colgantes; los ricos cortinajes y la colcha del mismo color, con dibujos geométricos y flecos en los bordes; la lencería con galones dorados y la tarima del lecho (usada entonces como armario y baúl), forrada en su parte superior con un paño verde, con una franja a colores con decoración geométrica. Los lechos con sus cortinajes, las colchas y las lencerías de cama, eran prendas muy apreciadas en Venecia y solían aparecer en los testamentos; Marin Azalin, el cofrade distinguido de la Scuola di San Giovanni Evangelista y colchero de profesión, dejó en 1512 a su sobrina Julia «un letto fornido con draperia de ninzuoli e una de le mie choltre, qual i piaxerá, con una de le mie corttine» (doc. 6).

Junto al lecho, Carpaccio representó otro mueble habitual en las casas venecianas: la *soaza* o cornisa de madera, sobre la que hay un candelabro de bronce, piezas de mayólica y otros objetos. La *soaza* está realizada con otro bello paño verde que cubre el espacio de pared que se extiende debajo y que está animado con una banda que recorre sus cuatro lados. En el lado opuesto, una vistosa alfombra turca, también sobre fondo verde, cubre parcialmente el murete en el que se sienta una de las doncellas. Estos tapices se habían convertido en habituales en las casas acomodadas de Venecia y se exhibían en las ventanas en las fiestas importantes, como hemos visto en el lienzo de Gentile Bellini *La procesión en la plaza de San Marcos* ([láminas 44 y 47](#)). Además de los motivos geométricos, Carpaccio introduce otros vegetales, que eran ajenos a estas alfombras orientales (Borean, 1994, p. 50). Las paredes aparecen decoradas con paisajes pintados en marcos también pintados, que imitan a los de las puertas.

En el espacio de pared que se encuentra sobre la *soaza*, uno esperaría encontrar un cuadro, habitualmente una *Virgen y el Niño*, como en los lienzos de Carpaccio *La llegada de los embajadores ingleses* ([láminas 1 y 4](#)) y *El sueño de santa Úrsula* ([lámina 16](#)). En este dormitorio, sin embargo, Carpaccio nos muestra una tabla cubierta con una cortina verde que aparece recogida lateralmente, delante de la cual cuelga un *cesendello* o lamparita, tan asociado a los objetos de culto. La tabla contiene una inscripción en correcto hebreo, que hemos transcrito anteriormente y que es la síntesis de dos versículos bíblicos: «Santo, santo, santo in excelso» (*Isaías*, 6:3) y «Bendito el que viene en nombre del Señor» (*Salmos*, 118: 26).

La presencia de textos bíblicos en hebreo en las pinturas no era un fenómeno extraño en Italia en las últimas décadas del siglo XV (Rossi, 1997, pp. 51-52). En Venecia, Cima da Conegliano lo había hecho en *La Anunciación* para el altar de la Scuola dei Tessitori di Seta ([figura 160](#)), donde incluyó otro versículo de Isaías en perfecto hebreo. Posteriormente Carpaccio, en este mismo ciclo de la Virgen para la Scuola degli Albanesi, incluiría textos o caracteres hebraicos en otros dos lienzos (*La Presentación* y *El milagro de la vara florecida*), aunque sin la misma precisión y corrección. El fenómeno es una derivación del interés del humanismo renacentista por el estudio de las Sagradas Escrituras en sus textos originales. En Venecia, Aldo Manucio tenía el propósito de publicar en su imprenta una Biblia trilingüe (griego, latín

y hebreo), que no realizaría nunca.<sup>1</sup> Se ha apuntado que Gershom Soncino, un editor de textos judíos y cristianos que vivió en Venecia de 1497 a 1501, pudo haber sido el responsable de la redacción de esta inscripción de Carpaccio (*ibid.*, pp. 75-81), que recordaba que este momento tan importante del cristianismo había sido vivido y había sido narrado a través de aquella lengua, cuyo conocimiento era fundamental para comprender exactamente el contenido de las Sagradas Escrituras.

La habitual inclusión de animales en la pintura narrativa de entonces también está presente aquí, con los dos conejos que se comen una hoja de col en medio del dormitorio. Se le ha atribuido el valor simbólico de la esperanza del hombre en la salvación por la redención de Cristo, simbolizada por los conejos, y su victoria frente a las tentaciones de la carne, simbolizada por la col, cuya voracidad causa la muerte de las plantas vecinas (Borean, 1994, p. 50, y Mason, 2000, p. 171).

---

<sup>1</sup> Imprimió solamente una hoja de prueba, que se ha conservado en la Biblioteca Nacional de París (Rossi, 1997, pp. 65-66), en la que aparecen caracteres hebraicos.



## LA PRESENTACIÓN DE LA VIRGEN

Vittore Carpaccio.  
 130 x 137 cms. Lienzo. Pinacoteca Brera, Milán.  
 Datable c. 1504.  
[Lámina 92.](#)

Según *La leyenda dorada* (CXXXI, «La Natividad de la Bienaventurada Virgen María»), el ángel que anunció a Joaquín que él y su mujer, Ana, tendrían una hija, les ordenó también que la aislaran del trato con los demás para mantenerla pura y que desde pequeña la recluyeran en el templo de Jerusalén. Por ello, cuando María tenía tres años, finalizada la lactancia y la etapa en la que la niña necesitaba atención maternal, fue llevada al templo de Jerusalén por sus padres y ofrecida a Dios. El templo se encontraba en lo alto de un promontorio, y para llegar a él había que ascender por unas escalinatas que, según *La leyenda dorada*, tenían quince gradas. Cuando María llegó con sus padres al recinto, milagrosamente ascendió las escaleras por sí misma y sin ayuda, como si de una persona adulta se tratara, y en lo alto fue recibida por el Sumo Sacerdote.

La iconografía de este acto de la vida de la Virgen se centraba justamente en su comportamiento milagroso. La escena se situaba en exteriores y, en lugar destacado, se presentaban las escalinatas por las que ascendía una niña. El Sumo Sacerdote la esperaba en la grada superior, con los brazos extendidos en señal de acogida, pues, según contaba el *Protoevangelio* de Santiago, era conocedor de que, a través de ella, Dios redimiría al pueblo de Israel. Joaquín y Ana contemplaban la sorprendente desenvoltura de su hija desde la base del graderío, en compañía de algunas santas mujeres. En torno a esta base solían presentarse vendedores o vendedoras de las ofrendas a las que obligaba la ley judía: corderos, tórtolas, etc.

Carpaccio podía conocer casi todos los precedentes que han llegado hasta nosotros de este tema ejecutados por pintores que trabajaban en Venecia en el siglo XV: el mosaico de Giambono en la basílica de San Marcos ([figura 205](#)), de comienzos del decenio 1440-1450, la pequeña representación de Jacopo Bellini en la predela de *La Anunciación* de San Alessandro de Brescia, ([figura 206](#)), o el dibujo, más impresionante, en su Libro de Diseños del British Museum ([figura 207](#))<sup>1</sup>; la tabla de Cima da Conegliano, ejecutada probablemente entre 1495 y 1497 y hoy en Dresde ([figura 208](#)), o las ilustraciones que acompañaban a los libros marianos que se estaban imprimiendo en los últimos años del XV en la ciudad. En estos precedentes, la escena era representada desde un punto de vista lateral y María solía tener una vela en la mano, recogiendo así el dato presente ya en el *Protoevangelio* de Santiago de que la niña se presentó en el templo con otras doncellas vírgenes, cada una con una vela encendida. En Venecia los cofrades de las hermandades asociarían esta vela con la que ellos portaban en las procesiones o mantenían en sus manos durante la celebración de algunas misas o recibían anualmente de las cofradías a las que pertenecían y con la que las hermandades donaban anualmente a cada uno de los cofrades. Carpaccio continúa en esta tradición. Como en *La Natividad*, el punto de vista lo situó en un extremo y en el extremo opuesto de una imaginaria línea oblicua representó lo más importante de la escena: la niña ante

<sup>1</sup> Los otros dibujos de *La Presentación* de Jacopo Bellini no ponen el énfasis en el prodigio del ascenso de la escalera (Libro de Diseños del Louvre, 24 y 25, y Libro de Diseños del British Museum, 68).

el Sumo Sacerdote. Aunque la influencia de Giambono es escasa en este caso, Carpaccio tomó del mosaico el detalle de que la niña ya había ascendido las gradas y estaba arrodillada ante el Sumo Sacerdote. Pero, dentro de esta tradición, Carpaccio da su visión personal del tema, como lo habían hecho antes sus predecesores. El rasgo más interesante de *La Presentación* es su carácter íntimo y familiar, carente de la espectacularidad arquitectónica del dibujo de Jacopo Bellini en el British Museum o del suyo propio en los Uffizi ([figura 209](#)), que probablemente fue ejecutado para el concurso que organizó la Scuola della Carità en 1504 con el objeto de encargar un lienzo sobre este tema para la sala de reuniones de la junta rectora de la hermandad.<sup>1</sup> El acto se mantiene en el círculo familiar, pues a Joaquín y a Ana los acompañan solamente cuatro mujeres. El Sumo Sacerdote no aparece rodeado de una numerosa corte de acólitos. La arquitectura del templo no es objeto de atención y cae fuera del ámbito de visión. El número de gradas de la escalinata es reducido a diez (puede ser una transformación del símbolo de los *quinze salmos de los pasos* de *La leyenda dorada* al de los diez mandamientos), lo cual se adaptaba mejor a un cuadro de pequeñas dimensiones, pues le permitía representar a los protagonistas de la escena a mayor tamaño a costa de restarle algo de fuerza a la proeza de la Virgen. El resultado es, pues, una *Presentación* circunscrita a lo esencial, en la que están ausentes la expectación popular y la espectacularidad arquitectónica. Joaquín, con la cabeza descubierta en señal de respeto, y Ana, con las manos juntas en actitud orante, contemplan sobrecogidos y admirados el extraordinario comportamiento de su pequeña, que, tras subir por sí sola las escalinatas, se arrodilla humildemente ante el Sumo Sacerdote. Esta niña envuelta en un manto azul, concentrada en aquel acto importantísimo de su vida, con la cabellera rubia sobre la espalda, una mano sobre el pecho y la otra sosteniendo la vela, la cabeza realzada por la hornacina sobre la que se recorta, es una excelente representación infantil del ser puro, modelo de virtud, que aceptaría humildemente el papel de Eva regeneradora. El Sumo Sacerdote también aparece admirado por su comportamiento y con un gesto cariñoso de sus manos le ordena que se levante y se acerque.

