

11. EL CICLO DE SAN MARCOS DE LA SCUOLA DI SAN MARCO

EL LARGO PERÍODO DE EJECUCIÓN DEL CICLO Y LA UBICACIÓN DE LOS LIENZOS EN LA SALA DE LA JUNTA RECTORA

El ciclo de siete lienzos sobre la vida de san Marcos para la sala de reuniones de la junta rectora de la Scuola di San Marco no acabó de ejecutarse hasta cuarenta y dos años después de que Gentile Bellini, el 15 de julio de 1492, en nombre suyo y de su hermano Giovanni, se ofreciera a decorar esa sala con un primer lienzo. Los hermanos Bellini plantearon unas condiciones ventajosas para la *scuola*, pues dejaban la fijación del precio de la pintura a una comisión de expertos y donaban cien ducados, que se descontarían del precio de la obra (doc. 23). De esta forma, los Bellini, ambos cofrades de la Scuola di San Marco, con experiencia en el ejercicio de cargos en la junta rectora (como ya hemos dicho en el capítulo 3, Gentile era en 1492 rector de mañana, sería vicario en 1504 y había sido decano en 1482, mientras que Giovanni había sido decano en 1486 y volvería a serlo en 1494), querían hacer patente su devoción a Jesucristo, la Virgen y san Marcos, y rendir un homenaje a su padre, que trabajaba en la sala de la junta rectora cuando se produjo el devastador incendio de 1485.

La junta rectora aceptó la propuesta por unanimidad, pero, dadas las circunstancias en que se encontraba la *scuola* en aquel momento, la propuesta era de difícil realización. Sobre las cuatro de la madrugada del Viernes Santo de 1485, el edificio de la Scuola di San Marco ardió totalmente, después de que la cofradía esa noche del Jueves al Viernes Santo fuera a la basílica a ver la reliquia de la sangre de Cristo y estuviera después en San Antonio. Al regreso a su sede dejaron encendidos los cirios del altar y la ventana del altar abierta; un fuerte viento impulsó sobre los cirios la cortina del altar, que ardió. El fuego luego se extendió por todo el edificio.¹ Tras el incendio la cofradía había decidido reconstruir una sede majestuosa y bella, como la que había perdido. Pero en 1492 todavía estaban acabando la estructura y techumbre del edificio, y la decoración interior no había comenzado. La techumbre del *albergo*, en particular, emprendida en 1491 con vigas de madera salvadas del incendio, no estaba finalizada (Sohm, 1982, docs. 47 y 69, pp. 268 y 275). Por otra parte, las dificultades para financiar la fábrica estaban siendo enormes, a pesar de la ayuda que la *Signoria* les estaba prestando: inmediatamente después del incendio dos mil ducados y cien ducados mensuales durante dos años (*ibid.*, doc. 33, p. 263), mil cuatrocientos ducados en 1488 (*ibid.*, doc. 46, pp. 267-268), ingreso de cien miembros por encima del límite máximo en 1485 y 1487 (*ibid.* docs. 35 y 39, pp. 263 y 266) y suspensión de la *caritade* de 1488 (*ibid.*, doc. 45, p. 267).

¹ Marin Sanudo, *Le Vite dei Dogi. 1474-1494*, p. 496.

Gentile Bellini, que estaba sin duda al tanto de todas estas dificultades, debió de prever un ritmo más rápido de las obras del que realmente se alcanzó. En 1495 la *scuola* despidió a Mauro Codusi porque la fábrica estaba prácticamente terminada (*ibid.*, doc. 70, p. 275), pero la decoración interior, incluido el artesonado que cubrirían las vigas y el entablado de los techos de la planta alta, seguía sin iniciarse, y la techumbre del *albergo*, que todavía no se había terminado, fue considerada impropia del edificio y se acordó retirarla y sustituirla por otra de mayor calidad y más en consonancia con la belleza ya alcanzada en el exterior de la fábrica (*ibid.*, doc. 69, p. 275). Las dificultades económicas no solo proseguían, sino que habían aumentado. En la documentación que se ha conservado de la cofradía de la primavera, verano y otoño de ese año, se reconoce que la *scuola* se había gastado un «texoro» en la fábrica y tenía tantas necesidades como deudas, hasta el punto de que se había visto obligada a desprenderse de *imprestidi* por valor de cien ducados (*ibid.*, docs. 69 y 71, p. 275). Así, pues, a mitad de la última década del siglo, las circunstancias tampoco permitían iniciar los lienzos que decorarían la sala de reuniones de la junta rectora, ya que apremiaban otras necesidades de la fábrica.

En el tiempo que transcurrió entre 1495 y 1504, año en el que Gentile hizo su segundo ofrecimiento, se inició la decoración interior, en particular, el altar (1498; *ibid.* doc. 75, p. 276) y los bancos de la sala capitular. Sin embargo, la obra de cantería del altar hubo de suspenderse en el 1500, cuando estaba ya ejecutado en sus dos tercios, porque una comisión de expertos integrada por los cofrades Gentile y Giovanni Bellini, y Ludovico y Bartolomeo Vivarini, consideró que no tenía la calidad que la cofradía se merecía (*ibid.*). Los bancos de la sala capitular, por su parte, no pudieron completarse, pues la junta rectora decidió en 1503 que no se debían destinar más fondos a este fin, en contra del parecer del rector (*ibid.*, doc. 78, p. 271). De nuevo, pues, apremiaban necesidades más urgentes que la decoración del *albergo*, y así se explica que Gentile Bellini fuera elegido vicario de la *scuola* en 1504 sin haber empezado la ejecución del primer lienzo para la sala de la junta rectora. Pero el pintor, dando muestra de su empeño en decorar la cofradía a la que pertenecía y en cuya dirección había participado y estaba participando, reiteró este año de 1504 su ofrecimiento en términos más generosos que el de 1492: el lienzo sería valorado por una comisión de cuatro expertos, dos nombrados por la *scuola* y dos por Bellini, pero, en ningún caso, la *scuola* pagaría más de doscientos ducados del montante de su trabajo, recibiría un descuento de cincuenta ducados, en calidad de donación del pintor, y dispondría de un plazo de cuatro años para abonarle a Gentile su trabajo, en caso de que no dispusiera de fondos para hacerlo inmediatamente después de terminada la obra (docs. 26 y 27). La *scuola*, naturalmente, aceptó la oferta. Gentile se comprometió a empezar el lienzo el mismo mes de mayo, y en marzo de 1505 había terminado una buena parte de su trabajo a plena satisfacción de la *scuola*, que se consideraba afortunada de que una obra de tanta calidad pudiera estar en su poder por un precio tan bajo (doc. 28). El destino del lienzo era la pared en donde se encontraba la mesa presidencial de la junta rectora, justo enfrente de la puerta de entrada de la sala (docs. 23, 26, 27 y 28).

El 13 de octubre de 1504, unos cuatro meses después de encargar a Gentile el primer lienzo, la cofradía decidió cubrir las vigas del techo de la junta rectora con un artesonado en el que un bajorrelieve de san Marcos ocuparía el lugar central y, tres semanas después, acordó iniciar una recolecta para financiarlo (*ibid.*, doc. 81, p. 278). En marzo de 1505, Gentile volvía a mostrar una vez más su voluntad de dejar la impronta de su arte en la Scuola di San Marco y presentaba un dibujo de un segundo lienzo para la pared opuesta, justo en donde se abría la puerta de entrada; a pesar de que

era mayor que el anterior, el pintor se comprometía a hacerlo bajo las mismas condiciones y, además, adelantaba los gastos de los materiales (doc. 28). La cofradía aceptó encantada. Sin embargo, cuando la muerte le sobrevino en febrero de 1507, Gentile todavía no había terminado el primer lienzo ni aparentemente había empezado el segundo, pero tuvo bien presente en los últimos días de su vida su deseo de que un lienzo suyo colgara en la Scuola di San Marco: en su testamento encargó a su hermano Giovanni que lo hiciera y le prometía el libro de diseños de su padre si cumplía su voluntad. Giovanni no defraudó a su hermano y solamente dos semanas después de la muerte de éste, llegó a un acuerdo con la *scuola* por el que se comprometía a terminar el lienzo (doc. 29). El compromiso lo cumplió en un momento no conocido entre marzo de 1507 y julio de 1515, año en el que Giovanni llegó a un acuerdo con la cofradía para hacer un segundo lienzo para la sala de la junta rectora. Ninguno de los documentos de la *scuola* que se han conservado sobre este primer lienzo (23, 26, 27, 28, 29 y 30) precisa el tema del lienzo; no hay duda, sin embargo, de que se trataba del enorme *La predicación de san Marcos en Alejandría*, conservado en la Galería Brera de Milán. Vasari, en su primera edición de *Le Vite...* de 1550 (I, pp. 436-437), y Sansovino en 1580 (*Venetia, Città Nobilissima...*, p. 286), lo vieron en la Scuola di San Marco y ambos lo atribuyeron a Gentile.¹ Sansovino, además, indicó que estaba en la pared que presidía el *albergo* («Gentil Bellino vi dipense il quadro, nel quale San Marco predica a gli infideli posto in faccia dell'albergo»).

Hasta 1515 la *scuola* no tomó la decisión de encargar un segundo lienzo, porque, durante los años transcurridos entre marzo de 1507 y 1515, su situación económica empeoró y, por ende, aumentaron las dificultades para afrontar los gastos de la fábrica. A fines de 1507 el mercader Stefano Mazza, entonces rector, ideó una fórmula para recaudar cuatro mil ducados y poder así salvar el escandaloso contraste entre la gran belleza del exterior de la sede, especialmente de su fachada, «la más bella de Italia», y el vergonzoso estado en el que se encontraban la sala capitular y la sala de reuniones de la junta rectora (doc. 30). Pero en 1510 la situación económica de la cofradía era desesperada: adeudaba tres mil ducados, el rector había tenido que desembolsar quinientos ducados de su bolsillo y no se sabía de dónde obtener fondos para pagar el censo de los frailes de Santo Giovanni e Paolo, las capellanías de los cofrades difuntos, las ayudas mensuales a los pobres, etc., por lo que decidieron suspender la adjudicación de dotes (doc. 16), suspensión que continuaba en vigor en 1514 (doc. 17). Esta calamitosa situación financiera se explica por la conjunción de los gastos de la fábrica con la merma de la principal fuente de ingresos de la cofradía, los intereses de los *imprestidi* o bonos del estado, que se abonaban con enorme retraso por la difícil situación económica que atravesaba la *Signoria* como consecuencia de los enormes gastos para financiar la guerra contra los turcos, primero, y la guerra contra las potencias cristianas de la Liga de Cambrai, después. A esto hay que añadir el aumento de la partida de ayuda a los cofrades pobres, cada vez más numerosos como consecuencia de esta situación,² y por la disminución de ingresos por recolectas y aportaciones voluntarias, pues la crisis lógicamente afectaba también a los bolsillos de la inmensa mayoría de los venecianos, independientemente de su condición social (doc. 30).

¹ Vasari, en la edición de 1568 de *Le Vite...*, confirma la ubicación del cuadro, pero lo atribuye a Giovanni Mansueti (Milanesi, III, p. 648).

² ASV, SGSM, b. 216, acuerdo de 4 de julio en *banca* y de 11 de julio en capítulo general.

En 1515 los peores años de la crisis habían pasado. La Scuola di San Marco seguiría teniendo dificultades económicas serias, pero no de la gravedad de los dos lustros anteriores. El 4 de julio de 1515 Giovanni Bellini alcanzó un acuerdo con esta cofradía para pintar el segundo lienzo del *albergo*: *El martirio de san Marcos* (doc. 31). Giovanni se comprometía a ejecutar el lienzo en las mismas condiciones, con respecto al precio, que el primero, condiciones claramente ventajosas para la cofradía, pero cambiaba ciertos términos de las condiciones de pago, que muestran a una persona no tan generosa con la cofradía como su hermano Gentile. Así, Giovanni exigió una garantía de pago (los intereses de los *imprestidi* legados a la cofradía por Niccolò Aldioni) y que la *scuola* le fuera abonando el trabajo a medida que lo fuera haciendo. Giovanni falleció el 29 de noviembre de 1516 y el lienzo fue acabado por su discípulo Vittore Belliniano, que firmó el lienzo y lo dató (1526). Se desconocen las condiciones en que Vittore aceptó terminar el cuadro y su grado de participación en su ejecución, aunque ningún crítico moderno duda de que Giovanni trabajara en él antes de morir.¹ El lienzo, según el acuerdo de julio de 1515, estaba destinado a la pared de la sala de la junta rectora en la que se encontraba la puerta de entrada y allí lo vio Boschini en 1664 (pp. 238) y 1674 (Castello, p. 70):

Sopra la Porta del detto Albergo, si vede il Santo Evangelista, strascinato per la Città, con funi da Gentili: opera di Vittore Beliniano, allievo di Battista Cima da Conegliano (1664).

Durante el mandato de Antonio di Maestri como rector (marzo de 1525 a febrero de 1526), la *scuola* encargó a Giovanni Mansueti otro lienzo, cuyo destino era el espacio de la sala de la junta rectora «ttra tutti dui balconi», esto es, entre las dos ventanas que daban al campo de Santi Giovanni e Paolo.² Mansueti dejó casi terminado el encargo antes de morir, en una fecha no conocida entre el 6 de septiembre de 1526, día en el que está documentada su última referencia vivo, y el 26 de marzo de 1527, en el que fue dado de baja por defunción de la lista de cofrades de la Scuola della Misericordia, a la que pertenecía, primera referencia documentada de su muerte (Miller, 1978, p. 77). El encargo debió de haberse producido, pues, en una fecha no muy lejana de la toma de posesión de la junta rectora presidida por Antonio di Maestri en marzo de 1526. Se desconoce quién fue el pintor que dio las últimas pinceladas al lienzo, pero su contribución fue escasa, pues la pintura aparece firmada por Mansueti; en un documento

¹ Quizás Vittore Belliniano fuera un «Vettor de Bortolamio, depentor», que ingresó en la *scuola* en 1518 (ASV, SGSM, b. 4, f. 151v). La ausencia de una cruz delante de su nombre, sin embargo, es una razón, no decisiva, en contra de esta identificación. La cruz se acostumbraba a poner ante el nombre de los cofrades fallecidos. Vittore falleció en 1526 y el registro de los cofrades de la b. 4 se extiende hasta mediados del siglo XVI. Por tanto, la cruz debía figurar delante de su nombre, aunque en ocasiones es constatable la ausencia de la cruz de nombres de cofrades fallecidos.

² ASV, SGSM, b. 18, ff. 51-52 (6 de marzo de 1530) y f. 63 (5 de marzo de 1531). El documento de 6 de marzo de 1530 especifica que el lienzo había sido encargado durante el mandato de Antonio di Maestri como rector, durante el cual eran *provveditori* de la fábrica Vittore Ziliol y Giacomo Dardani, y recoge la negativa de la hija y herederos de Giovanni Mansueti a aceptar los treinta ducados que quería abonarles la cofradía para cerrar el litigio sobre los honorarios del pintor. El documento de 5 de marzo de 1531 precisa la ubicación referida para este lienzo, el precio (ciento treinta ducados), y recoge, asimismo, que la *scuola* había acordado abonar treinta ducados a la esposa de Mansueti como pago final.

de 17 de febrero de 1529 de la *scuola* se hablaba de que solamente faltaban algunos retratos (doc. 34). Aunque ninguna fuente contemporánea precisaba el tema del lienzo, se trataba de *Episodios de la vida de san Marcos en Alejandría* (Galería de la Academia, Venecia), pues es el único lienzo de Mansueti para la sala de la junta rectora que, por sus dimensiones, se ajusta exactamente a la anchura de pared existente entre las dos ventanas (Humfrey, 1985b, p. 231). En ese lugar se encontraba en 1648 (Ridolfi, *Le Meraviglie...*, I, pp. 69-70), en 1664 (Boschini, *Le minere...*, p. 238) y en 1674 (Boschini, *Le ricche minere...*, Castello, pp. 70-71).¹

Previamente, en octubre de 1518 la *scuola* expresó su deseo de encargar otros dos lienzos para la sala de la junta rectora y su rector, Giacomo Dardani, el hijo de Alvise, ordenó que se recolectara el dinero que, para este fin y para el artesonado de la sala capitular, habían prometido los miembros de la junta rectora y otras personas (Sohm, 1982, doc. 92, p. 282). Lógicamente estos lienzos estaban destinados a la pared que daba al *campo* de Santi Giovanni e Paolo o a la que estaba situada enfrente de ésta, pues la de la cabecera de la sala era para *La predicación en Alejandría*, de Gentile, y la de la entrada para *El martirio de san Marcos*. El documento que contiene este deseo de la junta rectora no precisa ni el autor ni el tema de los dos lienzos, pero se trataba de dos obras de Giovanni Mansueti que han sobrevivido, *La curación de Aniano* (Galería de la Academia, Venecia), y *El bautismo de Aniano* (Galería Brera, Milán); la autoría de Mansueti aparece inscrita en ambas telas. Lógicamente estos dos lienzos estarían terminados cuando se efectuó el encargo de *Episodios de la vida de san Marcos* durante el mandato de Antonio di Maistri. Sansovino en 1580 atestiguó la presencia de *La curación de Aniano* en la Scuola Grande di San Marco, aparentemente en la sala de la junta rectora, aunque no lo afirmaba expresamente.² Ridolfi y Boschini vieron estos dos lienzos en la sala de la junta rectora. De sus descripciones se infiere que *El bautismo de Aniano* se encontraba en la pared que daba al *campo*, entre una de las dos ventanas y la pared donde se encontraba *La predicación de san Marcos en Alejandría*. Ridolfi no precisó su ubicación en la sala. No obstante, dadas las dimensiones de la sala y la ubicación que precisó de los otros lienzos que vio en este lugar (*La predicación de san Marcos*, «sopra la banca», I, p. 80; *El martirio de san Marcos*, «sopra la porta dell'albergo», I, p. 103; *El bautismo de Aniano* y *Episodios de la vida de san Marcos* en la pared que daba al campo, I, pp. 69-70), se infiere que *La curación de Aniano* no

¹ Ni Ridolfi ni Boschini dicen que el lienzo estuviera entre las dos ventanas, sino en la pared que daba al campo. Ahora bien, como mencionan los dos lienzos que se encontraban en la pared, *El bautismo de Aniano* y *Los Episodios*, no cabe duda de que este último era el que estaba entre las dos ventanas, pues *El bautismo de Aniano*, por sus singulares dimensiones (335x135 cm), fue encargado para el espacio de esta pared que se extendía entre una de las dos ventanas y la pared de la cabecera de la sala, al que se ajusta perfectamente. El texto de Ridolfi en la vida de Giovanni Mansueti dice así: «Nel cantonale de quell'albergo, verso la piazza di s. Giovanni e Paolo, fece sant'Aniano battezzato da s. Marco, ed apresso in maggiore tela tre azioni della vita del medesimo Evangelista». El de Boschini (1664) reza así: «Dalla parte del Campo, si vede Sant'Aniano battezzato da San Marco, opera di Giovanni Mansueti. E di questo Autore, e sono azione del medesimo Evangelista». El texto de 1674 solamente cambia unas palabras en la última frase, que queda así: « E di questo Autore vi sono altre azione del medesimo Evangelista».

² Sansovino, después de afirmar que en la sala capitular se encontraban cuadros de Tintoretto en los que se representaban milagros de san Marcos, dice: «Gentil Bellino vi dipinse il quadro, nel quale San Marco predica a gli infideli posto in faccia dell'albergo, & Giovanni de Mansueti, il quadro dove San Marco guarisce un calzolaio» (*Venetia, Città Nobilissima*, p. 286).

podía encontrarse sino en la pared que estaba enfrente de la que daba al *campo*. Boschini en 1664 (*Le minere...*, p. 237) y en 1674 (*Le ricche minere...*, Castello, p. 70) nos informa de que entonces se encontraba en esa pared, ocupando la parte más próxima a la esquina con la pared de la cabecera de la sala, en donde se sentaba la *banca*.

En la edición de *Le Vite...* de 1550 y en la de 1568, Vasari vio en la sala de la junta rectora («nella stanza dove si raguna l'offizi», diría en la edición de 1550, p. 559), junto a otros lienzos, uno, *La tempestad en el mar* (Galería de la Academia, Venecia), que le impresionó sobremanera. Solamente en la edición de 1568 Vasari explicó el tema del lienzo y lo hizo erróneamente (Milanesi, V, pp. 245-246), pues creyó que se trataba de un episodio de la *translatio* del cuerpo de san Marcos de Alejandría a Venecia, el mismo que aparece en el ciclo de la capilla de San Clemente de la basílica de San Marcos y en la tabla de Paolo Veneziano para la Pala d'Oro, que se conserva en el museo de la basílica. En este episodio la nave que transportaba los restos del santo estaba a punto de zozobrar cuando fue salvada por la aparición del propio santo. En realidad, el tema del lienzo era la representación de una tempestad que, según una leyenda veneciana del siglo XIV, de la que hablaremos más adelante, había asolado a Venecia la noche del 25 de febrero de 1340. La ciudad se había librado gracias a la intervención de san Marcos, san Jorge y san Nicolás. En la edición de *Le Vite...* de 1550 (p. 559), Vasari atribuyó la autoría del lienzo a Giorgione, pero en la de 1568 se la adjudicó a Palma il Vecchio (Milanesi, V, pp. 245-246). En 1580 Sansovino dio fe de la presencia del lienzo en la sala de la junta rectora de la *scuola*, identificó correctamente su contenido («quella fortuna memorabile per la quale S. Giorgio, San Marco & san Nicolò, usciti, come dicono l'antiche Scritture, dale Chiese loro, salvarono la Città») y también se lo atribuyó a Palma il Vecchio, aunque se hizo eco de que algunos sostenían que su autor había sido Paris Bordone (*Venetia, Città Nobilissima...*, p. 286).¹

Hoy la gran mayoría de los historiadores del arte atribuyen *La tempestad en el mar* a Palma il Vecchio.² Giorgione falleció en 1511, justo cuando la cofradía estaba sufriendo lo peor de su crisis económica y cuando la exclusividad de los Bellini como pintores de la *scuola*, acordada en 1492, estaba aparentemente vigente; en esos años Giovanni era considerado el pintor más importante de la ciudad y la cofradía estaba interesada en episodios de la vida de san Marcos en Alejandría. No parece razonable que, en este contexto, la *scuola* encargara a Giorgione un lienzo sobre la leyenda del pescador.³ Palma, que era cofrade de la Scuola di San Marco desde 1513, falleció el 30 de julio de 1528. La hipótesis más plausible es que iniciara la ejecución del lienzo entre la muerte de Mansueti, que ocurrió en una fecha desconocida entre el 6 de septiembre de 1526 y el 26 de marzo de 1527, y su propia muerte, y es casi seguro que dejó el lienzo inconcluso. En un documento de la cofradía de 19 de enero de 1534 se afirmaba

¹ Durante los siglos XVII, XVIII y XIX, la crítica de arte veneciana atribuyó *La tempestad en el mar* a Giorgione (Boschini, *Le minere...*, p. 237, y *Le ricche minere...* Castello, p. 76; Zanetti, *Della pittura veneciana*, pp. 92-93; Zanotto, *Pinacoteca...*, 30).

