

4. LA DEMANDA DE ARTE DE LAS COFRADÍAS

LOS PRINCIPIOS Y CIRCUNSTANCIAS QUE INSPIRABAN LA DEMANDA DE ARTE EN LAS SCUOLE

El movimiento cofrade tuvo en Venecia una enorme pujanza y vitalidad, especialmente después de que en la segunda mitad del siglo XIV el poder político encontrara fórmulas para que las distintas y numerosas hermandades desarrollaran sus actividades sin inquietar el *statu quo* ni ser fuente de inestabilidad alguna.

A medida que las distintas *scuole* se fueron consolidando como mutualidades dedicadas a la salvación de las almas de sus miembros, y la *Signoria* las convertía en elementos *naturales* y necesarios de la sociedad veneciana, todas ellas, pero especialmente las de mayor afiliación y medios económicos, materializaron su presencia en la ciudad con la construcción de sedes.

La decoración que imperó en los templos de Venecia fue suntuosa y los actos de culto se caracterizaron por su solemnidad y fasto. Ya nos hemos referido en el capítulo 1 de este trabajo a las palabras de Philippe de Comynes cuando decía en 1494 que Venecia era el lugar del mundo «où le service de Dieu est le plus solempnellement fait» y las del canónigo milanés Casola en el mismo año afirmando que en Venecia se encontraban las iglesias más bellas y mejor decoradas. Casola, además, deducía de ello que los venecianos recibían ayuda divina por esto. Se manifestaba, pues, en Venecia, una creencia muy arraigada en el cristianismo –no ciertamente en el del Císter o en el de san Francisco, pero sí en el de Cluny–: la de que el culto a Dios debía reflejar la grandiosidad y omnipotencia divina, tal como se expresa en el salmo 95: 5-6:

Mas Yahveh los cielos hizo;
gloria y majestad están ante Él,
poder y fulgor en su santuario.

Un personaje tan relevante del cristianismo veneciano como Gasparo Contarini, en *De officio episcopi* (1516), como ha señalado B. Pullan (1981, pp. 227-228), sostuvo que, salvado un nivel de gasto dedicado a las necesidades extremas de los pobres de su diócesis, el obispo tenía la obligación de dedicar los ingresos del obispado a mantener las iglesias con una rica decoración, ornamentos de altar y otros objetos pertenecientes al culto.

Esta vinculación de lo suntuosamente ornamentado con lo religioso es patente también en las sedes de las *scuole*, especialmente en las de las *scuole grandi*. En ellas

había altares en la sala capitular y, al menos en alguna de ellas, en el *albergo*.¹ Por tanto, no es extraño que se hubiera traspasado a sus sedes aspectos del modelo decorativo de las iglesias. El 9 de abril de 1553, en el capítulo de la Scuola della Carità, en un debate sobre la conveniencia de construir dos escaleras en su edificio, se alude al Antiguo Testamento para justificar una decisión afirmativa al proyecto:

*Quanto sia grato al Omnipotente Dio il construir et ornar il suo tabernacolo, questo si vede nel Vecchio Testamento instrution et amaestramento de fidelissimi christiani.*²

Está bien documentado que las *scuole grandi* hicieron suyo este principio de que las sedes debían estar bella y suntuosamente decoradas, pues eran lugares en que se honraba a Dios y a los santos y ello exigía belleza y suntuosidad. El 27 de agosto de 1506 la Scuola della Carità sintetizó con precisión y claridad que esta creencia era compartida por todas las *scuole* venecianas:

*Tutte le scuole de questa nostra inclita città cercano con tuti i mezi a loro possibili in exaltar et gloriar quelle con diverse modi e principue in adornamenti et forniche, maxime de cosse necessarie, dele qual operation non se puol se non quelle grandmente laudar, fazendo tuto a laude e gloria del Omnipotente Dio...*³

La belleza y suntuosidad de la ornamentación es, pues, una forma de alabar y glorificar a Dios o a los santos, semejante al canto de un himno o al rezo de una oración. La idea aparece como razón de muchos de los encargos artísticos realizados por las *scuole*, especialmente las *grandi*. Así, el 22 de octubre de 1441 la Scuola di San Giovanni Evangelista acordó hacer una capilla en la iglesia de su patrón porque había «de proceder a le chose che sono de suma nezesitadi, fazando sempre tuto a laude de Dio e gloria del nostro evangelista mister San Zuane».⁴ Dos años después, el 6 de octubre de 1443, la misma cofradía determinó construir la techumbre de la misma iglesia «a laude et reverentia de Dio Padre et de la Madre soa sanctissima».⁵ El 1 de agosto de 1492 la Scuola di San Marco decidió encargar un nuevo estandarte «per honor de Dio»⁶ y el 15 de junio de 1492 Gentile Bellini, en nombre suyo y en el de su

¹ El 13 de abril de 1415 la Scuola di San Giovanni Evangelista resolvió encargar una *palla* para su altar de la sala capitular (ASV, SGSGE, b. 71, f. 188v, citado y transcrito en Ph. L. Sohm, doc. 174, p. 316) y el 4 de mayo de 1457 adornar un altar que habían hecho en el *albergo* (*ibid.*, b. 72, f. 220r, citado y transcrito en *ibid.*, doc. 181, p. 319). En el primer edificio de la Scuola di S. Marco en SS. Giovanni e Paolo, esta cofradía, por su parte, resolvió hacer un altar el 21 de septiembre de 1445 (ASV, SGSM, b. 16bis, f. 12r, citado y transcrito *ibid.*, doc. 14, p. 258). El 10 de enero de 1535 la junta rectora de esta hermandad aprobó encargar un altar para la sala inferior, con la finalidad de que los cofrades «possano entrando et uscendo dalla scuola farsi le loro devozioni» (ASV, SGSM, b. 220, ff. 8-9, transcrito en P. Paoletti, 1893-1897, p. 107, y Ph. L. Sohm, 1982, doc. 107, p. 287). No he encontrado documentada en las otras *scuole grandi* la presencia de un altar en la sala inferior en una fecha tan temprana.

² ASV, Scuola Grande della Carità (SGC), b. 257, *Notatorio 1543-1557*, f. 111v, citado y transcrito en D. Rosand, 1982, doc. 10, p. 228.

³ *ibid.*, b. 253, f. 84r, citado y transcrito en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 142, p. 305.

⁴ ASV, SGSGE, b. 72, f. 112r, citado y transcrito en *ibid.*, doc. 178, pp. 317-318.

⁵ *ibid.*, f. 190r, citado y transcrito en *ibid.*, 1982, doc. 179, p. 318.

⁶ ASV, SGSM, b. 16 bis, f. 27r, citado y transcrito en *ibid.*, doc. 16, pp. 258-259.

hermano Giovanni, se ofreció a pintar lienzos para la sala de la junta rectora de la Scuola di San Marco no «per cupidità de guadagno, ma solum a fin et effecto ch'el sia laude e trionfo del'Onnipotente Dio» (doc. 23). El 12 de noviembre de 1495 la Scuola di San Giovanni Evangelista solicitó la autorización al Consejo de los Diez para aceptar a cincuenta nuevos cofrades por encima del límite permitido y poder así financiar la escalera que le encargaría a Codussi, «che farano la scuola più bella de quello l'era a laude de la sanctissima croxe»,¹ y el 26 de noviembre de 1501 se lamentaba ante el mismo órgano de gobierno de la República de que no tenía fondos para proseguir con la decoración pictórica de su *albergo*, «ad honor et reverentia di quella sanctissime croxe».² En 1497 la Scuola degli Albanesi aprueba en capítulo general la construcción de un edificio como sede «che sarà ad honor di Iddio e della sua Madre, Vergine Maria, et di Missier San Gallo».³ Si la belleza y suntuosidad de las sedes de las cofradías eran una exigencia de la propia divinidad, negligencia en ello como la mostrada por la Scuola di San Marco en la terminación de su sede, era «chontra la reverentia del chulto devino».⁴

Otro principio en el que justificaban las *scuole* la belleza y suntuosidad de su decoración era el de su propia *onorevolezza*. Este principio estaba íntimamente relacionado con el anterior; si las sedes de las instituciones dedicadas a honrar a Dios debían estar suntuosamente decoradas, la decoración era un elemento constitutivo de la propia honorabilidad de la cofradía. Cuando en 1441 la Scuola di San Giovanni Evangelista aprobó la ya referida construcción de su capilla en el templo de su patrón, lo hacía también en «honor e cresimento dela nostra schuola» (*loc. cit.*). Igualmente el encargo de un estandarte en la Scuola di San Marco en 1462 se realizaba «per honor de Dio et dela nostra schuola».⁵ El lienzo que la Scuola della Carità resolvió encargar el 20 de enero de 1504 no solo era una alabanza de la Virgen, sino también un «ornamento bellissimo del predeto albergo et scuola nostra et che si onorifica, sperando da tutti esser laudada».⁶ Cuando la Scuola della Carità debatió en 1553 la conveniencia de la construcción de dos escaleras y un pórtico en el *campo*, de lo que ya hemos hablado anteriormente, argumentó que se debía aprobar el proyecto per «comodità et honorevolezza della scola nostra» (*loc. cit.*).

Ahora bien, la belleza y ornamentación resultante tenía sus propios efectos, decisivos a juicio de estas instituciones. En primer lugar, estimulaba la devoción, especialmente las imágenes pictóricas o escultóricas. Así lo expresó la Scuola della Carità el 6 de marzo de 1538 cuando deliberaba sobre el encargo de un lienzo para el *albergo*: los «adornamenti nel tabernacolo dell' onnipotente Idio ... cressono la devotione» y «accendonno li animi a molti».⁷ La *scuola* resucitaba aquí uno de los

¹ Ph. L. Sohm, 1982, doc. 191, pp. 321-322.

² *ibid.*, doc. 194, pp. 322-323.

³ BNM, *Mariogola della Scuola degli Albanesi*, Cod. It, VII, 737=8666, c. 113. Véase un resumen del mismo en EMA, 113. El capítulo aparece transcrito íntegramente en P. Molmenti y G. Ludwig, 1906, p. 198, n. 3.

⁴ 2 de agosto de 1523, en ASV, SGSM, b. 122. fasc. D, f. 38r, citado y transcrito en Ph. L. Sohm, doc. 95, p. 283.

⁵ ASV, SGSM, b. 16 bis, fol. 27r, citado y transcrito en *ibid.*, doc. 16, pp. 258-259.

⁶ ASV, SGC, b. 253, *Notatorio, 1488-1528*, f. 68v, citado y transcrito en D. Rosand, 1982, doc. 13, p. 230.

⁷ SGC, b. 256, *Notatorio, 1531-1543*, f. 86r, citado y transcrito en *ibid.*, 1982, doc. 19, p. 234.

argumentos expresados por san Gregorio Magno a fines del siglo VI en las dos cartas al obispo Serenus de Marsella para justificar el sentido de las imágenes en el cristianismo: la función de despertar las emociones hacia lo representado. Pero las *scuole* también tenían bien presente otro efecto importante de la ornamentación. Las *scuole grandi* creían que una buena ornamentación eran un poderoso estímulo para la afiliación, ya sea porque el creyente veneciano consideraba esencial que las cofradías, como los templos, fueran lugares suntuosos, ya sea porque la suntuosidad era un indicativo de la fortaleza de la institución y, por tanto, una garantía de que cumplirían sus funciones asistenciales materiales y espirituales, ya sea porque la decoración escultórica o pictórica emocionaba al creyente y le movía al ejercicio de la devoción en el seno de la cofradía. Ya hemos mencionado cómo en una deliberación de la Scuola di San Marco de 1515 se fundamentó la necesidad de acabar totalmente la sede de SS. Giovanni e Paolo en el hecho de que atraería «*homeni da conto e opulenti*» a ingresar en la cofradía y hacerle sufragios de naturaleza económica (doc. 33). Asimismo, en la referida deliberación de la Scuola della Carità de 6 de marzo de 1538 se esgrimió que la ornamentación induciría a muchas personas a inscribirse en la cofradía (*loc. cit.*). Estas afirmaciones de las juntas rectoras de la Scuola di San Marco y de la Scuola della Carità presuponen la existencia de una cierta conciencia colectiva que identificaba lugares de religiosidad con suntuosidad decorativa y creía en la capacidad de ciertos elementos decorativos para avivar la religiosidad.