La explanada que rodea al templo aparece cerrada por el lado situado frente al espectador por una interesante vista urbana. Destaca una *torre dell'Orologio* rematada por una cúpula, que recuerda a la de la Piazza dei Signori, en Padua, y está, sin duda, inspirada por ella. El gran edificio del fondo, a la derecha del espectador, con sus ventanas serlianias, se asemejaba al que había pintado Carpaccio en *El regreso de los embajadores*, y, al igual que la decoración de mármol de la pared de la escalera y de la base del templo, con las bandas rosadas en los bordes e incrustaciones romboidales o circulares de mármol rojo, era una interpretación libre de los modelos arquitectónicos del Primer Renacimiento veneciano, creados por los arquitectos lombardos que trabajaban en la ciudad. Pero el paisaje urbano ideado por Carpaccio en *La Presentación* es una mezcla singular y fantasiosa de elementos arquitectónicos. Así, a la izquierda de la torre con el reloj, representó otra cúpula rematada por una extraña linterna y varias agujas piramidales coronadas por esferas, con el propósito de imprimir a Jerusalén un aire oriental. A la derecha, las cinco palmeras que surgen encima de los edificios, junto con los caracteres hebraicos de los números de la esfera del reloj,<sup>2</sup> nos recuerdan

<sup>1</sup> El concurso lo ganó Pasqualino Veneto, un discípulo de Cima da Conegliano, pero no pudo ejecutar el lienzo porque falleció poco después. No se conoce quiénes fueron los otros pintores que participaron en el concurso. Tres décadas después sería Tiziano el pintor al que esta *scuola grande* encargó esta pintura (Rosand, 1982, pp. 90-91)

<sup>2</sup> Estos caracteres carecen de la corrección del texto de *La Natividad* (Rossi, 1997, p. 75).

también que aquella ciudad era Jerusalén. Completa esta mezcla heterogénea e irreal una estatua ecuestre dorada sobre una columna, motivo que el pintor también incluyó en urbes orientales en *El combate de San Jorge con el dragón*, del ciclo para la Scuola degli Schiavonni, y en *La disputa de san Esteban*, para la Scuola di Santo Stefano. Para esta estatua ecuestre dorada. Carpaccio quizás se inspiró en la *Regiole* de Pavia del emperador Teodorico, conocida a través de la *veduta* de esta ciudad que aparecía en *Liber de laudibus civitatis Ticiniensis* del erudito del siglo XIV Opicino de Canistris (Muraro, 1966, CXIV, y Borean, 1994, p. 54).

Carpaccio decoró la pared lateral de las escaleras del templo con un bajorrelieve clásico, como había hecho en las paredes exteriores del palacio del rey de Inglaterra en *El regreso de los embajadores* ([lámina 8](#)) del ciclo de santa Úrsula. El tema es aquí identificable: los trabajos de Hércules. Son claramente reconocibles cuatro de ellos: *El combate con la hidra de Lerna*, *Hércules cargando sobre sus hombros el jabalí de Erimanto*, *Hércules domando los caballos de Diomedes* y, finalmente, *Hércules con el toro de Creta*. Con este bajorrelieve Carpaccio trasladó al exterior del templo de Jerusalén un motivo decorativo que existía en la fachada de la Basílica de San Marcos: el bajorrelieve del siglo V de Hércules presentando al rey Euristeo el jabalí de Erimanto, y el del siglo XIII con el combate con la hidra y el traslado de la cierva Cerintea a Tirinto. En la fachada de la basílica este motivo tenía una función protectora, importada de la cultura bizantina, en la que Hércules aparecía representado en el exterior de casas e iglesias junto con arcángeles y guerreros (Niero, 1999, p. 135). No debe sorprender la extemporaneidad de esta traslación al templo de Jerusalén de un motivo decorativo de la Basílica de San Marcos, pues el fenómeno responde a la misma libertad creativa y a la misma despreocupación por la realidad histórica que la torre del reloj o la media luna que corona el edificio con cúpula y estrambótica linterna a la derecha de esta torre.

La presencia de animales en los distintos episodios de la pintura narrativa se manifiesta aquí en una gacela que lleva un niño atada a una correa y un conejo, ambos en primerísimo plano. Como los dos animales están asociados con la mansedumbre y la humildad, A. Gentili los ha considerado alusiones a María, que desde niña asumió su destino (1988, p. 87). Además, el conejo ha sido considerado una alusión a la castidad de María (Borean, 1994, p. 56 y Mason, 2000, p. 172).

Desde que E. Panofsky atribuyó un contenido simbólico a los personajes que estaban al pie de los graderíos de *La Presentación* de Durero en la xilografía de *La Vita di Maria* (1504-1505), en la de Cima de Conegliano (hoy en Dresde) y en la de Tiziano para la Scuola della Carità, que se conserva *in situ* (La Academia) (1989, pp. 58-60), varios estudiosos han propuesto también interpretaciones simbólicas para el muchachito y el bajorrelieve de los trabajos de Hércules de *La Presentación* de Carpaccio, en la misma línea trazada por Panofsky. Éste vio en una escultura pagana que Durero representó en lo alto de una de las paredes del templo y en las vendedoras a las puertas, una alusión al paganismo y al judaísmo respectivamente, ambos superados por el cristianismo representado por María ascendiendo las escaleras. En *La Presentación* de Cima, Panofsky sugirió que la vendedora de frutas (Panofsky creyó que eran panes, no frutas) y tórtolas también simbolizaba el judaísmo. Para *La Presentación* de Tiziano, Panofsky dio una interpretación simbólica todavía más elaborada y atrevida: el busto romano y la vendedora de huevos representados en la pared lateral de los graderíos representaban dos fases de la historia, tal como las concibió san Agustín: *ante legem*, el paganismo, y *sub lege*, el judaísmo. En particular, la vieja que vende huevos, producto que ni siquiera se ofrecía como oblación según la ley judía, simbolizaba ese aspecto del judaísmo que el cristianismo le atribuyó desde época temprana: la ceguera para ver la

luz en las Sagradas Escrituras. A. Gentili sugirió que el muchachito de *La Presentación* de Carpaccio simbolizaba al pueblo judío (1988, pp. 85-88). La sugerencia fue desarrollada por L. Borean (1994, p. 55), que proyectó en el bajorrelieve de *Los trabajos de Hércules* el simbolismo de la edad *ante legem*; y en el muchachito, el de la edad *sub lege*, y, como prueba la ceguera de éste, llamó la atención sobre su desinterés por el acontecimiento milagroso que tiene lugar en las escalinatas y su interés por comprender *Los trabajos de Hércules*. Sin embargo, resulta difícil admitir en un lienzo en el que hay muestras evidentes de falta de rigor, la presencia de una simbología histórica de tan largo alcance como la formulada por E. Panofsky.

## EL MILAGRO DE LA VARA FLORECIDA

Vittore Carpaccio.  
 130 x 140 cms. Lienzo. Pinacoteca Brera, Milán.  
 Datable c. 1504.  
[Lámina 94.](#)

Tras su presentación en el templo de Jerusalén, María permaneció en él, pues Joaquín y Ana siguieron la orden angélica de mantenerla recogida en ese lugar, como acostumbraban a hacer las altas personalidades judías con sus hijas hasta que alcanzaban la edad de casarse (*Evangelio del Pseudo Mateo*, cap. 8). Tanto el *Protoevangelio de Santiago*, el *Evangelio del Pseudo Mateo* y el de la *Natividad de la Virgen* aluden a la vida de María entonces de forma que quedara de manifiesto la excepcionalidad de su persona como modelo de virtud, su voluntad de dedicación exclusiva a Dios y su absoluto convencimiento de que debía mantener su virginidad toda la vida. En las tres fuentes un ángel se ocupaba de alimentarla y, según el *Evangelio de la Natividad de la Virgen*, María diariamente experimentaba visiones, que la guiaban en su camino de perfección (cap. 7). En el *Evangelio del Pseudo Mateo*, que se extiende más que los otros dos en este período de la vida de la Virgen, se afirmaba de María que nunca se enojaba ni faltaba a nadie, que desde que se levantaba a la hora de tercia oraba, y desde la hora de tercia a la hora de novena tejía y que después de nuevo oraba, incluso cuando las restantes doncellas dormían, hasta la aparición del ángel que le traía el sustento diario, pues la comida que recibía de los sacerdotes del templo la repartía entre los pobres (cap. 7). A los doce años, según *El Protoevangelio de Santiago*, a los catorce, según las otras dos fuentes, le llegó la hora de abandonar el templo para contraer matrimonio.

En su narración de lo que ocurrió entonces, estas tres fuentes tienen en común lo esencial: Dios adoptó la decisión sobre el futuro de María, la manifestó a través de una señal y consistió en unirla a José, un hombre de edad avanzada, que, por esa razón, intentó sin éxito rechazar su destino. Las diferencias en los detalles son notables.