² Ph. Rylands, en su monografía sobre Palma il Vecchio, ha enriquecido la atribución a Palma con buen número de razones (1992, pp. 242-244; edición italiana de 1988, Milano). Le han seguido atribuyendo un papel a Giorgione en la génesis del lienzo G. Mariacher (*Palma il Vecchio*, Milano, 1968), G. Tschmelitsch (*Zorzo, gennant Giorgione*, Wien, 1975), Ch. Hornig («Giorgiones Spätwerk», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, serie III, VI, 3 (1976), pp. 877-927, y «Giorgione –Unterzeichnungen entdeckt», *Panteón*, 1984, pp. 94-95), D. Rosand (1982) y P. Kaplan (1986).

³ Véase a este respecto a Ph. Rylands, 1992, pp. 127 y 244, que, como diremos más adelante, ha mostrado que Palma se inspiró en una idea de Lorenzo Lotto para la composición de este lienzo.

que la junta rectora había decidido encargar «uno over do teleri che mancha en nel nostro albergo e dar a far al piu over piui sufizientti depentori che sia posibele».¹ No se puede interpretar esta afirmación como una expresión de la duda de la *scuola* entre decorar el espacio de pared desnudo de la izquierda de la sala con uno o dos lienzos nuevos, pues la anchura de este espacio, contando con *La tempestad en el mar*, era de aproximadamente tres metros y sólo admitía un lienzo. Ha de interpretarse más bien como expresión de la duda entre descartar el lienzo inconcluso de Palma, bien porque estaba inacabado bien porque se hubiera estropeado parcialmente por razones desconocidas, y encargar dos lienzos nuevos o bien buscar a un pintor que terminara el lienzo de Palma e hiciera el que ocuparía los aproximadamente tres metros de pared desnuda. Paris Bordone habría sido ese pintor, razón por la que Sansovino habría admitido que en Venecia también se atribuía la autoría de *La tempestad en el mar* a Paris Bordone y que Zanotto viera retoques de este pintor en el lienzo, especialmente la figura del viejo pescador (1834, f. 30).

Según un documento de la *scuola* de 22 de noviembre de 1534, el artesonado, los bancos y los espaldares de la sala de la junta rectora estaban terminados, era inminente la entrega del último lienzo que decoraría sus paredes y sólo faltaba conseguir un tapiz para colocarlo encima de la mesa del *cancello*.² En otras palabras, en esa fecha la decoración de la sala de la junta rectora estaba prácticamente terminada. Aunque el documento no precisa cuál era el lienzo que se iba a entregar a la *scuola* ni quién era su autor, es indudable que se trataba de la pintura de Paris Bordone *La entrega del anillo al Dux*, segunda parte de la leyenda del pescador. Vasari atestiguó su presencia en el *albergo* en términos muy laudatorios en la edición de *Le Vite...* de 1568 («Vita di Tiziano da Cador», Milanese, V, pp. 245-256). El hecho de que hubieran fallecido todos los pintores en los que había confiado la *scuola* para la ejecución del ciclo (los hermanos Bellini, Vittore Belliniano, Giovanni Mansueti y Palma il Vecchio), unido a la existencia de un dibujo de Pordenone sobre un tema raro como éste (Cabinet des Desseins, Louvre, París) y de otro similar, quizás de Bonifacio di Pitati (Biblioteca del Castillo de Aschaffenburg), justifica la hipótesis de que el encargo de este lienzo fuera sometido a concurso por la *scuola* para elegir al buen pintor que buscaba en 1533, concurso que habría sido ganado por el joven Paris Bordone, casado con una sobrina de Zuan Alvise Bonrizzo, rector de la *scuola* de marzo de 1532 a febrero de 1533.³ Nada se sabe sobre las condiciones del encargo y el precio. El dato de que en enero de 1533 la cofradía planteara la necesidad del encargo y que en noviembre de 1534 fuera a recibir el lienzo, indica una ejecución rápida. Paris Bordone era todavía un pintor joven y pudo pensar que este lienzo de respetables condiciones le ayudaría de forma importante a prestigiarlo y, según Vasari, así fue.⁴ Por otra parte, su ingreso en la *scuola* en 1535 (ASV, SGSM, b. 4, f. 119v), inmediatamente después de haber finalizado el lienzo, quizás viniera precedido de un compromiso para ejecutarlo rápidamente y terminar así la decoración de la sala de la junta rectora, en un momento en que la *scuola* estaba

¹ ASV, SGSM, b. 18, f. 84r, transcrito en Ph. Sohm, 1982, p. 287.

² ASV, SGSM, b. 18, ff. 106v-107r, transcrito en P. B. Brown, 1989, p. 294.

³ Bailo y Biscaro, pp. 35-36; P. Humfrey, 1985b, p. 142; Giovanni Nepi Scirè, 1994, p. 48.

⁴ Vasari, en *Le Vite...* (1568), comentó este lienzo en «La vita di Tiziano da Cador» y afirmó que la belleza de la pintura era tal que, a partir de ese momento, su trabajo comenzó a ser demandado «da molti gentilhuomini» (Milanese, VII, p. 463).

haciendo ya un enorme gasto en el artesonado de la sala capitular e iba a iniciar la decoración pictórica en los años siguientes.¹

Así, pues, terminada la fábrica de la nueva sede y superado el período de mayor dificultad económica, el ritmo de ejecución del ciclo de pinturas para la sala de la junta rectora fue más rápido (de 1518 a 1534 cinco o seis lienzos frente a uno o dos de 1492 a 1518). Los dos últimos lienzos, *La tempestad en el mar* y *La entrega del anillo al Dux*, fueron colocados en la pared situada enfrente de aquella en que se abrían las ventanas al *campo* de Santo Giovanni e Paolo. La referencia documentada más temprana sobre la ubicación de los lienzos en esta pared data de Boschini, en 1464:

Entrando nell'albergo, a mano sinistra, vi si vede un temporale, che seguì per opera diabolica al Lito, quando per miracolo di San Marco fù disfatto: opera bellissima di Giorgione.

Segue di Paris Bordone il bellissimo quadro, & envi figurata l'istoria del Vecchio Barcaruolo, quando portò nel Collegio al Serenissimo Principe l'anello datogli da S. Marco.

Doppo questo, si vede san Marco, che guarisce della puntura dalla Lesina Sant'Aniano; opera do Giovanni Mansueti.²

Probablemente esta disposición era también la originaria, cuando el ciclo fue finalizado en la cuarta década del XVI. *La predicación de san Marcos* y *El martirio*, los dos lienzos de mayores dimensiones, ocuparían los dos lugares de honor de la sala y serían los primeros en llamar la atención al visitante. El resto del ciclo no está ordenado cronológicamente, pues *La curación de Aniano*, en la pared de la izquierda, no es seguida por las otras escenas de la vida de san Marcos en Alejandría, sino por dos lienzos sobre la leyenda del pescador, mientras que las escenas representadas en los dos lienzos de la pared de la derecha (*El bautismo de Aniano* y, en los *Tres episodios de la vida de san Marcos*, la decisión sobre el apresamiento de san Marcos, su apresamiento y la visita de Jesús a san Marcos en la cárcel) debían estar precedidas por *La curación de Aniano*.

Llama la atención en este ciclo el énfasis puesto en despertar la piedad comunal, cívica, de Venecia hacia su santo protector, más que la piedad del cofrade como individuo hacia un santo que lo guiara por el camino de la salvación. El acusado orientalismo de las escenas de la vida de san Marcos en Alejandría, los símbolos islámicos, la presencia en dos de los lienzos de las autoridades sarracenas de Alejandría, conducirían a un veneciano del momento a invocar al santo como protector de Venecia en una época en la que el peligro turco no cesaba de rondar. Las escenas de la leyenda del pescador, por su parte, no admiten otra lectura que la invocación de san Marcos, san Jorge y san Nicolás como protectores de la ciudad. En la decoración de la sala de la junta rectora, la Scuola di San Marco se decantó, pues, por destacar su condición de primera *scuola grande* debido a estar consagrada al patrón de Venecia, como tantas

¹ El artesonado de la sala capitular, encargado el 2 de julio de 1519 (Ph. Sohm, 1982, doc. 93, p. 282), estaba terminado el 20 de junio de 1536 y había costado la considerable suma de mil seiscientos doce ducados (*ibid.*, doc. 108, p. 288). El 30 de noviembre de 1542 la cofradía adoptaba la decisión de decorar con pinturas la sala capitular, también con escenas de su protector san Marcos «et altre chose che sarà conveniente al locho» (Pignatti, ed., 1981, p. 136).

² *Le minere...*, p. 237. En *Le ricche minere...* volvería a repetir la misma descripción (Castello, p. 70). Boschini atribuyó *La tempestad en el mar* a Giorgione, como dijimos anteriormente.

veces recordaron sus rectores, y no puso el énfasis en su condición de sociedad orientada a la salvación de las almas de sus miembros.

VENECIA Y SAN MARCOS

Desde al menos el siglo XII san Marcos había sido vinculado con la República de Venecia y en el siglo XIV se convirtió en su gran protector e intercesor ante Dios. El fenómeno de la estrecha vinculación o identificación de un personaje sagrado con una ciudad como factor primordial de cohesión interna de la propia ciudad y de afirmación de su autonomía y poder, fue habitual en el Medievo italiano. Para integrarlo en la conciencia social se recurría a leyendas que eran asumidas como hechos históricos o a algún hecho histórico interpretado *ad hoc*, y se instituía el culto oficial al personaje, con la edificación de un templo y la celebración anual de una o varias importantes festividades cívico-religiosas.

Relativamente tardío fue el origen del culto a san Marcos en las islas de las lagunas que, en la fase postrera del Imperio Romano, se extendían desde Chioggia a Aquilea o en las barras de arena (*lidi*) que protegían a estas lagunas del Adriático. Durante siglos los pobladores cristianizados de estos lugares ignoraron al evangelista, pues las primeras referencias documentadas a san Marcos se remontan a la segunda mitad del siglo VIII (Tramontin, 1970, p. 36). En ellas se sostenía que san Marcos había sido enviado por san Pedro a evangelizar Aquilea, la ciudad ribereña lagunar más septentrional y el centro urbano y religioso más importante de la zona en el siglo VIII, y, por tanto, que el evangelista era el fundador de la primera comunidad cristiana en aquella zona. Estas afirmaciones recogían una leyenda que probablemente surgió a fines del siglo VI o comienzos del VII en Aquilea para justificar su creciente importancia como principal centro religioso de la zona y uno de los más importantes del norte de Italia, pues ninguna fuente había relacionado a san Marcos con estos lugares hasta entonces. Con motivo de las invasiones lombardas de la segunda mitad del siglo VI, el patriarca de Aquilea, principal autoridad religiosa de la zona, se refugió en Grado, y la idea de que san Marcos había sido el evangelizador de estos lugares se fue extendiendo por estas islas lagunares, que entonces recibían un considerable número de refugiados de ciudades vénetas como Padua, Concordia, Oderzo, Aquilea, etc., a causa de las invasiones lombardas.

La leyenda o el hecho histórico de la *translatio* de los restos de san Marcos en el año 838 desde Alejandría a Venecia, entonces un conjunto de islotes, uniría a ésta con el santo para siempre. Esta área lagunar se había mantenido al margen de la invasión lombarda y había continuado siendo súbdita del Imperio de Bizancio. El poder político bizantino en la región tenía su sede en Rávena y destacaba oficiales del ejército en las lagunas para controlarlas. Pero en torno al año 697 el territorio de la actual laguna véneta tuvo su mando militar y político propio en la figura de un dux independiente de Rávena, aunque se consideraba dependiente de Bizancio, y esta figura continuaría existiendo tras la captura de Rávena por los lombardos en el 751. La sede de este poder en el momento de las invasiones francas a principios del siglo IX era Malamocco, en la actual isla del Lido, y, tras el intento fallido de conquista por parte de Pepino, el hijo de Carlomagno, en el 810, la sede del ducado se estableció en la isla de Rivoalto, actual Rialto, dando origen así al papel protagonista de Venecia en la laguna. Un rivoaltino que se había distinguido liderando la resistencia de los habitantes de la laguna contra los francos, Angelo, inauguró entonces una nueva dinastía de duxes, la de los Partecipacio,

que posteriormente adoptarían el apellido Badoer, y durante el ducado de uno de sus sucesores, Giustiniano, supuestamente tuvo lugar la *translatio* del cuerpo de san Marcos de Alejandría a Venecia. La veracidad del hecho no ha sido probada. Las crónicas más antiguas de la *translatio*, que supuestamente ocurrió en el 828, datan de fines del siglo X, más de ciento cincuenta años después; la manda del testamento del dux Giustiniano, en la que ordenaba a su esposa que construyera una basílica para albergar el cuerpo del santo –el argumento más sólido esgrimido a favor de la *translatio*– podría tratarse de una interpolación, y los objetos que aparecieron junto a unos restos humanos en el interior de la tumba de san Marcos, cuando se abrió en 1809, databan del siglo XI.¹

La *translatio* es presentada en las crónicas como un hurto sacro, fenómeno no extraño en las hagiografías medievales, llevado a cabo por dos mercaderes de la laguna, Buono de Malamocco y Rustico de Torcello, cuando se encontraban en Alejandría en el momento en que las autoridades sarracenas ordenaron la utilización de las columnas y entablamentos de mármol de las iglesias cristianas para la construcción del nuevo palacio, según unas versiones; de una mezquita, según otras. Buono y Rustico convencieron a los custodios del cuerpo de san Marcos en Alejandría, que temían por la suerte de la preciosa reliquia ante esta orden, de la conveniencia de trasladar el cuerpo a Venecia. Para ello argumentaron que san Marcos había sido el evangelizador de Aquilea y, por ende, si el cuerpo del santo debía abandonar Alejandría en aras de su preservación, no podía ir a otro sitio que no fuera Venecia, y prometieron a dos de los custodios, el monje Estauracio y el sacerdote Teodoro, que recibirían una importante recompensa por parte del Dux. El cuerpo del santo fue colocado en el fondo de una cesta y cubierto con carne de cerdo, con el fin de que los aduaneros alejandrinos despreciaran el contenido de la cesta y permitieran que la nave veneciana partiera con este precioso cargamento. Llegada la nave a Umago, en Istria, Buono y Rustico enviaron una embajada al dux Giustiniano para comunicarle la buena nueva y para solicitarle perdón, pues un decreto reciente del emperador de Bizancio prohibía que se tocara puerto que estuviera en manos de los sarracenos. El Dux no sólo les concedió el perdón, sino que los recompensó, y el cuerpo de san Marcos fue recibido con todos los honores en Venecia y depositado en el palacio ducal hasta que se terminara la construcción de una iglesia en su honor. Independientemente de la veracidad de esta *translatio* y de la falsedad del papel evangelizador de san Marcos en el Véneto, a partir del siglo XI al menos, nadie dudaba en Venecia de que el cuerpo del evangelista se encontraba en la basílica de San Marcos y de que Venecia mantenía una relación especial con san Marcos. Santiago de la Vorágine en *La leyenda dorada* recogía y difundía ambas leyendas (capítulo LIX), aunque retrotraía el hurto al año 468. La leyenda de la *translatio* fue un instrumento esencial para marcar la autonomía de Venecia frente a Bizancio, al pasar su patrón hasta entonces, el santo guerrero bizantino Teodoro, a un segundo plano. Se establecía también la primacía del Dux sobre la autoridad religiosa, pues la custodia del cuerpo recayó en él, ya que el cuerpo no fue depositado en el templo del obispo, en Castello, sino en el templo ducal, y, en fin, se consagraba la superioridad de Venecia en la laguna y ante las ciudades próximas de las costas del Adriático.

La vinculación de san Marcos a Venecia sería reforzada en los siglos XII, XIII y XIV por otras leyendas. En el siglo XII comenzó a circular en la ciudad la leyenda de la *inventio* o redescubrimiento milagroso del cuerpo de san Marcos, después de haber permanecido en lugar desconocido durante ciento dieciocho años. En efecto, esta

¹ S. Tramontin, 1970, pp. 49-54, E. Muir, 1981, pp. 80-82, y P. Geary, 1990, pp. 133-140.

leyenda afirmaba que en el 976, con motivo de la destrucción de la basílica por un incendio, el cuerpo de san Marcos se había extraviado, pues, para evitar un hurto semejante al que habían cometido los venecianos, su ubicación en la basílica era conocida por muy pocas personas y éstas habían fallecido. Se daba así la paradoja de que se había erigido un nuevo edificio por el dux Domenico Contarini, para seguir honrando las reliquias de san Marcos, pero éstas no se sabía dónde se hallaban. Después de fracasar varias tentativas de búsqueda, cundió la desesperanza, de la que el dux Vitale Valier intentó salir en 1094 convocando tres días de ayuno general, seguidas en el cuarto, el 25 de junio, de una gran procesión y una misa solemne. El pueblo observó con rigor el ayuno, la procesión se celebró en un ambiente de gran fervor y en la misa solemne que culminaba los actos se obró el milagro: algunas de las piedras de una de las pocas columnas que se conservaron del templo anterior, comenzaron a moverse y terminaron cayéndose, dejando a la vista de todos el sepulcro marmóreo que contenía los restos de san Marcos, al tiempo que una suave fragancia invadía el templo. La leyenda reafirmaba el vínculo indestructible de Venecia con san Marco y mostraba la sensibilidad del santo al fervor popular de los venecianos.

Según otra leyenda del siglo XIII, cuya versión definitiva aparecía en el *Chronicon Venetum* (1938, p.10) del dux Andrea Dandolo (1192-1205), san Marcos y su compañero Hermágoras no solo habían evangelizado Aquilea, sino que habrían desembarcado en la isla de Rialto antes de que ésta hubiera sido poblada por el hombre, habrían pasado la noche en ella y, durante la misma, un ángel se le habría aparecido a san Marcos y lo habría saludado con un solemne «Pax tibi, Marce. Hic requiescet corpus tuum». Ante el temor que produjeron aquellas palabras al evangelista, que entendió que le anunciaban su inmediata muerte, el ángel lo tranquilizó asegurándole que en esta vida todavía habría de hacer muchas cosas en pro de Cristo, y le anticipó que en aquel lugar se erigiría una ciudad bellísima, en la que sus restos serían honrados por sus habitantes; Dios, además, les concedería a éstos todo tipo de beneficios, en virtud de la intercesión que el propio san Marcos ejercería. Esta leyenda era de gran trascendencia, pues insertaba la vinculación de san Marcos a Venecia y su función de protector de la ciudad en la planificación divina y justificaba el hurto de las reliquias del evangelista al considerarlo la ejecución de un plan superior preestablecido. Las primeras palabras del ángel a san Marcos, «Pax tibi, Marce», coincidían con las que Jesús le dirigió al evangelista cuando se le apareció en la cárcel de Alejandría, según las antiguas *Pasioness* (Tramontin, 1970, p. 45). «Pax tibi, Marce, evangelista meus» pasaría a formar parte del símbolo oficial de la República: el león alado de san Marcos, que sostiene con una de sus garras un libro abierto, en el que aparecen escritas estas palabras.

La última gran leyenda veneciana sobre san Marcos relevante para nuestro estudio surgió en el siglo XIV y tenía como grandes protagonistas a otros dos santos protectores de Venecia, san Jorge y san Nicolás, además del propio san Marcos.¹ Según esta leyenda, el 25 de febrero de 1341, en medio de una gran tormenta y una crecida del nivel del agua en la laguna, desconocida por su magnitud, un pobre pescador recogía sus

¹ Versiones de la historia se encuentran en Marco Antonio Sabellico, *Istorie della Cose Veneziane*, Venezia, 1718, pp. 289-291, y en Marin Sanudo, *Le Vite dei Dogi*, en la edición de Ludovico Muratori (1733), p. 608. Por otra parte, Giuseppe Cappelletti, en *Storia della Repubblica di Venezia*, transcribe la historia según la extrajo el cronista Scivos –manuscritos de la BNM, clas. VII, cod. CXXI, pag. 123, *retro* y *seg.*, (referencia de Cappelletti)– en 1498 de los libros de la Cancillería ducal (IV, pp. 168-172).

aparejos de la barca para ponerse a salvo, cuando le abordó un desconocido y le ordenó transportarle a la isla de San Giorgio. En esta isla se embarcó otro personaje desconocido y el pescador recibió entonces la orden de dirigirse al Lido. A la altura del convento de San Niccolò se subió a la barca un tercer personaje y entonces el pescador recibió la orden de salir a mar abierto. El pescador obedeció y tan pronto como se adentraron en el Adriático se encontraron con el terrible espectáculo de una nave cargada de demonios, que estaban generando el terrible temporal que amenazaba con la destrucción de Venecia. La presencia de los tres personajes desconocidos (en realidad san Marcos, san Jorge y san Nicolás), provocó el hundimiento de la nave con todos los demonios y trajo la calma a la laguna. El pescador devolvió a los tres personajes a los lugares en los que los había recogido, pero san Marcos, antes de desaparecer, entregó al pescador un anillo con la orden de que se lo presentara al Dux. El mensaje era obvio: Venecia contaba con poderosos santos protectores y el Dux recibía su poder del propio evangelista. Según cuenta el fraile Antonio de Lisboa, del monasterio extremeño de Guadalupe, en su visita a Venecia en 1507, antes de partir para Tierra Santa en peregrinación, circulaba entonces entre los no venecianos de Venecia una historia de la que le informaron «personas fidedignas», que tenía varios elementos comunes con ésta, pero con la finalidad completamente distinta de explicar que el cuerpo de san Marcos había estado en Venecia, pero ya no se encontraba en la ciudad y se desconocía su paradero. De acuerdo con esta historia, antes de que Jerusalén cayera en manos sarracenas, el número de peregrinos que pasaban por Venecia camino de Tierra Santa era elevadísimo, causando molestias a los venecianos, por lo que la Señoría adoptó la decisión de prohibirles que pasaran más de tres días en la ciudad. La medida no gustó al Señor y para mostrarlo obró el milagro de resucitar a san Marcos para que abandonara la ciudad en una barca, luciendo hábito de peregrino. Cuando llegó a tierra, el santo se identificó al barquero y le dijo que comunicara a la Señoría que se iba de la ciudad por la nueva ley sobre los peregrinos. El barquero le contestó que no sólo no lo creerían, sino que lo mandarían a matar. Como prueba de su verdadera identidad. San Marcos le dejó el anillo que los propios venecianos le habían puesto en su mano y les dijo que se los presentara a la Señoría, prueba que, junto a la comprobación de que su cuerpo ya no se hallaba en el sepulcro, bastaría para que lo creyeran. El barquero obró en consecuencia y la Señoría comprobó la veracidad de la historia. El fraile del monasterio de Guadalupe se sentía inclinado a creer la historia, «pues que los venecianos nunca quieren mostrar el cuerpo de Sant Marcos, & si allí estuviese, por quitar esta dubda que tienen los que esta historia saben avrían por bien de lo mostrar». Esta información, sin embargo, no se podía contar ante venecianos, pues «si delante de cualquier veneciano se dicesse que no está en Venecia el cuerpo de Sant Marcos su patrón, se matarían con quien tal dicesse como si les oviessen muerto a su padre» (Jones, 1998, p. 123-124). Esta historia en todo caso muestra que la gran identificación que tenían los venecianos con su patrón era nítidamente percibida por los peregrinos que visitaban la ciudad.