Una circunstancia que estimuló la mejora de las sedes de las cofradías y su ornamentación fue la rivalidad existente entre ellas. Las *scuole di battuti* venecianas tenían conciencia de grupo privilegiado, alentadas por el Consejo de los Diez, que las distinguió con el título de *grandi* y las reguló conjuntamente. Esta conciencia de grupo se manifestó de varios modos. Uno de ellos fue en la iconografía empleada. En *La procesión en la plaza de San Marcos*, el lienzo de Gentile Bellini para el *albergo* de la Scuola di San Giovanni Evangelista, se muestran unas banderitas con los símbolos de las cuatro *scuole grandi* colgando del palio, bajo el cual se encuentra la reliquia ([lámina 48](#)); en la decoración central del artesonado de la sala capitular de la Scuola di San Marco, el medallón circular con el león alado de San Marco aparece rodeado por cuatro medallones octogonales con los símbolos de las otras *scuole grandi* existentes en ese momento ([figura 44](#)); en el techo del *albergo* de la Scuola di San Rocco, Tintoretto representó en 1564 de una forma alegórica a cada una de las otras cinco *scuole grandi* (ya la Scuola di San Teodoro había sido elevada a *grande*) en torno a la representación central de *La glorificación de san Roco*. Por otra parte, la *Signoria* convocaba a todas ellas para múltiples actos cívicos o religiosos, como hemos visto, y ellas mismas organizaban actividades conjuntas. Por ejemplo, el Domingo de Ramos los rectores de mañana de las *scuole grandi* se regalaban palmas unos a otros y se daban el ósculo de la paz.¹

Ahora bien, existía una gran rivalidad entre ellas. La Scuola di San Marco se consideraba en la obligación de ser la más importante en todos los sentidos, basándose en que su patrón era el de la República. Su rector, Stefano Mazza, lo expresó claramente en 1507 para justificar la fabricación de un buen artesonado y de un altar en la sala capitular: «... la fraternità nostra la qual è intitolata del protector di questa inclita città et

¹ «sei (palmas) per sei guardiani da matin dele altre scuole, ali quali scontrandosi, se tocha la man et dase l'oscuro della paxe del Nostro Signor Dio, dicendo "La pace del Nostro Signor Dio sia sempre con vui" et se li da la palma che se porta in man et lui fa similmente». *Libro Vardian da Matin. Feste. 1570*. Desconozco desde cuándo se celebraba este intercambio.

per titolo sovra le altre et è prima» (doc. 30). Sin mencionar la razón, en una deliberación sobre el encargo de un parasol ocurrida el 31 de enero de 1483, se aludía a la primacía de esta cofradía sobre los demás: «Considerando l'onor e gloria de questa nostra benedeta schuola e fraternitade respeto ale altre schuole e che questa hogni avento son nominada per le prinzipal...».¹ El 11 de agosto de 1515 el rector Vettor Ziliol justificó la medida de garantizar la presencia de cantadores y pífanos y trompetas en la procesión del primer domingo de mes en el campo de Santi Giovanni e Paolo en que la *scuola* «se die exaltar sopra tutte le altre per esser la piui bella et sotto el titulo de misser San Marco».² El 22 de agosto de 1523 el rector de entonces, Giacomo Dardani, en la trascendente resolución, ya mencionada, por la que se aprobó destinar un cuarto de los intereses que recaudaba la cofradía de los *imprestedì* o bonos de estado a la terminación de sus sedes, repitió el argumento de Stefano Mazza, dándole una proyección todavía mayor, pues la primacía de la Scuola di San Marco era parte del honor de la República:

Nela fabbrichazion seu restoration se dovese superar tutte le altre schuole si per reverentia del culto devino chome per onor de questa clarissima republicha per eser intitolata esa schuola al nome del prottetor de questo illustrissimo stado, misser San Marcho Evanzelista (loc. cit.).

En una aplicación concreta de esta doctrina, el 1 de mayo de 1504 Gentile Bellini se comprometió a hacer un lienzo (*La predicación de san Marcos en Alejandría*) para la sala de reuniones de su cofradía, la Scuola di San Marco, mejor que el que había hecho para la pared de entrada de la sala de reuniones de la junta rectora de la Scuola di San Giovanni Evangelista (*La procesión en la plaza de San Marcos*) (doc. 27).

Las demás *scuole grandi* no compartían esta superioridad de San Marco y justificaron muchos de sus proyectos decorativos o la adquisición de objetos artísticos en su voluntad de ser mejores o iguales a las otras, incluida la de San Marco. En 1441, cuando la Scuola di San Giovanni Evangelista decidió construir una nueva capilla en el templo de San Zuane Evangelista, tuvo bien presente que las otras tres *scuole grandi* existentes en aquel momento habían ejecutado recientemente obras que habían mejorado notablemente sus sedes: la Scuola di San Marco acababa de levantar el edificio de SS. Giovanni e Paolo, con un techo «meraveioxo»; la Scuola della Misericordia había ampliado la suya y la Scuola della Carità había hecho una sala capitular en la que había colocado un altar de gran valor.³ Asimismo, el 27 de agosto de 1506, cuando la Scuola della Carità resolvió adquirir un nuevo estandarte, como ya hemos dicho antes, lo justificó entre otras razones, en «esser equal a le altre scuole» (*loc. cit.*), pero no habían transcurrido siete meses cuando la *scuola* decidió que el estandarte debía de ser mejor que el hermoso estandarte nuevo de San Marco: «... la

¹ ASV, SGSM, b. 16bis, f. 5v y 53v, citado en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 31, p. 262.

² ASV, SGSM, b. 17, *Busta 17. Notatorio, 1498-1526*, f. 60 r, transcrito en J. E. Glixon, 1970, pp. 33-34.

³ «...che tute le altre schuole di battudi di questa tera a la zornada, de le borse de suo fradelli, fano fabricar, sì la Scuola di S. Marco la lora chaxa e stanza de la schuola e sofitado meraveioxo, con gran spexa apreso San Zuane Polo; e più la Schuola de la Misericordia faza apresar e agrandar la schuola con altre fabriche e spexe oportuno a quella chaxon; e la Schuola de la Charitade holtra la soa sala et sofitado abia fato over faza far un altar de gran valor a figure destaiado suxo la so sala» ASV, SGSGE, b. 72, f. 112 (22 de octubre de 1441).

bontà et perfection di quello (el *penello*) sia estimà più et exceda el penelo nuevo bello de la scuola de misser San Marco in figure et adornamenti del dicto penelo...» (*loc. cit.*). El 2 de agosto de 1534 la Scuola della Carità adoptó la decisión de encargar un lienzo para su *albergo* y de nuevo lo justificó, entre otras cosas, en «como se vede nelli altri alberghi delle scuole grande».¹ En 1541, cuando Alessandro Caravia, un joyero veneciano de la Ruga degli Orefici, en Rialto, escribió una acerba crítica en verso a las *scuole grandi* por haber caído en el pecado del orgullo, que les había movido a gastar grandes sumas de dinero en sus sedes con menoscabo de sus actividades caritativas, aludió también a la rivalidad existente entre ellas como un móvil del derroche.² La rivalidad en este sentido afectaba a las otras hermandades, especialmente a aquellas que tenían vínculos de algún tipo, como, por ejemplo, las cofradías de regiones vecinas. En 1497 la Scuola degli Albanesi decidió construir un hospicio entre otras razones porque «infin gl'armeni hanno il suo hospedaletto et noi non l'havemo».³

LA FIJACIÓN DEL MODELO DE SEDE DE LAS SCUOLE GRANDI

A lo largo de las últimas décadas del siglo XIV y la primera mitad del siglo XV, las *scuole grandi* encontraron un modelo de sede que resolviera sus necesidades. Consistió en un edificio de dos plantas, la inferior rectangular y la superior en forma de «L». La planta inferior estaba ocupada prácticamente en su totalidad por un gran salón rectangular; en la superior otro gran salón rectangular se superponía al de la planta baja, con las mismas dimensiones que éste (entre treinta y cuarenta y cinco metros de longitud y unos doce o trece de ancho), y una sala más reducida, perpendicular al salón grande y con acceso inmediato desde él, levantada sobre columnas o pilares que se alzaban en el patio. Ph. L. Sohm (1982) ha estudiado con detalle el proceso que siguieron las cuatro *scuole grandi* desde su sede inicial –un pequeño salón cedido por el capítulo conventual o, en el caso de San Giovanni Evangelista, por el prior de la iglesia de San Giovanni Evangelista–, hasta hacerse con estas sedes espaciosas de dos plantas a lo largo de la primera mitad del siglo XV.

En 1294 los canónigos regulares del convento de Santa Maria della Carità donaron a la *scuola* homónima una estancia sobre la entrada porticada que tenía el edificio junto al Gran Canal, en Dorsoduro, cuya ubicación exacta no se conoce con seguridad.⁴ La vida de la *scuola* discurría entonces entre el templo conventual y esta estancia, en la que se reuniría su junta rectora. En 1345 la *scuola* levantó un edificio rectangular de dos plantas en un terreno que había adquirido, limitado por el *campo della Carità*, el *Rio di S. Trovaso*, una *curia sive cortile* (probablemente el espacio descubierto longitudinal al costado sur del templo della Carità) y un pequeño *rio*

¹ ASV, SGC, B. 256, f. 86r, citado y transcrito en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 148, p. 307.

² Alessandro Caravia, *Il sogno di Caravia*, Firenze, 2000, estrofas CLX-CXCI. La rivalidad entre las *scuole grandi* en las últimas décadas del XV y principios del XVI ha sido analizado ampliamente por Patricia Fortini Brown, «Honor and Necessity: The Dynamics of Patronage in the Confraternities of Renaissance Venice», en *Studi veneziani*, N.S. XIV (1987), pp. 179-212.

³ BNM, *Manoscritti italiani, classe VII, n° 737=8666: Mariegola della Scuola degli Albanesi, capitolo 113.*

⁴ La Scuola, fundada en 1260, es la más antigua de las *scuole di battuti* de Venecia. Tuvo su primera sede en la iglesia de S. Lunardo, en Cannaregio, y posteriormente en la Giudecca, antes de trasladarse al convento de Santa Maria della Carità.

cubierto que desembocaba en el Gran Canal, llamado Rio Terrá dellà Carità. En 1384 la hermandad alcanzó un acuerdo con los frailes del convento para construir el *albergo* o sala de reuniones de la junta rectora encima de la entrada principal del convento, aneja y perpendicular al salón de la planta alta de la *scuola*. Con la edificación del *albergo*, una *scuola di battudi* veneciana definía por vez primera el tipo de edificio que se convertiría en modelo para todas ellas. Posteriormente, la hermandad ampliaría longitudinalmente sus salones grandes, probablemente en 1411 y con seguridad en 1442, y el *albergo* en 1442, adquiriendo las dimensiones que ha conservado hasta hoy (la gran sala de la planta alta, unos cuarenta y dos metros de longitud por dieciséis de ancho; véanse [figuras 11 y 12](#)).¹ La sede de la *scuola* pasó a formar parte de La Academia, el gran museo de pintura veneciana, en 1807. La sala capitular es la sala 1 del museo y el *albergo* la 24; las elegantes escaleras que comunicaban la planta alta con la baja, construidas por la cofradía en 1765, sirven hoy para acceder a las salas del museo desde el vestíbulo.