En el *Protoevangelio de Santiago* los sacerdotes del templo tomaron la iniciativa de pedir al Sumo Sacerdote que preguntara a Dios qué hacer con María, pues había alcanzado la edad en la que no podía continuar en el templo (cap. 8). Las otras dos fuentes daban una explicación más compleja y destacaban que fue la voluntad de virginidad de María el factor desencadenante del proceso que condujo a poner la decisión en manos de Dios. En efecto, en el *Pseudo Mateo* María anunció a los sacerdotes del templo que no contraería matrimonio con hombre alguno, pues había llegado a la conclusión de que era la mejor manera de guardar la virginidad (cap. 7). Esta decisión sumió al Sumo Sacerdote en la confusión, pues María no podía seguir en el templo y él no sabía qué hacer con ella (cap. 8). Por ello decidió reunir a todas las tribus de Israel, que echaron a suerte a quién encomendar a María, y la responsabilidad recayó en la tribu de Judá. El Sumo Sacerdote ordenó entonces a todos los solteros de esa tribu que se presentaran ante él con una vara; cuando lo hicieron, pidió a Dios que le indicara cómo debía elegir al esposo de María (*ibid.*). En *La Natividad de la Virgen*, María se negó a regresar a su casa para contraer matrimonio, alegando que sus padres la habían dedicado al servicio del Señor y que ella misma había hecho voto de castidad (cap. 7). Esta determinación de la joven doncella colocó al Sumo Sacerdote en el dilema

de aceptar el voto de María o mantener la costumbre, y, para resolverlo, convocó a todas las personas importantes de Jerusalén, que convinieron en que procedía que el Sumo Sacerdote pidiera consejo a Dios (*ibid.*).

Las fuentes siguen divergiendo en el relato de los acontecimientos. En el *Protoevangelio* de Santiago es un ángel quien da a conocer la voluntad divina sobre el futuro de María, que consistió en la convocatoria de todos los viudos, cada uno de ellos con una vara, y en el anuncio de que Dios manifestaría una señal al elegido. El Sumo Sacerdote cumplió lo ordenado y recogió todas las varas, las introdujo en el templo y oró. Después, devolvió las varas a sus dueños. La señal divina esperada no apareció hasta que entregó la última, que era la de José. Entonces, una paloma surgió de su vara y se posó en su cabeza. Al principio José se negó a aceptar su destino, pues, por tener hijos y por su edad avanzada, temía convertirse en el hazmerreír de Jerusalén. Pero el Sumo Sacerdote lo convenció de la necesidad de aceptar la voluntad divina, recordándole los castigos que habían sufrido los que no lo hicieron, y así termina la historia (cap. 9).

En el *Pseudo Mateo* es el propio Dios quien le comunica al Sumo Sacerdote cómo elegir el esposo de María entre los solteros de Judá: debía recoger todas las varas y colocarlas en el oratorio del templo y, al día siguiente, devolverlas, y el elegido sería el dueño de la vara de la que surgiera una paloma que volara hacia los cielos (cap. 8). Así lo hizo el Sumo Sacerdote, pero no se produjo la señal anunciada, por lo que imploró de nuevo la ayuda divina. Se le apareció entonces un ángel, que le hizo ver que había dejado una vara, la más pequeña, en el oratorio. Era la de José, quien, a causa de su avanzada edad, había sido descartado por todos, incluido él mismo, que no había reclamado la vara. El Sumo Sacerdote inmediatamente pidió a gritos la presencia de José, que, por ello, se presentó tembloroso y recogió la vara. Inmediatamente surgió de su extremo superior una paloma blanca como la nieve, que, tras revolotear por el templo, ascendió a los cielos. Todos se acercaron a felicitar a José, pero él no estaba precisamente feliz, pues María era más joven que sus propios nietos. Por ello, pensó en casar a María con uno de sus hijos, pero el Sumo Sacerdote se lo impidió, pues la voluntad divina era que él, y sólo él, fuera el esposo de María.

En *La Natividad de María* Dios manifestó su voluntad a través de una voz que provino del *sancta sanctorum*. Esta voz ordenó la convocatoria de todos los solteros de la casa de David, cada uno con su vara, y anunció que aquel de cuya vara surgiera una flor y la paloma del Espíritu Santo sería el hombre al que la Virgen debía confiarse (cap. 7). El Sumo Sacerdote obedeció la orden, pero, al no producirse la señal anunciada, solicitó de nuevo el consejo divino (cap. 8). Dios respondió que uno de los solteros de la casa de David no había entregado su vara. Se dieron cuenta entonces de que José, por su avanzada edad, había decidido no entregar la vara, y fue requerido a hacerlo. La señal anunciada apareció entonces y se procedió a efectuar la ceremonia del compromiso (*ibid.*). Esta versión de *La Natividad de María* sería la que recogería casi textualmente *La leyenda dorada* (CXXXI).

En las tres fuentes, pues, la vara que el Sumo Sacerdote exigía a los pretendientes de María tenía un papel importante y en una de ellas el milagroso florecimiento manifestaba el favor divino. Este aspecto esencial de la historia era un préstamo del episodio de Aarón en *Los Números* (17: 16-24), en el que Dios también exigía a los israelitas la entrega de doce ramas, una por cada familia, y se servía del florecimiento de una de ellas para indicar la persona que Él había elegido.

En torno a 1300 las representaciones de este episodio eran casi desconocidas en Italia. En Francia y en Alemania, sin embargo, abundaban desde el siglo XII y se había

fijado una iconografía centrada en el rito del compromiso matrimonial, al que se aludía solamente en el *Evangelio de la Natividad de la Virgen*, y, posteriormente, en *La leyenda dorada* (Klapish-Zuber, 1985a, p. 199). Como estas fuentes no entraban en detalles sobre la ceremonia, los pintores recurrieron a la *dextrarum junctio* romana, que se había conservado en el rito del compromiso al norte de los Alpes (*ibid.*, p. 201). La pareja aparecía, pues, a ambos lados del sacerdote, que unía las manos de ambos. San José era presentado como un hombre de edad avanzada, generalmente con la vara florecida (señal que solamente aparece en *El Evangelio de la Natividad de la Virgen* y en *La leyenda dorada*), y, en ocasiones, coronada por la paloma del Espíritu Santo. Las varas de los restantes hombres de la tribu de Judá se mostraban dispersas por el suelo, abandonadas por sus dueños una vez que María fue adjudicada a José. En los mosaicos del interior de la Basílica de San Marcos, sin embargo, se ha conservado una representación distinta del episodio, datada en el siglo XIII, de origen bizantino y basada aparentemente en el *Protoevangelio de Santiago*. Se presenta en dos escenas; en una Zacarías, el Sumo Sacerdote, convoca a los posibles aspirantes a la mano de María y, en la otra, entrega una María diminuta (recuérdese que, según ese apócrifo, María tenía entonces doce años) a José, poniendo el énfasis en la custodia más que en los esponsales ([figura 210](#)).

A fines del siglo XV, la iconografía vigente en Italia para este episodio era la que había inaugurado Giotto en la Capilla Scrovegni de Padua en el primer decenio del siglo XIV: san José anciano introduce en el dedo anular de una María joven el anillo de compromiso, en presencia del Sumo Sacerdote, que aparece en medio de la pareja y en posición frontal al espectador ([figura 211](#)).<sup>1</sup> José sostiene en su mano derecha la vara florecida, coronada por la paloma del Espíritu Santo. Detrás de José los jóvenes de la tribu de Judá aparecen decepcionados por aquella sorprendente elección y algunos de ellos rompen la vara; detrás de María, un grupo de mujeres, integrados en su mayor parte por doncellas, probablemente las jóvenes que la acompañaban en el templo. Giotto reflejó en esta iconografía la importancia que estaba adquiriendo entonces el *anellamento* en Italia, especialmente en Toscana, en el conjunto de actos que comprendía una unión matrimonial, pues en ese día los novios expresaban el consentimiento, generalmente ante notario, a una unión que antes habían negociado sus respectivos padres. El consentimiento era considerado por la Iglesia la *conditio sine qua non* del sacramento (*ibid.*, p. 185 y ss.). Por esta razón, la representación de este episodio de la vida de la Virgen fue denominado *Los Esponsales*. Asimismo, Giotto reflejó en la representación la costumbre de la felicitación del padrino al novio mediante una palmada en la espalda en el momento en que los novios expresaban el consentimiento (*ibid.*, p. 201). Este motivo degeneró en la iconografía de este episodio a lo largo del siglo XIV y XV en una oposición violenta y generacional de los jóvenes de Judá a José por su avanzada edad. La animosidad está presente ya en el fresco de Taddeo Gaddi en Santa Croce de Florencia, ejecutada en el decenio 1330-1340 ([figura 212](#)), y todavía en el fresco de Ghirlandaio en Santa Maria Novella, datado entre 1486 y 1490 ([figura 213](#)). En Venecia, la tela de *Los Esponsales*, hoy en el Museo del Prado, ejecutada antes de 1465 ([figura 214](#))<sup>2</sup> atribuido a Jacopo Bellini y sus colaboradores y

<sup>1</sup> El prolijo ciclo de la Virgen en la Capilla Scrovegni representa este episodio con cuatro escenas: *Los solteros de la tribu de Judea entregan las varas al Sumo Sacerdote*; *Los solteros arrodillados orando ante el altar del Templo*; *Los esponsales* y *El cortejo nupcial*.

<sup>2</sup> La escena de *Los Esponsales* no aparece en los mosaicos de la Capilla Mascoli ni en la predela de *La Anunciación* de Jacopo Bellini en la iglesia de San Alejandro, de Brescia.

que pudo haber formado parte del ciclo de la Virgen de la Scuola di San Giovanni Evangelista, presenta la composición de Giotto de la pareja y, en medio, de frente al espectador, Zacarías bendiciéndola, pero José, anciano y barbudo, no introduce el anillo en el dedo anular de María, sino que le entrega la vara florida, señal de que él ha sido el elegido. En este lienzo ha desaparecido la violencia de los jóvenes solteros de la tribu de Judá, lo cual era un efecto de la reivindicación de la figura de José que la Iglesia había iniciado desde principios del siglo XV y que acabaría liberándolo de sus aspectos ridículos o cómicos.