Las leyendas positivas sobre san Marcos y Venecia que hemos mencionado cumplieron su cometido de instituir a san Marco como el gran santo protector de Venecia y de los venecianos, guía de su Dux y de los magistrados de los distintos órganos de gobierno, hasta el punto de que su símbolo, el león alado, se convirtió en la imagen oficial de la República. Por ello, este león enseñoreaba los edificios públicos, bajo la forma de un bajorrelieve esculpido en su fachada, o las plazas principales de las ciudades de su dominio, bajo la forma de una escultura de bulto redondo en lo alto de columnas, y ondeaba al viento en las banderas y estandartes que portaban sus ejércitos o las galeras que surcaban todos los mares conocidos. La figura de san Marcos, con un

Dux arrodillado ante él, circulaba por buena parte del mundo, grabada en las distintas monedas venecianas. Cada año, en cuatro ocasiones, se conmemoraba a san Marcos en Venecia: el 31 de enero, por la *translatio*, pues se creía que el 31 de enero de 828 fue el día en que llegó a Venecia el cuerpo del santo; el 25 de abril, día en que se conmemoraba al santo en el santoral cristiano; el 25 de junio, por la *inventio*, pues, como se ha dicho, ese día se creía que se habían reencontrado los restos de san Marcos en la basílica; finalmente, el 8 de octubre, día en que se celebraba la consagración al evangelista del nuevo edificio de la basílica, acaecida en 1085 (Sanudo, *De Origine, Situ et Magistratibus...*, p. 56). La celebración de dos de estos días revestía gran solemnidad: la del 25 de abril y la del 25 de junio.

La víspera del 25 de abril, uno de los procuradores de san Marcos presentaba el «tesoro delle gioie della Republica» en el altar mayor de la basílica, y el capítulo iba al pie de la Scala dei Giganti, en el palacio ducal, a encontrarse con el Dux y la *Signoria*. Desde allí, todos juntos se dirigían a la basílica, en donde se cantaban las vísperas y el Dux encendía en el altar mayor una vela en honor de san Marcos, mientras se entonaba el *Magnificat* (Sansovino, *Venetia, Città Nobilissima...*, p. 505). Al día siguiente el capítulo volvía a recoger al Dux y la *Signoria* en la Scala dei Giganti y los conducían hasta la basílica, en donde el Primicerio de San Marcos oficiaba una misa solemne, en presencia del legado pontificio, los embajadores extranjeros y los principales magistrados de la República, además del Dux y los miembros de la *Signoria*. A su finalización, el legado pontificio concedía cien días de indulgencia a los presentes. A continuación, todos tomaban asiento y las *scuole grandi*, que se encontraban en la *piazza*, junto al clero regular y secular, comparecían en la basílica y los miembros de la junta rectora de cada una de ellas ofrendaban una vela al Dux, a su esposa, al legado pontificio, a los embajadores, a los magistrados de la República, al Primicerio y al resto del capítulo de San Marcos, a los sacristanes, distinguiéndose al Dux y a su esposa con una vela miniada en oro (*ibid.*), en rendición de vasallaje a la nobleza secular y religiosa y en señal de reverencia a san Marcos. El 25 de junio se celebraba un acto similar en la basílica, en el que, una vez finalizada la misa cantada, desfilaban delante del Dux las *scuole grandi* y el clero regular y secular y se celebraba procesión alrededor de la *piazza* (*ibid.*, p. 515), en un acto de homenaje al Dux como cabeza de la República elegida por Dios para tener como protector a san Marcos y para ser depositaria de sus restos.

La naturaleza de san Marcos como protector específico de la República había sido asumida por los venecianos. «¡Marco!, ¡Marco!» era el grito de guerra de los soldados y marinos de la República al iniciar una batalla. «¡Marco!, ¡Marco!» era la aclamación gozosa que surgía de las gargantas de los venecianos cuando recibían la noticia de una gran victoria y corrían a congregarse en la *piazza*. En los carros triunfales que exhibían las *scuole grandi*, san Marcos era representado con este papel de protector, como el montado por la Scuola di San Rocco para la procesión del 10 de octubre de 1511, en que la figura de san Marcos aparecía enfrente de la que representaba a Venecia, con una cartela en la que le decía, aludiendo a sus enemigos: «Ne timeas a facie eorum, quia ego tecum sum» (doc. 57).

La Scuola Grande di San Marco, por estar dedicada al gran patrón de la República, era la más importante de las *scuole grandi*. Está documentado que sus rectores lo afirmaron en varias ocasiones a fines del siglo XV y principios del XVI, como hemos visto en el capítulo 4. La propia *Signoria* también parecía estar de acuerdo con esta valoración, pues distinguió a la Scuola di San Marco con el beneficio de aceptar un número de cofrades ordinarios superior a los demás (seiscientos frente a quinientos cincuenta para las restantes) y mostró una gran generosidad con la cofradía,

cuando ésta se vio obligada a construir de nuevo su sede tras el incendio de 1485, como hemos visto en el apartado anterior.

LOS CICLOS DE SAN MARCOS EN VENECIA

En mosaico, tabla o lienzo, han sobrevivido en Venecia ocho ciclos sobre san Marcos anteriores al encargado por la Scuola di San Marco para su *albergo*. Cinco de estos ocho ciclos son en mosaico y decoran paredes y bóvedas de la basílica de San Marcos. Se trata del ciclo en la capilla de San Pedro, en el costado norte del presbiterio, ejecutado en la primera mitad del siglo XII; del de la capilla de San Clemente, en el costado sur del presbiterio, de la misma fecha que el anterior; las dos escenas en el transepto sur, datables entre 1250-1255/56; del ciclo de la fachada de la basílica, del que sólo se conserva el mosaico de la puerta de San Alipio, datable en el decenio 1260-1270, conocido en gran medida por el lienzo *La procesión en la plaza de San Marcos* de Gentile Bellini para la Scuola di San Marco; y del ciclo de la capilla Zen, ejecutado en el decenio 1270-1280.

Otros dos, uno en esmalte y otro en témpera sobre tabla, fueron encargados para la Pala d'Oro, el incomparable retablo del altar mayor de la basílica y, por tanto, también forman parte de la decoración de la basílica. El ciclo en esmalte aparece hoy en los márgenes izquierdo y derecho de la *pala*, colocado de arriba a abajo, pero originariamente y hasta 1209 estaba dispuesto transversalmente, a modo de predela, en la misma *pala*.¹ Su datación es incierta, pero la fecha más probable es el siglo XII. El ciclo en tabla es parte del políptico realizado en 1345 por Paolo Veneciano y sus hijos Luca y Giovanni para cubrir la Pala d'Oro, que solamente se exhibía a los fieles en contadas ocasiones a lo largo del año. Se conserva en el Museo de la Basílica. El séptimo ciclo es el encargado por la Scuola dei Tessitori di Seta, del cual san Marcos era uno de sus patronos; de este ciclo ya hemos hablado en el capítulo 8.

Los siete ciclos marcianos para la basílica de San Marcos reflejan diferentes fases del proceso de apropiación de la figura de san Marcos para la República de Venecia, fases que estos ciclos contribuyeron decisivamente a divulgar. La basílica, centro del culto a san Marcos por excelencia, lugar en el que se guardaban sus restos, era una iglesia ducal, por lo que el gobierno de la República se servía de su decoración para difundir este proceso de apropiación. Como consecuencia, la iconografía de los ciclos venecianos sobre san Marcos era específica, distinta a los del resto de Italia.

Los ciclos mas antiguos –en mosaico de las capillas de San Pedro y de San Clemente; y en esmalte, el de la Pala d'Oro– están centrados en transmitir la conexión de san Marcos con Venecia, en su calidad de evangelizador de la zona y primer obispo nombrado por san Pedro, como en difundir el martirio de san Marcos en Alejandría y en establecer la veracidad del fenómeno trascendental de la posesión de los restos, supuestamente depositados en aquella basílica gracias a una realista y, en la capilla de San Clemente, pormenorizada representación de la leyenda de la *translatio*, que, de este modo, se presentaba como un regreso natural de san Marcos a un lugar del

¹ R. Polacco, «Una nuova lettura della Pala d'Oro. Gli smalti, le oreficerie e il ciborio», en H. R. Hahnloser y R. Polacco, 1994, p. 126-128.

CUADRO 34

Escenas de los ciclos venecianos sobre san Marcos en mosaico, tabla o lienzo, hasta 1535

Contenido	Escenas	Ciclos								
		1	2	3	4	5	6	7	8	9
San Marcos Evangelista	San Marcos escribe el evangelio						•			
	San Marcos presenta el evangelio a san Pedro						•			
San Marcos evangeliza Aquilea	San Pedro consagra a san Marcos obispo de Aquilea	•		•				•		
	San Marcos cura al leproso Ataúlfo en Aquilea	•								
	San Marcos bautiza al leproso Ataúlfo en Aquilea	•								
	San Marcos bautiza en Aquilea						•			
	San Marcos cura a un endemoniado						•			
	Aparición del ángel a san Marcos en Rivoalto						•			
	San Marcos presenta Ermágoras a san Pedro para sucederle en Aquilea				•					
	San Pedro consagra a Ermágoras, obispo de Aquilea	•		•			•			
	Ermágoras bautiza en Aquilea	•								
San Marcos evangeliza y sufre martirio en Alejandría	San Marcos predica en Pentápolis	•								
	San Marcos bautiza en Pentápolis	•								
	San Marcos recibe en un sueño la orden de ir a Alejandría						•			
	San Marcos navega hacia Alejandría	•					•			
	San Marcos predica en Alejandría								•	•
	San Marcos cura a Aniano	•		•			•	•	•	•
	San Marcos bautiza a Aniano			•						•
	San Marcos destruye a un ídolo			•						
	Las autoridades sarracenas ordenan el apresamiento de san Marcos									•
	Apresamiento de san Marcos en la iglesia	•		•			•			•
	San Marcos es introducido en la cárcel								•	
	Cristo se aparece a san Marcos en la cárcel			•				•		•
	Martirio de san Marcos						•	•	•?	•
	Entierro de san Marcos	•					•			
<i>Translatio</i>	El cuerpo de san Marcos es extraído de la tumba		•	•		•				
	El cuerpo de san Marcos es transportado hacia el puerto de Alejandría		•							
	El cuerpo de san Marcos es cubierto con carne de cerdo					•				
	Los guardias desisten de examinar la cesta con el cuerpo de san Marcos					•				
	El cuerpo de san Marcos es llevado a bordo de la nave					•				
	La nave con las reliquias es examinado por guardias musulmanes		•							
	La nave parte de Alejandría		•	•						
	La nave es salvada del naufragio por san Marcos		•					•		
	La nave llega a Venecia		•			•				
	Desembarco de las reliquias en Venecia					•				
	Recepción de las reliquias en Venecia		•	•		•				
<i>Apparitio</i>	Entrada del cuerpo de san Marcos en la basílica de San Marcos				•					
	Los venecianos piden a Dios la recuperación del cuerpo de san Marcos				•					
	Milagroso hallazgo del cuerpo de san Marcos en la Basílica				•		•			
Leyenda del Pescador	El sepulcro de san Marcos en Venecia es venerado por los fieles						•			
	San Marcos, san Jorge y san Nicolás se enfrentan al barco de los demonios									•
	El pescador entrega al Dux el anillo de san Marcos									•

1. Ciclo de san Marcos en mosaico en la capilla de San Pedro de la basílica de San Marcos. Primera mitad del siglo XII.
2. Ciclo de san Marcos en mosaico en la capilla de San Clemente de la basílica de San Marcos. Primera mitad del siglo XII.
3. Ciclo de san Marcos en esmalte en la Pala d'Oro de la basílica de San Marcos. Siglo XII?
4. Ciclo de san Marcos (*apparitio*) en mosaico en el transepto sur de la basílica de San Marcos. 1250-1255/1256.
5. Ciclo de san Marcos en mosaico en la fachada de la basílica de San Marcos. 1260-1270.
6. Ciclo de san Marcos en mosaico en la capilla Zen de la basílica de San Marcos. 1270-1280.
7. Ciclo de san Marcos en témpera sobre tabla de Paolo Veneziano en el políptico para cubrir la Pala d'Oro. 1345.
8. Ciclo de san Marcos para la capilla en los Crociferi de la Scuola dei Tessitori de Seta de Venecia. 1495-1500.
9. Ciclo de san Marcos para el *albergo* de la Scuola Grande di San Marco. 1504-1534.

territorio de su primera sede episcopal.¹ Así, cuatro de las escenas del ciclo de la capilla de San Pedro y tres de las diez del de la Pala d'Oro versan sobre la evangelización de Aquilea, a la que se le concede el honor de ser misión encomendada a san Marcos por san Pedro, que consagra como obispo no solo a san Marcos, sino también a su discípulo Ermágoras, que, de acuerdo con esta leyenda, sucedería al evangelista (cuadro 34). El mensaje es claro: la laguna ha sido distinguida con una evangelización ordenada directamente desde Roma por el apóstol a quien Jesucristo encomendó la dirección de la Iglesia. Las seis escenas restantes del ciclo de la capilla de San Pedro y las cinco siguientes del de la Pala d'Oro presentan la labor evangelizadora de san Marcos en Alejandría y su martirio, con el objeto de destacar que su voluntad evangelizadora no la detuvo sino el martirio. El ciclo de san Marcos en la capilla de San Clemente es la continuación de la historia de san Marcos representada en la capilla de San Pedro, y sus siete escenas narran con notas de realismo la leyenda de la *translatio Sancti Marci* (el desenterramiento de los restos en Alejandría, su traslado en barco a Venecia y el solemne recibimiento en la ciudad lagunar). Igualmente, el ciclo de la Pala d'Oro culmina con la representación de la *translatio* de una forma más sintética en tres escenas. Ambas son las visualizaciones más antiguas que se han conservado de esta leyenda esencial en la construcción del mito de Venecia.

Los siguientes ciclos marcianos que se han conservado fueron ejecutados en mosaico en la basílica de San Marcos en los treinta años que transcurrieron entre 1250 y 1280, con una doble finalidad: destacar y popularizar ante los venecianos y visitantes la vinculación de san Marcos con Venecia y la presencia de sus reliquias en la basílica e incorporar e integrar en la historia de esta vinculación el contenido de las nuevas leyendas: la del sueño rivoaltino y la *apparitio*.

Según la tradición, las reliquias de san Marcos habían reaparecido milagrosamente en el pilar sureste de la cúpula del crucero, en particular, en el soporte suroeste de los cuatro sobre los que descansaban cada uno de estos enormes pilares. Enfrente de este pilar, en la pared oeste del transepto sur, se representó entre 1250 y 1255-1256 la *apparitio* en dos grandes escenas: una *preghiera* muy expresiva del pueblo veneciano en el interior de la basílica y la *apparitio* misma.² Las dimensiones de las dos escenas y la importancia del lugar indican el interés de la *Signoria* en visualizar la leyenda, que reafirmaba la conexión del evangelista con Venecia y su sensibilidad a las rogativas de sus habitantes encabezadas por el Dux. Pocos años más tarde, en el decenio 1260-1270 y en el de 1270-1280, las leyendas marcianas de la capilla de San Nicolás y de San Pedro se sacarían a la plaza de San Marcos. En el decenio 1260-1270 una versión pormenorizada de la *translatio* fue presentada en mosaico en el tímpano y en el intradós del arco de cuatro de las cinco puertas de la fachada principal de la

¹ En la capilla de San Clemente, la escena de los restos de san Marcos en Venecia son recibidos por el patriarca de Grado y seis obispos de la laguna, y, en el intradós del arco que separa la capilla de San Pedro del presbiterio, están representados el obispo de Grado, Elías, y el papa Pelagio II, protagonistas de una leyenda, de la que estos mosaicos se hacen eco, según la cual Pelagio II habría concedido al obispo Elías, el patriarcado de la zona en Grado, en perjuicio de Aquilea en el 579. En la época de la ejecución de estos mosaicos, pues, Venecia estaba interesada en mostrar que el patriarcado de la zona estaba en manos del obispo de Grado y no en el de Aquilea.

² O. Demus (1988, p. 109) cree que estas dos escenas de la *apparitio* no ocuparon la pared este del transepto sur, contigua al soporte del pilar en el que la tradición había ubicado la *apparitio*, porque en ella ya estaba representada la leyenda de san Leonardo.

basílica. El que cuatro de las ocho escenas que la componían (Demus, 1988, p. 184) versaban sobre la llegada de las reliquias a Venecia (una más que la versión de la capilla de San Clemente) delataba las intenciones de este programa decorativo: la iglesia ducal de San Marcos tenía el honor y el privilegio de poseer sus restos. En el decenio 1270-1280, en la bóveda de la actual capilla Zen, que entonces era un vestíbulo abierto al exterior y una de las entradas principales de la basílica, usada por los que arribaban a Venecia por mar, se representó en doce escenas la historia marciana anterior a la *translatio*, tal como fue concebida por Venecia, de tal forma que a fines del siglo XIII esta historia estaba a la vista de todos, venecianos y visitantes, en la *piazza*. Las doce escenas de la capilla Zen presentaban una visión bastante esencialista de san Marcos, en la que se destacaba su autoría de uno de los evangelios, aspecto ignorado en la capilla de San Pedro, y se incluía por vez primera el sueño rivoaltino, con la carga ideológica que entrañaba.

Del siglo XIV se ha conservado la tabla de Paolo Veneziano y sus hijos. Con solamente siete escenas, ofrece una versión muy sintética de la historia veneciana de san Marcos, con el énfasis puesto en su misión evangelizadora en Alejandría, que acabó con su martirio (tres escenas), y en su voluntad de que sus restos fueran venerados en Venecia, manifestada a través de la escena del milagro de la salvación de la nave que conducía sus restos a la ciudad lagunar, de la escena de la *apparitio*, representada de nuevo aquí, y de la escena de los venecianos venerando el mausoleo en el que descansaba su cuerpo.

Los dos ciclos que se han conservado encargados por *scuole*, el de la Scuola dei Tessitori di Seta y el de la Scuola di San Marco, de fines del XV y primeras décadas del XVI, abandonaron esta voluntad omnicomprensiva o de síntesis de la historia veneciana de san Marcos para centrarse en su predicación en Alejandría y en su martirio en esta ciudad, que, en el momento de la ejecución del ciclo, estaba en manos sarracenas. La urgencia ya no consistía en explicar y difundir cómo san Marcos se había vinculado a Venecia, sino en implorar su protección ante el peligro turco. Los paganos del siglo I después de Cristo se convirtieron en mahometanos de fines del siglo XV y los templos con los ídolos pasaron a ser mezquitas, de tal forma que el martirio de san Marcos se erigía en símbolo del sufrimiento de Venecia y su labor evangelizadora la esperanza en su ayuda para derrotar aquel poderosísimo enemigo de todos los venecianos. El ciclo de san Marcos para el *albergo* de la Scuola Grande di san Marco incluiría también la leyenda del pescador, una alegoría del poder protector hacia Venecia de san Marcos, san Jorge y san Nicolás, cuyo recordatorio no era vano ante los peligros que habían amenazado a Venecia en su historia más reciente, algunos de ellos todavía presentes, como el caso del turco.

LA CURACIÓN DE ANIANO

Giovanni Mansueti

370x407 cm. Lienzo. Galería de la Academia.

El camellero, en primer plano, sostiene, una cartela con la firma: «IOANNES DE/MANSUETIS/FECIT». A los pies de san Marcos figura escrito el tema del lienzo: «B. MARCUS-ANIANUM SAUCIATUM-SANAT». Las gradas de la parte inferior derecha del lienzo son un añadido posterior, según descubrió M. Pellicoli en una restauración efectuada en 1940 (*Arti*, 1940-1941, p. 67). La fecha precisa de ejecución no se conoce. El *terminus post quem* es octubre de 1518 y el *ante quem* marzo 1525-febrero 1526.

[Lámina 97](#).

Este lienzo ([lámina 97](#)), tercero o cuarto del ciclo desde el punto de vista cronológico, es el primero desde el punto de vista lógico, pues representa el primer milagro que hizo el santo en Alejandría, nada más pisar esta ciudad. Según la tradición cristiana de la vida del santo, la curación de este zapatero alejandrino es anterior a todos los demás episodios sobre la vida del santo representados en este ciclo. La Scuola di San Marco, sin embargo, optó primero por decorar la pared frontal a la puerta de ingreso a la sala de la junta rectora con una colosal *Predicación de san Marcos en Alejandría*, y la pared en que se encontraba la puerta de ingreso con un *Martirio de san Marcos* de dimensiones similares a las anteriores.

La curación de Aniano marca el principio de la labor evangelizadora de san Marcos en Alejandría y fundamenta su continuidad, pues Aniano, el primer alejandrino convertido, sería también el obispo que sucedería a san Marcos al frente de la diócesis creada en esa ciudad. Giovanni Mansueti, en la representación de esta escena, de larga tradición iconográfica en Venecia, como hemos visto en el capítulo 8, continuó en la senda de Cima da Conegliano de orientalizarla a través de vestidos y tocados de los alejandrinos que la presencian, pero no a través de las arquitecturas, a las que concede un papel más importante que Cima.¹ Unos ochenta y cinco personajes, de un total aproximadamente de cien que son presentados en el lienzo, lucen vestidos y tocados orientales. Casi todos los tocados son mamelucos, predominando entre los masculinos el turbante abombado, pero la *taqiyya*, alta y cilíndrica, similar al *shako* del regimiento de granaderos de la guardia real británica, también se presenta en elevado número, y el *zamt*, rojo con una banda blanca, también se hace notar. Asimismo, Mansueti presenta a tres mujeres en el balcón central, encima de la logia, con *tärtur* y velo, que Juan León Africano, el musulmán andaluz, describió como propios de las mujeres de El Cairo, cuando visitó esta ciudad en torno a 1515, en una misión diplomática al servicio del sultán de Fez:

Las señoras... en la cabeza lucen cofias de gran precio, estrechas y de un palmo de altas, de forma tubular... también se envuelven con un velo de algodón muy fino y liso que se importa de la India y se celan la cara con un velillo negro de tela muy fina, pero un tanto áspero y que diríase hecho con sus cabellos, gracias al cual las mujeres pueden ver a los hombres sin ser reconocidos por ellos (p. 320).