La Scuola della Misericordia, fundada probablemente en 1308, se ubicó en el convento de Santa Maria della Misericordia, en Cannaregio. En 1310 recibió la donación de un terreno de los religiosos del convento para levantar en él su sede; sucesivas ampliaciones en 1327 y 1362 dieron como resultado un edificio rectangular de dos plantas, paralelo a uno de los costados del claustro del convento y al Rio della Sensa. En 1412 construyeron sobre columnas el *albergo* en la planta superior, una sala rectangular de unos diez metros por cinco. La Scuola della Misericordia se convertía así en la segunda *scuola di battudi* con una sede en dos plantas, con la superior en forma de «L». Finalmente en 1431, la hermandad volvió a ampliar los dos grandes salones rectangulares superpuestos ([figuras 13 y 14](#)).

Cuando se fundó en 1261, la Scuola di San Giovanni Evangelista tenía su sede en la iglesia de S. Aponal, pero en 1301 se trasladó a la iglesia de S. Giovanni Evangelista. En 1340 los Badoer les concedieron una sala en la planta alta de un edificio suyo en el que había un hospicio para ancianos, fundado por miembros de este clan patricio a fines del siglo XIII. En 1350 la *scuola* disponía de tres estancias en ese edificio, una para el rector de mañana, que parece que estaba en la planta baja, y dos en la planta alta: en una la hermandad alojaba y mantenía a un número pequeño de pobres y en otra se encontraba el *canzelo* de la cofradía y, por tanto, debía de ser el lugar en que se reunía la junta rectora y se guardaban libros y probablemente objetos preciosos (doc. 2). En 1389 la cofradía consiguió una tercera estancia en la misma planta y, en julio de 1424, alcanzó un acuerdo con los Badoer por el que éstos le concedían la planta baja del edificio, a cambio de que la hermandad les construyera un hospicio en un lugar próximo. En los años inmediatamente siguientes, la *scuola* eliminó la compartimentación de la planta baja, que se convierte en un gran salón rectangular de dimensiones similares al de la Scuola della Carità, con una fila de columnas en su eje central, como tenía el salón inferior de la Scuola della Misericordia, precedido de un vestíbulo que se cree que la *scuola* adquirió en esos años ([figuras 15 y 32](#)). Superpuesto a éste, y con sus mismas dimensiones, se encontraba el salón noble o capitular ([figuras](#)

¹ Extracto aquí las decisiones esenciales que, según Ph. L. Sohm (1982), adoptaron las *scuole grandi* de la Carità, de la Misericordia y de S. Giovanni Evangelista hasta alcanzar el modelo de edificio que se acaba de describir. Sohm presenta las de la Scuola della Carità en pp. 63-68; las de la Scuola della Misericordia en pp. 69-72; las de la Scuola di San Giovanni Evangelista en pp. 72-76.

[16](#), [36 y 37](#)). Sus dimensiones eran las mismas que tiene la sala actualmente, descontada el área de la tribuna en la que se encuentra el altar, que fue el resultado de una ampliación diseñada por Giorgio Massari en 1727. Forzada por limitaciones de espacio (la *scuola* se encontraba encajonada entre otros edificios por tres de sus lados y por unos terrenos por el cuarto), el *albergo* en esta cofradía no era contiguo a uno de los lados largos de la sala capitular, sino a uno de los cortos ([figura 16](#)). La Scuola de San Giovanni Evangelista sería la única de las cuatro *scuole di battuti* antiguas que no tendría una disposición en forma de «L» en la planta superior.

De la primera sede de la Scuola di San Marco en Santa Croce se conoce poco. Tenía también dos plantas, con un gran salón y el *albergo* en la planta alta y una o más estancias en la baja, aunque se desconoce el tamaño y su disposición entre sí, así como la del edificio con respecto a la iglesia de Santa Croce. El mal estado de este templo, que había forzado a la cofradía a ejecutar a su propia costa obras de reparación en la pared contigua a la sede de la hermandad, y probablemente las dimensiones del edificio de la cofradía, inferiores a las de las otras tres *scuole grandi*, que, como hemos visto, habían ampliado sus instalaciones, indujo a esta hermandad a mudarse a una nueva sede, y en julio de 1437 concluyeron las conversaciones con los dominicos de SS. Giovanni e Paolo para la cesión de un terreno entre el convento y el *rio* de SS. Giovanni e Paolo. Las obras se iniciaron el 9 de agosto de 1437 y el 25 de abril de 1438, día de san Marcos, la cofradía se trasladó al nuevo edificio en procesión solemne, a la que asistieron los treinta sacerdotes de la hermandad, más de cien frailes de SS. Giovanni e Paolo «con molte reliquia e canti devotissime» y quinientos veinticinco cofrades con *cappe*, incluidos los de otras *scuole grandi*, y «oltre molte vestidi» (ASV, SGSM, b. 216, 25.04.1438). Los gastos de construcción habían ascendido hasta este momento a tres mil doscientos ducados (*ibid.*). El nuevo edificio se erigió según el modelo ya establecido por los anteriores: doble salón longitudinal superpuesto y *albergo* contiguo y perpendicular al salón de la planta alta. Tras el incendio de 1485, la Scuola di San Marco empezó a construir otro edificio en el mismo lugar, que estaba terminado exteriormente a comienzos del siglo XVI. De nuevo el edificio se ajustaría al mismo modelo, con una sala capitular de unos setenta metros de longitud por unos diecinueve de ancho y un *albergo* de unos catorce metros de largo por unos diez de ancho ([figuras 17 y 18](#)).

En este modelo de sede creado por las *scuole grandi*, el gran salón de la parte baja debía de servir de lugar de encuentro de los cofrades antes de sus salidas y para guardar todos los objetos que estas cofradías empleaban en las procesiones y entierros: *penelli* (estandartes), *scudelotti* (escudos con las armas de la cofradía), *solaretti* (andas sobre las que se exhibían los relicarios), las *ombrelle* (parasoles para proteger del sol a las reliquias en las procesiones), *doppiari* (ciriales), cirios y velas, que poseían en número elevado —en 1570 la *scuola* recibió quinientos cincuenta y seis cirios de donantes y distribuyó entre los cofrades dos mil seiscientos cincuenta y cinco velas (ASV, SGSGE, *Libro Vardian da Mattin, Doppieri y Candelle*)—, el baldaquino empleado en los funerales, el *cataletto* (catafalco), los *soleri* (las plataformas sobre los que, a partir de principios del XVI, los cofrades montaban cuadros vivos o muertos en las grandes procesiones), las figuras que se colocaban sobre las plataformas, las *cappe* o hábitos de los cofrades que se iban fuera de Venecia, etc. El salón de la planta alta era la sala capitular, esto es, el lugar en el que las cofradías celebraban los tres capítulos generales anuales y las reuniones de los treinta o cuarenta *boni homeni* con los dieciséis miembros de la junta rectora, cuando ésta quería adoptar una decisión de especial importancia entre capítulos generales. También tenían lugar en él algunos actos de culto

—un altar presidía la sala— y se cantaban vísperas. En 1570 la Scuola di San Giovanni Evangelista celebraba misa en la sala capitular con ocasión de los tres capítulos generales, esto es, el tercer domingo de Cuaresma, el segundo domingo del mes de agosto y el domingo antes del día de Navidad (*ibid.*, *Feste*). También se celebraba misa en la sala capitular el 2 de julio, con ocasión del día de la Visitación, y en la sala capitular o en el *albergo* el 14 de septiembre, para conmemorar la fiesta de la Exaltación de la Cruz (*ibid.*). Finalmente, el *albergo* —la sala más pequeña a la que se ingresaba por la propia sala capitular— era el lugar en el que se reunía la junta rectora y, por tanto, desde el que se gobernaba la *scuola*; allí se elegía a la nueva junta rectora, se seleccionaba a las jóvenes que recibían anualmente las dotes y a los *poveri a mesi*, se adjudicaban viviendas *amore Dei*, se analizaba la situación económica de la cofradía, con sus múltiples ingresos y gastos, se discutía la conveniencia de adquirir o desprenderse de propiedades, se supervisaba el cumplimiento de las obligaciones de la cofradía fijadas en los distintos legados, etc. En esta sala se guardaban y, en ocasiones señaladas, se exhibían los objetos más preciados de la cofradía: las reliquias. En ocasiones, como hemos visto, también se celebraban misas en su interior.

El nuevo edificio construido por la Scuola di San Marco tras el incendio de 1485 enriqueció el modelo de sede con un nuevo elemento, diseñado por Mauro Codussi: una elegante escalera para comunicar la sala inferior con la superior, que se extendía a todo lo largo de la pared sur del edificio. La escalera poseía dos brazos iguales con cubierta abovedada, a los que se accedía por dos entradas distintas en la sala inferior; cada uno de los brazos estaba compuesto por dos tramos de escalones, interrumpidos por una meseta. Acababan convergiendo en la parte superior en una segunda meseta, desde la que se ingresaba a la sala capitular. Los dos brazos facilitaban la circulación de personas los días en los que los fieles se agolpaban en la hermandad, como, por ejemplo, cuando se exponían las reliquias y se concedían indulgencias a los que acudían a verlas. En el acuerdo de 16 de agosto de 1486 de la *scuola* con los frailes dominicos sobre los términos de la construcción del nuevo edificio, explícitamente se menciona que la escalera debía tener un brazo para subir a la capa capitular y otro para descender.¹

La rivalidad existente entre las hermandades y la utilidad de una escalera de esta naturaleza para una cofradía como la Scuola di San Giovanni Evangelista, que poseía una reliquia objeto de tanto fervor popular como el supuesto fragmento de la verdadera cruz de Cristo, exhibida para su veneración en su *albergo*, explica que esta hermandad contratara los servicios de Mauro Codussi para que la diseñara y dirigiera la fabricación de una escalera similar a la que había hecho en la Scuola di San Marco, en idéntica posición —esto es, adosada a la pared sur del edificio— y con la misma función de permitir un ascenso y descenso fluido a la planta superior (figuras 33, 34 y 37). Este modelo de escalera fue construido también entre 1524 y 1532 en la nueva *scuola grande*, la de San Rocco, en la misma posición y con la misma función que las anteriores, diseñada por Giovanni Celestro. El modelo, sin embargo, se agotó en la Scuola di San Rocco, pues el 21 de junio de 1543 esta hermandad decidió demoler la escalera y construir un nuevo modelo en la misma pared que el anterior, pero más suntuoso. La escalera se levanta en un espacio cúbico, con dos tramos que parten paralelos de la sala inferior y se unen en una meseta, desde donde asciende un tramo único, el doble de ancho que los dos anteriores, hasta la sala capitular.

¹ ASV, SGSM, b. 21, ff. 1-4, transcrito en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 38, pp. 264-266.