Este lienzo de Carpaccio para la Scuola degli Albanesi representa una ruptura con esta tradición. La composición es distinta, pues el punto de vista es lateral con respecto al Sumo Sacerdote y al altar del templo, y desaparece el paralelismo en las figuras de san José y la Virgen y la frontalidad axial de Zacarías. El centro de la composición está ocupado por los mismos personajes, pero no en el momento de los esponsales o compromiso, ya sea la *dextrarum junctio* romana, ya sea el *anellamento* italiano, sino en otro previo: el instante en que se manifiesta que José es el elegido. La iconografía es, pues, también distinta. En efecto, san José, entrado en años, entrecano y calvo, se presenta humilde y dignamente con la vara florecida ante el Sumo Sacerdote y éste, aparentemente en una aportación de Carpaccio al tema, eleva la mirada hacia un ángel entre nubes que aparece en lo alto del templo y que confirma con un gesto de la mano derecha que José es el varón para María; ésta, arrodillada en la grada superior del altar, acompañada de sus padres, Joaquín y Ana, que aparecen inmediatamente detrás de ella, acepta humildemente la voluntad divina. La dignificación de san José es puesta de manifiesto, además, porque no hay señal de violencia o acritud hacia él, pues los jóvenes de la tribu de Judá se limitaban a dejar sus varas en el pavimento del templo o las rompían, decepcionados con su suerte. El pintor está, pues, interesado principalmente en recordar que José fue el preferido por Dios para la función de custodiar aquella joven excepcional, modelo de virtud y madre de Dios.

La otra peculiaridad iconográfica de este lienzo son los elementos hebreos, que daban fe de que el acto tuvo lugar en el interior del templo de Jerusalén. Dos inscripciones con caracteres hebraicos aparecen en la pared lateral del altar, frente al espectador.<sup>1</sup> También en esa pared el pintor presenta el *menorah*, el candelabro judío de oro puro de los siete brazos, descrito con detalle en el *Éxodo* (37: 17-24). Detrás del sacerdote, sobre una majestuosa base de mármol, aparece el altar del holocausto, recubierto de bronce, con rejilla en la parte inferior; de él surge el fuego de los sacrificios. Las vestiduras del Sumo Sacerdote contienen el pectoral de piedras preciosas (*Éxodo*, 39: 8-21) y el manto del que, en su parte baja, cuelgan las campanillas (*Éxodo*, 39: 25-26), y el Sumo Sacerdote luce la diadema de oro sujeta a la tiara (*Éxodo*, 39: 30-31). Tanto para el *menorah* y los braseros como para las vestiduras del Sumo Sacerdote, Carpaccio se inspiró en unas xilografías que, a modo de ilustraciones, aparecían en *Postilla super biblia*, de Nicolás de Lyra, editado en Nuremberg en 1481, y, después, en el *Liber Chronicarum*, de Hartman Schedel, también publicado en Nuremberg en 1493. Carpaccio probablemente no manejó ninguna de estas dos obras, sino alguna de las dos biblias en latín publicadas en Venecia, en las que volvieron a

---

<sup>1</sup> Al contrario de en *La Natividad*, estos caracteres son incorrectos e ilegibles (Rossi, 1997, p. 79).



aparecer esas ilustraciones: la de Octaviano Scoti, de 1489, y la de Paganinius Paganini, de 1495 (Fletcher, 1973, p. 599).<sup>1</sup>

Carpaccio introdujo en este lienzo otros elementos orientales, aunque no hebreos. Los atuendos de los aspirantes a la mano de María son orientales a la manera de Carpaccio, esto es, recreándolos de forma fantasiosa, y el personaje barbudo de perfil, con el extraño sombrero, a la derecha del espectador, está inspirado en la imagen del emperador bizantino Juan VIII el Paleólogo ejecutada por Pisanello en una medalla, hoy conservada en el British Museum, imagen que, como ha señalado P. Humfrey, se convirtió en el prototipo del soberano oriental (1991, p. 84).

La atención prestada a elementos de la cultura hebrea en *La Natividad de la Virgen*, *La Presentación* y, principalmente, en este lienzo, no parece derivarse de una orden dada por la *scuola* o por las personas que encargaron estos lienzos. Caracteres hebraicos aparecen también en otros lienzos de Carpaccio de los primeros años del siglo XVI, como la *Sacra Conversazione*, en Avignon (Museo del Petit Palais), el *Santo Entierro* en Berlín (Staatliche Museen), la *Meditación sobre la Pasión de Cristo* en Nueva York (Metropolitan Museum of Art), y en un dibujo preparatorio del ciclo de San Esteban, *La acusación de san Esteban en el Sanedrín*, en los Uffizi de Florencia. Por ello, la atención prestada al judaísmo parece surgir del propio Carpaccio, que debió de entrar en contacto con humanistas interesados en esta cultura. Como hemos dicho anteriormente, el impresor hebreo Gershom Soncino, presente en Venecia desde 1467 a 1502, pudo haber proporcionado información y facilitar la redacción de algunos textos (Rossi, 1997, *passim*).

Como era habitual en la pintura, el orientalismo de Carpaccio se detuvo ante los personajes sagrados que aparecen junto al Sumo Sacerdote: la Virgen, san José, Joaquín y Ana y el grupo de doncellas que acompañan a éstos. Los tres sacerdotes a ambos lados del altar, que tampoco visten paramentos orientales, son probablemente retratos del grupo de cofrades sacerdotes a los que hacen referencia los estatutos de la cofradía (EMA, 93 y 110). El orientalismo de Carpaccio tampoco alcanzó la arquitectura del templo de Jerusalén. El estilo del templo responde a los criterios estéticos del primer Renacimiento veneciano, fijados por los artistas lombardos que trabajaban en la ciudad. El pintor había dado una versión de ellos en varios lienzos, especialmente en *El regreso de los embajadores* del ciclo de santa Úrsula ([láminas 6 y 8](#)), y aquí nos ofrece otra, centrada en interiores: grandes paneles de mármol de color crema, realizados por bandas oscuras en sus cuatro lados, encuadrados por pilastras blancas o columnas corintias oscuras y separados perpendicularmente por espléndidas cornisas blancas, en cuyo friso corre otra banda oscura. Por otra parte, Carpaccio no pierde la ocasión en este lienzo de mostrar su dominio de la perspectiva, para lo cual abre la representación a la pared de una nave lateral del templo y, a través de un vano abierto en ella, a otro espacio contiguo del templo, y, finalmente, a través de una puerta, al espacio urbano. Detrás de los solteros de Judá, Carpaccio representó el rostro de un niño. Es difícil identificar a ese enigmático personaje. Por la lejanía con que lo presenta, no parece un retrato. Podría ser Santiago, el hijo de José, del que el apócrifo de *La historia de José el capintero* afirma que María, tras ser adjudicada a José, se encargó de educarlo, razón por la cual la Virgen fue llamada *María de Santiago* (cap. 4).

En resumen, un lienzo de iconografía original, caracterizado por una dignificación de san José, que, sin duda, respondía al movimiento emprendido por la

<sup>1</sup> El tapiz de las escalinatas laterales del altar no es ni turco ni oriental, pues éstas no tenían la doble banda decorativa (Borean, 1998, p. 57).

Iglesia en ese sentido, la preocupación por recordar el escenario hebraico, la misma que llevaba a acercarse a las Sagradas Escrituras en su lengua original y a imprimir versiones de la Biblia en hebreo, y la utilización ahistórica, pero habitual, de la arquitectura renacentista como marco de la acción.

## LA ANUNCIACIÓN

Vittore Carpaccio

127 x 139 cms. Lienzo. Galería Frchetti, Ca d'Oro, Venecia.

Contiene en la parte inferior la siguiente inscripción: IN TEMPO DE ZUAN DE NICOLO ZIMADOR E SOI COMPAGNI. MCCCCIII. DEL MESE D'APRIL.

1504.

[Lámina 94.](#)

La Anunciación es el episodio de la vida de la Virgen más representado en la pintura en los siglos XIII, XIV y XV. En el contexto del proceso de idealización de María como modelo de virtud y pureza, como la Eva regeneradora de los hombres, la aparición del arcángel san Gabriel a la Virgen para anunciarle que era la elegida para ser el tabernáculo de Jesús, fue considerada el comienzo de la Redención. Por esa razón, cuando ese proceso de idealización maduró en la Iglesia de Occidente, la imagen de la Anunciación, pintada o esculpida, entró a formar parte de la decoración de todos los templos, especialmente de las enjutas de los arcos de entrada a la capilla mayor y de los retablos.

La Anunciación aparece solamente en uno de los cuatro evangelios, el de San Lucas (1: 26-38), y en las tres grandes fuentes apócrifas que hemos mencionado. La narración de san Lucas es la más escueta de todas: el arcángel san Gabriel se aparece a la Virgen en Nazaret, ciudad donde ella vivía, sin que se precise el lugar en que se produjo la aparición, y le comunica que concebiría a Jesús, hijo del Altísimo. Las palabras del ángel dejan a la Virgen confundida, pues no ha conocido varón, pero Gabriel le aclara que será concebida por el Espíritu Santo y, entonces, la Virgen acepta humildemente su suerte. El *Protoevangelio de Santiago* y el *Evangelio del Pseudo Mateo* precisan que María se encontraba en la casa de José, en donde tejía el velo del templo con otras cinco vírgenes, cuando fue objeto de dos apariciones angélicas. La primera tuvo lugar cuando María había ido al pozo a por agua; en el *Protoevangelio*, adopta la forma de una voz que simplemente le saluda (cap. 11); en el *Pseudo Mateo* el ángel en persona le anuncia que una luz del cielo habitará en ella y, por medio de ella, esta luz, brillará en el mundo (cap. 9). En la segunda aparición se presenta el ángel en persona en ambos casos –un joven de extraordinaria belleza, según el *Pseudo Mateo*–, cuando María se encontraba tejiendo. La comunicación del ángel en el *Protoevangelio* es más didáctica que en el *Evangelio de San Lucas*, pues se declara abiertamente el papel redentor de Jesús. En el *Pseudo Mateo* se subraya el miedo de María al oír decir al ángel «bendito es el fruto de tu vientre». En el *Evangelio de la Natividad de la Virgen* no hay sino una aparición angélica, como en San Lucas, pero el escenario cambia: María no se encontraba en Nazaret, en casa de José, sino en casa de sus padres en Belén, a donde había regresado tras su compromiso con José, hasta que éste preparara su casa para recibirla (cap. 8). *La leyenda dorada* (cap. LXI) sigue a esta fuente en la ubicación del episodio en la casa de Joaquín y Ana en Belén, pero, por lo demás, se basa en el texto de san Lucas, que es explicado con la ayuda de los escritos de san Bernardo sobre la Virgen.