¹ Las almenas que coronan el palacio que ocupa el fondo de la representación son islámicas, pero a un veneciano le parecerían locales, pues son muy similares a las del Palacio Ducal y a las de la Procuratie Vecchie.

Dos tocados jenízaros en la segunda galería a la derecha del espectador muestran que Mansueti no trataba de limitarse a tocados mamelucos, aunque la escasez de tocados turcos revela que los mamelucos, representados por primera vez con rigor en *La recepción de los embajadores* ([lámina 104](#)), fueron más del gusto de Mansueti y de los pintores venecianos de la moda oriental que los turcos, bien conocidos por Gentile Bellini.

La orientalización de las arquitecturas de *La predicación de san Marcos en Alejandría*, de Gentile y Giovanni Bellini, el primer lienzo finalizado del ciclo, no tuvo continuidad, a pesar de que tanto el *Martirio...* como este lienzo y los otros dos ejecutados por Giovanni para este ciclo tratarían también sobre escenas de la vida de san Marcos en Alejandría. Probablemente la razón estribó en que el precedente de la arquitectura oriental de *La predicación...* no ofrecía la misma riqueza de posibilidades para la exhibición de la maestría de los pintores en el uso de la perspectiva que el estilo renacentista que representaron en las arquitecturas de sus obras ni era del gusto de los pintores ni de sus clientes.

La escena de la curación tiene lugar en primer plano, en la parte inferior central del lienzo, con Aniano de perfil, sentado sobre un taburete, la lezna en la mano derecha, la sandalia de san Marcos sobre la rodilla, la mano herida tendida y la caja de herramientas junto a él, en el suelo, objetos, posturas y gestos todos que ya aparecían en Cima. Mansueti, que fue un pintor muy efectista, añadió un buen número de pares de zapatos en el suelo y otra banqueta. San Marcos, de pie frente a Aniano, rostro de perfil de tres cuartos, descalzo del pie derecho, coge la mano herida con la suya e invoca a Dios con la otra; es la postura del santo en la iconografía veneciana desde la segunda mitad del siglo XV, la que aparece en el bajorrelieve de la fachada de la Scuola dei Calzaiuoli ([figura 170](#)), en el dibujo de Berlín ([figura 171](#)), en la pintura de Cima ([lámina 52](#)) y en el bajorrelieve de la fachada de la Scuola di San Marco ([figura 47](#)), aunque en esta última san Marcos aparece a la izquierda de Aniano. Al igual que en la pintura de Cima, san Marcos y Aniano están rodeados de un grupo de curiosos, y no de un personaje a caballo, como en Cima, sino de tres, con la *taqiyya* como tocado, como el de Cima, uno de ellos con maza en la mano, como el de Cima, y todos ellos girando su cabeza al paso y ladeando su cintura para poder contemplar lo que estaba ocurriendo, como el de Cima.¹

Pero Mansueti inserta estos evidentes préstamos de Cima en un contexto muy diferente: un escenario representado desde un punto de vista aéreo, característico del género, en el que todo es frontal al espectador, en un buen ejemplo de *tableaux* de la pintura narrativa veneciana. Una arquitectura prácticamente monopoliza el fondo de la composición. Al contrario de la Basílica de san Marcos en *La procesión en la plaza de san Marcos* y el edificio bizantino de *La predicación de san Marcos en Alejandría*, se levanta sin un espacio intermedio entre ella y la escena principal e impide que la vista

¹ Mansueti añade en el extremo izquierdo del lienzo, en el espacio contiguo al lateral de la logia, otro caballero con la maza y exactamente el mismo gesto que los anteriores, en una aplicación mecánica y carente de significado de un mismo modelo. No fue el único préstamo del lienzo. El personaje de torso desnudo, tocado *zamt* y arco en la mano está claramente inspirado en un personaje que aparece en el lienzo *La recepción de los embajadores*, al igual que el camello en primer plano ([figura 104](#)), y las tres mujeres con *tärtur* y velo en las de Gentile Bellini en *La predicación...* ([láminas 101](#) y [103](#)). Estos ejemplos ponen de manifiesto que los pintores habitualmente usaban en sus lienzos diseños de compañeros de profesión.

pueda huir hacia la lejanía, lo cual, unido al más de un centenar de personajes que se presentan en el lienzo, genera una cierta sensación de asfixia en el espectador.

El edificio, de estilo renacentista, tiene una enorme logia en la planta baja, con siete galerías perpendiculares al espectador, cinco de ellas con una bóveda de cañón que en la quinta está almohadillada. Esta logia tan singular está sostenida por un verdadero bosque de columnas alineadas, pretexto de Mansueti para mostrar efectistas perspectivas. Se accede a la logia desde un espacio pavimentado por unas escaleras con pasamano y balaustradas, que recuerdan las que servían para acceder a los palacios venecianos desde sus patios traseros. La logia es, en realidad, la parte más saliente de la fachada de un gran edificio, fachada que se levanta, en su parte baja, al fondo de la logia y, en su parte alta, al fondo de una terraza abalaustrada que se extiende encima de la logia. La parte superior de la fachada de este edificio resulta desproporcionada con respecto a la inferior y revela que Mansueti estaba más interesado en sorprender al espectador con los vistosos alineamientos de columnas de la logia que en presentar un edificio armónico y bien proporcionado.

Resulta realmente chocante esta logia con un estilo arquitectónico tan renacentista poblada masivamente por personajes orientales, que se agolpan tanto en su interior como en la terraza abalaustrada encima de ella, especialmente cuando se percibe que el gran edificio del que forma parte es en realidad el palacio del emir de Alejandría. En efecto, en la galería central, más amplia que las demás, está instalada su corte. El emir la preside, luciendo el tocado de «cuernos en lugar de la corona de emperadores» al que se refirió el jerónimo español Diego de Mérida en 1512 (véase capítulo 5, *Características del género narrativo sagrado en la segunda mitad del siglo XV y principios del XVI en Venecia*). A su lado aparece un descendiente suyo y varios consejeros, todos ellos luciendo la *taqiyya* mameluca, mientras cuatro escribanos, sentados de cuclillas, registran la audiencia que está teniendo lugar en aquel momento en tiras de pergamino. En el espaldar del trono aparece el emblema mameluco adoptado por muchos emires egipcios que el mismo fraile jerónimo español Diego de Mérida vio en 1512 pintado en El Cairo «c. mil veces» en lugares públicos, en las puertas de las casas y en las calles (véase capítulo 5, *ibid.*) y que en Venecia fue representado por vez primera en el lienzo.

Esta *Curación de Aniano* se desarrolla, pues, en una Alejandría islámica y no en la pagana que adoraba mayoritariamente a Serapis en el siglo I después de Cristo. Esta tergiversación histórica sería la constante en los cinco lienzos del ciclo que representaron escenas de la vida del santo en Alejandría. La iniciaron los hermanos Bellini en *La predicación de san Marcos en Alejandría*, primer lienzo que se ejecutó. Era una manifestación del reduccionismo que se produjo en Venecia de convertir al no cristiano en enemigo islámico como consecuencia del avance del poderío turco en el Mediterráneo y sus efectos muy negativos para Venecia. Ubicada esta escena en un contexto islámico en la iconografía veneciana desde la segunda mitad del siglo XV, la novedad de esta versión de Mansueti consiste en mostrar la preocupación y la animadversión del poder político de esta ciudad mahometana por san Marcos. El ambiente hostil en que se movería san Marcos se apunta aquí claramente en que, como interpretó C. Ridolfi (*Le Meraviglie... I*, p. 69), el emir está concediendo audiencia a un súbdito que le está informando del milagro y en que, en la cárcel que presenta Mansueti en el subsuelo de la logia, aparece prisionero un cristiano, barbudo y calvo, claramente diferenciado de los dos personajes orientales que lo acompañan, sus guardianes.

La inclusión de retratos de personajes contemporáneos al pintor, en este caso cofrades de la Scuola di San Marco, era una novedad, pero la práctica estaba

firmemente establecida en el género narrativo sagrado veneciano e italiano y era exigido por las *scuole* venecianas. Mansueti presenta un grupo de cuatro junto al santo, en primer plano, distinguibles, como todos los retratos, por su indumentaria veneciana. La presencia de estos cofrades próximos al santo y detrás de él, significaba estrecha afinidad con él y, sin duda, estos cofrades eran miembros destacados de la *scuola* y contribuyentes importantes a la financiación del lienzo. Uno de ellos, de toga roja y barba blanca, a la izquierda de san Marcos, había aparecido también en *El martirio de san Marcos*, de perfil, en el medio del grupo de *fratelli* a la izquierda de la composición.¹ Pero Mansueti también presenta retratos de cofrades hasta un número de doce en diversos lugares de la escena, sin formar grupo, y en buen número de casos, mezclados con los personajes orientales en el interior de la logia, mostrando que esta práctica podía manifestarse en formas variadas y distintas.

¹ La presencia en *La curación de Aniano* de este personaje hace improbable que fuera Giovanni Bellini, como ha propuesto Botti (1992, p. 62) en su análisis de *El martirio de san Marcos*, pues Giovanni hacía años que había muerto cuando *La curación de Aniano* fue ejecutado.

EL BAUTISMO DE ANIANO

Giovanni Mansueti

335x135 cm. Lienzo. Galería Brera de Milán.

Está firmado en el pedestal de la columna más próxima al espectador: «IOANNES/DE MANSU/ETIS/P. ». La fecha precisa de ejecución no se conoce. El *terminus post quem* es octubre de 1518 y el *ante quem* marzo 1525-febrero 1526.

[Lámina 98-100.](#)

El lienzo ([lámina 98](#)) tiene unas dimensiones singulares porque fue encargado para cubrir el estrecho tramo de pared que se extiende desde la esquina de la pared de la cabecera de la sala a la primera ventana que da sobre el campo de SS. Giovanni e Paolo. Presenta el bautismo por parte de san Marcos del zapatero Aniano, primer alejandrino convertido por el evangelista. Tras la curación milagrosa de su herida, Aniano, contento y sorprendido por el acto de san Marcos, le invitó a comer a su casa. San Marcos aceptó gustoso y, durante el ágape, aprovechando que Aniano le preguntó de dónde provenía la fuerza que él empleó para curarlo, catequizó con éxito al zapatero y a toda su familia. El bautismo siguió a su catequización.

De los ciclos sobre el evangelista en la Basílica veneciana a él dedicada, solo el de la Pala d'Oro contiene esta escena. Aparentemente, pues, Mansueti no tenía precedente próximo. La verticalidad y estrechez del lienzo le movió a usar un tipo de composición semejante al que empleó en *El apresamiento de san Marcos* para la Scuola dei Tessitori di Seta: una arquitectura renacentista presentada en una fuga de perspectiva oblicua, a la que añadió, forzado por la verticalidad del formato, una segunda planta desde el primer plano. De esta forma consiguió una sucesión de tres planos próximos al espectador, que le permitieron presentar los inevitables retratos de cofrades, un buen número de personajes, característico de la pintura narrativa de este pintor, y el bautismo de Aniano. Una fuga de perspectiva continúa hasta el plano del fondo, que en la parte inferior del lienzo son otras arcadas y en la superior un minarete que se recorta en el cielo.

La utilización en este lienzo por parte de Mansueti de elementos de obras anteriores no se limitó a la composición. El tipo de edificio también recuerda el de *El apresamiento de Aniano*: la misma logia proyectándose desde una fachada con una galería de arcadas en la planta inferior y una galería abalaustrada en la superior, la misma bóveda de aristas en la logia, el mismo mármol vetado, los mismos capiteles compuestos y las mismas incrustaciones de círculos de pórfido. La balaustrada de la escalera en primer plano y la logia sobre columnas a la que conduce es la misma en forma y decoración, que la utilizada con anterioridad en *La curación de la hija de Niccolò Benvegnudo* para la Scuola di San Giovanni Evangelista ([lámina 42](#)), y el artesonado que representó en el techo de la planta superior de las logias es el mismo de la gran sala en que tiene lugar la curación milagrosa de la hija de Benvegnudo.

La acumulación de personajes en los tres primeros planos y, sobre todo, la profusión de elementos decorativos en una arquitectura omnipresente genera en el espectador confusión y cansancio ante la incapacidad del pintor de representar lo esencial. El primer plano lo destina Mansueti a los retratos de los cofrades, que acompaña de dos personajes orientales. Tres son los cofrades retratados, más un descendiente de alguno de ellos, que Mansueti pintó sentado en la escalera abalaustrada.

En este primer plano incluye la obligada representación de animales propia del género, en este caso un perrito blanco que es un préstamo del que pintó Carpaccio en *Joven caballero en un paisaje*, ejecutado en 1510, en el Museo Thyssen Bornemisza de Madrid ([figura 235](#)). Disponer los retratos de cofrades en primer plano y desplazar la escena principal a un tercer plano ya lo había hecho Mansueti en *La curación de la hija de Niccolò Benvegnudo*, pero en *El bautismo de Aniano* esta disposición está peor resuelta porque las delimitaciones de los distintos espacios están menos definidas y algunos de los personajes del segundo plano interfieren la visión del bautismo. En el segundo plano representó dos grupos de personajes orientales. En uno, un personaje en los primeros peldaños de la escalera conversa con otros dos situados más arriba, mientras que, debajo de la logia, son cuatro personajes los que protagonizan una conversación. Finalmente, en la planta inferior de la siguiente logia, en el tercer plano, tiene lugar el bautismo de Aniano ([lámina 99](#)). Al igual que san Jorge en *El bautismo de los silenitas*, de Carpaccio para la Scuola di San Giorgio degli Schiavonni ([lámina 84](#)), san Marcos se dispone a verter sobre la cabeza de Aniano agua bendita de un cuenco. Aniano, como el personaje femenino de *El bautismo de los silenitas*, está arrodillado orando con las manos juntas y la cabeza ligeramente inclinada sobre el pecho en actitud de respeto. La novedad aquí radica en que Aniano aparece semidesnudo, como el bautizado por Ermágoras en la Capilla de San Pedro, el propio Aniano en la Pala d'Oro ([figura 236](#)) o el bautizado por san Marcos en la Capilla Zen ([figura 237](#)). No obstante, en todos estos casos se trata de un bautismo de inmersión, en los que el oficiante no vierte agua sobre la cabeza del que recibe el sacramento. En *San Marcos bautiza al leproso Ataúlfo en Aquilea* y *San Marcos bautiza en Pentápolis*, en la Capilla de San Pedro, que no son bautismos de inmersión, los bautizados aparecen vestidos. Mansueti mezcló, pues, la desnudez, propia del bautismo de inmersión, con el derramar agua sobre la cabeza del bautizado, como lo había hecho el Maestro dei Battuti di Serravalle ([figura 238](#)).¹ Contemplan la escena cinco personajes orientales y detrás de san Marcos aparece un enigmático personaje cristiano, joven, con los brazos en la antigua posición orante.

El orientalismo del lienzo no se manifiesta en la arquitectura, sino, principalmente, en los vestidos y tocados de la mayoría de los personajes que aparecen en él. De nuevo se trata de un orientalismo mameluco, pues los tocados que presenta Mansueti son el turbante abombado, mayoritario, la *taqiyya*, en número considerable, y un *zamt*. También aparece otra vez el emblema mameluco que hemos visto en *La curación de Aniano*, esta vez por tres veces, en las enjutas de los arcos. El carácter islámico del lugar es explícitamente marcado con un creciente coronando el minarete que se recorta en el cielo en la parte superior del lienzo ([lámina 100](#)). Una atmósfera de animadversión hacia la labor evangelizadora de san Marcos se insinúa aquí a través de la perplejidad y preocupación que reina entre los orientales del segundo plano ante el bautismo de Aniano.

¹ El denominado Maestro dei Battuti di Serravalle pintó un ciclo de san Marcos en las paredes de la Capilla dei Battuti de la iglesia de San Lorenzo de Serravalle (Vittorio Veneto), en una fecha no determinada entre 1429 y 1446.

LA PREDICACIÓN DE SAN MARCOS EN ALEJANDRÍA

Gentile y Giovanni Bellini

347x770 cm. Lienzo. Galería Brera. Milán.

El 1 de mayo de 1504, día en que Gentile Bellini firmó el acuerdo con la Scuola Grande di San Marco para ejecutar este lienzo, es el *terminus post quem* de la ejecución de este lienzo, y el 4 de julio de 1515, día en que Giovanni Bellini firmó el acuerdo con la misma *scuola* para *El martirio de san Marcos*, es el *terminus ante quem*. El lienzo lo dejó Gentile inconcluso cuando falleció en febrero de 1507. Su hermano se comprometió con la *scuola* a terminarlo el 7 de marzo de ese año, pero se desconoce cuándo, entre esa fecha y el 4 de julio de 1515, lo hizo. Es probable que el lienzo estuviera terminado en 1508.

El lienzo ha sufrido cortes. El corte en su parte superior ha truncado la cúpula central de la mezquita y los minarettes a ambos lados de ésta. Probablemente ha recibido también cortes en la parte inferior y en el lado izquierdo.

[Láminas 101-113.](#)

Este lienzo colosal ([lámina 101](#)), el primero encargado y el primero ejecutado, centraba la atención de quien traspasara el umbral de la sala de la junta rectora, pues ocupaba prácticamente la totalidad de la pared que se extendía encima de la mesa presidencial, en la que se sentaba el rector, el vicario, el rector de mañana y el secretario, justo enfrente de la puerta de entrada. El tema del lienzo, una predicación de san Marcos en una plaza pública de Alejandría, no figuraba en ninguno de los seis ciclos sobre la vida de san Marcos que se han conservado en distintos soportes en la Basílica de San Marcos, pero tenía al menos un precedente: el lienzo perdido de Latanzio da Rimini para el ciclo de la Scuola dei Tessitori di Seta, hecho en 1499, como atestiguó Boschini en 1644 (véase el capítulo 8), al que probablemente corresponde un dibujo preparatorio conservado en la Devonshire Collection ([figura 159](#)).¹

Cuando Gentile cerró el acuerdo con la Scuola di San Marco de 1 de mayo de 1504 para la ejecución de este lienzo (doc. 26), prometió que sería «de più perfetion e bontà» que el que había pintado para la pared de la entrada de la sala de la junta rectora de la Scuola di San Giovanni Evangelista, es decir, *La procesión en la plaza de San Marcos*. En verdad, la composición de ambas pinturas es muy semejante: un acto religioso en primer plano en una gran plaza pública pavimentada, dominada por la fachada de un imponente edificio religioso que se presenta de frente al espectador, y abundante número de retratos de *confratelli*. El diseño de los edificios laterales de Gentile en *La predicación...* era más complejo y profuso que el que aparece en el lienzo, pues Giovanni lo simplificó al reducir de seis a cuatro los edificios de la izquierda, de seis a tres los de la derecha y disminuir el número de arcadas en los de la izquierda (P. F. Brown, 1988, p. 206).

Gentile intentó superar la solemne procesión en la plaza de San Marcos, en la que la reliquia de la santa cruz se presentaba en primerísimo plano, transportada por cofrades de la Scuola di San Giovanni con *cappa* y contemplada con veneración por docenas de *fratelli* sin *cappa*, con una predicación de san Marcos en la plaza pública de Alejandría, que presencian un grupo numeroso de mahometanos de ambos sexos, unas

¹ Según el documento de la Scuola di San Marco que recoge el acuerdo de 15 de junio de 1492 entre Gentile, en nombre suyo y de su hermano Giovanni, y la Scuola di San Marco (doc. 23), Jacopo Bellini trabajaba en la sala de la junta rectora cuando se produjo el incendio de 1485. Se desconoce qué estaba pintando allí Jacopo. Pudo haber sido un ciclo de san Marcos que quizás contuviera una *Predicación de san Marcos en Alejandría*.

seis decenas aproximadamente, y numerosos *fratelli* de la Scuola di San Marco. Al igual que en *La procesión...*, la escena en primer plano se representa paralela al espectador, pero el elemento esencial, san Marcos, no ocupa el eje central del plano, como lo hacía el relicario de la santa cruz en *La procesión...*, sino justamente en el medio de la parte izquierda ([lámina 102](#)).¹ De esta forma, Gentile ganaba espacio para presentar a un mayor número de personas asistiendo a la prédica del santo y, por tanto, para destacar el impacto de su labor evangelizadora. Detrás del santo, Gentile representó a un solo personaje oriental, Aniano, su primer discípulo de Alejandría, que, sentado en el podio, recoge por escrito las palabras del santo. El resto de los personajes en esa parte del lienzo está integrado por un grupo compacto de retratos de *fratelli* de la Scuola di San Marco, contemporáneos al pintor. Su posición, de espaldas al santo, indica que ellos no son los destinatarios de la prédica, sino los que la apoyan y respaldan. La mayoría de los personajes en primer plano, incluido san Marcos, aparecen de tres cuartos de perfil, excepto algunos que han vuelto su rostro al espectador. El espacio de la plaza entre el primer plano y el plano de la fachada de la mezquita, es ocupado en su parte central por otro grupo de musulmanes que se han congregado allí para escuchar al santo. Si la venerada reliquia de la verdadera cruz de *La procesión...* es replicada aquí con la prédica de san Marcos en Alejandría y los retratos de *fratelli* de la Scuola di San Giovanni con otros tantos retratos de la Scuola di San Marco, el interés y curiosidad que suscitaba en el espectador el relicario y la pompa de la procesión es replicada a través del orientalismo. En primer plano llama poderosamente la atención el grupo de mujeres en el centro del lienzo, la mayoría de ellas sentadas sobre una alfombra extendida en el pavimento de la plaza, que lucen el *tärtur* y el velo. El pintor explotó con maestría las posibilidades cromáticas y formales de estos velos blancos, de estos tocados cilíndricos y estos velillos, ciertamente no negros en el lienzo, sobre sus rostros ([lámina 103](#)), que, sin duda, causarían asombro y admiración en los venecianos que contemplaran la pintura. Es una extraordinaria representación de estas mujeres como mudas y autónomas pirámides de tejido, como observó O. Päch (2003, p. 137). En primer plano, destacan también algunos tocados y vestidos muy llamativos, de extraordinario lujo, como, por ejemplo, el caballero con cimitarra, espuelas y turbante turco, concentrado en la predicación de san Marco justo delante del evangelista, junto a un cubo polícromo;² los dos personajes a la derecha de la última fila de mujeres arrodilladas, ambos con vistoso vestido a rayas y *zamt* como tocados, o los tres personajes en el extremo derecho del lienzo, dos de ellos luciendo impresionantes brocados y la espectacular *taqiyya* roja ([lámina 104](#)). El tocado que predomina es el turbante mameluco, que luce la inmensa mayoría de los personajes orientales, justo detrás de las damas, y los que están en segundo plano, de frente al espectador, asistiendo a cierta distancia a la prédica del

¹ San Marcos es un hombre de tez morena, cabello y pequeña barba oscura, con vestido rojo y capa azul intensa, tal como se acostumbraba a representarlo en Venecia. A san Marcos también se le representaba fuera de Venecia como una persona de edad avanzada, calvo, de cabello y barba blanca. Así lo hizo fray Angélico en el *Tabernáculo de los Linaiuoli*, ejecutado entre 1433 y 1435 ([figura 239](#)). El Maestro dei Battuti di Serravalle también representó a san Marcos como un anciano, con cabello y barba blanca ([figura 238](#)). Era la forma en que lo describió *La leyenda dorada* al morir: «algo calvo y un tanto canoso en la cabeza y en su poblada barba» (LIX).