LA CONSECUCCIÓN POR LAS SCUOLE GRANDI DE FACHADAS HONORABLES EN SUS SEDES

El proceso por el cual las *scuole grandi* materializaron su presencia en la ciudad con espaciosos edificios, suntuosamente decorados, como veremos, comprendió también la construcción de nobles fachadas y la creación de espacios abiertos ante ellos que posibilitaron apreciar su belleza. El capítulo de la Scuola della Misericordia decidió modificar la fachada el 6 de agosto de 1441.¹ Para ello acordaron derribar una pequeña capilla dedicada a Santa Cristina, que estaba en medio del Campo dell'Abazia, y, por tanto, impedía la vista de la fachada, y reconstruir ésta. El bajorrelieve de una *Virgen de la Misericordia con cofrades, san Juan Bautista y Santiago el Mayor*, fue considerado insuficiente y recolocado sobre la puerta de entrada de la denominada *Corte Nuova*, perteneciente también a la cofradía, en donde se conserva. En su lugar fue puesto otro bajorrelieve, atribuido a Bartolomeo Bon, en el que se vuelve a representar a la Virgen de la Misericordia protegiendo a los cofrades bajo su manto, con reyes y profetas rodeándola y el Niño inserto en un medallón en su pecho, imagen ésta de origen bizantino ([figura 19](#)).² Completaron la decoración de la nueva fachada dos ventanas ojivales, un óculo y una coronación en cúspide, hoy desaparecida ([figura 21](#)), pero cuya forma se puede apreciar en el grabado de Jacopo dei Barbari (fig. 20). Un pórtico con la palabra *misericordia* escrita, situado en el extremo del puente que daba acceso al *campo*, marcaba el ingreso en el dominio del complejo de la Misericordia, como también se puede ver en el grabado de Barbari.

Casi simultáneamente, la Scuola della Carità liberaba también el espacio delante de la fachada de su edificio y remodelaba ésta.³ En efecto, en abril de 1442 esta hermandad llegó a un acuerdo con los clérigos de la Carità por el que fue derribado un atrio que precedía el templo, ampliando así el *campo* que bordeaba el Gran Canal, la fachada de la *scuola* se adelantaba hasta el lugar en que se ha conservado hasta hoy y se ampliaba el *albergo*, ubicado en posición contigua a fachada y a faz con ésta. La forma de la fachada no debía de ser muy diferente a la de la Scuola della Misericordia y, como ésta, era coronada por una cúspide, como se puede ver en una incisión de Luca de Carlevariis en el siglo XVIII ([figura 22](#)).⁴ Un bajorrelieve de *La Virgen en majestad* adorada por un grupo de cofrades, representados a una escala mucho más pequeña que la Virgen, se colocó entonces sobre el portal de acceso al patio interior que compartían el monasterio y la cofradía, y allí se conserva ([figura 24](#)). Este bajorrelieve fue ejecutado en 1345, cuando la hermandad acometió la primera gran ampliación de su sede, pero se desconoce cuál era su ubicación originaria. Asimismo, a ambos lados de este relieve, ubicó otros dos, también *trecenteschi*, de otros dos patrones de la *scuola*: *san Leonardo* y *san Cristóbal* ([figura 25](#)). Este portal, que daba acceso al *cortile* compartido por la hermandad y el monasterio, fue la única entrada de la *scuola* por el

¹ Sobre la modificación de la fachada de la Scuola della Misericordia véase Giovanna Scirè Nepi (1978, pp. 9-10) y las transcripciones parciales de documentos de la hermandad (p. 16), y también Ph. L. Sohm (1982, pp. 92-99).

² En 1612 este bajorrelieve fue colocado encima del pórtico de entrada del edificio nuevo de la *scuola*, diseñado por Sansovino, y hoy se encuentra en el Victoria and Albert Museum de Londres.

³ Sobre la modificación de la fachada de la Scuola della Carità, véase Ph. L. Sohm (1982, pp. 95-96 y 164).

⁴ En 1765 esta fachada fue sustituida por el frontispicio de mármol que ha llegado hasta nosotros, diseñado por Giorgio Massari diez años antes (figura 23).

campo della Carità, hasta que en 1756 se fabricó el frontispicio de mármol diseñado por Giorgio Massari.

A la Scuola di San Giovanni Evangelista, encajonada entre edificios que no eran de su propiedad, le resultó imposible construir una fachada y concentró sus esfuerzos en decorar el *campiello* rectangular, por el que se accedía tanto a la *scuola* como a la iglesia de San Giovanni Evangelista (figura 29). En la pared de la *scuola* que daba a este *campiello* había colocado la cofradía en 1349 un bajorrelieve con un san Juan Evangelista bendiciendo a los *confratelli* (figura 30). Pero en 1481 lo dignificó en el nuevo estilo renacentista al elevar, según diseño atribuido a Pietro Lombardo, una especie de arco triunfal de mármol, presidido por un tímpano semicircular con el águila de san Juan y el libro del evangelio bajo sus garras; encima del tímpano, una cruz de metal, clara referencia a la reliquia más preciosa de la cofradía, era adorada por dos ángeles en mármol, arrodillados sobre un entablamento, uno a cada lado (figura 28). La pantalla consiste esencialmente en cuatro pilastras acanaladas con capiteles complejos, que sostienen el mencionado entablamento, ricamente labrado, y, entre las pilastras, en sendos muros cubiertos con placas de mármol, se abren dos ventanas rectangulares, una a cada lado, con tímpanos triangulares, y, en el centro, una puerta rectangular, con marco profusamente labrado. La decoración de pilastras y entablamento se extienden también a las paredes de los flancos, delante del arco, pero aquí los muros están cubiertos de estuco imitando mármol y no de mármol mismo. De esta forma se creaba un suntuoso vestíbulo al aire libre, que servía de fachada a la propia *scuola*.¹ La pobreza de la decoración en el espacio interior del patio que se extendía tras este arco (figura 29) indicaba que la preocupación de la cofradía era ennoblecer su imagen ante la ciudad.²

La fachada del primer edificio de la Scuola di San Marco en SS. Giovanni e Paolo no debía de diferir esencialmente de la de la Scuola della Carità o de la de la Scuola della Misericordia, que hemos descrito, e incluso se ha sugerido que las inspiró (Sohm, 1982, p. 157).³ La fachada del edificio construido después del incendio de 1485, acabado casi totalmente a fines del siglo XV, rompió con el modelo gótico e inauguró el nuevo diseño renacentista en una versión mucho más monumental y suntuosa (figuras 40, 41 y 42), monumentalidad y suntuosidad que intentaría imitar sin éxito la Scuola della Misericordia en su nuevo edificio⁴ y sí plasmarían en sus fachadas las tres nuevas

¹ A este programa decorativo pertenece un bajorrelieve, atribuido a Pietro Lombardo, en el que san Juan bendice a un grupo reducido de cofrades, perfectamente individualizados (Berlin-Dahlem, Staatliche Museum, figura 31). No se sabe exactamente cuál era su ubicación en el complejo. Quizás en el tímpano de la contrafachada de la pantalla de mármol o en el de la propia fachada (véase la explicación del lienzo *La donación de la reliquia*, de Lazzaro Bastiani, en el capítulo 7 de este trabajo) o quizás en un edificio situado justo enfrente de la fachada de la pantalla (Lorenzetti, 1929, p. 26).

² El patio interior del *campiello* fue mejorado en las tres o cuatro décadas siguientes, con acciones inconexas y de pobre resultado estético: un pórtico para la sala inferior en 1512, probablemente diseñado por Giovanni Buora, y una ventana bífora en la sala capitular, encima del pórtico, a imitación de la diseñada por Codussi en la meseta superior de la escalera (figura 29).

³ Ph. L. Sohms (1982, pp. 157-158) también ha sugerido que parte de los elementos de esta fachada que sobrevivieron fueron colocados en la parte trasera del edificio y eran los que aparecían en el grabado de Barbari.

⁴ El edificio de Sansovino no se terminaría jamás y su monumental fachada quedó sólo en un diseño (véase figura 52).

scuole grandi fundadas en Venecia: la Scuola di San Rocco (fachada de Scarpagnino de la década de 1540, [figuras 53 y 54](#)), la Scuola di San Teodoro (Giuseppe Sardi, 1655, [figura 55](#)) y la Scuola dei Carmeni (atribuida a Longhena, 1668, [figura 56](#)). El diseño de la fachada de la Scuola di San Marco se debió a Pietro Lombardo –la parte baja– y a Mauro Codussi –la parte alta–, los dos mejores arquitectos de la Venecia del primer Renacimiento. El austero ladrillo que dominaba en las fachadas góticas de las que hemos hablado fue sustituido por materiales nobles: placas de mármol veteado de color crema de Carrara, tiras de mármol rosado de Verona delimitando las placas del anterior, pórfito y serpentina en medallones, piedra blanca de Istria en casi todas las esculturas y bajorrelieves, y *bardiglio* delimitando los espacios entre pilastras y los frontones. De esta fachada diría en 1507 el mercader Stefano Mazza, rector de la cofradía en 1500 y 1507 que

in Italia non è el più bel speculo de una scuola e una simel cosa como è la fazà d'essa nostra scuola tanto ben composta e adornada che ben se puol dir la più bella cosa de Italia...la più bella cosa nel mondo, perche Italia è fior del mundo, et essendo questa la più bella d'Italia, se puol intitularla la più bella cosa del mondo (doc. 30)

Ciertamente la fachada de la Scuola di San Marco es una de las muestras más bellas del primer Renacimiento en Venecia. Está dividida verticalmente en dos cuerpos, con la clara intención de manifestar el modelo interior de sede que hemos descrito. El cuerpo de la izquierda, coronado por un gran frontón central semicircular y dos laterales, también semicirculares, pero de menores dimensiones ([figura 43](#)), es más alto y monumental que el otro. La sala capitular de la *scuola* se extiende longitudinalmente tras el nivel intermedio de este cuerpo, de manera que las dos ventanas con frontones segmentados iluminan uno de sus extremos, mientras que el gran pórtico del nivel inferior, coronado con un tímpano esculpido, da acceso a la gran sala de la planta baja. Las dos columnas sobre pedestales que enmarcan el pórtico anuncian las que, en el interior de la sala, sostienen las dos grandes vigas maestras longitudinales, sobre las que se apoyan las transversales que sirven de fundamento al suelo de la sala capitular ([figura 48](#)). El *albergo* se extiende latitudinalmente detrás del nivel intermedio del otro cuerpo de la fachada, el de la derecha, y es iluminado por las dos ventanas con frontones triangulares que se abren en los compartimentos laterales del nivel intermedio de este cuerpo. El pórtico en el nivel inferior, más modesto que el del cuerpo de la derecha, daba acceso a un atrio que se encontraba bajo el *albergo* y en el que la hermandad había dispuesto seis tumbas de la cofradía. Si las fachadas góticas de las *scuole grandi* hasta entonces se parecían bastante a la de muchos templos góticos venecianos, la fachada renacentista de la Scuola di San Marco recuerda a la iglesia renacentista de San Zaccaria, en la que había trabajado también Mauro Codussi ([figura 57](#)). No obstante, la inclusión del *albergo* en la parte frontal del edificio y las exigencias de simetría que este elemento introducía, plantearon un modelo de fachada para las *scuole grandi* en el que la horizontalidad predominaba sobre la verticalidad, excepto en la Scuola di San Teodoro, en la que el *albergo* se encontraba en otro lugar del edificio.