Algunos elementos de las narraciones de los apócrifos tuvieron influencia en la pintura: el huso o la rueca con la que se presenta a la Virgen en algunas representaciones, o su actitud huidiza en otras, y las nobles logias o pórticos en la que tanto se deleitaron los pintores italianos, que tienen sentido solamente si la casa en la

que recibe María al ángel es la de sus padres, pero no si es la de su esposo, un humilde carpintero. La iconografía del episodio, tal como se había manifestado en Italia a lo largo de los siglos XIV y XV, solía situar la escena en una logia sostenida por columnas o pilastras y abierta al exterior, generalmente en la planta baja de una residencia noble.<sup>1</sup> Gabriel se situaba en un espacio de la logia próximo al exterior o en el exterior mismo, mientras la Virgen se encontraba en el espacio interior. El espectador contemplaba la escena desde un punto de vista exterior a la logia y la escena se desarrollaba en un plano paralelo al espectador, con el ángel habitualmente de perfil y la Virgen de tres cuartos de perfil o, en ocasiones, si el pintor la situaba en una línea oblicua con respecto al ángel, casi de frente.<sup>2</sup> La logia podía ser reemplazada por una cámara abierta artificialmente al exterior mediante un vano noble, en el que el pintor se recreaba en sus columnas o pilastras, dinteles o arcos. El exterior podía estar cubierto, pavimentado o ajardinado, y, en algunos casos, se convirtió en la calle de una ciudad. La Virgen y el ángel solían situarse también aquí en el interior y en el exterior respectivamente, y una columna o pilastra o un paramento solía separar a ambos.<sup>3</sup> El punto de vista y la posición de estos personajes con respecto al espectador solía ser la misma que en el caso anterior.

Al ángel se le presentaba de pie, arrodillado o arrodillándose y a la Virgen de pie, arrodillada o sentada. Generalmente, la aparición del ángel sorprendía a la Virgen leyendo, por lo que un atril con un libro era habitual en este tema; se seguía aquí la sugerencia del Pseudo Buenaventura en sus *Meditationes vitae Christi* (cap. 3), de que la Virgen probablemente estaba leyendo la profecía de la Encarnación en *Isaías* (7: 14-15) cuando recibió a Gabriel (Robb, 1936, p. 485, n. 21). El arcángel suele tener un gran lirio en la mano, aludiendo a la asociación medieval de la Virgen con esta planta, por la interpretación simbólica del *Cantar de los Cantares*, en la que la novia fue identificada como María (2: 1-2).<sup>4</sup> Entre el ángel y la Virgen suele aparecer un jarrón con una flor, motivo que se remonta al siglo XII (Robb, *ibid.*, p. 482, n. 20) y en el que E. Male vio una alusión a la creencia medieval de que la Anunciación había tenido lugar en primavera, *en tiempo de las flores*, creencia recogida en *La leyenda dorada* y atribuida a san Bernardo.<sup>5</sup> En el espacio exterior podía aparecer un jardín, otra referencia al *Cantar de los Cantares*, en el que la novia es comparada al *hortus conclusus* (4: 12-15). Desde

<sup>1</sup> En Francia, por el contrario, la escena se solía situar en el interior de un templo y en la pintura flamenca en el dormitorio de la Virgen (Robb, 1936, *passim*).

<sup>2</sup> Fray Angélico, en el Museo Diocesano de Cortona (c. 1432-1433); Domenico Veneziano, en el Fitzwilliam Museum, de Cambridge (c. 1445); Alessio Baldovinetti, en los Uffizi de Florencia (c. 1457); Piero della Francesca, en la Galleria Nazionale de Perugia (1460-1470); los dibujos de Jacopo Bellini en el Louvre y en el British Museum; Botticelli, en The Hyde Collection, Glens Falls, Nueva York (c. 1490-1491); Perugino en la iglesia de Santa Maria Nova, en Fano, del último decenio del siglo XV, aunque aquí no hay pilar o columna que separe a los dos personajes.

<sup>3</sup> Benozzo Gozzoli y su taller en la Piero Corsini Gallery de Nueva York (c. 1438-1440); Jacopo Bellini (atribución) en la Galería Sabauda de Turín (anterior a 1465); Lorenzo Crivelli, en la National Gallery de Londres (1486); Botticelli, en el Metropolitan Museum of Art, de Nueva York (1975), en los Uffizi, de Florencia (1480) y en el Glasgow Art Gallery and Museum (c. 1493).

<sup>4</sup> En *La Anunciación* de Filippo Lippi del Palacio Barberini, de Roma (comienzos del decenio 1440-1450) y en la Corsham Court, Wiltshire (1466), del mismo pintor, Gabriel entrega el lirio a la Virgen.

<sup>5</sup> *L'Art Religieux du XIIIe siècle en France*, 1948 (1ª edición de 1898), p. 449.

mediados del siglo XIV solía mostrarse el dormitorio de la Virgen en el espacio interior de la representación (Robb, *ibid.*, p. 489), dormitorio que san Bernardo, en una de sus homilías sobre la Anunciación, animaba a las mujeres a que imaginaran.<sup>1</sup>

En la representación pictórica de la Anunciación se sintetizaba el anuncio angélico y la concepción misma por parte del Espíritu Santo, como se hacía en el calendario litúrgico, en que la festividad se celebraba el 25 de marzo, exactamente nueve meses antes del día de la Navidad. Por esta razón, en la representación solía aparecer el Dios Padre, de medio cuerpo y rodeado de querubines, en uno de los ángulos superiores y desde él partían unos rayos hacia el cuerpo de María, entre los cuales habitualmente se mostraba la paloma del Espíritu Santo.

La iconografía de la *Anunciación* de Carpaccio para la Scuola degli Albanesi es bastante tradicional. La escena se sitúa en una logia, con la Virgen bajo techo, arrodillada en un reclinatorio, leyendo un breviario, mientras el ángel avanza hacia ella, desde un jardín murado, el *hortus conclusus*. Una pilastra de la logia divide la composición por la mitad y deslinda el espacio que ocupa el ángel del de la Virgen, como era habitual. El punto de vista es frontal y el ángel se presenta de perfil, mientras que la Virgen aparece de frente, pues, arrodillada de espaldas al ángel, ha girado la cabeza en el momento en que ha oído la salutación angélica. Como era habitual en la representación de este episodio, el pintor se esfuerza por ennoblecer la logia, con los grotescos e incrustaciones de mármol de los dos pilares frontales y el bello vano serliano sin pie central, con sendos *putti* a los lados de un medallón. La sombra del ángel proyectándose en el pavimento de la logia y el reclinatorio de la Virgen semioculto por la pilastra interna, indica que el vano serliano se abre en el paramento exterior de la logia y no en el interior, y que el vano imperceptible a través del que se proyecta la sombra del ángel y penetra el rayo divino se encuentra detrás del serliano y no delante. La artificiosidad de esta arquitectura estaba llevando a los pintores a adoptar el escenario flamenco de *La Anunciación*, que era exclusivamente de interiores y más afín al gusto realista de fines del siglo XV. Así lo había hecho el taller de Giovanni Bellini ([figura 215](#)) o Cima de Conegliano ([figura 160](#)). Carpaccio, sin embargo, se mantuvo fiel a la tradición e incluyó, además, el jarrón con la flor entre el ángel y la Virgen y los elementos sobrenaturales tradicionales (el Dios Padre, rodeado de querubines, y los rayos divinos con la paloma del Espíritu Santo), que ya habían desaparecido en las dos *Anunciaciones* mencionadas.

Un aspecto interesante de la *Anunciación* de Carpaccio es la profundidad conseguida en el espacio interior de la composición mediante el recurso a la puerta abierta, que posibilita la visión del interior del dormitorio de María y la inclusión de un pasillo que culminaba en otra puerta cerrada. El mobiliario es el propio de la Venecia de fines del XV, con un lecho similar al de *La Natividad de la Virgen*, la *soaza* en la antecámara y un reclinatorio con bullones dorados que recuerda al de *La visión de san Agustín* para la Scuola degli Schiavonni. También es interesante en esta *Anunciación* el recurso a la vitalidad del jardín primaveral, en el que florecen la hierba y las flores silvestres y revolotean los pájaros, y a la frondosidad del bosque que se extiende al otro lado del *hortus conclusus*, para reforzar la idea de regeneración del mensaje angélico.

Carpaccio introduce en la escena una amplia simbología animal. Un pavo real, que no era raro en la iconografía de *La Anunciación*, deambula por el jardín. Este animal simbolizaba desde antiguo la inmortalidad y, también, la incorruptibilidad, por la

---

<sup>1</sup> Homilías *In Laudibus Virginis Matris*, II, 2 (Obras completas de San Bernardo, II, Madrid, 1984, pp. 604-605).

dureza de su carne, y, en el contexto de *La Anunciación*, este animal anticipa la incorruptibilidad del cuerpo de la Virgen y su ascensión a los cielos (Borean, 1994, p. 59). Al jilguero, posado en la hierba entre el ángel y la logia, se le asociaba a la Pasión redentora por las plumas rojas que le salían a ambos lados de la cabeza, que habían adquirido ese color cuando este pájaro intentó arrancar a Cristo las espinas y, en el intento, se habían manchado de rojo por las salpicaduras de sangre. Las golondrinas que vuelan en el jardín simbolizan tanto la resurrección, por la reaparición de estas aves todas las primaveras, como el cuidado maternal. Finalmente, las palomas blancas posadas en el hierro del vano serliano aluden a la pureza de María.

Al pie del lienzo, en la contrahuella del pavimento de la logia, se lee la inscripción: «In tempo de zuan de Niccolò zimador e soi compagni. MCCCCIII. Del mese d'april», en referencia al rector de la cofradía en ese año y a los restantes miembros de su junta rectora (*soi compagni*). La mayoría de los capítulos no fundacionales de los estatutos de la cofradía abrían con esta misma fórmula de «In tempo de ....», seguida del nombre del rector del año.