² P. Scarpa (1995, pp. 240-241) cree que en este personaje Gentile quiso representar a Ismael el Sofi, un chiíta persa hostil a los turcos y sobre el que Venecia depositó esperanzas en los primeros años del XVI de que pudiera poner en peligro el Imperio de la Medialuna.

santo. Los tocados orientales en este lienzo son, pues en su inmensa mayoría mamelucos (Raby, 1982, pp. 35-41)

Pero el orientalismo del lienzo se extendió también a la arquitectura, a la escultura, a la fauna, a la flora e incluso a los emblemas. Los edificios que cierran la plaza por ambos lados, no con techumbre de teja sino azotea, y ventanas con celosías, eran inconfundiblemente orientales para los venecianos ([láminas 105 y 106](#)). También lo era el obelisco con escritura jeroglífica, a la izquierda del templo, la jirafa llevada al lazo por delante de la fachada de la mezquita, el dromedario junto al obelisco, o el camello o dromedario al que ladra un perro en un extremo de la plaza. La jirafa, en particular, era objeto de una enorme curiosidad. Ciriaco de Ancona, cuando visitaba Egipto, escribió a Filippo Maria Visconti en enero de 1443 y le expresó su admiración por las jirafas, con su enorme cuello y las patas delanteras un tercio mayor que las traseras, y le adjuntó unos dibujos de estos animales, y en 1487 el sultán de Egipto regaló una a la Signoria de Florencia.¹ Justo a la derecha de la mezquita Gentile pintó la copa de una palmera y la parte superior del tronco, en el que se pueden apreciar los cortes dados a las ramas secas. Oriental es también el emblema que aparece sobre una puerta lateral del segundo edificio que cierra la plaza por la derecha ([lámina 107](#)) y sobre las dos arcadas del primer edificio de la izquierda, el mismo que aparecería posteriormente en *La curación de Aniano*, en *El bautismo de Aniano* y en *Episodios de la vida de san Marcos* de Giovanni Mansueti.² El personaje que, frente al templo, vende pinchitos que asa en un brasero, era habitual al menos en el Cairo, según Breidenbach, que afirmó que en muchos lugares de esta ciudad se podía comprar la carne así cocinada (p. 446).

El espléndido edificio del fondo es, sin duda, una mezquita ([lámina 108](#)). Nótese los dos crecientes que coronan dos agujas a uno y otro lado de las cúpulas laterales ([láminas 109 y 110](#)) y las torres a cada lado son minaretes. La impronta bizantina de la fachada es indudable y así lo consideró Vasari en su edición de *Le Vite...* de 1550, que identificó el edificio como Santa Sofía en Constantinopla:

Fece Gentile doppo il suo ritorno molte opere, ma particolarmente una storia nella Scuola di San Marco, di esso Evangelista; et in quella fece lo edificio di Santa Sofia di Gostantinopoli, oggi moschea de' Turchi (pp. 436-437).³

Obviamente este edificio no es Santa Sofía ni ninguno conocido, sino una creación libre de Gentile, inspirada en templos bizantinos (incluida la Basílica de San Marcos),⁴ adaptada a mezquita, como el propio Gentile vio en Constantinopla. Los

¹ Sobre si la fuente de la representación de Gentile Bellini en este lienzo fue justamente un dibujo de Ciriaco de Ancona que el pintor conocería a través de su cuñado, Andrea Mantegna, y éste vería en la corte de Mantua, véase Ph. W. Lehmann, 1977, p. 14. Gentile, sin embargo, pudo haber visto jirafas en Constantinopla, pues en esta ciudad no eran algo excepcional (E. Panofsky, «The Early History of Man in a Cycle of Paintings by Piero di Cosimo», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1 (1937), p. 21, nota 2).

² Sobre la deformación en la representación de este emblema en estos lienzos de la Scuola di San Marco véase J. Raby, 1982, pp. 43-52.

³ En la edición de *Le Vite...* de 1568, Vasari atribuyó este lienzo a Giovanni Mansueti y omitió la edificación de Santa Sofía (Milanesi, III, 648).

⁴ El edificio representado por Gentile tiene un gran parecido con la Basílica de San Marcos, sobre todo antes de que recibiera la decoración gótica del siglo XIV, es decir, tal como aparece en el mosaico de la puerta de San Alipio. Con tres pórticos, en vez de los cinco de San Marcos,

contrafuertes quizás están inspirados en los de San Vitale en Rávena. La transformación de las iglesias cristianas de Constantinopla en mezquitas tras la caída de la ciudad en manos de los turcos llamaba la atención a los cristianos que la visitaban, como fue el caso del noble vicentino Giovanni Maria Angiolello, que residió en Constantinopla de 1474 a 1481 (Luchetta, 1980, p. 382), y seguramente llamó la atención a Gentile, que coincidió en Constantinopla con Angiolello.

Ni Gentile ni su hermano Giovanni estuvieron en Alejandría. La representación de la ciudad que presentan los hermanos Bellini es, pues, fruto de su imaginación, como señaló Ch. Diels en 1910: «C'est une Alexandrie de fantaisie, sans nul doute...» (p. 14). La impresión de decrepitud que producía la ciudad a sus habitantes a principios del siglo XVI no aparece aquí.¹ Las distintas arquitecturas que se presentan en el lienzo están en buen estado de conservación y el paisaje urbano de la composición no da señales de decadencia. Por otra parte, las altas montañas del fondo, que probablemente pintó Giovanni, no responden a la realidad de la ciudad egipcia. En esta representación fantástica de Alejandría los Bellini introdujeron tres elementos característicos de la ciudad: el faro, la columna de Pompeyo y el obelisco. El faro ya aparecía en la escena de *San Marcos navega hacia Alejandría* en la capilla Zen de la basílica de san Marcos ([figura 240](#)) y en *La curación de Aniano* en la tabla de Paolo Veneziano ([figura 169](#)) y, por tanto, se había fijado como un elemento definitorio de Alejandría en la iconografía veneciana de esta ciudad. En el lienzo aparece a la izquierda del espectador, junto a un trabuco, con una forma que recuerda al faro de este mismo tema en la Capilla Zen ([lámina 111](#)). La columna se presenta en el lienzo a la derecha del espectador, coronado por una doble esfera, y alude a la denominada por los cruzados «pilar de Pompeyo», aunque en realidad esta columna fue erigida en Alejandría por el emperador Diocleciano en torno al año 300 de nuestra era. La leyenda medieval sostenía que el cuerpo de Pompeyo se encontraba enterrado bajo el monumento y su cabeza en una urna esférica que coronaba la columna. El monumento, que se conserva *in situ* y sin esfera alguna sobre su capitel corintio, tiene aproximadamente unos treinta metros de altura y, tras la destrucción del faro, se había convertido en la señal

la fachada de Gentile tiene la misma composición que la basílica bizantina: arcos de medio punto rodeado de columnas de mármoles de diversos colores en los pórticos de la parte inferior y grandes tímpanos de medio punto en la superior; retranqueo de la planta superior y terraza con balaustrada; las tres mismas cúpulas que se pueden ver detrás de la fachada desde la Piazza di San Marco; la ventana islámica que pintó Gentile en el tímpano del pórtico de la izquierda es similar a las que se abren en varios tímpanos de los pórticos de San Marcos. Por otra parte, los dos púlpitos que representó en ambos extremos de la fachada, son, como ha señalado Ph. W. Lehman (p. 7), casi idénticos al que se encuentra en el comienzo del transepto norte, en el interior de la basílica, y las dos columnas a cada lado de la parte inferior de la fachada recuerdan las de la propia Scuola di San Marco.

¹ Zaccaría Pagani, secretario del embajador veneciano, Domenico Trevisan, visitó Alejandría en 1512 y comentó que le parecía mayor que Treviso, se extendía a lo largo más que a lo ancho y diez de sus nueve partes estaban «ruinate, che non fu mai visto tanto sterminio». Pagani atribuyó este estado a la tiranía de los señores de Alejandría, que, como desvalijaban a sus súbditos, los forzaban de hecho a abandonar la ciudad (p. 14). Juan León Africano, cuando visitó Egipto en 1516, comentó también que, excepto en una larga calle que comunicaba la puerta de levante con la de poniente y en la que se encontraban muchas tiendas y alhóndigas, el resto estaba destruido y atribuyó la destrucción a la breve conquista en 1365 de Pedro de Lusignan, el amigo de Mézières, donante de la reliquia de la cruz a la Scuola di San Giovanni Evangelista (pp. 306-307).

de la proximidad de Alejandría para los que se acercaban por mar a la ciudad, pues, erigida sobre una colina, se podía ver desde casi ocho kilómetros de la costa. Por este motivo era enormemente popular y uno de los lugares que los visitantes acudían a visitar tras desembarcar. En la vista de Alejandría en *Civitates orbis terrarum*, la columna aparece coronada por una esfera y extramuros, donde realmente se encontraba en la ciudad musulmana ([figura 241](#)), y extramuros también la vio Pagani en 1512 (p. 14). Gentile o Giovanni debieron de tener conocimiento de que este monumento era uno de los elementos más distintivos de Alejandría y lo incluyeron en el lienzo. Ciriaco de Ancona, en su descripción de Alejandría en una carta dirigida al papa Eugenio IV en 1441, la consideró una de las cosas más importantes de la ciudad (Lehmann, p. 11) y Pagani también la incluyó entre lo que le llamó la atención de Alejandría en 1512. El obelisco, a la izquierda del espectador, es una referencia al que entonces se mantenía en pie en Alejandría, de los dos que había colocado en esta ciudad el emperador Augusto. El otro se había caído tras un terremoto en el siglo XIV y así lo vio Pagani (p. 14) y así los presenta la vista de Alejandría de *Civitates orbis terrarum*, esto es, uno erecto y el otro caído, el primero con una forma y una base similar a la que tiene en el lienzo ([figura 242](#)). Ciriaco de Ancona también lo había considerado una de los monumentos más importantes de Alejandría (*ibid.*);¹ Breidenbach también lo menciona como monumento singular de la ciudad.² No contradice el carácter imaginario del lienzo la inclusión de estos tres elementos arquitectónicos. El faro de Alejandría estaba en ruinas desde el siglo XIV, y así lo había visto Ciriaco de Ancona (*ibid.*), y ni el obelisco ni la columna se encontraban próximos a la gran mezquita de Alejandría ni el faro había sido erigido en la parte de la ciudad que aparece en el lienzo.

Ch. Dempsey (1988) ha sostenido que los jeroglíficos que Gentile Bellini pintó en el obelisco tienen un significado relacionado con la introducción de la fe cristiana en Alejandría. Según este estudioso americano, Gentile Bellini habría bebido, por una parte, en los primeros historiadores de la Iglesia –*Eusebio* (c. 260-340), autor de *Historia ecclesiastica*, y traductores y continuadores suyos como Rufino (345-410), y Socrates Scholasticus (c. 380-c. 450)– y, por otra, en la corriente del humanismo renacentista interesada por la interpretación de los jeroglíficos egipcios. De los primeros historiadores, especialmente de Rufino y Socrates Scholasticus, Gentile habría conocido que el culto a Serapis era el predominante en Alejandría (*La leyenda dorada* se limita a hablar de dioses y de ídolos) cuando San Marcos inició la predicación del cristianismo en esta ciudad y la creencia de que el jeroglífico de la *crux ansata*, que aparecía por doquier en el *Serapeum*, significaba que el templo permanecería erecto y el culto a Serapis vivo hasta que apareciera la señal de una vida nueva, señal que, según Socrates Scolasticus, algunos identificaban con la cruz de Cristo.

Por los humanistas renacentistas Gentile Bellini habría conocido los significados de los seis jeroglíficos que dibujó en el obelisco, significados que, combinados, conformarían un mensaje que sintetizaría la información antes referida que, como

¹ En el siglo XIX, uno de los dos obeliscos fue regalado al Gobierno británico y el otro al estadounidense y se encuentran en el Embankment de Londres y en Central Park de Nueva York, respectivamente.

² «...fuemos al lugar donde solía star el palacio d'el gran Alexandre, en cuya memoria quedó puesta una coluna de piedra. El cabo, agudo, como aguja; que de alexos torre parece. Hay muchas letras de los antigos en ella sculpidas. Y ahunque sea de una sola piedra y pedaço, mayor y más alta es que la de Roma cabe san Pedro, la qual se dize que stovo primero en par de la dicha y dende a Roma levada» (p. 451).

hemos dicho, habría obtenido Gentile de los primeros historiadores de la iglesia. Para Ch. Dempsey, los jeroglíficos del obelisco significarían «Serapis advirtió de forma voluntaria a sus fieles de que su fortuna (como dios) decrecería con el signo de la cruz a causa de la ignorancia y la envidia» («Serapis subjectis suis vovit libens: ex ignorantia invidiaque in spe futurae salvationis fortuna sua decrescet»). Este mensaje sería la traducción en la forma discursiva de los significados de los siete jeroglíficos del obelisco: «Serapis» (la formas curvas de la parte superior); «súbditos» o «fieles» (las dos suelas); «Velum (vovit) Libens» (las letras romanas mayúsculas VL); «ignorancia», «oscuridad» (la lechuza); «envidia» (la serpiente); «la cruz de Cristo» (la lezna); «la decadencia» (la luna menguante inscrita en la luna llena).

La interpretación de Ch. Dempsey, brillante por su erudición, tiene varios puntos débiles. En primer lugar, el significado de los dos jeroglíficos claves para relacionar el obelisco con el culto a Serapis se apoya en cimientos muy frágiles. Él ve en las formas curvas del jeroglífico superior la silueta de un cayado de un pastor, que era uno de los símbolos de Serapis. Pero el propio Ch. Dempsey admite que este reconocimiento es discutible («It is best to be cautious about Gentile's sign, however, although I am convinced that it is invented from that shepherd's staff which is one of the attributes of Serapis», p. 360). Por otra parte, Ch. Dempsey interpreta que la lezna es un símbolo de la cruz de Cristo basándose en razones pocas sólidas. Su asociación de la lezna con la *crux commissa* (la que tiene forma de «tau») la fundamenta en una observación que él mismo admite que hizo de pasada Karl Giehlow, un estudioso alemán de las interpretaciones renacentistas de los jeroglíficos, autor de *Die Hieroglyphenkinde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, publicada en 1915. Establecida de esta forma la asociación de la lezna con la *crux commissa*, Ch. Dempsey relaciona esta *crux* con el significado «vida» o «esperanza de vida» a través de un comentario que hizo Paulus Frellonius en un suplemento que añadió a la obra de Valeriano, *Hieroglyphica*, publicada en 1556, acerca de que San Jerónimo decía que la letra «tau» se podía ver en las paredes del templo consagrado a Serapis.

Ahora bien, el símbolo que representaba «la vida» en la cultura egipcia antigua es la *crux ansata*, que sustituye la parte superior del brazo vertical de la cruz por un lazo. Justamente fue esta cruz la que adoptó la iglesia copta, y lo hizo porque estaba bien establecida en la cultura egipcia su significado de «vida». Por tanto, la interpretación de que la lezna del obelisco de Bellini representa «la vida», en el sentido de la nueva fe cristiana –esencial en la explicación de Ch. Dempsey–, porque se asemeja no a la *crux ansata*, sino a la *crux commissa*, es también, cuando menos, discutible. En segundo lugar, la tesis de Ch. Dempsey supone en Gentile Bellini un gran interés y una relación estrechísima con los humanistas del Renacimiento preocupados por la interpretación de los jeroglíficos, interés y relación que no está documentada. Ch. Dempsey menciona *Hypnerotomachia Polifili*, de Francesco Colonna, publicada en Venecia en 1499, cinco años antes del comienzo del lienzo, en la que se ilustraban y explicaban los jeroglíficos de varios obeliscos, pero no encuentra en ella sino el significado de dos de los seis jeroglíficos del obelisco de Gentile (los de las suelas y el de la lechuza).

Por todo ello, no resulta creíble la brillante interpretación del estudioso americano del obelisco de *La predicación...* Como el propio Dempsey admite, todos los jeroglíficos que Bellini dibujó en este lienzo aparecen en obeliscos erigidos en Roma y Constantinopla (p. 348). Por otra parte, es errónea la interpretación de que en este lienzo se representaba esencialmente la cristianización de los paganos creyentes en Serapis. Como muestran los crecientes que aparecen en el edificio religioso y los atuendos

orientales, la cristianización de san Marcos no es de paganos idólatras de tiempos del Imperio Romano, sino de infieles mahometanos contemporáneos. Lo que los hermanos Bellini representaron en este lienzo fue la labor evangelizadora valiente, decidida, atrevida, de san Marcos en una Alejandría musulmana y no en una Alejandría pagana. Esta transmutación histórica refleja, por una parte, la tendencia a identificar todos los adversarios de la cristiandad como musulmanes, fenómeno al que ya nos referido, y, por otra, el deseo de que el islam, mundo del que provenía el principal azote de la República en los últimos cincuenta años, fuera convertido al cristianismo con la ayuda de san Marcos, protector de Venecia, al que tenía el honor de estar dedicada la Scuola di San Marco y sólo ella en Venecia. El deseo de la conversión del sultán de los turcos al cristianismo fue expresado en profecías que circularon por Venecia e Italia en la segunda mitad del siglo XV y primera del XVI (Tognetti, 1970, p. 151, y 1985, *passim*). La réplica, pues, a la exaltación de la reliquia de la cruz y a la Scuola di San Giovanni, que ocupan el lugar central de la procesión cívico-religiosa en la piazza, representada en *La procesión en la plaza de San Marcos*, es el propio san Marcos, patrón de aquellos *fratelli* que aparecen allí retratados y de la *scuola* en la que colgaba el lienzo, evangelizando a los grandes enemigos de la cristiandad, en general, y de Venecia, en particular, desde 1453. El orientalismo del lienzo no es solamente un medio para sorprender y agradar al espectador con lo exótico, sino también un instrumento esencial para comunicar el mensaje que se quería transmitir en el lienzo: la Scuola di San Marco tenía como patrón al santo que siempre había protegido a Venecia y que ahora la protegería de su nuevo y terrible enemigo.

Más en consonancia con esta interpretación del lienzo es la lectura de los símbolos del obelisco que da Botti (1992, p. 46), menos elaborada que la de Dempsey, pero más creíble. En efecto, según esta lectura, los jeroglíficos centrales aludirían a la labor evangélica de san Marcos en Alejandría: las dos suelas y la lezna se referirían a la curación de Aniano, el primer alejandrino convertido por san Marcos y su sucesor al frente de la sede episcopal. La lechuza y la serpiente significarían la sapiencia y la naturaleza victoriosa de la empresa de san Marcos en Alejandría, pues, además de la asociación tradicional de la lechuza con la sapiencia, en los *Hieroglyphica* de Piero Valeriano se la considera también símbolo de la victoria, y Horapollo, por su parte, sostuvo que la serpiente representada en toda su longitud era el emblema del vencedor. Las dos letras mayúsculas «VL» podrían significar «Vivente Loredano» para indicar que el lienzo fue ejecutado durante el ducado de Leonardo Loredan, según ya había apuntado Ph. W. Lehmann (1977, p. 8), o bien podrían interpretarse como números romanos y entonces haría alusión al año 45 de nuestra era, en el que habría tenido lugar la labor evangelizadora de san Marcos en Alejandría (p. 46). Esta lectura, sin embargo, no ofrece explicación alguna del jeroglífico de la extremidad superior ni del de la extremidad inferior. Scarpa (1995, pp. 237-238) ha descifrado los símbolos del obelisco en términos de una declaración autobiográfica de Gentile sobre su viaje a Constantinopla en 1479. Así, en el extremo superior ve la letra «Z» griega de «Zentile» en veneciano; en las letras «VL» las abreviaciones de «veneciano» y de «cincuenta», la edad que tendría el pintor cuando viajó a Constantinopla; en la lechuza, una alegoría de la sabiduría; en la serpiente, un símbolo de la prudencia, y en la lezna un símbolo de la penetración, mientras que el círculo del extremo inferior consistiría en la luna, esto es, la media luna, el imperio turco. El significado completo de los jeroglíficos sería: «Zentile/viajero/veneciano de cincuenta años/con sabiduría/y prudencia/penetró/en el Imperio Turco». No se acierta a entender, sin embargo, la razón por la que Gentile Bellini incluiría en el lienzo esta alusión a su viaje a Constantinopla y lo hiciera de una

formas tan críptica. Por todo ello, no se puede descartar que Gentile se hubiera limitado a dibujar unos jeroglíficos que solían aparecer en los obeliscos que él había visto a lo largo de su vida, especialmente durante su estancia en Constantinopla, sin intentar expresar a través de ellos mensaje alguno.

Botti ha contextualizado en demasía el lienzo al interpretar que los cofrades de San Marco lo encargaron para que se expresara en él la victoria de san Marcos y, por tanto, de Venecia en Alejandría y, el «incontrovertibile diritto alla presenza in Alessandria ed il fermo proposito di non piegare il capo davante alle angherie del sultano» (1992, p. 58). Se fundamenta esta interpretación en que los atuendos orientales son casi exclusivamente mamelucos en el lienzo, en la implicación directa o indirecta de siete cofrades patricios en el comercio en tierra de mamelucos (no necesariamente en Alejandría)¹ y en las dificultades que estaba experimentado el comercio de Venecia con el sultán mameluco de esos años (*ibid.*, pp. 55-58). No es una fundamentación convincente para una contextualización tan específica. El predominio de vestiduras de mamelucos es la constante en los lienzos sobre la vida de san Marcos en Alejandría en este ciclo y en el anterior encargado por la Scuola dei Tessitori di Seta y no es razonable suponer en cada uno de estos casos un episodio específico para justificarlo. La orientalización de la narrativa sagrada veneciana en términos de adopción de vestimentas y atuendos de tierras dominadas por el islamismo es un fenómeno cultural típicamente veneciano, sin duda la potencia occidental cristiana más afectada por la voluntad de expansión del Islam en el Mediterráneo, y manifiesta tanto el temor a esta religión enemiga como la esperanza de derrotarla con la protección de sus santos más venerados.