La iconografía de las esculturas y bajorrelieves de la fachada es más variada que la que se conoce que había en las fachadas anteriores de las *scuole grandi*. La hermandad rescató piezas de la primera sede en SS. Giovanni e Paolo. Una de ellas fue el tímpano del *San Marcos instruyendo a los cofrades*, que fue colocado encima del

pórtico principal del edificio (figura 45).¹ La Scuola di San Marco continuó así la tradición inaugurada por la Scuola della Carità de exhibir en el lugar más destacado de la fachada un bajorrelieve que expresara ante la ciudad la íntima conexión de los cofrades con su santo patrón y la capacidad de intercesión y protección de éste hacia los cofrades. También rescató de la primera sede una escultura de la *Caridad* de tamaño natural, que fue colocada sobre el tímpano del pórtico de entrada (figura 46); como hemos visto, buena parte de las actividades de estas sociedades eran caritativas por el poder salvífico que se le concedían. Coronando los tres frontones semicirculares del cuerpo principal de la fachada dispusieron siete esculturas: un *San Marcos* sobre el frontón central; las cuatro virtudes cardinales que deben gobernar la vida humana: la *Templanza* sobre una pilastra del ático en el extremo de la izquierda; la *Prudencia*, sobre el frontón contiguo; la *Fe*, sobre el frontón izquierdo, y la *Esperanza*, sobre una pilastra del ático en el extremo de la derecha. Finalmente, a ambos lados del frontón central, sobre la cornisa, sendos ángeles (figura 43). En el interior de cada una de las dos hornacinas que están en el ático sobre el que se levantan los dos frontones laterales de este cuerpo principal de la fachada, aparece un soldado, probablemente en una alusión al papel de la cofradía en la financiación de los ejércitos de Venecia, al que nos hemos referido en el capítulo 1 de este trabajo.

El resto de la iconografía de las esculturas y bajorrelieves de esta espléndida fachada gira casi exclusivamente en torno a símbolos y escenas de la vida de san Marcos: el león alado con el evangelio sobre sus garras delanteras, en una cornisa sostenida sobre cinco columnitas, bajo el frontón central del cuerpo de la derecha; la cabeza del león alado en el medallón circular esculpido entre las dos ventanas del *albergo* (figura 44); los dos leones guardianes en los bajorrelieves a cada lado del pórtico principal; los bajorrelieves con *La curación de Aniano* (figura 47) y *El bautismo de Aniano* a cada lado del pórtico del atrio,² con los personajes intervinientes luciendo tocados orientales contemporáneos a la fecha de ejecución de los mismos, en una clara alusión al deseo veneciano del control y dominio de los turcos y mamelucos. Los dos santos mártires sobre grifos a ambos lados del tímpano con *San Marcos instruyendo a los cofrades* son muy probablemente santo Domingo y san Pedro Mártir, los dos grandes mártires dominicos, una concesión de la hermandad a los frailes de SS. Giovanni e Paolo, con los que habían alcanzado varios acuerdos para obtener espacio para la construcción de la sede, el *ius-patronatus* del altar principal del templo y la celebración de misas todos los lunes por las almas de todos los cofrades difuntos, entre otras cosas (doc. 20). De hecho, el 27 de abril de 1446, el Consejo de los Diez autorizó a esta hermandad a que considerara día ordenado la festividad de santo Domingo y de san Pedro Mártir, como hemos dicho en el capítulo 2.

Así, pues, a la iconografía meramente religiosa y espiritual de las fachadas góticas, centrada en la transmisión a la ciudad del mensaje de la estrechísima vinculación del santo patrón con la cofradía y de la protección espiritual y material que el santo patrón brinda a sus miembros, se añadió en la primera fachada renacentista de una *scuola grande* en Venecia el mensaje de institución de la República, que contribuía a defenderla y participaba en la empresa de cruzada contra el turco. El león alado de la

¹ No se sabe con exactitud dónde estaba colocada esta escultura, atribuida a Bartolomeo Bon, en el primer edificio de la Scuola di SS. Giovanni e Paolo.

² Estos bajorrelieves han sido unánimemente atribuidos por los historiadores del arte a Tulio Lombardo, hijo de Pietro.

Scuola di San Marco era el símbolo de la República misma, que aparecía en la Porta della Carta del Palacio Ducal, ejecutada en la década de 1450-69 ([figura 58](#)), y de la Scala dei Giganti ([figura 60](#)), en el patio del mismo palacio, de la penúltima década del siglo, además de otros edificios públicos, como en el Arsenale (1460, [figura 59](#)).

La fachada de la *scuola* estaba pintada. Rojos eran los grifos del friso inferior, cada uno de los leones del bajorrelieve, los bordes de las pilastras de la parte inferior de la fachada y los bordes de las pilastras de los bajorrelieves, mientras que doradas eran las cornisas y capiteles (Sohm, 1982, pp. 111-112). No era extraño pintar las fachadas de los edificios o decorarlos con figuras pintadas.¹ El bajorrelieve de la Madonna della Misericordia de Bartolomeo Bon, que decoró la fachada de la Scuola della Misericordia, estaba pintado y se conservan restos de pigmento azul en el fondo del bajorrelieve,² y la Scuola di San Marco contrató al pintor Giacomo dei Vecchi el 3 de mayo de 1482 para que pintara la fachada del primer edificio de la cofradía en SS. Giovanni Paolo con distintos colores, entre ellos el azul.³

LA DECORACIÓN INTERIOR DE LAS SCUOLE GRANDI: EL ARTESONADO DE LOS TECHOS Y LOS BANCHI

A lo largo del siglo XV están bien documentadas las acciones emprendidas por las cuatro *scuole grandi* para decorar interiormente sus sedes de forma suntuosa. Marco Antonio Sabellico afirmó en 1489 de la primera sede de la Scuola di San Marco que era «notevole stanza, con nobili Picture et oro sommamente ornata, la quale gia anni 4, non senza dolore di tutta la città una nota arse» (*Del sito di Venezia Città*, p. 24). Francesco Sansovino en 1580 juzgó a la antigua sede de la Scuola della Misericordia como «riguardevole molto: perchioche la sala è lunga & larga quanto altra

¹ Philippe de Commynes, el embajador francés que visitó la ciudad en 1494, encontró pintadas las fachadas de las casas («...Les maisons sont fort grandes et haultes, et de bonne pierre, les anciennes, et toutes painctes...» (III, p. 108). Vasari nos informa de que Giorgione decoró la fachada del palacio de la familia patricia de los Soranzo, que daba al Campo de San Polo – «Dilettosi molto del dipignere in fresco, e fra molte cose che fece, egli condusse tutta una facciata di Ca' Soranzo in su la piazza di San Polo» (*Le Vite...*, Milanesi, III, p. 473)– y, con la colaboración de su entonces discípulo Tiziano, la fachada que da al Gran Canal y la que da al Puente de Rialto del Fondaco dei Tedeschi, que la Signoria le encargó en 1504, tras la reconstrucción del edificio que había destruido un incendio (VII, pp. 428-429). Vasari también nos informa de que Tiziano pintó la fachada de un palacio de otra familia patricia veneciana, la de los Grimani –«tornato a Vinezia dipinse la facciata de' Grimani», (VII, p. 431)– y de que Paris Bordone ejecutó unos desnudos en el puente de Rialto que gustaron, por lo cual le encargaron algunas fachadas de casas –«Tornato Paris a Vinezia, fece a fresco alcuni ignudi a' piè del ponte di Rialto, per lo qual saggio gli furono fatte fare alcune facciate di case per Vinezia» (VII, p. 462)–. Los frescos también se emplearon en las fachadas de los templos y, como ha sugerido C. Eisler (1989, p. 524), la que Carpaccio pintó en el lienzo *San Jerónimo amansando al león* para la Scuola degli Schiavonni, puede ilustrar su aspecto. En la figuración de Carpaccio no se aprecia narrativa ni tengo conocimiento de ningún ciclo narrativo de pintura mural en el exterior de un templo.

² P. Williamson (ed.), *European Sculpture at the Victoria and Albert Museum*, Londres, 1996, p. 74.

³ ASV, SGSM, b. 122, fas. 7, f.7r, citado y transcrito en Ph. Sohm, 1982, doc. 29, p. 262.

che sia nelle Città, con bello & honorato albergo» (*Venecia, Città Nobilissima...*, p. 285).

La primera iniciativa conocida de una techumbre artesonada en una sala capitular de una *scuole grande* fue adoptada por la Scuola di San Giovanni Evangelista en abril de 1421 y se reafirmó en agosto del siguiente año.¹ La elevada suma destinada a ello, quinientos ducados, es indicativa de la importancia que concedían a este elemento decorativo. En junio de 1460 decía hacer o rehacer el techo del *albergo* y en noviembre había recaudado ciento cincuenta y ocho ducados para ello (Sohm, 1982, doc. 184, p. 319). Desgraciadamente, ninguno de estos dos artesonados ha sobrevivido.

La Scuola della Carità recibió un legado de un Bartolomeo Bonetti en julio de 1435 de trescientos ducados para el techo de la sala capitular, entre otros fines,² y en octubre de 1441 un documento de la Scuola di San Giovanni Evangelista mencionaba la techumbre de la Carità (Sohm, *ibid.*, doc. 178, p. 317). No obstante, la culminación del artesonado de la sala capitular llevó a la cofradía muchos años, pues están documentadas colectas y donaciones con esta finalidad desde 1461 a 1484 (Sohm, *ibid.*, doc. 135, p. 303), año en el que se supone que finalizaron los trabajos. Su belleza y suntuosidad se puede contemplar todavía, pues se ha conservado *in situ* (sala 1 de la Academia). El fondo de los artesones estaba pintado de azul, mientras que las molduras y los relieves lo estaban de dorado ([figuras 61 y 62](#)). El interior de cada artesón estaba decorado con la cabeza de un querubín de ocho alas, una alusión al apellido del rector de la *scuola* en 1461, Ulises Aleotti, secretario de la Cancillería y humanista, como ya hemos dicho anteriormente. Contenía cinco relieves, uno central y uno en cada una de las esquinas, que fueron sustituidos en el siglo XIX por pinturas. El noble artesonado de la sala de la junta rectora de la Scuola della Carità también se ha conservado *in situ* (sala 24 de la Accademia) desde la última década del siglo XV, período en el que adoptó la forma que ha llegado hasta nosotros ([figuras 63 y 64](#)). Entonces es probable que se reconstruyera al menos parcialmente y se reutilizara algún elemento de un diseño anterior, como el medallón con el bajo relieve de Dios, estilísticamente más arcaico que los cuatro evangelistas que lo circundan.

La fabricación de un artesonado en la sala capitular de la Scuola della Misericordia está documentada desde agosto de 1451 (Sciré Nepi, 1978, p. 16) y su policromado debió de terminarse poco después de agosto de 1465, pues el 17 de agosto de ese año la cofradía aprobó terminar de dorarlo (*ibid.*). Ni este artesonado ni el de la sala de la junta rectora han sobrevivido, pero está documentado que el primero contenía al menos ochenta artesones (*ibid.*, p. 10 y 16).

El artesonado de la primera sede de la Scuola di San Marco en SS. Giovanni e Paolo fue destruido por el incendio de 1485, pero debía de ser el más impresionante de todos, a juzgar por la apreciación que le mereció en octubre de 1441 al rector y compañeros de la junta rectora de la Scuola di San Giovanni Evangelista: un «soffitado meraveroxo» (Sohm, 1982, doc. 178, p. 317). La decisión de la fabricación del artesonado de la sala capitular de la nueva sede se adoptó en octubre de 1518 (Sohm, p. 282, doc. 92) y en julio de 1519 lo encargaron a dos maestros *intaiadori*, Vittore de Feltre y Lorenzo da Trento; comprendía ciento cuarenta y siete artesones (*ibid.*, doc. 93, p. 282). La fabricación de este techo tardó un buen número de años, aunque no tantos como el de la Scuola della Carità, pues en junio de 1536 se había completado, con el

¹ W. Wurthmann, 1975, pp. 144 y Ph. L. Sohm, 1982, doc. 184, p. 319.