## LA VISITACIÓN

Vittore Carpaccio  
 128 x 137 cms. Lienzo. Museo Correr, Venecia.  
 c. 1504.  
[Lámina 95.](#)

El episodio de la Visitación de María a su prima Isabel es narrado en el *Evangelio de San Lucas* (1: 39-56) y en el *Protoevangelio de Santiago* (12: 2). No se menciona en ninguno de los otros tres evangelios ni tampoco en los apócrifos del *Pseudo Mateo* o de la *Natividad de la Virgen*. En *La leyenda dorada* se describe en un capítulo específico (CXCV) y en el de *La natividad de san Juan Bautista* (LXXXVI).

La narración de san Lucas es más extensa que la del *Protoevangelio* y la actitud de la Virgen es completamente distinta, pues en la primera es consciente de su papel tras la Anunciación, mientras que en la segunda se ha olvidado y se sorprende de la dignidad con la que es tratada. Asimismo, el *Protoevangelio* ignora el paralelismo trazado por san Lucas entre san Juan y Jesús. *La leyenda dorada* da una versión de la narración de san Lucas enriquecida por la tradición hermenéutica medieval de los textos evangélicos. Esencialmente, el episodio de la Visitación había quedado establecido en estos términos: inmediatamente después de la Anunciación y tras haber sido concebida por el Espíritu Santo, María se dirigió a una ciudad de Judea no especificada con el fin de visitar a su prima Isabel y ayudarla, pues el arcángel san Gabriel le había comunicado que Dios también había obrado en ella el milagro del embarazo, después de una larga esterilidad y a pesar de su edad avanzada. Guiada por un ángel y vivificada por el Espíritu Santo, María recorrió el largo trayecto montañoso que separaba su ciudad de la de su prima y se presentó en la casa de ésta. Al verla, su prima Isabel, que desconocía la Anunciación, profetizó milagrosamente el nacimiento de Jesús del vientre de su prima, la bendijo por ello y le comunicó que acababa de sentir que el hijo que ella tenía en su seno, san Juan Bautista, había saltado de gozo al escuchar su voz. La interpretación dada a esta reacción gozosa del feto contada por san Lucas, era que, a través de la voz de su futura madre, Cristo había santificado al todavía *non nato* san Juan y lo había liberado del pecado original (*Leyenda dorada*, LXXXVI). María respondió a Isabel con su intervención más extensa en la Biblia: el *Magnificat*, un canto de agradecimiento a Dios por haber puesto sus ojos en ella y de alabanza a su poderío. María permanecería tres meses con su prima y, según *La leyenda dorada*, la asistiría en el parto y haría de niñera de san Juan Bautista en los primeros momentos de la vida de éste. El episodio de la Visitación era, pues, rico en sus implicaciones y de gran trascendencia. Representaba el momento de convergencia de las historias paralelas de la concepción de san Juan Bautista y Jesús, constituía la primera manifestación de María como tabernáculo de Cristo, razón por la cual era honrada por Isabel, y en él Cristo liberaba del pecado original al *precursor*, al *lucero anunciador del alba de la alegría eterna*, al *dechado de todas las perfecciones*.

La iconografía del episodio en Italia la había fijado Giotto en la Capilla Scrovegni, de Padua. Una María joven, a la izquierda de la representación, abraza a su prima, a la derecha, una mujer bien entrada en años; ambas son presentadas de pie y de perfil, en un exterior en el que aparece la casa de Isabel. A fines del siglo XV la iconografía de Giotto estaba sufriendo una alteración, pues las dos primas comenzaron a

no ser representadas como iguales e Isabel empezó a aparecer arrodillada ante la Virgen. Ghirlandaio, en la capilla de los Tornabuoni en Santa Maria Novella de Florencia, pintó la *Visitación* con la iconografía de Giotto entre 1486 y 1490, pero en una tabla ejecutada en 1491 por él y sus ayudantes, hoy en el Louvre, Isabel ya aparecía arrodillada. La *Visitación* de Carpaccio para la Scuola degli Albanesi se mantiene en la iconografía de Giotto y una María joven, con el tradicional manto azul, abraza a una Isabel de edad madura y manto rojo. Cada una de ellas coloca una de sus manos en el vientre de la otra y la expresión un tanto absorta en sus rostros manifiesta que su atención está puesta en el intento de sentir el palpito del ser que la otra tiene en su seno. A ambos lados aparecen dos hombres barbudos de edad avanzada, únicos espectadores de la escena. Son los esposos de ambos: un atento san José, a la izquierda, y un apesadumbrado Zacarías, a la derecha, mudo por haber puesto en duda la voluntad divina de darle un hijo. Zacarías está sentado y apoya su brazo en una piedra de un antiguo edificio desaparecido, que podría ser una alusión a la edad *sub lege*, que precedía la venida del Salvador. La presencia de José y Zacarías en la *Visitación* ya estaba presente en la versión en mosaico de Michele Giambono y Jacopo Bellini en la Capilla Mascoli de la Basílica de San Marcos, en la que José contemplaba la escena atento e intrigado, mientras Zacarías lo hacía con una ostensible tristeza ([figura 216](#)).

En un segundo plano, dos mujeres conversan. Carpaccio concentró la atención en las dos primas y sus respectivos esposos, afectados por estos extraños embarazos, y retiró del primer plano a dos mujeres que solían aparecer en la representación del episodio: las dos hermanas maternas de María, la María hija de Cleofás, que sería la madre de Santiago el Menor, y la María casada con Zebedeo, que engendraría a Santiago el Mayor y a Juan el Evangelista.<sup>1</sup>

Detrás de estas dos mujeres, Carpaccio presentó una extraña y fantástica mezcla de personajes con turbantes turcos (los tres caballeros a la izquierda del espectador), o con el *tahnik* de África del Norte (el personaje bajo el arco lateral de la logia, a la izquierda del espectador) y personajes con los atuendos con los que se presentaban los personajes sagrados en la pintura occidental. En la ciudad que sirve de fondo a la escena el pintor presentó la misma mezcla fantástica de edificios renacentistas decorados con tapices orientales y pseudominaretes, en un escenario que pretende ser oriental, como indican las dos altísimas palmeras, similares a las representadas en *San Jerónimo y el león* ([lámina 58](#)) y *Las exequias de san Jerónimo* ([lámina 62](#)).

Este lienzo es un buen ejemplo de cómo los pintores empleaban los mismos tipos humanos o poses en distintos lienzos. Un san José muy similar al de esta *Visitación* había aparecido en una *Adoración de los Reyes Magos* en la National Gallery de Londres (Lauts, 1962, p. 235); la pose de una de las jóvenes en segundo plano, la representada de perfil, es la misma de la de una joven oriental en *El triunfo de san Jorge* ([lámina 82](#)) e inspirada en la misma xilografía de Reeuwich ([figura 107](#)). El personaje de espaldas, con un faisán en la mano, a la derecha del espectador, es el mismo que aparece entre caballos en *El triunfo de san Jorge* ([lámina 81](#)) y su turbante e indumentaria la misma que la del paje en primer plano en *El bautismo de los selenitas* ([lámina 84](#)), inspirada en la xilografía mencionada de Reeuwich (*ibid.*).

<sup>1</sup> En una tradición medieval, recogida en *La leyenda dorada* («La Natividad», CXXXI), Ana, la madre de la Virgen, se había casado tres veces. Del primer matrimonio con Joaquín engendró a María, la madre de Jesús; en su segundo matrimonio, casó con Cleofás, hermano de san José, y engendró a la María que casaría con Alfeo y sería madre de Santiago el Menor; finalmente, se casaría con Salomé y engendraría a la María madre de Santiago el Mayor y de Juan Evangelista.



La fauna habitual del género puede tener el siguiente valor simbólico: el conejo quizás aluda a la virginidad de María; el papagayo rojo puede simbolizar el misterio de la encarnación de Cristo, pues, según una antigua creencia griega, este pájaro emitía el sonido *kairé*, que es el correspondiente al *ave* latino, esto es, la salutación de san Gabriel a María, que marca el comienzo de la Redención; el ciervo en segundo plano puede aludir al alma del cristiano a la búsqueda de Dios y de la salvación, según el salmo 42 (Borean, 1994, pp. 62-63).

## LAS EXEQUIAS DE LA VIRGEN

Vittore Carpaccio

Lienzo. 128 x 133 cms. Galleria Franchetti en la Ca' d'Oro. Venecia.

c. 1504

[Lámina 96.](#)