La identificación de los retratos de los cofrades de la Scuola di San Marco es muy difícil y ha de reducirse a meras hipótesis. Es muy probable que las tres primeras filas de retratos detrás de san Marcos ([lámina 112](#)) estén integradas por los componentes de la junta rectora de 1504, a la que pertenecía Gentile como vicario, junta rectora que aprobó por ocho votos a favor y tres en contra el encargo de este lienzo (Doc. 26; Gentile no votó, ni cuatro de los decanos). Si se excluye al fraile que aparece en la segunda fila, en el extremo opuesto al espectador, el único sin *bareta* del grupo, el número de personas retratadas en las tres primera filas es de dieciséis, y dieciséis eran los miembros de una junta rectora de una *scuola grande*.² Los cuatro retratos destacados en primera fila serían los de los cuatro cargos más importantes de cualquier junta rectora

¹ Botti menciona once nobles y un *cittadino* implicados en el comercio en tierras mamelucos. No obstante, uno de ellos, Matteo Sanudo di Benedetto, ingresó en 1505, después de que el lienzo hubiera sido encargado y buena parte de él ejecutado. Otro, Francesco Morosini, ingresó en 1504, sin conocer con exactitud la fecha; por tanto, no es seguro que fuera cofrade cuando el lienzo fue encargado (téngase presente que los nobles podían ingresar en las cofradías en cualquier momento y el lienzo fue encargado a principios de año, *more veneto*). Por otra parte, el Pietro Nadal de Giovanni que Botti incluye entre los once, no figura en los registros de la *scuola*, sino un Pietro Nadal de Filippo (ASV, SGSM, b. 4, f. 10r), y el Stefano Malipiero de Nicolò, que también incluye entre los once, no aparece registrado en la *scuola*, sino un Stefano Malipiero sin más; por tanto, no se puede tener la certeza de que sea el mismo personaje. También menciona al *cittadino* Francesco da Monte, que aparece registrado en la *scuola* como «mercadante da oro», pero no es seguro que sea el mismo personaje que cita Sanudo en su *Diarii* como viajando al Cairo en 1506 y regresando en mayo de 1507 (6: 476, 496, y 7: 79) y, en todo caso, su relación con tierras mamelucos está documentada con posterioridad al encargo del lienzo.

² Esta identificación ha sido propuesta por I. Botti previamente (1992, p. 58).

de una *scuola grande*: el rector, el vicario, el rector de mañana y el secretario o canciller. En los libros de las *scuole grande* que recogían los integrantes de las juntas rectoras, se relacionaba en primer lugar a los cuatro únicos cargos unipersonales por orden jerárquico: en primer lugar, al rector; en segundo lugar, al vicario; en tercer lugar, al rector de mañana y, en cuarto, al secretario. El personaje en primera fila, más próximo al espectador, con toga roja y *bareta* negra es, sin duda, Gentile Bellini. Su parecido es muy grande con el rostro que Gambello grabó en la medalla de bronce que hoy se conserva en el Museo Correr, y Gentile luce la medalla de oro que, según Vasari, le había regalado el sultán Mohammed II durante la estancia del pintor en Constantinopla.¹ El otro personaje con toga roja en primera fila debe de ser Marco Pelegrin, rector de la junta de la que Gentile era vicario y, por tanto, el cofrade que presidía la junta que firmó el acuerdo sobre la ejecución de este lienzo (docs. 26 y 27). Pelegrin, que había ingresado en la *scuola* casi treinta años antes (ASV, SGSM, b. 4, f. 90v) y había desempeñado previamente todos los cargos unipersonales, excepto el de rector –secretario en 1491, rector de mañana en 1497 y vicario en 1502 (*ibid.*, b. 6bis, ff. 12r, 9v, 6v, respectivamente)–, era una persona muy cercana a los Bellini; fue albacea testamentario de Gentile (Howard, 1979, pp. 127-128) y la persona que reclamó Giovanni el 7 de marzo de 1507 para que, en nombre de la *scuola*, tratara con él todo lo referente a la terminación de este lienzo (doc. 29). Razones de distinta naturaleza, pues, justificarían la presencia de su retrato en lugar destacado en el lienzo. El cofrade en primera fila, entre Gentile y Marco Pelegrin, debe de ser el «strazzaruol» Agustin Negro, rector de mañana en esta junta rectora presidida por Pelegrin (ASV, SGSM, b. 6bis, 9v); había ingresado en la *scuola* entre 1459 y 1464 (*ibid.*, b. 4, f. 6v) y había desempeñado un decanato de *mezzo anno* en 1488 y la secretaría en 1496 (*ibid.*, b. 6bis, ff. 15v y 12v, respectivamente). También Agustin tenía una relación especial con Gentile, pues el pintor lo nombró albacea testamentario (Howard, *ibid.*), al igual que Pelegrin. Así, pues, si estas identificaciones son correctas, Gentile estaría acompañado en el lienzo de sus dos albaceas, viejos compañeros de cofradía. La persona inmediatamente detrás de Pelegrin debe de ser Antonio Taiamonte, el secretario de la junta rectora (ASV, SGSM, b. 6bis, f. 12v), que fallecería en 1512 (*ibid.*, b. 4, f. 8v). En la segunda y tercera fila estarían los doce decanos, de los cuales los dos de *mezzo anno*, de mayor rango que el resto, estarían en la segunda fila. Dos de los seis cofrades de esta fila segunda lucen toga roja y podrían ser el notario Andrea della Scala y el abogado Antonio di Giacomo, decanos de *mezzo anno* en 1504 (ASV, SGSM, b. 16r). Entre estos retratos en segunda o tercera fila se encontraría también Ettore Ottobon, el escribano del *Ufficio del Sal*, que en el segundo decenio del siglo encargaría a Carpaccio, para su altar en Sant' Antonio di Castello, el lienzo *Los diez mil mártires* (Gentili, 1996, pp. 91-122). Ettore, que sería rector de la *scuola* en 1521 y en 1527 (ASV, SGSM, b. 6bis, f. 3v) contaba en 1504 treinta y dos años (Gentili, *ibid.*, p. 104) y era decano de esa junta rectora (ASV, SGSM, b. 6bis, f. 26v).

Entre los orientales que escuchan la predicación de san Marcos, aparecen también retratos de *fratelli*, en una composición liberada de la rigidez de los alineamientos de los personajes situados detrás de san Marcos. Giovanni, tras la muerte

¹ Ya en la edición de *Le Vite...* de 1550 Vasari afirmaba que, a petición del pintor, el sultán le hizo una calurosa carta de recomendación para presentarla ante el Senado veneciano: «e sopra quello gli diedi molti onorati doni, et apresso lo fece cavaliere con molti privilegi e li pose al collo una catena lavorata alla turcesca, di peso di scudi 250 d'oro, la quale ancora si trova appresso a gli eredi suoi in Venezia» (p. 436).

de Gentile, introdujo retratos en este grupo (Goffen, 1989, pp. 271-272) y es muy probable que el elegante personaje con toga dorada y cadena en el pecho fuera obra enteramente suya ([lámina 113](#)).¹

La contribución de Giovanni Bellini a este lienzo no es fácil de determinar. En marzo de 1505 Gentile había hecho «bona parte» de la pintura (doc. 28), pero cuando fallece, en febrero de 1507, no lo había terminado completamente. Por tanto, la composición general del lienzo es, sin duda, obra de Gentile. Desde un punto de vista estilístico, se reconoce la contribución de Giovanni en la luminosidad, en la atenuación del carácter lineal del dibujo al envolver las figuras en luz y aire (Goffen, 1989, pp. 271-272) o, en palabras de G. Fiocco, «ammorbidendo qua e là la rigidezza di certi spigoli, modulando l'atmosfera con variación già tonali» (1938, p. 16). Así, el pincel de Giovanni habría suavizado la marcada geometría de los tocados de las mujeres orientales al envolverlos en el éter luminoso que bañan sus obras (Howard, 1970, p. 63). G. Fiocco también le atribuye a Giovanni las nubes del cielo, «che Gentile de regola evitava per il suo bisogno di limpidezza» y la cadena montañosa prealpina, que «Gentile non avrebbe dipinto: perchè troppo teneva all'esattezza documentaria» (*ibid.*). Asimismo, la figura de san Marcos fue pintada de nuevo por Giovanni (P. F. Brown, 1988, p. 206 y Goffen, 1989, pp. 171-172), así como la del escriba (P. F. Brown, *ibid.*), y añadió el cubo polícromo delante de la tribuna para destacar la zona principal desde el punto de vista narrativo de este enorme lienzo (*ibid.*).

¹ I. Botti ha supuesto que este personaje era Marin da Molin, el patricio enviado por la *Signoria* a Alejandría como cónsul en 1507, tras el acuerdo alcanzado en mayo de ese año con el sultán mameluco Quansuh-al-Ghuri, acuerdo que facilitaba el comercio entre las dos naciones, después de años de relaciones difíciles. Lo habría pintado, por tanto, Giovanni, no Gentile. Sin embargo, es difícil admitir esta identificación teniendo en cuenta que Marin no fue nunca cofrade de la *scuola*. Podría tratarse de Alvise Dardani, el rector de la *scuola* en 1478, 1484, 1490, 1503 y 1505, aunque en estos dos últimos ocasiones no ejerció el cargo, nombrado Canciller ducal en 1510 y sepultado con grandes honores el 18 de marzo de 1511, en una ceremonia a la que asistió el dux Leonardo Loredan.

EPISODIOS DE LA VIDA DE SAN MARCOS

Giovanni Mansueti

376x612 cm. Lienzo. Galería de la Academia. Venecia.

En la parte inferior del lienzo, a la izquierda del espectador, un niño ataviado a la oriental sostiene una cartela con la autoría: «JOANNES DE MANSUETIS FACIEBAT». El lienzo se comenzó a ejecutar durante el mandato del rector Antonio di Maistri (marzo 1525-febrero 1526) y, cuando falleció Mansueti, entre septiembre de 1526 y marzo de 1527, sólo faltaban por terminar algunos retratos de cofrades.

[Láminas 114-118.](#)

Este lienzo ([lámina 114](#)), de considerables dimensiones, representa el paroxismo de la omnipresencia de la arquitectura y de la acumulación de personajes, característico de Giovanni Mansueti. En él se presentan con un punto de vista ligeramente elevado, típico del género, tres momentos distintos y consecutivos del apresamiento de san Marcos en Alejandría que precedieron su martirio. Las escenas se sitúan en unas arquitecturas renacentistas que evocan, por una parte, las que Mansueti había representado en *El apresamiento de Aniano* para la Scuola dei Tessitori di Seta y en *El bautismo de Aniano* para este mismo ciclo, y, por otra, la del palacio del emir de Alejandría en *La curación de Aniano* para este mismo ciclo. En efecto, las dos logias sobre columnas con pedestales que sobresalen en primer plano son las mismas que aparecen en los dos primeros cuadros citados, pero el templo cristiano en el centro de este lienzo, artificiosamente abierto al exterior, de tal manera que el pintor pueda mostrar las fugas de perspectiva de los alineamientos de las arcadas, recuerda el edificio central de *La curación de Aniano*, aunque éste fuera el palacio del sultán. Nos encontramos con las mismas galerías de columnas en posición frontal al espectador, con las mismas columnas de capiteles compuestos y los mismos arcos de medio punto sosteniendo bóvedas de cañón, y, encima, una terraza abalaustrada, interrumpida aquí en su parte central por una cúpula coronada con el crucifijo, todo ello sobre una plataforma a la que se accede por unas escaleras. Pero también se percibe en estas arquitecturas la influencia de Cima da Conegliano en *La curación de Aniano* para la Scuola dei Tessitori di Seta ([lámina 52](#)), en particular los *oculi* y el frontón central en la parte superior de la fachada de este templo.

Debido a la innecesaria ocupación por innumerables personajes orientales de las terrazas abalaustradas y del espacio entre los retratos en primer plano, en el centro del lienzo, y el templo mismo, el lienzo resulta de difícil lectura, además de producir cierto agobio en el espectador.¹ El primero de los tres momentos distintos que se presentan en él aparece a la derecha, bajo la logia. Como en *El apresamiento de Aniano*, para la Scuola dei Tessitori di Seta, y *La curación de Aniano*, para este mismo ciclo de la Scuola di San Marco, el emir de Alejandría, con el turbante de cuernos, sentado de cuclillas sobre una especie de *sarir*, recibe en audiencia a uno de sus súbditos, que denuncia la acción evangelizadora de san Marcos en la ciudad ([lámina 116](#)). El emblema mameluco, que Mansueti vincula con el poder político, vuelve a aparecer en las enjutas de los arcos de la logia. Los miembros del consejo del sultán están junto a él,

¹ Los tres caballeros orientales que insertó Mansueti en este espacio son una manifestación de su efectismo gratuito, al igual que los rostros orientales que se dibujan tras unos vanos cuadrados en el subsuelo del templo ([lámina 117](#)), efecto este último que entra dentro de lo sorprendente y cómico que esperaba encontrar el espectador en todo lienzo del género.

ya sea luciendo el turbante abombado o la *taqiyya*, mientras un escribano registra la denuncia. Junto a la logia, en primer plano, enfrente del espectador, Mansueti cumple con la acostumbrada exigencia de representar animales, en este caso orientales. A través de los arcos de esta logia, junto a un edificio de base octogonal, inspirado en el que Cima pintó en *La curación de Aniano*, son visibles también dos camellos, que completan la fauna oriental en esta pintura.

El segundo momento de la vida de san Marcos representado en este lienzo tiene lugar en el interior del templo cristiano, cuyo altar está decorado con una *pala* de la Crucifixión con la Virgen y san Juan ([lámina 115](#)). Según la tradición cristiana de la vida de san Marcos, sus enemigos paganos eligieron para apresarle el 24 de abril, aprovechando que ese día, Domingo de Resurrección, celebraba misa en el templo cristiano. Así lo hicieron, anudándole una soga al cuello, con la que lo arrastraron por las calles de Alejandría. Esta escena había sido representada tres veces en la Basílica de San Marcos: en la Capilla de San Pedro, en mosaico ([figura 243](#)); en esmalte, en la Pala d'Oro ([figura 244](#)), y en la Capilla Zen, en mosaico ([figura 245](#)). En todos ellos la escena se presentaba de una forma muy expresiva, con un san Marcos luciendo paramentos episcopales y celebrando la misa delante de un altar, mientras dos personajes con turbantes le anudaban la soga al cuello. Mansueti presenta aquí la escena en un templo abarrotado de fieles, en que las mujeres, con *tärtur* y velo inspirados en *La predicación de san Marcos en Alejandría*, de Gentile y Giovanni Bellini, ocupan mayoritariamente el costado sur ([lámina 117](#)), y los hombres el norte. Cuatro personajes con *zamt*, que en la pintura veneciana de entonces solían ser hombres de armas y que aquí aparecen con cuchillos colgando del cinturón, detienen a san Marcos, al tiempo que varios fieles orientales ya convertidos al cristianismo, se arrodillan ante el evangelista. La sorpresa reina entre los fieles orientales cristianizados que están reunidos en el costado norte: se miran unos a otros y parece que se preguntan qué hacer.

El último momento del apresamiento de san Marcos representado por Mansueti en este lienzo tiene lugar en la logia a la izquierda del espectador, convertida por el pintor en prisión ([lámina 118](#)). Después de arrastrar a san Marcos por las calles de Alejandría el día de su apresamiento, sus enemigos le encerraron en un calabozo para que pasara la noche, hasta que, según Simeón Metafrastes, se decidiera qué tipo de muerte darle (Niero, 1994, p. 35).¹ Aquella noche, tras un violento terremoto, un ángel descendió del cielo y se le apareció a san Marcos para garantizarle que su alma se reuniría en el cielo con los santos apóstoles y que sus reliquias en la tierra no serían destruidas jamás. Inmediatamente después de experimentar esta visión, san Marcos dio gracias a Jesucristo por no haberlo abandonado y le pidió que recibiera su alma entre las de los suyos. Cuando todavía estaba formulando esta petición, experimentó una segunda visión, esta vez del propio Jesucristo en su naturaleza humana, que le dijo: «Paz a ti, Marco, evangelista mío». San Marcos le respondió: «Paz a ti, Señor Jesucristo» (*ibid.*). La escena había sido representada en el ciclo en esmalte de la Pala d'Oro ([figura 246](#)) y en la tabla de Paolo Veneziano ([figura 247](#)). Esta última fue, sin duda, una fuente de inspiración para Mansueti, pero la versión de este pintor es más rica y sintética que la de Paolo Veneziano. En ambos casos, Cristo aparece bendiciendo a san Marcos, pero Mansueti también incluye en la representación al ángel, que aparece detrás de Cristo, y, además, rodea a Cristo de un resplandor dorado en que se puede ver su corte de

¹ Simeón Metafrastes, el principal compilador de leyendas de santos de la Iglesia bizantina, escribió en el siglo X una vida de san Marcos, publicada en *Patrística Griega*, 115, cols. 163-170.

querubines y une la mano izquierda de Cristo y la derecha del santo a través de una tira de pergamino, en alusión a la condición de evangelista de san Marcos.

El primer plano de la composición lo reservó Mansueti para los retratos. En el caso de este lienzo, está documentada la voluntad de los cofrades de ser retratados (doc. 34). Los cofrades forman dos grupos, uno de nueve miembros en el costado del calabozo, y el otro, más importante por la posición central que ocupan, también de nueve miembros, a los que acompañan tres niños, uno de ellos, de espaldas, luciendo la vestimenta de una *compagnia della calza* (lámina 115).¹ Los miembros de ambos grupos aparecen de tres cuartos de perfil, con la mirada puesta fuera del lienzo, en la escena representada en la tela que ocupaba la pared de la entrada de la sala y que era la del martirio, esto es, la culminación de las presentadas en este lienzo. Algunos de estos rostros ya habían aparecido en pinturas ejecutadas anteriormente, como el de toga roja y cabello largo y canoso, en el centro de la composición, detrás del cofrade de toga roja que lidera el grupo. Es el mismo personaje con toga roja que aparece sentado en *El bautismo de Aniano*. El personaje barbudo y con *bareta* negra en el grupo de retratos central, junto al segundo de toga roja que hemos comentado anteriormente, parece el mismo que en *La curación de Aniano* se encontraba en tercera fila, detrás de san Marcos. Alessandro Ziliol, bisnieto del Vittore Ziliol que fue rector de la Scuola di san Marco en 1515 y 1524 (véase el capítulo 3, *Los cofrades de la disciplina: los notarios y secretarios de la Cancillería en las scuole grandi de San Marco y de San Giovanni Evangelista*), en una crónica familiar que escribió en la primera mitad del siglo XVII,² afirmaba que el retrato de su bisabuelo «si vede ... nell'albergo della scola di san Marco a man destra, vestito con la veste ducale cremesina con un puttino apresso, qual è M. Cesare Ziliol il cancelliero» (Bellavitis, 201, p. 343). En la pared derecha del *albergo*, esto es, de la sala de la junta rectora, solamente colgaban dos lienzos, ambos de Mansueti, éste y el *Bautismo de Aniano*. Vittore Ziliol había nacido en 1459 y, por tanto, en los años en que se encargaron a Mansueti estos lienzos para la Scuola di San Marco, debía de estar en la sesentena. Cesare Ziliol, su hijo, había nacido en 1515 (*ibid.*, p. 284). Por tanto Vittore Ziliol podía ser el personaje con toga roja que lidera el grupo de retratos en este lienzo y el niño junto a este grupo, también con toga roja, Cesare Ziliol. No es descartable, sin embargo, que Alessandro Ziliol se refiriera al *Bautismo de Aniano* y Vittore Ziliol fuera el personaje con toga roja en primer plano y Cesare el niño que aparece sentado en las escaleras, con la figura recortada entre dos balaustres, más pequeño que el de los *Episodios...* pues el *Bautismo...* fue encargado y ejecutado antes.

¹ Detrás de la logia del emir, Mansueti representó otro retrato de un cofrade.

² La crónica lleva por título *Cronichetta da ca Ziliol copiata fedelmente et aggiuntevi altre cose*, según reza en un ejemplar manuscrito por el propio Alessandro (fallecido antes de 1646) y conservado en la Bibiloteca del Museo Correr (963/5, f. 137r-149v). Ha sido transcrito y publicado por A. Bellavitis, 2001, pp. 337-353. La crónica había sido comenzada por otro miembro de la familia, Andrea Ziliol (1457-1544), hermano de Vittore, y terminada por Alessandro.

EL MARTIRIO DE SAN MARCOS EN ALEJANDRÍA

Giovanni Bellini y Vittore Belliniano

362x771 cm. Lienzo. Galería de la Academia. Venecia.

1515-1526. La tela fue ejecutada con un corte rectangular de 158x272 cm en el centro de su parte inferior, para que pudiera adaptarse al vano de la puerta de entrada a la sala de la junta rectora, que se encontraba en la pared en la que iba a ser colgado el lienzo. El lienzo aparece firmado y datado en el pedestal sobre el que se apoyan dos columnas del pórtico del edificio de la izquierda: «MDXXVI/VICTOR/BELLINIA(N)VS».

En la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del XX anterior a 1940, el lienzo estaba en tan pobre estado de conservación que Crowe-Cavalcaselle (1891, I, p. 283) dio por perdida la parte central y apenas visible la escena del martirio y a A. Venturi (1915, VII, 4, p. 622) le resultó imposible formular un juicio crítico sobre la obra. La restauración de 1949 (Mauro Pellicoli) permitió apreciar el interés del lienzo y la de 1987-1994 (Gino Marin) puso de manifiesto valores de la pintura hasta entonces insospechados por la crítica.

[Láminas 119-124.](#)

La composición de la pintura estuvo condicionada por el corte rectangular en la parte inferior central de la tela, corte inevitable, pues en la pared en que iba a ser colocada se encontraba la puerta de entrada a la sala de la junta rectora, por donde se accedía desde la sala capitular ([lámina 119](#)). La solución obligada fue repartir el primer plano de la representación en los dos espacios a uno y otro lado de la puerta. El martirio propiamente dicho fue presentado en la parte derecha, mientras que la izquierda fue destinada a un elemento esencial del género: los retratos de *fratelli*, reunidos en un grupo compacto y mixto (la primera fila es ocupada por personajes orientales) de hasta cinco en fondo. Une la representación el paisaje del fondo, constituido, en la izquierda, por un conjunto de edificios con la impronta del Renacimiento veneciano, que en la derecha deja paso a una colina coronada por otro conjunto de edificios. A la derecha de la colina se encuentra el mar y, a lo lejos, una cadena montañosa, en cuyas faldas se aprecia otra ciudad.