² W. Wurthmann, *ibid.*, p. 145 y Ph. L. Sohm, *ibid.*, doc. 129, p. 298.

costo elevado de mil seiscientos doce ducados (*ibid.*, doc. 135, p. 288, [figuras 49 y 51](#)). Se ha conservado en buen estado y se trata de una obra de arte importante en su clase. De nuevo la policromía consiste en un fondo azul y el empleo del dorado en los relieves y molduras. El artesón del centro de la sala, de mayor tamaño que el resto, adopta la forma de un medallón central que contiene un relieve del león alado y nimbado de san Marcos, con el libro de los evangelios abierto, en el que se puede leer «*Pax, tibi, Marce, Evangelista meus*». Los cuatro artesones que rodean éste contienen los símbolos de las otras *scuole grandi* existentes entonces: la Misericordia, la Carità, San Rocco y San Giovanni Evangelista ([figura 44](#)). Por otra parte, con anterioridad, en octubre de 1504 había encargado a los *intaiadori* Piero y Biaggio de Faenza el artesonado del *albergo* por trescientos treinta y seis ducados y comprendía noventa y seis artesones, con un panel central cuatro veces mayor que los demás, en el que debían esculpir un relieve de san Marcos (*ibid.*, doc. 81, p. 278). Este bello artesonado afortunadamente también se ha conservado en buen estado. El artesón central es efectivamente cuatro veces mayor que los demás y consiste en un octógono, en el que está inscrito otro y en éste un medallón, decorado con el león alado de san Marcos ([figura 50](#)).

La parte inferior de las paredes de la sala capitular y la sala de la junta rectora se ornamentaba con los *banchi*, un friso de madera que servía de espaldar a unos bancos incorporados al friso a lo largo de toda la pared. La disposición de los asientos en una gran sala perpendiculares a la cabecera y no frontales, era característica de la sala del Maggior Consiglio en el palacio ducal, como se puede ver en el bien conocido grabado anónimo del Museo Correr de *La sala del Maggior Consiglio antes del incendio de 1577*. Los de las *scuole* tenían esa misma disposición con respecto a la cabecera de la sala, aunque solamente a lo largo de las paredes. El 17 de mayo de 1502 la *scuola* encargó estos *banchi* para la pared de la sala capitular comprendida entre la puerta de la escalera y la de la pared de la sala de la junta rectora, y en septiembre del mismo año para la pared de la contrafachada. En enero del año siguiente el rector propuso encargar más, pero la junta rectora se opuso a usar en ese momento fondos para este fin (Sohm, 1982, d. 78, p. 277). Anteriormente, el 31 de mayo de 1416, también está documentado el encargo de *i banchi* por parte de la Scuola di San Giovanni Evangelista (*ibid.*, d. 174, p. 316).

LAS SEDES Y LA DECORACIÓN DE LAS OTRAS SCUOLE VENECIANAS

La Scuola di Sant'Orsola fue fundada el 15 de julio de 1300 (MSO, proemio). En los seis primeros años tras su fundación, sus miembros debieron de reunirse en el interior de la iglesia del convento de SS. Giovanni e Paolo, hasta que en 1306 erigieron una capilla dedicada a su patrona en el cementerio que rodeaba a la iglesia del convento por su flanco sur, cuando era rector Marino Tiralago ([figura 65](#)).¹ La cofradía no poseía el

¹ Marcantonio Luciani, padre dominico y prior de SS. Giovanni e Paolo en 1519, 1528 y 1537, recogió las inscripciones de las tumbas del convento en un manuscrito perdido, pero del que se conserva una copia hecha por Cicogna en 1861, conocido como *Inscrizione nella Chiesa e Monastero dei Santo Giovanni e Paolo di Venezia raccolte dal Padre Maestro Marcantonio Luciani e da altri Religiosi di quel Convento in continuazione dell'opera del Luciani*, Ms. Cicogna, 1976. El manuscrito Cicogna es, en realidad, copia de otra copia encargada en el siglo XVIII por el senador Gradenigo a Rocco Curti, también fraile del convento de SS. Giovanni e Paolo, según afirma el propio Cicogna en su manuscrito (folio iii, v). Según afirma Cicogna en

ius patronatus de la capilla. Si bien disponía de una llave de la misma, los frailes del convento disponían de otra; aunque usaban la capilla como sede, no podían efectuar modificaciones en ella sin el consentimiento de los monjes, ni ocuparse de los sarcófagos que había en su interior, en donde yacían los cuerpos de los devotos de la santa que los frailes habían autorizado.¹ Aparentemente, a partir de 1473, la cofradía tuvo que compartir la capilla con la comunidad griega ortodoxa de Venecia, pues, con el beneplácito del papa Sixto IV, los frailes autorizaron a ésta a celebrar misas y oficios divinos, oficiados por presbíteros y clérigos griegos según el rito ortodoxo («iuxta grecorum ritus & mores»), a cambio de una limosna anual (Corner, 1749, libro XII, pp. 370-371). Sin embargo, en 1511 los griegos no celebraban *more greco* en la capilla de Santa Úrsula, sino en la iglesia de San Biaggio, y se quejaban tanto de que allí también se celebrara en latín, convirtiendo –decían– el templo en una torre de Babel, como de que no tuvieran espacio para enterrar a sus muertos, por lo que se veían obligados a exhumarlos al poco tiempo de haberlos inhumado y a tirar sus restos al mar para dejar sitio para los recién fallecidos.²

La capilla de la Scuola di Sant'Orsola se ha conservado ([figura 66](#)), aunque muy modificada, especialmente en su interior, debido a que en el siglo XIX, tras la supresión de la *scuola* en 1806, se tabicó para adaptarla a su nueva función de casa parroquial de la iglesia de SS. Giovanni e Paolo. Su ubicación exacta es junto al flanco sur de la iglesia del convento, paralela al extremo este. De planta rectangular, sus dimensiones originarias eran 16,30 metros de largo por 7,70 metros de ancho (Renosto, 1963, p. 41, [figura 67](#)) y la altura era superior a los seis metros, pues el lienzo del altar, *La gloria de santa Úrsula*, tiene 4,81 metros de altura. El altar se encontraba en el lado corto que estaba orientado hacia el este, a un nivel ligeramente superior, y se accedía a él por unas gradas (*ibid.*). En 1504 se amplió el lado del altar de la capilla con un pequeño ábside rectangular de 3,09 metros de profundidad y 3,75 metros de anchura (Gallo, 1963, p. 5). La iluminación de este pequeño templo provenía de dos ventanas que se encontraban en la pared del altar (*ibid.*, p. 2).

La puerta de entrada principal se abría en el centro de la pared situada enfrente del altar (Renosto, pp. 43-44). La capilla estaba precedida por un pórtico, encima del cual se encontraba una pequeña sala que se usaba probablemente para reuniones de la junta rectora. A esta sala se accedía por una escalera interior, que debía apoyarse en la contrafachada o en la pared lateral norte; la puerta de esta sala estaba situada en la pared

la página 291, Rocco Curti no se limitó a copiar el manuscrito de Luciani, pues añadió diferentes observaciones sobre tumbas, lápidas e inscripciones en el propio convento, probablemente en su calidad de miembro del capítulo. Cicogna las recoge en su manuscrito a partir de la página 291. En la página 305 Curti afirmaba que en la parte frontal de un sarcófago de pared que entonces se encontraba en el exterior de la puerta lateral, bajo la gran ventana del crucero, estaba esculpida el año y el nombre del rector durante cuyo mandato se erigió la capilla:

+S. SCOLE BEATE URSULE ET /XI M. VIRGINU FATTA ANN° DNI/MIIIVI MESE MARCI TPV. GA/STALDIONIS MARIN° TIRALAGO...

¹ Estas condiciones sobre el uso de la capilla se contienen en el acuerdo que alcanzaron los monjes y los cofrades el 30 de junio de 1428. Véase el extracto de documentos hechos por P. Zampetti, 1963, p. 29, y R. Gallo, 1963, p. 2. Estas condiciones estaban vigentes a fines del siglo XV cuando estalló un conflicto entre la cofradía y los frailes, porque los primeros hicieron innovaciones en su interior sin autorización de los segundos (Zampetti, *ibid.*, pp. 29-20).

² BMC, Ms. Cicogna 1387, ff. 12r-14v.

opuesta al altar, junto a la esquina con la pared norte.¹ Como hemos dicho anteriormente, la capilla se construyó en medio de una zona que se usaba como cementerio. Cuando el padre Luciani describe en la primera mitad del siglo XVI las tumbas que había en el complejo conventual, denomina *cimiterio di Sant'Orsola* el espacio que se encontraba delante de la fachada de la capilla, incluido el que estaba bajo el pórtico, y el que estaba en el costado sur de la capilla. Desde fecha temprana, la cofradía debía de disponer de lugar de enterramiento en ese cementerio, pues en un capítulo anterior a 1370 de la *mariegola* se establecía que, al finalizar la misa del segundo domingo de cada mes en la capilla, a la que tenían que asistir todos los cofrades, los frailes de Santi Giovanni e Paolo que la celebraban, debían acercarse al sarcófago de la cofradía y rezar por el alma de sus compañeros muertos (MSO, 34). En 1500 la cofradía disponía ya de ocho tumbas para sus cofrades, cuatro bajo el pórtico y cuatro enfrente, con la insignia de la hermandad –la «V» con la diadema– grabada sobre las losas.²

La sede de la Scuola di San Giorgio degli Schiavonni desde su fundación en 1451 consistió en unas estancias en un antiguo hospicio perteneciente al complejo de edificios que poseía en Venecia la Orden de los Caballeros de San Juan de Jerusalén, posteriormente denominada Orden de los Caballeros de Malta. Como se puede ver en la vista a vuelo de pájaro de Barbari ([figura 68](#)), a principios del siglo XVI este complejo de edificios comprendía una iglesia y un claustro y otras dependencias conventuales, incluido el hospicio, el cementerio y una amplia huerta. El hospicio había dejado de funcionar antes de la segunda mitad del siglo XV y lindaba por uno de sus lados con el cementerio, que se extendía delante de la fachada del templo. Consistía en un edificio de dos plantas rectangulares, con cubierta a dos aguas, de 19 metros de largo por 12 de ancho internamente, según está documentado en 1515 (Vallery, 1967, p. 6). La fachada tenía un óculo en la parte central superior, dos ventanas alargadas de arco probablemente apuntado, también en la parte superior, y dos grandes ventanas rectangulares en la parte inferior, a cada lado de la puerta de entrada.³ Encima de la entrada, Barbari dibujó un bajorrelieve. Se trata de la parte superior del bajorrelieve actual, esto es, una representación de *La Virgen con el Niño en majestad, santa Catalina y san Juan Bautista presentando a un donante* ([figura 69](#)).⁴ Data de la segunda mitad del siglo XIV, cuando el edificio se usaba como hospicio, y en él se representa a los dos

¹ R. Gallo, 1963, p. 2, y la deposición del testigo Marino, hijo del difunto Giovanni di Antivari, en la nota 7 de la página 21, del mismo artículo de R. Gallo. Martino declaró que «in ipsa capella in angulo introitus ipsius a sinistra est scala per quam ascenditur superius».