Como se ha dicho anteriormente, la muerte de la Virgen era conocida en la Cristiandad a través de narraciones apócrifas, fundamentalmente el *Transitus Mariae* o *Evangelium Joannis*, originariamente en griego y datada en el siglo VII, y la del *Pseudo Melitón*, una traducción latina del siglo IX de un texto originariamente griego, y la de *La leyenda dorada*, basada en el *Pseudo Melitón*, pero con algunas modificaciones. Para los que aceptaron la veracidad de estas narraciones, la mayoría de los creyentes, la muerte de María había sido un acontecimiento tan extraordinario y excepcional como su vida, tal como se conocía también por fuentes apócrifas. En Occidente el tránsito de la Virgen fue una muerte *sui generis*, pero muerte, frente a la creencia muy extendida en la Iglesia bizantina de que la Virgen durmió hasta que fue resucitada por su Hijo. Fuera muerte o dormición, la Virgen tuvo el privilegio único de que en su tránsito estuviera acompañada de su hijo, Jesús, y de todos los apóstoles y, según la *Leyenda dorada*, de los profetas, de los santos mártires y confesores y de las santas vírgenes. Los apóstoles, a petición de la Virgen, fueron transportados por orden divina en una nube desde los distintos lugares del mundo en que predicaban la palabra del Señor, y los que habían fallecido, fueron resucitados para la ocasión. Jesús descendió de los cielos por voluntad propia y reconfortó a su madre en el momento del tránsito, que se produjo sin dolor ni agonía, pues habiendo sido liberada del pecado original y siendo la personificación misma de la virginidad, no podía sufrir las penas y tristezas de la muerte, que eran consecuencia del pecado original. Según el *Pseudo Melitón*, momentos antes de morir, María obtuvo de su Hijo la garantía de que tendría una capacidad intercesora única, pues Jesús se comprometió a que el alma que invocara a su madre, encontraría misericordia, consuelo y socorro en este mundo y en el venidero (43). Tan pronto como María expiró, su alma abandonó el cuerpo y Jesús la cogió entre sus brazos. Según *La leyenda dorada*, Jesús ascendió con ella a los cielos; según el *Pseudo Melitón* (9: 2), Jesús la entregó a san Miguel arcángel para que la transportara al Paraíso (el *Evangelium Joannis* guarda silencio sobre la manera en que fue trasladado el alma al Paraíso). Al ver el alma de María ascender a los cielos, *La leyenda dorada* afirma que los apóstoles le pidieron a la Virgen que no los olvidara (*La leyenda dorada*) y el *Evangelium Joannis* que Pedro, Juan, Pablo y Tomás abrazaron los pies de María para recibir su santidad.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Se han conservado ciclos pictóricos dedicados al tránsito de María, como el Duccio de Buonisegna en el reverso de la *Maestà* (Museo dell'Opera del Duomo de Siena), ejecutado entre 1309 y 1311, o los frescos de Tadeo di Bartolo en la Capella dei Signori del Palacio Comunal de la misma ciudad toscana, ejecutado entre 1308 y 1311. El primero comprende ocho escenas: *La anunciación de la muerte por el ángel*, *El reencuentro con san Juan y el resto de los apóstoles*, *La despedida de los apóstoles*, *Las exequias*, *El cortejo fúnebre*, *El enterramiento*, *La Coronación de la Virgen* (Szépmüvészeti Múzeum, Budapest) y un episodio perdido, que podría ser el de *La Ascensión*. El segundo comprende *La despedida de los apóstoles*, *Las exequias*, *El cortejo fúnebre* y *La resurrección*.

Una iconografía bizantina del episodio concreto de la muerte de la Virgen estaba fijada en torno al año 1000, como atestigua el bajorrelieve de marfil en las tapas de los *Evangelios* del emperador Otón II (Librería Estatal de Munich), que es la misma que aparece en el mosaico de La Martorana, de Palermo, ejecutado en torno a 1140, y en la Pala d'Oro de Venecia ([figura 217](#)), datada en torno a 1150. La composición consistía en un lecho de muerte o en un catafalco, colocado transversalmente al espectador y en exteriores, con la Virgen tendida en él con las manos cruzadas sobre el pecho. Uno de los dos lados del lecho o del catafalco, el más próximo al espectador, estaba libre de personajes y el centro del opuesto estaba ocupado por Jesús, de pie, con el alma de la Virgen en forma de niña y fajada, como era entonces habitual en los recién nacidos. En torno al cabecero y a los pies del lecho, se agrupaban los doce apóstoles. Se destacaba a tres de ellos: a Juan, anciano y barbudo, que se inclinaba sobre el pecho de la Virgen; a Pedro en primer plano, en el cabecero, con un incensario en sus manos;<sup>1</sup> a Pablo, que, en los pies del lecho, inclinaba su cuerpo para abrazar los pies de la Virgen.<sup>2</sup> Encima de Jesús revoloteaban dos ángeles con las manos cubiertas con un velo, aguardando a que Jesús le entregara el alma de la Virgen para transportarla a los cielos.

Esta composición bizantina –con la Virgen yacente en el lecho o en un catafalco paralelo al espectador, Jesús en el lado opuesto al espectador y en el centro de la composición, y los apóstoles agrupados en torno a los pies y al cabecero– fue incorporada a la representación occidental del episodio. La versión en mosaico de Pietro Cavallini en Santa Maria in Trastevere de Roma, de bien avanzada la segunda mitad del siglo XIII, y la de Jacopo Torriti, del último decenio de este siglo, también en mosaico, en Santa María Mayor, siguen la composición bizantina en su composición, con la novedad en ambas de que la figura de Cristo se inserta en el interior de una mandorla y de que los ángeles que revoloteaban sobre Jesús han desaparecido, sustituidos por otros de pie en torno a la mandorla, con las alas totalmente desplegadas.

Durante los siglos XIV y XV la iconografía de *Las exequias de la Virgen* se occidentalizó definitivamente tanto en la pintura italiana como en el resto de la pintura de Occidente. En Italia la composición, con el lecho o catafalco paralelo al espectador y los asistentes al óbito en torno, excepto por el costado más próximo al espectador, se mantuvo. Sin embargo, los asistentes cambiaron, con una tendencia a desalojar a los personajes sobrenaturales del lugar del óbito, y también cambió el papel de algunos de ellos. Los apóstoles y la Virgen, a fines del siglo XV, acabaron convirtiéndose en los principales o únicos protagonistas de la escena de la muerte propiamente dicha; desde el siglo XIV habían desaparecido Timoteo, Dionisio y Hieroteo, los tres personajes de la Iglesia Oriental;<sup>3</sup> la corte angélica, tras una incorporación importante como

<sup>1</sup> En el *Evangelium Joannis* la Virgen pidió en una ocasión a san Juan y en otra a los apóstoles que incensaran y oraran (26). En otra es ella misma quien pidió el turíbulo para incensar antes de orar (9).

<sup>2</sup> En esta iconografía bizantina aparecían tres obispos entre los apóstoles por la afirmación de san Juan Damasceno en *La segunda homilía sobre la muerte de la Virgen* de san Juan Damasceno (c. 18) de que en el tránsito de María estaban presentes, junto a los apóstoles, san Timoteo, primer obispo de Éfeso, san Dionisio el Aeropagita y san Hieroteo.

<sup>3</sup> En la versión de Duccio de Buonisegna en la *Maestà* ([figura 218](#)), ejecutada entre 1309 y 1311 (Museo de la Opera del Duomo de Siena) y en la de Giotto en la tabla para la Iglesia de los Ognissanti, de aproximadamente 1310 (Staatliche Museen, Gemaldegalerie, Berlin), aparecen, pero desprovistos de los signos de identidad de la iconografía bizantina. Han desaparecido la tabla de Spinello Aretino para el Políptico de Monteoliveto Maggiore, ejecutado en 1385 ([figura 219](#)), y en el fresco de Taddeo di Bartolo en la Capella dei Signori en la Capella dei Signori en

espectadores del tránsito, de pie, detrás de Jesucristo y los apóstoles, también acabaron desapareciendo o, especialmente en la Toscana, reduciéndose a tres o cuatro ángeles jóvenes, de estatura más pequeña que el resto de los personajes, que sostienen un cirio en los extremos del lecho o catafalco.<sup>1</sup>

Como era esperable en pinturas encargadas por y para creyentes de la Iglesia de Roma, se destacó el papel de san Pedro como cabeza de los apóstoles al atribuirle la función de oficiante de las exequias, leyendo las oraciones.<sup>2</sup> Un san Juan, generalmente joven, con el ramo del Paraíso, según se afirmaba en el *Pseudo Melitón* y en *La Leyenda dorada*, pero no en el *Evangelium Joannis*, acabó sustituyendo en la Toscana al san Juan envejecido que se inclinaba en el cuerpo de la Virgen y así aparecería también en la versión de Mantegna en el Museo del Prado, pero no en la pintura veneciana.<sup>3</sup> Jesucristo, en posición central con el alma de la Virgen en forma de Niño entre sus brazos, siguió siendo presentado en el interior de una mandorla, como lo habían hecho Cavallini o Torriti, para, después, ser desprovista de ella o ser desplazado del grupo de asistentes por los pintores venecianos y algunos toscanos y colocado en la parte superior de la representación, ya sea sobre una nube en el interior de una mandorla, con el alma de la Virgen, ya sea aguardando la llegada de la Virgen, que asciende hacia los cielos. En estos últimos casos parece que se hubiera cambiado el momento del óbito representado, que ahora es el posterior a la desaparición de Cristo de la escena, cuando ya ascendía a los cielos con el alma de la Virgen o cuando, ya en el cielo, aguardaba la ascensión de María, o bien se hubiera puesto en duda la presencia de Cristo en la muerte de su madre (el dominico Félix Faber, cuando relata su viaje a Tierra Santa del penúltimo decenio del siglo XV y evoca la muerte de la Virgen en el supuesto lugar en que se encontraba su casa, no menciona a Jesús entre los asistentes, sino a los apóstoles y a ciento veinte vírgenes [I, pp. 328-329]).

En la pintura veneciana el Cristo enmarcado en una mandorla entre los asistentes al óbito aparece en las versiones de Paolo Veneziano, ya sea en la tabla de la iglesia de San Pantalon de Venecia, ejecutada en el tercer decenio del siglo XIV ([figura 222](#)), ya sea en la que se encuentra hoy en el Museo Cívico de Vicenza, ejecutada en 1333 ([figura 223](#)), y en la de un seguidor de Paolo Veneziano, de la mitad del siglo en la iglesia de San Donato de Murano ([figura 224](#)).<sup>4</sup> Pero en la de Lorenzo Veneziano en el

el Palacio Comunale de Siena, ejecutado en 1406-1407 ([figura 220](#)), y en las versiones de este tema que han sobrevivido posteriores a ésta. La versión de Giotto en el Staatliche Museen de Berlín ([figura 221](#)) es una yuxtaposición del óbito y el enterramiento, con un ángel a cada lado de la tumba, sosteniendo el lienzo con el que el cuerpo de María es depositado en la cruz y un apóstol ayudando, con el cuerpo entre sus brazos. Esta iconografía no tendría mucho éxito posteriormente; sería empleada por Niccolò de Ser Soso, Luca do Tommé y un pintor florentino en el *Políptico de la Dormición y de la Asunción*, ejecutado en el decenio de 1360 a 1370 (Museum of Fine Arts, Boston).