La pintura representa el martirio de san Marcos como se exigía a Giovanni Bellini en el acuerdo de 4 de julio de 1515: «dependere una historia de miser San Marco, como essendo in Alexandria el dito fo strassinato per terra da quelli mori infideli». Según la tradición cristiana, san Marcos había sufrido martirio el 24 y el 25 de abril, día en que falleció. Había consistido en arrastrarlo por las calles de esta ciudad hasta que expirara. Así lo narraron en el siglo X Simeón Metafrastes y el obispo Severo de al-Ushmunain,¹ y, posteriormente, *La leyenda dorada* (LIX). En las tres versiones, a san Marcos le pusieron una soga al cuello y tiraron de ella para arrastrarlo por las calles y plazas de Alejandría.

El martirio de san Marcos había sido representado en dos de los ciclos sobre el evangelista en la Basílica de San Marcos: el de la capilla Zen, ejecutado entre 1270 y 1280 ([figura 248](#)) y el de Paolo Veneziano, de 1345 ([figura 249](#)). En ambos ciclos san Marcos aparecía tendido en el suelo sobre la espalda y arrastrado por sus enemigos, valiéndose de la soga anudada al cuello del santo, pero también de otras que le habían

¹*History of the Patriarchs of the Coptic Church of Alexandria*, texto en árabe y en inglés, editado y traducido por B. Evetts, Paris, 1904. Edición *on-line* de la traducción en inglés de la vida de san Marcos en www.ocf.org/OrthodoxPage/reading/St.Pachom.../mark.htm.

anudado en otras partes del cuerpo. Además, es apaleado por un personaje en la Capilla Zen y por tres en la tabla de Paolo Veneziano.¹

La escena del martirio en el lienzo para la Scuola di San Marco ([lámina 120](#)) es heredera de la tradición iconográfica veneciana, con el personaje de la Capilla Zen que apalea al santo, la agitación de los personajes de Paolo Veneziano que arrastran su cuerpo y los turbantes orientales de parte de los verdugos de la Capilla Zen y Paolo Veneziano. Pero la escena se ha enriquecido no solo con el realismo que aporta el uso de la perspectiva, sino también con la explotación de las posibilidades cromáticas que permitía la moda oriental y la introducción del dinamismo y la penetración psicológica en las miradas, expresiones y movimientos de sus verdugos y de los miembros de la *scuola* que aparecen allí retratados, ante el momento del fallecimiento del santo. San Marcos aparece con los ojos abiertos, característicos de la mirada perdida de la muerte, tendido sobre la espalda en el suelo. Un oriental con un tocado *zamt* se inclina sobre su cabeza para comprobar que el santo ha expirado, mientras otro, luciendo también un *zamt*, tiene tensa la soga con la que se le han atado las muñecas del evangelista y aguarda la información de su compañero para asestarle o no un golpe con el palo que sujeta en su mano derecha. Otro personaje con el brazo izquierdo extendido, también con *zamt*, ordena a un compañero con vestido azul que lidera el arrastre del santo, que se detenga, pues ya no es necesario el arrastre, y otros dos verdugos, uno con *zamt* y otro con turbante blanco, ambos con la cuerda tensa entre sus manos, dudan sobre si seguir tirando, ante las señales de que el óbito ya se ha producido. Otros personajes orientales, de pie, detrás de los verdugos y de frente al espectador, contemplan con atención y respeto el momento y hacen gestos con sus manos de que el santo ha expirado. En un grupo de tres personajes con turbantes blancos y lujosas vestiduras de brocado, uno de ellos, de espaldas al espectador, se dirige a los otros dos, al tiempo que extiende su brazo y apunta con el dedo índice hacia la zona donde crece la vegetación y se yerguen dos árboles de considerable altura. El pintor quiere expresar así la decisión de los infieles de trasladar el cuerpo del santo a un lugar en el que se pudiera quemar, de forma que no quedara resto de él, según recogen las tres fuentes citadas anteriormente que narran el martirio del santo.² En primerísimo plano, en el extremo inferior y en el derecho de la pintura, aparecen los retratos de perfil de siete *fratelli* de la Scuola di San Marco, que asisten sobrecogidos al fallecimiento de su santo patrón. Tres de ellos expresan su pesadumbre con las manos; uno de ellos, en la parte inferior, las junta en actitud orante; otro, en la parte derecha, las extiende con las palmas vueltas hacia el santo, en expresión de reverencia, y, junto a él, otro se las lleva al pecho, en señal de dolor. La escena del martirio se ha enriquecido, pues, con una gran variedad de gestos y actitudes en el elevado número de personajes que la protagonizan o presencian como espectadores.

En primer plano, a la izquierda, se presenta otro grupo compacto de treinta y siete personajes, compuesto por orientales y por retratos de *fratelli* vestidos a la veneciana ([lámina 121](#)). Aunque la posición delantera se otorga lógicamente a los

¹ El denominado Maestro dei Battuti di Serravalle, en el ciclo de san Marcos que pintó en las paredes de la Capilla dei Battuti de la iglesia de San Lorenzo, también había presentado el cuerpo de San Marcos tendido, pero desnudo, y arrastrado mediante una soga anudada en su cuello, de la que tiraban varias personas ([figura 238](#)).

² Posteriormente Tintoretto pintaría para la sala capitular de la Scuola di San Marco la milagrosa tormenta que desencadenó la providencia divina para evitar que el cuerpo del santo ardiera, en un lienzo que se conserva en la Academia de Venecia.

orientales, los veinte retratos de cofrades, de riguroso perfil unos, de perfil de tres cuartos otros, aparecen, en una inversión de las leyes de la perspectiva, con rostros de igual tamaño o mayores que los de los orientales en primera fila, lo cual pone de manifiesto que aquellos retratos de las personas que contribuían a financiar el lienzo, primaban sobre consideraciones puramente formales. También aquí es destacable el dinamismo que se introduce en este grupo compacto de personajes, desconocido hasta entonces en los lienzos de las *scuole*. La mayoría de los orientales giran las cabezas hacia el lugar del martirio e inclinan los cuerpos para encontrar el lugar en que los cuerpos de sus compañeros no impidan la visión de lo que está ocurriendo al otro lado. La mitad de los cofrades también ha girado su cuerpo hacia el mismo lugar que los personajes orientales, pero la otra mitad, con gestos serios y atentos, tienen puesta la atención en un comentario que surge de uno de los cofrades situados en el extremo izquierdo.

Obviamente, los giros de la cabeza y del cuerpo de los orientales de este grupo y de algunos de los cofrades, así como la posición de riguroso perfil, con la mirada puesta en el martirio, del grupo central de cofrades de la parte superior derecha de este grupo, muestran la preocupación del pintor por vincular el grupo a la escena del martirio, por imprimir unidad de acción a este primer plano de la historia, separado por el vano de la puerta. De hecho, al que viera el lienzo *in situ*, el movimiento de cabeza que hacen algunos de los orientales, acompañado de un alargamiento del tronco, parecería que estos personajes se esforzaban por ver más allá de la puerta. También contribuye a crear esta unidad de acción el reguero de sangre en el suelo, delante de este grupo de personajes, que indica que el cuerpo del santo acababa de pasar ante ellos y, por tanto, da pleno sentido a este grupo.

La Alejandría de este lienzo es más fantástica todavía que la de *La predicación...* El orientalismo de la arquitectura ha desaparecido casi totalmente, con la excepción de dos ventanas con terminaciones lanceoladas y una cúpula bulbosa en una torre del grupo de edificios de la colina, y de la torre que se levanta sobre la gran cúpula central de este mismo grupo de edificios, coronada con un creciente ([lámina 120](#)). Los elementos más sobresalientes del gran edificio que ocupa el fondo de la representación a la izquierda del espectador, el pórtico de frontón con cornisa, friso y arquitrabe sobre dos pares de columnas que descansan sobre pedestales, y las arcadas son inconfundiblemente renacentistas ([lámina 122](#)). Las arcadas recuerdan a Codussi, mientras que el pórtico pertenece a una fase evolutiva posterior del Renacimiento en Venecia y que P. Humfrey cree que puede estar inspirado en el monumento funerario a Benedetto Pesaro en los Frari, obra de Lorenzo Bregno, ejecutado en c. 1520-c. 1525 (1985, p. 230, n. 8).¹ El románico es el estilo arquitectónico dominante en el grupo de edificios sobre la colina. De hecho, el templo en el centro ha sido identificado como el Duomo de Ancona, dedicado a san Ciriaco (Zampetti, 1942, pp. 211-212).² Son reveladoras del escaso

¹ Los personajes orientales se agolpan en las ventanas, balcones y terraza de este edificio para contemplar el arrastre del cuerpo de san Marcos. El elemento curioso, sorprendente, divertido, siempre presente en el género narrativo por esos años, se manifiesta aquí en la pose de un personaje sentado sobre el muro de la terraza, en la figura asomada de una mujer con velo y *tartur* que extiende el brazo para comunicar algo a otra en un balcón más elevado, y en el personaje con vestido rojo y turbante turco que se ha subido al pedestal del pórtico para ver mejor el arrastre del cuerpo de san Marcos.

² La presencia de este templo de Ancona en lo alto de una colina en *El combate de san Jorge con el dragón*, de Carpaccio ([lámina 73](#)), y en *La Crucifixión Nicolini*, de Giovanni Bellini (R.

interés histórico de los pintores las arquitecturas representadas en este lienzo para una escena que tiene lugar en Alejandría. Estas arquitecturas ponen de manifiesto, una vez más, que excepto en representaciones de escenas ubicadas en lugares muy bien conocidos por los que encargaban la obra, como fue el caso del ciclo de la cruz para la Scuola di San Giovanni Evangelista, o los encargos específicos de *vedute* de una determinada ciudad, del artista se esperaban simplemente bellas arquitecturas diseñadas correctamente de acuerdo con las leyes de la perspectiva y acaso alguna alusión a algún edificio significativo de la ciudad.

Las faldas de la colina por las que pasta un rebaño de ovejas y alguna vaca y por las que circulan algunos asnos y dromedarios, puede ser un eco de la afirmación en las narraciones de la vida de san Marcos en Alejandría de que los habitantes de la ciudad, convertidos por san Marcos al cristianismo, habían construido un templo extramuros, en un lugar en donde pastaba el ganado cerca del mar (Niero, 1994, p. 34). No obstante, si es un eco, se trata de un eco débil, pues lo que se presenta sobre la colina es un conjunto arquitectónico que comprende edificios varios y el principal está coronado por un creciente. En este valle colinoso cumplió el pintor la exigencia habitual de representar animales que figura explícitamente en el acuerdo de la Scuola di San Marco con Giovanni Bellini de 1515. Sin embargo, no se explota este marco con un orientalismo faunístico acusado. Los animales representados con mayor esmero son los caballos que aparecen en un extremo del dintel del hueco de la puerta; en las faldas de la colina son mayoría los animales no exóticos, aunque es perceptible un interés por destacar los dromedarios con unas dimensiones exageradamente grandes en relación a lo que debería corresponderle según las leyes de la perspectiva, especialmente el próximo a los dos árboles.

El orientalismo en este lienzo, como en los tres de Mansueti para el mismo ciclo, está centrado en las vestiduras y tocados de los numerosos habitantes de Alejandría que aparecen representados en él. Ante la casi uniformidad cromática de las togas negras de los cofrades, se explotan al máximo las formas y colorido de las togas y tocados mamelucos y turcos. En primer plano vuelven a predominar los tocados mamelucos, ya sea el clásico turbante abombado, que es mayoritario, el *zamt* de la mayoría de los verdugos de san Marcos, una *taqiyya* en primera línea del grupo en primer plano a la izquierda del espectador, y el *tärtur* y el velo que lucen algunas mujeres en el grupo opuesto, como la que sostiene un niño en sus brazos. Pero también aparecen en uno y otro grupo el turbante turco, con el fez rojo en el centro, y el tocado jenízaro, ausente en *La predicación...* En efecto, en el grupo del martirio, a la derecha del espectador, dos personajes visten el tocado jenízaro. Uno se encuentra en el extremo superior izquierdo de ese grupo, de perfil, con barba blanca y vestido blanco, escuchando atentamente lo que le dice otro personaje, también de perfil y con turbante turco. El otro se encuentra

Pallucchini, *Giovanni Bellini*, catálogo de la exposición, Venezia, 1949, p. 186) muestra cómo los dibujos podían circular de mano en mano y emplearse en temas que tenían lugar en sitios distintos, sin mayor preocupación por la fidelidad del lugar representado. Botti (1992, pp. 65-66) ha apuntado una explicación contextualizada para la presencia de este templo: sería el erigido a san Marcos en Alejandría por los primeros discípulos en esta ciudad y simbolizaría la jurisdicción marítima de Venecia sobre Ancona, perdida por la *Signoria* en 1510, tras la derrota de Agnadello, y recuperada a partir de 1515. La identificación del templo como el consagrado a san Marcos en Alejandría es contradicha, sin embargo, por el creciente con el que está coronada su cúpula.

en el lado opuesto y se esfuerza por ver el cuerpo de san Marcos por encima del hombro de otro personaje con turbante mameluco.

Mezcla, pues, de vestimentas y tocados mamelucos y turcos, buscando impresionar al espectador no con el rigor y la objetividad, sino con la variedad y cromatismo de lo exótico. El martirio de san Marcos por el islam es el mensaje visual que se trasmite. Pero, para un cofrade de la Scuola di San Marcos y para un veneciano de la época, convencido de que el mahometano estaba en el error, el martirio de san Marcos evocaba el peligro turco, pero también y, sobre todo, que había posibilitado que su patrón ocupara un lugar destacado en la corte celestial y gozara de una poderosa capacidad de intercesión, necesaria para protegerlo de ese peligro.

Al igual que en *La predicación...*, este lienzo plantea el problema de elucidar cuál fue el papel que tuvieron varios pintores en su ejecución, además del firmante, Vittore Belliniano. El lienzo fue encargado a Giovanni Bellini en julio de 1515, pero aparece firmado en 1526 por el discípulo de éste, Vittore Belliniano. Como Giovanni falleció el 29 de noviembre de 1516, ¿intervino en su ejecución?, y, si lo hizo, ¿en qué consistió esta intervención?¹ Por otra parte, en 1505 Gentile había presentado un boceto de este lienzo a la Scuola di San Marco, que la cofradía aprobó (doc. 28). ¿Inspiró este boceto el lienzo? Con respecto a la última cuestión, la crítica ha sido elusiva y los pronunciamientos han sido, por lo general, que, si el boceto de Gentile fue usado en la concepción del lienzo, su hermano Giovanni lo modificó sustancialmente y, por tanto, inspiró en muy escasa medida el lienzo (Humfrey, 1985, p. 230, n. 8, R. Goffen, 1989, p. 273). Con respecto a las dos primeras cuestiones, la tendencia mayoritaria de los estudiosos después de la restauración de M. Pellicoli ha sido admitir la mano de Giovanni en la composición, pero atribuir la ejecución de la obra a Vittore.² Pero en los dos últimos decenios del siglo XX han surgido planteamientos diferentes. P. Humfrey (1985b, p. 230, n. 8) cree que no solo la composición del lienzo es obra de Giovanni Bellini, sino también buena parte del lado derecho de la pintura ([lámina 123](#)). Así, el paisaje en esta parte del lienzo le recuerda los de *La Virgen y el Niño* de Detroit (1509) y de la Galería Brera (1510), y los gestos y rasgos orientales del grupo de personajes del martirio, en primer plano, a la derecha del espectador, piensa que son semejantes a *La borrachera de Noé* (Museo de Bellas Artes de Besançon) y *La fiesta de los dioses* (National Gallery of Art de Washington), ambos de c. 1513-c. 1514.³ R. Goffen (1989, p. 273), además de la composición, atribuye a Giovanni la luz solar que invade los edificios de la izquierda, la atmósfera que envuelve toda la composición, la unificación

¹ Estas preguntas se empezaron a formular después de que Paoletti en 1894 diera a conocer el acuerdo de mayo de 1505 entre Gentile Bellini y la Scuola di San Marco (doc. 28) y el de 14 de julio de 1515 entre Giovanni Bellini y esta misma *scuola* (doc. 31). Hasta entonces se había aceptado que la autoría del lienzo correspondía a Vittore Belliniano, que lo firmó. Así, Vasari hace referencia al lienzo solamente en la edición de 1568 de *Le Vite...*, en el capítulo dedicado a Vittore Carpaccio y otros pintores venecianos y lombardos, y se lo atribuyó a Vittore Belliniano e igualmente hicieron Sansovino (*Venetia, Città Nobilissima...*, 1580, p. 287), Ridolfi (*Le Meraviglie dell'Arte*, 1648, I, p. 103); Boschini, que considera a Vittore Belliniano alumno de Cima da Conegliano (*Le minere...*, 1664, p. 238, y *Le ricche minere*, 1674, Castello, p. 71), y Zanetti (*Della Pittura Veneziana*, 1771, p. 64).

² S. Moschini Marconi, 1955, pp. 91-92; R. Pallucchini, 1959, pp. 158-159, y T. Pignatti, 1969b, p. 110.

³ El templo de san Ciríaco de Ancona, sobre la colina, es para P. Humfrey, obra de Vittore Belliniana, inspirada en el lienzo de Carpaccio *La historia de Ancona*, que se encontraba en la sala del Maggior Consiglio del Palacio ducal hasta el incendio de 1577 (1990a, p. 322).

rítmica de los dos grupos de personajes en primer plano, a los que les imprimió un dramatismo novedoso en los lienzos de las *scuole* venecianas hasta entonces, la fuerza visual y psicológica de algunos retratos en primer plano a la izquierda, y de algunos rostros de orientales en primer plano, a la derecha, el tratamiento de los vestidos, que le recuerda a la *Borrachera de Noé* y *La fiesta de los dioses*, y el verdugo de blanco de la derecha.

G. Marin (1994-1995, *passim*) ha introducido una importante novedad crítica en la autoría de la obra, pues ha visto una intervención de Lorenzo Lotto en ella. La pincelada gruesa y decidida de este pintor era distinta a la precisa, realizada con la punta del pincel, de Giovanni Bellini y de Vittore Belliniano, y él ve la pincelada de Lotto en la fuerza viril de san Marcos, en la expresividad de sus ojos, en la definición de los pliegues blancos de su vestido, de tal manera que la figura del santo aparece en el lienzo como si hubiera sido recortada y sobrepuesta. También ve la mano de Lorenzo Lotto en el tratamiento del paisaje, similar al de sus obras *El retorno del hijo pródigo*, en una colección privada de Florencia, y *La aparición de la Virgen con san Antonio Abad y san Luis de Tolosa*, en la Catedral de Asolo, ejecutada en 1506, y en algunas figuras del grupo de personajes representadas en el lienzo justamente en la parte que iba sobre el dintel de la puerta de la junta rectora, como el hombre a caballo con el sombrero cilíndrico griego y las dos figuras masculinas que aparecen junto a las mujeres con el *tärtur* y el velo ([lámina 124](#)). P. Zampetti (1997, p. 83 y n. 17, p.85) coincide con G. Marin en la intervención de Lorenzo Lotto en este lienzo en los términos que señaló su restaurador y añade la iluminación de los edificios de la izquierda. Zampetti recuerda que en 1535 Lotto puso su pincel sobre una obra de Durante Nobili, aunque la firmó este último, por lo que la intervención en *El martirio* no sería un hecho anómalo. Así, pues, como señala el propio P. Zampetti, el análisis crítico de la autoría de esta obra no ha concluido todavía.

LA TEMPESTAD EN EL MAR

Palma il Vecchio (1527-1528) y Paris Bordone (1534-1535).

360x406 cm. Lienzo. Galería de la Academia. Venecia.

El lienzo tiene una pieza añadida de forma rectangular en la parte superior derecha, de 249x135 cm, en la que está pintada la barca del pescador y los tres santos. Se supone que esta pieza corresponde a la parte del lienzo que Palma dejó inconclusa o, tras acabarlo completamente Palma, sustituyó una parte dañada. En la parte inferior izquierda tiene otra pieza añadida en 1830, en la que aparece pintada la *sanpietrina*, el pez de San Pedro, obra probablemente de Sebastian Santi. La forma que tenía el lienzo antes de ese añadido se debía a que en la sala de la junta rectora de la Scuola di San Marco, en la parte de la pared lateral izquierda en la que colgaba el lienzo, había una puerta y la tela tenía que interrumpirse en esa zona para dejar sitio para ella. Una vez que el lienzo fue adjudicado a la Academia en 1829, fue rellenada de esta forma la parte vacía antes de exponerlo.

[Láminas 125-127.](#)

Este lienzo ([lámina 125](#)) y *La entrega del anillo al Dux*, de Paris Bordone ([lámina 128](#)), completaron la decoración de la sala de la junta rectora. Ambos fueron colocados en la pared de la izquierda, en compañía de *La curación de Aniano*. Los lienzos de Palma il Vecchio y de Paris Bordone narran en dos episodios una leyenda marciana del siglo XIV, a la que hicimos referencia anteriormente, según la cual el 25 de febrero de 1341 san Marcos y otros dos santos protectores de la República, san Nicolás y san Jorge, habían salvado a Venecia de ser destruida por una pavorosa tormenta marina, que traía una *acqua alta* de una magnitud jamás vista, causada por un numeroso grupo de espíritus malignos que se encontraban a bordo de una nave en la boca de la laguna. El lienzo representa el momento en que los tres santos patronos de Venecia, a bordo de una pequeña barca conducida por un pescador, logran llegar a la boca de la laguna y, avistada la nave cargada de demonios, se acercan a ella y la exorcizan haciendo la señal de la cruz. Inmediatamente después, de acuerdo con la leyenda, la nave se hundiría en las profundidades marinas y, con ella, los pérfidos demonios, la tempestad cesaría y las aguas de la laguna se verían liberadas de todo peligro.

El lienzo era doblemente innovador. Por una parte, la historia no había sido representada jamás o, al menos, no se ha conservado nada que pruebe lo contrario. Por otra, introducía en la Scuola di San Marco el estilo *cinquecentesco*, que hasta entonces había ignorado, con esos cuerpos musculosos, que recuerdan los de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina (Nepi Scirè, 1994, p. 46), la acción dominada por el movimiento y el dramatismo, mayor que en ninguno de los lienzos narrativos encargados por las *scuole* hasta entonces (Fortini Brown, 1988, p. 238), y unas figuras centrales, el navío y la chalupa, representadas en unas atrevidas perspectivas diagonales, en medio de contrastes intensísimos de luz.