² El 12 de diciembre de 1500 los cofrades de Santa Úrsula denunciaron a los jefes del Consejo de los Diez de la *Serenísima*, órgano encargado del orden público, que los monjes del convento de SS. Giovanni e Paolo habían mandado a un *tagiapiera* una noche para arrancar las insignias de la cofradía de ocho sepulturas («otto arche d'essa scola»), cuatro de las cuales estaban bajo el pórtico y cuatro fuera (ASV, *Scuole piccole e suffragi, S. Orsola*, b. 601, *Atto Capi Cons. X a favor Nostro contro Adversarii*, 1500. *Die 12 Decembris*).

³ La elegante fachada actual data de 1551.

⁴ El bajorrelieve inferior, con un *San Jorge, el Dragón y la princesa*, fue encargado por la Scuola di S. Giorgio el 8 de marzo de 1551. G. Perocco (1964, pp. 224-225) ha transcrito el documento del encargo, que se encuentra en los archivos de la propia *scuola* (*Cattastico*, f. 101a).

santos patronos del mismo y probablemente al entonces prior de la Orden de los Caballeros de San Juan, Napoleone de Tibertis (Lutrell, 1970, p. 380).¹

La Scuola di San Giorgio ocupaba parte de la planta baja y parte de la planta alta del hospicio. En la planta baja, la *scuola* disponía solamente de la sala en donde hoy se exhiben los ciclos de Carpaccio, cuyas dimensiones no diferían sustancialmente de la actual, esto es, 10,70 metros de longitud y 7,70 metros de ancho, que aumenta ligeramente a 8,15 metros a los pies del altar, que se encuentra en el fondo. El espacio que hoy ocupan las dos estancias a la derecha del altar pertenecían entonces a la Scuola di San Giovanni Battista, que se instaló en aquel edificio en 1445, antes de la hermandad dalmata. Esta sala de la planta baja tenía entonces unos tres metros de alto –menor que la que tiene hoy– y un artesonado pintado de rojo, azul y dorado, con un bajorrelieve en el artesón central, en el que se figuraba a *San Jorge a caballo* (Perocco, 1964, p. 47). La sala estaba presidida por un altar dedicado a san Jorge (*ibid.*, p. 47). La *scuola* en la planta alta ocupaba parte del hospicio, el dominio del cual estuvo sujeto a un agrio litigio de 1502 a 1518 con el prior de la Orden de los Caballeros de San Juan en Venecia, el patricio Sebastiano Michiel (De Manzini, 1982). La superficie de la parte en disputa era la que hoy ocupa la hermandad, esto es, 11.20 por 10.70 metros, pero entonces estaba compartimentada, pues comprendía una sala y dos estancias más pequeñas. Por ello, es posible que la sala que poseía la *scuola* entonces fuera la mitad de la actual (P. F. Brown, 1988, p. 288).

La sede de la Scuola di Santo Stefano a fines del siglo XV se encontraba en el cementerio que se extendía delante de la fachada de la iglesia del convento de Santo Stefano, del que nos informó Marco Sabellico en 1489: «Oltre S. Angelo passato di pietra un ponte, l'atrio di Eremitani con notevole Tempio di S. Stefano si fa incontro; quivi è di religiosi gran copia; il tempio di più altari et lastrico ornato, denanzi è il cimitero, et apresso la calle con stallo da buoi et latte d'ogni maniera da vender» (pp. 29-30).² La *scuola* fundada en 1298, no había tenido sede hasta 1432, año en el que los frailes del convento le permitieron construir una *casetta* en el cementerio referido de 5,53 por 5,19 metros.³ Hasta entonces la hermandad, que tenía altar en la iglesia del convento, a la derecha del pórtico principal, (Apollonio, 1911, p. 17, y Green, 1995, p. 148), y dos tumbas en el cementerio, debía de reunirse en alguna dependencia de este complejo agustino. En septiembre de 1476, a petición de la *scuola*, los frailes le concedieron otra pequeña extensión de terreno para que se construyeran un pequeño edificio de dos plantas. Este terreno lindaba con la *casetta* y tenía la forma de un cuadrado de 6,92 metros de lado. En la planta baja la *scuola* estaba autorizada a

¹ No es aceptable la datación de este bajorrelieve en torno a 1450 por G. Perocco (1964, p. 50) por razones estilísticas y su atribución del encargo a la Scuola di San Giovanni Battista, que tenía sede en el hospicio desde 1445. Como ha señalado Lutrell (1970, p. 379, n. 47), Perocco desconocía que el hospicio estaba puesto bajo la advocación no solo de santa Catalina, sino también de san Juan Bautista y por ello la presencia de este santo en el bajorrelieve.

² Hoy el nombre de una de las vías que está en frente del templo de Santo Stefano es *Calle del Pestrin*, que evoca la venta de productos lácteos que allí tenía lugar.

³ «lo vicario, prior, sindaco e frati del convento preditto e monasterio de Santo Stephano... hanno concesso quelli (los cofrades de Santo Stefano) certo pocco di terreno posto in camposanto de ditto monasterio, nel qual loco antiguamente erano doi monumento de ditta scuola, quali perla fabrica di sua habitatione forno remossi, qual veramente terreno è per longezza passi tre et pede uno et per larghezza passi tre» (BMC, Mariegola della Scuola di Santo Stefano, Ms. IV, N. 3, f. 45r). El *passo* en Venecia medía 1,7387 metros y el pie 0,34 metros.

construir una capilla con altar y delante de éste tres tumbas para los cofrades; en la alta, una sala, obviamente para sus reuniones (doc. 42, *capitolo terzo*). La altura del edificio debía de ser discreta, la suficiente para que el estandarte y los ciriales se pudieran manipular sin dañar las vigas del techo.

La *scuola* erigió su sede y en noviembre de 1506 alcanzó un nuevo acuerdo con los frailes de Santo Stefano, por el cual la hermandad conseguía el permiso para una nueva tumba, al lado de las anteriores, delante del altar de la capilla, y libertad para mejorarla, decorarla e instalar bancos en su torno (doc. 45).

A principios del siglo XVI, pues, antes de encargarse el ciclo de lienzos sobre *La vida de san Esteban*, la sede de la hermandad consistía en una pequeña casita de aproximadamente 29 metros cuadrados y, junto a ella, un pequeño edificio de dos plantas con una superficie de unos 48 metros por planta. La sede estaba ubicada en el interior del complejo conventual de Santo Stefano, junto a la puerta del cementerio y enfrente de la fachada del templo. No sabemos la disposición de la *casetta* con respecto al otro edificio; obviamente, no estaba delante de la fachada de éste, pero no sabemos si se encontraba en uno de los dos laterales o en la trasera, aunque esta última ubicación parece que se desprende de la descripción del terreno en el que sería construido el edificio de dos plantas. Tampoco sabemos la disposición de las ventanas en uno u otro edificio, ni si los edificios estaban expeditos.¹ El edificio de dos plantas se conserva, pero muy transformado, pues sobre él se han construido dos plantas más ([figura 70](#)). A ambos lados de la puerta de entrada se abren dos ventanas rectangulares; previsiblemente existían dos vanos, éstos u otros, en la fachada desde un principio. Sobre el portal de entrada se ha conservado un bajorrelieve inserto en un arco trilobado con *San Esteban adorado por los cofrades* ([figura 71](#)), en el que éstos aparecen representados a una escala notablemente inferior a su santo patrón. No existe ningún documento conocido de la *scuola* que aluda a este bajorrelieve. La datación es incierta, pero estilísticamente parece más cercana a la fecha de la construcción de la *casetta* (década de 1430) que a la del edificio de dos plantas (últimas décadas del siglo XV).

En 1500 la Scuola degli Albanesi estaba finalizando la construcción de su sede, adosada a la iglesia de S. Maurizio. Hasta ese momento la *scuola*, fundada en 1442, no había tenido sede propia. Entre 1442 y 1447 sus cofrades se habían reunido en la iglesia de San Gallo y, a partir de 1447, en la iglesia de San Maurizio, en el que tenían un altar dedicado a san Galo y otro a san Maurizio (EMA, 3 y 6). En 1497, siendo rector de la *scuola* un *strazzaruol* llamado Bernardino, el capítulo de la *scuola* decidió construir su propia sede por cuarenta y ocho votos a favor y seis en contra e incluían un *ospedaletto* (EMA, 113).² En 1500 un edificio de dos pisos estaba ya acabado y se procedía a la instalación de un artesonado en la planta alta y a colocar los rosetones en el interior de las molduras cuadradas (EMA, 124).³ En 1502 se culminaba la techumbre de la planta

¹ En la vista de pájaro de Barbari el templo del convento los oculta.

² Este capítulo de la *mariegola* deja bien claro que la hermandad todavía no había adoptado la decisión de que la fábrica se levantara «sopra quel terreno della chiesa di S. Maurizio posto sopra il campo». Este terreno era una posibilidad, pero no la única, pues al final del mismo capítulo se decía: «... et perchè dove si dice “dello terreno della chiesa di Santo Maurizio”, si dice ancora non ostante dove piacerà al gastaldo et agli soi compagni et similmente alli dodeci fratelli di detta scuola di far mercato appresso di loro...».

³ «...si fece soffitar l'albergo di sopra la scuola et metter le ruose sopra li quadri» (BMC, *Mariegola della Scuola degli Albanesi*, capítulo 124). Creo que acertadamente P. Molmenti y G. Ludwig (1906, p. 199) interpretaron que «quadri» no significaba «pinturas», sino los

baja (EMA, 126).¹ El edificio, cuya planta tenía 8,10 metros por 9,40 metros, ha sobrevivido, aunque muy modificado interiormente y con el añadido de una tercera planta (figura 71). La fachada ha conservado unos bajorrelieves en mármol iniciados en 1532, con *San Gallo*, *La Virgen* y *San Mauricio* y una representación del *Asedio a Scutari*² (figuras 74 y 75).

La iglesia de S. Maurizio fue reconstruida totalmente en 1590 y de nuevo en 1806 con la fachada neoclásica que hoy conserva. En esta última reconstrucción la disposición de la planta cambió. En 1500 la fachada del templo daba hacia la calle en la que se encontraba la fachada de la cofradía, y no hacia el *campo*.

La planta alta de la sede de la Scuola degli Albanesi se empleaba como sala de reuniones de la junta rectora; en ella había un altar en que se celebraban misas. Así se afirma en el capítulo 135 de la *mariegola*, de fecha 24 de marzo de 1503 (doc. 47). En la planta baja se ha supuesto que había una capilla (Pignatti, 1991, p. 92), pero su existencia no está documentada en la primera década del siglo XVI.

La situación de la Scuola dei Tessitori di Seta con respecto a su sede en 1500 era similar a la que tenía la Scuola di Sant'Orsola, la Scuola di Santo Stefano o la Scuola degli Albanesi antes de construir sus propias sedes, esto es, disponía solamente de una capilla en un templo conventual y se reunían en dependencias de ese convento. El convento era el de Santa Maria dei Crociferi, en Cannaregio, esto es, el convento de la Orden de Santa Cruz,³ de canónigos agustinos, y la capilla, dedicada a la Virgen de la Anunciación y a san Marcos, patronos de la hermandad, se encontraba a la derecha del altar mayor (Humfrey, p. 83). La cofradía enterraba a sus miembros en este convento, pero se desconoce si era en la propia capilla o en otro lugar (MTS, 10). Se desconocen también los términos del acuerdo de esta *scuola* gremial con el convento sobre el uso y decoración de la capilla, pero, en general, las cofradías tenían gran autonomía para decorarlas.