<sup>1</sup> La versión de Duccio citada en la nota anterior es un ejemplo de estas cortes angélicas, pero en la de Giotto son menos ostensibles. Los ángeles de Giotto de estatura más pequeña en las cuatro esquinas del catafalco tendrían mucho éxito en la pintura toscana.

<sup>2</sup> Desde la versión de Giotto citada, San Pedro ha abandonado el turíbulo de la iconografía bizantina y oficia las exequias en la cabecera del catafalco.

<sup>3</sup> En la versión de Duccio citada, pero no en la de Giotto, ya aparecía san Juan con el ramo del Paraíso, y, posteriormente, la presencia del ramo sería lo habitual.

<sup>4</sup> Las versiones de Paolo Veneziano del siglo XIV siguen manifestando una influencia bizantina en los papeles asignados a san Pedro (incensa con el turíbulo), san Pedro (se abraza a los pies de

políptico de la capilla de San Giacomo en la Catedral de Vicenza, ejecutada en 1366 ([figura 225](#)), y en la de Giambono, Andrea del Castagno y Jacopo Bellini en la Capilla Mascoli de la Basílica de San Marcos, Cristo desaparece del grupo de asistentes al fallecimiento y se presenta en una mandorla en la parte alta de la composición, con el alma de la Virgen en sus manos ([figura 226](#)). Jacopo Bellini, en la versión de la predela de la *Anunciación* en San Allessandro de Brescia ([figura 227](#)) o en el libro de diseños del British Museum ([figura 228](#)) o del Louvre ([figura 229](#)), seguiría con la misma ubicación.<sup>1</sup>

Dos nuevos aspectos de la occidentalización de la iconografía de *Las Exequias de la Virgen* durante el siglo XV afectaron a la manera de representar el rostro. En coherencia con la creencia en la Iglesia de Occidente de que María no dormitó, sino murió para ser resucitada y ascendida a los cielos, la palidez de la muerte se apoderó de su rostro y, especialmente en la segunda mitad de este siglo, la vejez.<sup>2</sup> Bien avanzada la segunda mitad del siglo XV comienzan a aparecer los donantes, solos a los pies del catafalco, arrodillados y destacados en primerísimo plano, o en el costado del catafalco más próximo al espectador, o mezclados con los apóstoles (Filippo Lippi en la catedral de Spoleto, Gozzoli en Castillo Fiorante y Ghirlandaio en Santa Maria Novella).

En la Toscana el óbito se situó en exteriores, con frecuencia en un paisaje campestre, que en Ghirlandaio se convirtió en la campiña de esta región, salpicada de algunas villas de los opulentos mercaderes florentinos. En Venecia los pintores mostraron su dominio del *trompe l'oeil* en escenarios urbanos, con un elemento arquitectónico muy destacado y noble en primer plano, que enmarca la escena del óbito.

La versión de Carpaccio de *Las exequias de la Virgen* continúa la tradición veneciana de la representación sin innovaciones sustanciales. Incorpora los elementos comunes de la iconografía italiana de las *Exequias* de la Virgen, como la composición tradicional heredada de Bizancio, y otras específicas de la tradición occidental, como san Pedro oficiando las exequias, la palidez del rostro de la Virgen, su edad

la Virgen) y san Juan (se inclina sobre el pecho de la Virgen). En la obra del discípulo de Paolo y en la de Lorenzo Veneziano ya san Pedro oficia las exequias.

<sup>1</sup> En la pintura toscana, Cristo entre los apóstoles puede aparecer con mandorla, como es el caso de las *Exequias* de Taddeo de Bartolo ya mencionada, o la de Fray Angélico en la predela de la tabla de la *Coronación* en los Uffizi, que se conserva en el Museo de San Marcos ([figura 230](#)), o sin mandorla, como en las de Duccio de Buonisegna, Giotto, Spinello Aretino, en las dos de Benozzo Gozzoli (predela de la *Asunción* en la Pinacoteca Vaticana, ejecutada entre 1450 y 1452, y el fresco separado en la Biblioteca Comunale de Castelfiorentino, de 1484) y el fresco de Ghirlandaio en la capilla Tornabuoni de Santa Maria Novella, ejecutado entre 1486 y 1490 ([figura 231](#)). La versión de Bartolo di Fredi en el tríptico de la *Coronación* (Museo Cívico y Diocesano de Arte Sacra de Montalcino), ejecutada en 1388, desplaza a Cristo a la parte superior de la representación encima de un carro de querubines y bendiciendo, lo cual permite que san Pedro ocupe su posición axial entre los espectadores ([figura 233](#)). Esta posición de Cristo no fue, sin embargo, la más habitual entre los pintores toscanos. Filippo Lippi eliminó también a Jesús de la escena en su soberbio fresco de la Catedral de Spoleto (1467-1469) y no lo representó en la parte superior envuelto en una mandorla, pues reservó este espacio para la *Coronación* ([figura 234](#)).

<sup>2</sup> En *La leyenda dorada* se barajaron dos edades para la muerte de la Virgen: sesenta y setenta y dos años (CXIX). El dominico Fabri, en la penúltima década del siglo XV, afirmaba que la tradición sostenía que María había fallecido catorce años después de la muerte de Cristo, esto es, a los sesenta y un años, aunque se hacía eco también de que otros decían que había fallecido a los cincuenta y tres y otros decían otras edades que no especificó [I, p. 328)].

relativamente madura, los donantes arrodillados en primerísimo plano, y elementos habituales de la tradición iconográfica veneciana, como la posición de Jesucristo sentado en una nube y con el alma de María, y la ubicación de la escena en un interior urbano, con un elemento arquitectónico noble enmarcando la escena del óbito.

Por razones del tamaño del lienzo y de la necesidad de representar a un adecuado tamaño los retratos de tres *confratelli*, Carpaccio no empleó el arco triunfal de la Capilla Mascoli, la galería abovedada de Jacopo Bellini de sus libros de diseños o el arco de medio punto de Mantegna en su versión de las *Exequias*, en parte en el Museo Prado y en parte en la Colección Baldi de Ferrara. El recurso a este elemento arquitectónico le hubiera obligado a representar los pilares o columnas o paredes que lo sostenían y entonces no habría dispuesto de espacio para representar a un tiempo a Cristo en medio de la nube con la corte de querubines y la visión urbana, el primero un elemento esencial en la iconografía y el segundo imprescindible para dar profundidad a la composición.<sup>1</sup> Carpaccio recurrió al doble vano, empleado ya por Jacopo Bellini en su versión del episodio en la *Anunciación* de Brescia, dejando fuera de la composición parte de cada uno de los dos arcos, se sirvió de la pared intermedia como fondo de la escena celestial y usó las dos ventanas para incorporar a la escena el espacio urbano. Para destacar mejor a los *confratelli* arrodillados en primer plano, a la izquierda del espectador, desplazó a los apóstoles del cabecero del lecho y encuadró a los *confratelli* con un fondo uniforme de cinco ángeles. Los *confratelli* aparecen con las clásicas togas negras venecianas y una vela en la mano, como las que usaban en los sepelios de los compañeros de cofradía. Probablemente eran los retratos de los miembros de la junta rectora que financiaron el ciclo o contribuyeron más que otros a hacerlo (recuérdese que en esta cofradía los miembros de las sucesivas juntas rectoras corrieron con los gastos de parte de las obras de terminación de la sede y de su decoración). Entre ellos quizás estaba el Zuane de Niccolò, carmenador, que fue rector en el mandato 1503-1504, el cofrero Andrea de Pietro, vicario con Zuane de Niccolò y rector en el mandato de 1506-1507, y el tintorero Pietro, vicario con Andrea de Pietro en este mandato (doc. 48).

El hecho de que el espacio central de la composición estuviera ocupado por la representación de una pared y no por una visión urbana, le permitió a Carpaccio destacar la figura de san Pedro, que oficia las exequias en el eje de la composición. Los demás apóstoles se congregan en ese costado del lecho y a los pies, todos con unos halos muy simples, pues sólo aparecen marcados los bordes. El colorido de sus vestiduras contribuye de forma importante a dar vida a la pintura, junto con el del lienzo y el del almohadón del lecho y el negro de las togas de los *confratelli*, pero la expresividad en los rostros de los apóstoles es pobre.

En los dos paisajes urbanos de estas *Exequias* se ha visto una discutible diferencia entre Oriente, a la izquierda, y Occidente, a la derecha, que indicaría los ámbitos geográficos distintos de la cristiandad (Sgarbi, 1993, p. 216). Asimismo, la ausencia de decoración, de vivacidad cromática y de vida en ambos paisajes, podría no ser un defecto de la propia pintura, sino un recurso intencionado para transmitir desolación ante la muerte de la Virgen (Borean, 1994, p. 64).

Así, pues, esta versión de las *Exequias de la Virgen* de Carpaccio no aporta novedades a la iconografía del episodio. Carpaccio rechazó la idea de Jacopo Bellini en sus libros de diseños de desarrollar una nueva composición, con el catafalco de la

---

<sup>1</sup> La solución de reducir en escala a todos los elementos de la composición para encontrar sitio para estos dos elementos era imposible por las dimensiones del lienzo y por el desajuste que hubiera provocado en la correspondencia de escalas de este lienzo con los demás del ciclo.

Virgen perpendicular al plano del espectador y los apóstoles alineados en ambos costados. Asimismo, reintrodujo a los ángeles como testigos del óbito, que habían desaparecido de las versiones de Jacopo Bellini y de Mantegna, como desaparecerían de la versión posterior de *Las Exequias* del propio Carpaccio, hoy en la Pinacoteca Nacional de Ferrara. El otro elemento sobrenatural de la iconografía, la presencia de Cristo y el alma de la virgen orante, adquiere en la composición de *Las Exequias* para la Scuola degli Albanesi una importancia mucho mayor que la que tenía en las versiones del Véneto citadas anteriores a ésta. En resumen, unas *Exequias de la Virgen* simple y popular para una comunidad de creyentes de María integrada mayoritariamente por artesanos practicantes de una forma de religiosidad sencilla y tradicional.