En el plano medio de la composición, el navío demoníaco cabecea violentamente por el furor de las olas. Los demonios reinan en aquella tempestad y, en primer plano, cuatro de ellos despliegan todo su enorme poderío físico para regresar con el bote a la nave ([lámina 126](#)), mientras otro, en medio de aquel mar embravecido, cabalga a gran velocidad sobre un monstruo marino, al que fustiga con violencia. La espuma del oleaje rodea al navío, cuyas velas están hinchadas por el viento que, en el ángulo superior izquierdo, produce un Eolo infernal, en términos de Zanotto (1834, I, fasc. 29), dibujado en escorzo. La oscuridad de la tormenta envuelve el navío, de tal forma que su tripulación se dibuja fantasmagórica, maniobrándolo enérgicamente. La luz del sol, que se cuela entre los nubarrones, o los resplandores de los relámpagos, son

utilizados aquí y allá para iluminar determinados lugares bajo la tormenta, como el primer plano, la enseña del navío o su cofa, en que un grupo de demonios maniobra amenazadoramente. Vasari, que debió de contemplar el cuadro en buen estado de conservación, tanto en la edición de *Le Vite...* de 1550, en que atribuyó el lienzo a Giorgione, como en la de 1568, en que lo atribuyó a Palma, pero equivocó el tema (creyó que era la *translatio* del cuerpo de san Marcos a Venecia), lo saludó en términos enormemente elogiosos. En ambas ediciones, pero especialmente en la edición de 1568, se maravilló de que el pintor hubiera sido capaz de transmitir con fuerza y realismo («... pare quasi impossibile che colore o pennello, adoperati da mani anco eccellenti, possino esprimere alcuna cosa più simile al vero o più naturale», 1568, Milanesi V, pp. 245-246) la furia del viento, la fuerza y destreza de los hombres, los rayos y relámpagos del cielo, el agua quebrada por los remos, los remos curvados por las olas y por la fuerza de los bogadores, hasta el punto de que le parecía que el lienzo mismo temblaba (*ibid.*).

A la izquierda del espectador, junto a la fortaleza del Lido que defiende la entrada de la laguna, unos personajes contemplan atónitos y aterrados el horrendo espectáculo, mientras al fondo se aprecian las aguas interiores de la laguna, todavía en calma, y una Venecia que contempla impotente la llegada de la tormenta. En el plano medio de la composición, a la derecha del espectador, en la pieza pintada por Paris Bordone, una barca conducida con esfuerzo, por un viejo pescador en la popa, aproxima al navío infernal a san Nicolás, san Marcos, esta vez con una vestidura roja sin capa azul, y a un san Jorge con armadura. San Marcos alza la mano derecha para comenzar el exorcismo que causará el hundimiento del navío y su carga infernal en los abismos marinos ([lámina 127](#)). Los efectos del exorcismo comienzan a apuntarse en el lienzo con un cuerpo que se precipita en el vacío desde la cofa y otros que caen por la borda. G. Milanesi, en su edición de *Le Vite...* de Vasari, admitiendo la belleza de los cuatro cuerpos en movimiento en primer plano, criticó al pintor por estar más interesado en estos desnudos que en el tema del lienzo (V, nota 1, pp. 245-246). En verdad, como ha señalado P. Fortini Brown (1988, p. 238), a quienes no estén familiarizados con la historia que se representa, la presencia de san Marcos, san Nicolás y san Jorge puede pasar completamente inadvertida.

La originalidad de la composición ha sido considerada durante mucho tiempo incompatible con Palma y ha alimentado la idea de la creatividad de Giorgione en su concepción. Ph. Rylands, sin embargo, ha demostrado que la originalidad no se debe a Giorgione, sino a Lorenzo Lotto, autor de una composición muy semejante en un *Jonás y la ballena* ([figura 250](#)), que formaba parte de unos diseños coloreados ejecutados en Venecia en 1527-1528 para unas taraceas en la iglesia de Santa Maria Maggiore, de Bérgamo (1992, p. 137). En efecto, Lotto, «compagno et amico dimestico» de Palma, según testimonió Vasari (*Le Vite*, 1550, p. 802), diseñó una nave cabeceando en el mar, con la popa vuelta hacia el espectador y formando el mismo ángulo con respecto al punto de vista de la representación que en el lienzo de Palma. Además, Lotto presentó el mismo contraste entre un mar enfurecido en primer plano y un mar en calma en el fondo, y la costa se recorta a la izquierda del lienzo en el mismo lugar en que la ubicó Palma, aunque éste sustituyó la colina de Lotto por el castillo del Lido.

La Scuola di San Marco se apropió de esta historia, como se había apropiado de las de su vida y martirio, porque su condición de *scuola grande* dedicada a san Marco la legitimaba para hacerlo. La historia tenía por objetivo manifestar el potencial protector sobre Venecia que tenían los tres santos. Por su contenido, pues, no era una destinada a fomentar la piedad individual, una historia que pudiera iluminar la espiritualidad de los cofrades como individuos. Si la *scuola* la eligió para las dos telas que cerraran el ciclo,

lo hizo para destacar lo que sus rectores tantas veces repitieron: su superioridad sobre las otras *scuole grandi*, en su condición de ser la que tenía por patrón a san Marcos y éste ser también el patrón de Venecia y su gran protector. En la medida en que esta *scuola* era la única que tenía como finalidad honrar a san Marcos, le correspondía un papel único, singular, en la protección de Venecia, y, por ese motivo, debía ser admirada, respetada y especialmente tratada, como lo fue de hecho por la *Signoria* durante el proceso de construcción del edificio o, como ya hemos dicho, en el número de cofrades, que era superior a los demás. En este contexto genérico, Ph. L. Sohm (1979-1980) ha buscado una razón más concreta para el hecho sorprendente de que la *scuola* no proseguiera con el ciclo de la historia de San Marcos (de hecho hubiera correspondido encargarse ahora el episodio de la recuperación del cuerpo del santo, pintado por Tintoretto para la *scuola* con posterioridad), sino que optara por un tema que no había sido representado nunca en la pintura veneciana. Sohm ha formulado la hipótesis de que la nave de la que se habían apoderado los demonios podría representar en realidad a Venecia, cuyas posesiones en tierra firme (Verona, Vicenza, Padua, Treviso, Brescia, Bergamo, Cremona, la Romagna y la costa de Apulia) había perdido en su totalidad a fines de mayo de 1509, tras la derrota del ejército veneciano en Agnadello frente a las tropas de la Liga de Cambrai, integradas por soldados del emperador del Sacro Imperio Germánico, Maximiliano I, del rey Luis XII de Francia y del papa Julio II. Con motivo de algún acontecimiento posterior beneficioso para Venecia, ocurrido entre 1511 y 1516 –Sohm se inclina por la firma del tratado de paz con Francia con el objetivo de expulsar las tropas del Emperador de Lombardía el 22 de mayo de 1513 (*ibid.*, p. 95)–, la *scuola* habría considerado oportuno encargarse un lienzo con este tema (Sohm cree que el lienzo fue encargado este año (*ibid.*, p. 95]), poniendo el énfasis en que la intercesión de los santos protectores de la República, especialmente de san Marcos, salvan a Venecia de las mayores calamidades. En apoyo de sus tesis P.H. Sohm recuerda que las *scuole* durante la guerra de Cambrai fueron requeridas a contribuir económicamente a su sostenimiento y a proporcionar hombres para las galeras, aunque este fenómeno, como hemos visto en el capítulo 1, era habitual desde mucho tiempo atrás.

LA ENTREGA DEL ANILLO AL DUX

Paris Bordone.

370x300 cm. Lienzo. Galería de la Academia. Venecia.

1534-1535.

Está firmado en la pequeña pilastra del basamento cortesano, a la derecha del espectador: «O/PARI DIS /BORDONE».

[Láminas 128-129.](#)

Es el segundo y último lienzo ([lámina 128](#)) en que se representa la leyenda de la salvación de Venecia de una tormenta por san Marcos, san Nicolás y san Jorge, y también el lienzo que completaba la decoración de la sala de la junta rectora de la Scuola di San Marco. Tras el exorcismo de la nave demoníaca, san Marcos ordena al pescador que se dirija al Lido, en donde desembarca san Nicolás para regresar a su convento; luego le ordena que vaya al convento de San Giorgio Maggiore, en donde se queda san Jorge; y, finalmente, la barca atraviesa el canal de San Marcos y el evangelista desembarca enfrente de lo que son actualmente los antiguos jardines reales, para dirigirse a la basílica. Cuando san Marcos se despide del pescador, éste le pide la merced y san Marcos le contesta que se presente ante el Dux, le cuente lo que ha ocurrido y el Dux le dará la recompensa merecida. El pescador le replica que no le creerán y le tacharán de mentiroso. Entonces san Marcos le entrega su anillo para que se lo dé como presente al Dux, y así crea lo que le cuenta, y le revela la identidad suya y la de los otros dos personajes que lo han acompañado, para que se lo trasmita también al Dux. El pescador se presenta ante la *Signoria*, cuenta lo que le ha ocurrido y entrega el anillo. Los Procuradores de San Marcos, encargados de custodiar el tesoro de la basílica, son convocados para reconocer el anillo, y afirman maravillados que es el del tesoro de la basílica, lo cual ratifican después de ir al lugar donde se guardaba el tesoro y comprobar que el anillo había desaparecido. El Dux y su corte no salen de su asombro y el pescador es recompensado con una generosa merced.

El lienzo muestra la escena en que el pescador se presenta ante la *Signoria* y le entrega al Dux el anillo de san Marcos. En primer plano, en la parte izquierda del lienzo, Paris Bordone representa la humilde barca del pescador, junto al muelle, y las escaleras por las que acaba de ascender su dueño. Anima esta parte del lienzo un muchachito, ayudante o descendiente del pescador, que, dominado por la curiosidad, apoya su brazo izquierdo sobre el borde del muelle e inclina su cuerpo hacia delante para contemplar la escena, mientras que, con su pie derecho, sujeta la barca para que el suave oleaje no la separe del muelle.

Por segunda vez penetra en la Scuola di San Marco el estilo pictórico del *Cinquecento*, amante de unas formas arquitectónicas más grandiosas, contrastes más intensos de luz, cuerpos humanos más robustos, mayor movimiento y dramatismo en los personajes, profundidad en el espacio, y utilización de la gradación del color, del difuminado, para definir las formas. En ninguno de los lienzos estudiados hasta ahora hemos encontrado el protagonismo dado en este lienzo a la logia donde se sienta la corte ducal, con la enorme altura de las columnas y del arco de medio punto del fondo, o el grosor de las columnas y la rotundidad del entablamento y cornisa de la pared presidencial. Tanto el cuerpo del muchachito en primerísimo plano como el del

pescador manifiestan el nuevo gusto por las formas musculosas y redondeadas. La toga senatorial del personaje al pie de las gradas de la tribuna ducal o la del que está de espaldas, a la derecha, y los pliegues en las togas de los miembros de la *Signoria* sentados a la derecha del Dux, muestran el novedoso descubrimiento de la potencialidad del color para representar las formas. El movimiento y el dramatismo del nuevo estilo se hace evidente si se comparan las figuras del muchachito, del senador a los pies de la escalera, del pescador y del senador que lo acompaña, de los miembros de la *Signoria*, con el quietismo de los personajes de Carpaccio en la escena similar de *La llegada de los embajadores ingleses* ([lámina 1](#)), del ciclo de Santa Úrsula.

La representación se hace desde el mismo punto de vista aéreo, característico del género, pero el efecto *tableaux* se ha perdido porque, junto al movimiento de izquierda a derecha, se ha introducido otro perpendicular, en profundidad, que inicia el basamento y pared de la tribuna, y continúa el edificio que se recorta a la derecha, en el vano del arco de la logia. A la representación se incorporan elementos tradicionales del género narrativo, como los retratos de cofrades en primer plano, a la izquierda; los sorprendivos o cómicos del perro echado ante la *Signoria*, el enano que lleva de la cuerda un mono con el que juega un viandante, el izado de la bandera en la azotea del edificio, a la derecha del espectador, el personaje que aparece sentado en el muro de una ventana de ese mismo edificio, muy similar al que aparece en *El martirio de san Marcos en Alejandría*, y el perro que ladra a otro personaje en la calle, entre este edificio y otro que se levanta enfrente de él. El lienzo iba destinado al espacio libre entre *La tormenta en el mar*, de Palma, y los *Episodios de la vida de san Marcos*, de Giovanni Mansueti. P. Humfrey (1985b, pp. 140-141) ha mostrado cómo Paris Bordone buscó integrar su lienzo entre estos dos tan diferentes, adoptando elementos de uno y otro. Así, común a ambos, fue la iluminación procedente de la izquierda y el punto de vista aéreo. Común al lienzo de Palma, el movimiento de izquierda a derecha y la profundidad, en la composición, y la escala de los personajes en primer plano; además, Paris Bordone repitió en este lienzo la misma figura del pescador que había pintado en el de Palma. Común al lienzo de Mansueti, el escenario, mitad interior y mitad exterior, de la logia, y elementos arquitectónicos tales como arcos de medio punto, columnas, balcones, balaustradas, tramos de escaleras y pavimentos enlosados; los grupos de retratos, las vestiduras suntuosas y los episodios anecdóticos y sorprendivos, ya mencionados.

Particularmente interesante es la recreación del espacio del palacio ducal y la *piazzetta* que hace Paris Bordone en este lienzo (la laguna se percibe entre el bosque de columnas del edificio, a la derecha del espectador, tras la logia en primer plano, [[lámina 128](#)]). Bordone reconstruye en el estilo maduro del Renacimiento este espacio, en el que las arcadas, galerías y ventanas góticas del palacio ducal se transforman en un soberbio edificio de piedra de Istria, abierto a la ciudad y a la laguna en su parte baja, sostenido por poderosas columnas sobre pedestales, columnas que vuelven a aparecer a tamaño más pequeño en la fachada de la planta alta, enmarcando vanos de medio punto coronados con tímpanos en una galería que parece rodear todo el edificio. Por los bordes de la azotea corre una elegante balaustrada y en una de sus esquinas se levanta el asta con la bandera. Enfrente se recorta otro edificio similar, en que los pilares reemplazan a las columnas y el tejado a la azotea, mientras que en el fondo se presenta el patio interior del palacio ducal en una versión renacentista más simple y pura que el diseñado por Rizzo: una escalera de mayor altura que la *scala dei Gigante* da acceso a una elegante galería con balaustres y arcos de medio punto, sostenidos por altos pilares, sobre la cual se puede ver una segunda planta con una balconada con balaustres en el

centro, coronada por un frontón con estatuas.¹ Las peculiares almenas del palacio ducal rematan el edificio, sugiriendo que estamos efectivamente ante una recreación del palacio ducal. Al fondo, el *campanile* de la plaza de san Marcos es reemplazado por el de la iglesia de Santa Maria dell'Orto, que había sido terminado en 1503, en un homenaje de Bordone a su *sestiere*. Esta recreación de Paris Bordone debió de ser del gusto de la época, pues el pintor ganó el concurso que convocó la *scuola* para adjudicar el lienzo sobre, al menos, la propuesta de Pordenone, que presentaba también una enorme forma arquitectónica en primer plano, pero carecía de este fondo, y Vasari comentó que Paris obtuvo muchos encargos tras este lienzo.

Es muy probable que la figura del Dux sea un retrato de Andrea Gritti, que presidió la *Signoria* de 1523 a 1538. No sería el único retrato. Vasari afirmó que entre los que se sentaban a uno y otro lado del Dux había «molti ritratti di naturale, vivaci e ben fatti» (*Le Vite...*, Milanesi, VII, p. 463). Entre esos personajes o los que aparecen de pie, ya sea el que acompaña al pescador, ya sea el que aparece de espaldas, con el rostro de perfil, en primer plano, a la derecha, ya sea el que aparece al pie de las gradas, con el cuerpo inclinado hacia delante, podían estar destacados patricios que eran cofrades de la Scuola di San Marco, como el procurador de San Marco, Domenico Trevisan, que había sido el favorito para la elección de Dux en 1523, cuando fue elegido Andrea Gritti (Finlay, 19, pp. 133-134), y cuyo hijo Marco Antonio sería elegido Dux en 1553; Domenico había ingresado en la *scuola* en una fecha que no he logrado precisar entre 1511 y 1522 (ASV, SGSM, b. 4, f. 33v), era procurador de San Marco desde 1503 (Sansovino, *Venetia, Città Nobilissima...*, p. 305), fallecería el 28 de diciembre de 1535 (*ibid.*, p. 50) y en 1534 tenía la respetable edad de 88 años; el también procurador de San Marco desde 1526 (*ibid.*, p. 303) Piero Marcello, que había ingresado en la *scuola* en 1527 (ASV, SGSM, b. 4, f. 110v), o el distinguido doctor y caballero Marco Dandolo (Sansovino, *ibid.*, p. 592), que había ingresado en 1522 (ASV, b. 4, f. 85v).² Por otra parte, detrás del pescador aparece un grupo numeroso de retratos frontales de *fratelli* de la Scuola di San Marco. El que viste toga roja quizás fuera el rector grande de la *scuola* en 1534, Stefano Bontempo, que había ingresado en 1513 (ASV, SGSM, b. 4, f. 136r). Puede ser el mismo personaje que aparece retratado en el lienzo de Giovanni Mansueti *Episodios de la vida de san Marco*, con toga negra y sin *bareta* en el centro del grupo de retratos en un costado del calabozo. Stefano había ocupado el cargo de rector de mañana en 1524 (*ibid.*, f. 9v) y el de vicario en 1529 (*ibid.*, f. 6v), año en que el lienzo de Mansueti estaba terminado, a falta precisamente de algunos retratos.

¹ C. Gould (1962) ha mostrado que Paris Bordone representó en varias de sus pinturas elementos arquitectónicos dibujados por Sebastiano Serlio en su *Tratado de Arquitectura en siete libros*. En *La entrega del anillo al Dux* el préstamo fue, a juicio de C. Gould, la escalera de doble brazo que aparece en el patio del palacio del fondo, que es, a nuestro juicio, una recreación del patio del palacio ducal. Paris Bordone la habría tomado de un dibujo del libro II ([figura 251](#)), publicado en París en 1545. De aquí ha deducido que el lienzo es posterior a 1545. Bordone, sin embargo, pudo haber conocido los trabajos de Serlio antes de su publicación, durante la estancia de éste en Venecia, en donde se había establecido tras el saqueo de Roma por las tropas imperiales de Carlos V. Por otra parte, no es evidente que la escalera de Bordone haya sido un préstamo de la de Serlio, como el propio Gould admite (*ibid.*, p. 61)

² En los registros de la Scuola di San Marco también aparece el procurador de San Marco desde 1522, Marco Pesaro (Sansovino, *Venetia Città Nobilissima...*, p. 304), pero su inscripción aparece tachada (ASV, SGSM, b. 4, f. 110v). Asimismo, un Lorenzo Giustinian de Santa Giustina que ingresó en la *scuola* en 1523 puede ser el Lorenzo Giustinian que fue elegido procurador de San Marco en 1528 (Sansovino, *ibid.*, p. 302).

La presencia de los *fratelli* detrás del pescador que entrega al Dux el anillo de san Marcos puede estar justificada aquí no solo por la costumbre de incluir a los *fratelli* en las representaciones de la vida de su santo patrón o, como en este caso, de sucesos relacionados con él, costumbre basada en poderosas razones económicas, sino también por una razón menos genérica. La Scuola di San Marco, el 22 de agosto de 1509 había entrado en posesión del anillo de san Marcos que estaba en propiedad de la casa noble veneciana de los Dolfín desde hacía siglos. El origen de este anillo está relacionado con la leyenda de la *apparitio* del santo en la Basílica de San Marcos el 25 de junio de 1094, después de que sus restos hubieran desaparecido durante largo tiempo, leyenda a la que hemos hecho referencia anteriormente. Ese día surgió el brazo del santo de una columna con un anillo en uno de sus dedos y solamente Zuane Dolfín, que estaba allí presente y tenía una gran devoción al santo, pudo sacárselo, razón por la que se había quedado con él. Un descendiente suyo, Lorenzo, había vendido este anillo a la Scuola di San Marco en 1509 (había recibido cien ducados por él). Sanudo en 1514 mostró su disconformidad con esta transacción, pues entendía que el anillo debía permanecer para siempre en propiedad de los Dolfín, ya había sido a ellos a quienes les había sido concedido el privilegio de ser sus depositarios.¹ La *scuola* estaba muy orgullosa de esta reliquia; era la que había sacado en la procesión del 10 de octubre de 1511, con ocasión de la celebración de la *Lega Santa* (doc. 57) y la única que sacó en procesión el 30 de mayo de 1512, domingo de Resurrección, con motivo de la celebración de la incorporación a la Liga del rey de Inglaterra (Sanudo, *Diarii*, 14: 259), y el 22 de mayo de 1513 (*ibid.*, 16: 287). Por otra parte, en la solemne procesión del 25 de junio en la *Piazza* en conmemoración de la *apparitio*, presidida por el Dux, con asistencia de los embajadores destacados en Venecia y las *scuole*, a la Scuola di San Marco le cabía el honor de portar este anillo, que desde 1509 era propiedad suya. Cuando Sanudo hace referencia a esta procesión en 1514 (*Diarii*, 18: 296), en 1517 (*ibid.*, 24: 405-506) y en 1533 (58: 372-373), no menciona la presencia de otras reliquias, ya sea portadas por otras *scuole* o por otras sociedades o particulares, con la excepción en 1533 del libro de los Evangelios supuestamente escrito a mano por san Marcos, que lo exhibían los sacerdotes del capítulo de la basílica. En esa procesión, pues, la Scuola di San Marco tenía un protagonismo especial, en la medida que era propietaria del anillo que había aparecido en el dedo de san Marcos el día que su cuerpo reapareció milagrosamente en la basílica, y en la de 1517 repartía «candle» a todos los que se acercaban a tocar el relicario en el que se exhibía. Este anillo no era obviamente el que el pescador le había entregado al Dux, que se conservaba en la Basílica de San Marcos (Gallo, 1934, p. 202), pero la *scuola* podía haber decidido representar esta leyenda en las paredes de la sala de la junta rectora porque creyera o quisiera hacer creer que su anillo, que se esforzaron en popularizar, sacándolo una y otra vez en procesión, era, en realidad el de la leyenda (Gallo, *ibid.*, p. 202, y Humfrey, 1985b, p. 236).

¹ «A dì 25, fo San Marco l' Aparition, Domenica. Fu fato la procesion, justa al solito, di le Scuole et preti a mezo la Piazza, et portato l' anello di San Marco, ch' era in cha` Dolfin, atorno soto l' ombrelo, qual fo mostrato in tal dì fuera di la colona dove era il corpo, e dito anello mò l' ha la scuola di San Marco, che sier Lorenzo Dolfin da San Salvador ge l' ha dato per danari, che non pol per esser jurisdiction de chà Dolfin, e di estar in chà Dolfin» (*Diarii*, 18: 296). Sanudo parece que ignoraba esta transacción en octubre de 1511, pues atribuyó la presencia de la reliquia en la procesión ese año a que un Dolfín era procurador de San Marcos (doc. 57).