Como ya hemos dicho, a Marco Antonio Sabellico le llamaba la atención en 1489 el que, junto a la mayoría de las iglesias de Venecia, se levantara la sede de un *piccolo collegio*, de una pequeña cofradía, como era el caso de la hermandad gremial de los *fabbri* o herreros junto a la iglesia de S. Moisè.⁴ La Scuola di Santo Stefano y la Scuola degli Albanesi eran buenos ejemplos de este fenómeno, que observó Sabellico. Como hemos visto, los edificios en muchos casos se encontraban en medio de camposantos o contiguos a ellos, expresión del importante papel que representaban estas cofradías con ocasión de la muerte de sus miembros. En general, el edificio solía tener dos plantas. En la inferior se encontraba una capilla, en la que en algunos casos,

compartimentos cuadrados del artesonado. El mismo término es usado también en 1451 y 1465 en la Scuola della Misericordia (G. Scirè Nepi, 1978, p. 16).

¹ No se precisa que sea un artesonado: «...si fece soffitar la soffitta da basso» (BMC, *ibid.*, c. 126).

² Esta ciudad albanesa cayó en manos de los turcos en 1479. Había sido defendida con éxito previamente por tropas venecianas al mando de Antonio Loredan en 1474 y de Antonio da Lezze en 1477. Los escudos nobiliarios de ambos aparecen en el bajorrelieve de la *scuola*, un canto de esperanza de una reconquista que nunca tuvo lugar.

³ El convento fue reconstruido totalmente en 1543 después de que lo destruyera un incendio. En 1657, un año después de que fuera suprimida la Orden de Santa Cruz, los jesuitas adquirieron el convento, que se transformó en la sede de esta orden en Venecia (Corner, *Notizie storiche...*, pp. 341-342).

⁴ El edificio fue integrado en el Hotel Bäuer (Gramigna y Perissa, 1981, p. 47).

como en la Scuola di Santo Stefano, se ubicaban las tumbas de la hermandad; la capilla debía de servir también de lugar de reunión del capítulo general, órgano que había perdido fuerza y capacidad de decisión a fines del siglo XV. En la superior estaba la sala de reuniones de la junta rectora, que se había convertido en el órgano de gobierno más poderoso de estas sociedades. Si la cofradía disponía de medios económicos, los techos en el período estudiado eran artesonados, entonces la decoración preferida en los techos de las salas de palacios públicos y privados y también aparecían en las iglesias.¹ Asimismo, también si disponían de medios, decoraban los altares con pinturas icónicas votivas y cubrían las paredes de lienzos o tablas sobre la vida de sus santos patronos en su parte superior; al igual que en las *scuole grandi* las paredes de la parte inferior eran cubierta con el friso de madera con asiento en forma de banco incorporado a todo lo largo, excepto en el lado donde estaba la cabecera.

LAS PINTURAS ICÓNICAS DE LAS SCUOLE VENECIANAS EN LOS SIGLOS XIV Y XV

Las escasas pinturas del siglo XIV que se han conservado encargadas por las *scuole grandi* para sus sedes, son representaciones icónicas de la Virgen con el Niño, en las que se incluían también santos y, a una escala más pequeña, los cofrades con sus *cappe* y flagelos, en actitud de petición de intercesión. Han llegado hasta nosotros dos tablas de estas características y hay referencia documentada a una tercera, que contenía una representación de la Virgen. Esta última es la más antigua. Marcantonio Michiel, en su descripción de las obras de arte que se encontraban en Venecia, en la tercera y cuarta década del siglo XVI, afirmó que en la sala capitular de la Scuola della Carità, junto a la puerta del *albergo*, había una tabla con una representación de la Virgen que databa de 1352, aunque no incluyó el nombre del autor.² En Milán, en la colección Cova Minotti, se conserva una tabla de la Scuola della Carità de una *Virgen y el Niño, Santiago el Mayor, san Antonio Abad y cofrades de la Scuola della Carità* (figura 76).³ Los dos santos están representados uno a cada lado de la Virgen y los cofrades en la parte inferior, a una escala mucho más pequeña que los personajes sagrados, junto a la cruz inscrita en círculos dos concéntricos que simboliza a la *scuola*. La tabla está firmada por Marco di Martino, pintor activo en Venecia a fines del Trecento (Lucco, 1992, pp. 87 y 542). La ubicación originaria de esta tabla se desconoce, pero, por su naturaleza de tabla votiva, podía estar en los lugares en los que las *scuole grande* solían erigir altares, esto es, en la sala capitular, en la capilla de la hermandad en la iglesia contigua, de la que la cofradía tenía el *ius patronatus* y, por

¹ Sobre artesonados que han sobrevivido en salas del Palacio ducal en estos años, véase W. Wolters, p. 161-163, en U. Francio, T. Pignatti y W. Wolters, 1990. Artesonados en estancias privadas aparecen representados en lienzos de Carpaccio como *La visión de San Agustín* (lámina 66), para la Scuola degli Schiavonni, y en la *La curación de la hija de Niccolò Benvegnudo* (lámina 42), para el ciclo de Cruz de la Scuola di San Giovanni Evangelista.

² «In la sala della ditta scola la nostra donna a guazzo in tavola a man mancha apresso la porta del'albergo fu dipinta l'anno 1352 da ...» (*Notizia d'opere del disegno*, p. 116).

³ La Scuola della Carità tenía una devoción especial a Santiago el Mayor, pues le había erigido un altar en la Giudecca en la segunda mitad del siglo XIII, antes de trasladar su sede a la Carità (Pignatti, 1981, p. 30).

tanto, el derecho a decorarla, o en el hospicio.¹ Pero también podía ser para otro lugar destacado de su sede, como el que acabamos de mencionar de la pared de la sala capitular que estaba junto a la entrada de la sala de la junta rectora o el *albergo* o sala de reuniones de la junta rectora.

La otra tabla encargada para una *scuola grande* veneciana que se ha conservado del siglo XIV es obra de Giovanni de Bologna, está fechada en torno a 1377 y decoraba el *albergo* de la Scuola di San Giovanni Evangelista ([figura 77](#)). Se trata de *La Virgen de la Humildad, san Juan Bautista, san Pedro, san Juan Evangelista, san Pablo y cofrades de la Scuola di San Giovanni Evangelista*.² De nuevo se destaca el carácter de abogada universal de la Virgen María, representada como Virgen lactante de la Humildad en el centro de la tabla, a mayor escala que el resto de los personajes, en el interior de un arco trilobado. La naturaleza de madre de Dios es reforzada a través de una *Anunciación*, con el arcángel a la izquierda del lóbulo central y la paloma del Espíritu Santo y la Virgen a la derecha. La condición privilegiada de la *scuola* como institución salvífica se manifiesta, por una parte, en la presencia de su patrón e intercesor, en calidad de evangelista, en la parte superior de la derecha, con igual rango que tres personajes sagrados en la transmisión y difusión del mensaje de la Redención: san Juan Bautista, el último profeta, en el lateral superior derecho, y los dos fundadores de la iglesia, san Pedro y san Pablo, en los laterales inferiores izquierdo y derecho, respectivamente; por otra parte, con la posesión de la reliquia del fragmento de la cruz redentora, adorada por un grupo de cofrades arrodillados.

Del siglo XV ha sobrevivido otra pintura icónica encargada por las *scuole grandi* y hay referencia documental a otras. La conservada es un lienzo de Antonio Vivarini y Giovanni d'Alemagna, para la sala de reuniones de la Scuola della Carità, ejecutado en 1446: el *Tríptico de la Madonna della Carità* ([figura 78](#)). La compartimentación de la tabla anterior ha desaparecido en ésta para dejar paso a un escenario único y cerrado en un jardín (*hortus conclusus*). De nuevo, la figura central es la Virgen con el Niño en sus brazos, aquí entronizada. El Niño tiene en su mano derecha una manzana, que simboliza el árbol del Conocimiento y alude a su papel de futuro redentor. Le rodean los padres de la Iglesia, vestidos con los paramentos episcopales: san Gregorio y san Jerónimo, a la izquierda, y san Agustín y san Ambrosio, a la derecha.³ Se trata de una verdadera *sacra conversazione*, esto es, de la representación intemporal de una comunidad sagrada, presidida por la Virgen, que invita a los cofrades y, especialmente, a los miembros de la junta rectora, a colocarse bajo su protección y, asimismo, bajo su inspiración para el gobierno de la cofradía. El tríptico estaba originariamente situado enfrente de la pared en la que la cofradía colgaría después *La presentación de la Virgen* de Tiziano, y no en la pared en la que aparece hoy en la sala 24 de *La Academia*, en la que se colocó al abrirse el vano de la pared donde estaba, para comunicar internamente las salas de la *scuola* con el convento.

¹ Está documentado, por ejemplo, que el 30 de marzo de 1393 la Scuola della Misericordia encargó una *palla d'altar* para su hospicio y en ello se gastó veinticinco ducados (G. Scirepá Neppi, 1978, p. 16).

² Moschini, 1955, p. 8; Lucco, 1992, pp. 67-68.

³ El convento de la Carità estaba entonces regido por los canónigos regulares de San Agustín de la *Congregazione di Santa Maria Frisonaria di Luca* (Flaminio Corner, 1758, p. 446). La inclusión de los padres de la Iglesia en el lienzo se debe a esta razón.

También está documentado por Marcantonio Michiel y Sansovino la presencia de una tabla, ahora perdida, en la que se representaba a los apóstoles a tamaño mayor que el natural en la pared izquierda –la opuesta al *cortile*– del *albergo* de la Scuola della Carità, ejecutada por Jacobello Fiore, en febrero de 1419.¹ Asimismo, está documentado por Sansovino en 1580 que en la sala de reuniones de la junta rectora de la Scuola di San Giovanni Evangelista «la palla dell’altar fù opera di Iacomo Bellino» (*Venetia, Città Nobilissima...*, p. 284). Esta pintura puede ser el lienzo al que se refiere Ridolfi casi un siglo después, cuando afirmó que en la Scuola di San Giovanni Evangelista Jacopo Bellini había pintado «la figura del Salvatore e due angeli che pietosamente il reggevano» (*Le Meraviglie dell’Arte*, p. 71).² Es muy probable que esta descripción corresponda a una representación del cadáver de Cristo a medio cuerpo o a cuerpo entero, de pie en su tumba o sentado en ella, sostenido por dos ángeles, similar al que pintó Andrea Castagno en 1447 en un fresco en el claustro de Sant’ Appolonia de Florencia o en Venecia Giovanni Bellini, en una tabla datada en torno a la mitad del siglo (Museo Correr, [figura 79](#)), Antonello da Messina (Museo Correr) y Cima da Conegliano.³ Esta representación abstracta del sufrimiento de Cristo redentor, muy popular en el siglo XV, era muy apropiada para una sala que albergaba un fragmento de la cruz de la Pasión. Finalmente, un inventario de bienes de la Scuola di San Marco, de fecha 13 de abril de 1466, mencionó la existencia de dos pinturas icónicas del santo patrón de la cofradía en el altar de la sala capitular, obras ambas de Jacopo Bellini.⁴ Según el inventario, una de ellas presidía el altar (*palla de l’altar*) y la otra se encontraba en una cortina azul, en la que se representaba un san Marcos rodeado de hojas doradas de vid. No se precisa su función y bien pudiera haber sido una tela que protegía al retablo mismo.⁵ Ninguna de las dos telas ha sobrevivido. No se ha conservado ninguna pintura icónica anterior a la última década del siglo XV que fuera encargada por las *scuole piccole* objetos de este estudio, y de esta última década del XV y de las primeras del XVI han sobrevivido tres. *La gloria de santa Úrsula y sus compañeras*, de Carpaccio ([lámina 24](#)), pintura icónica en un estadio muy evolucionado, presidió el altar de la capilla de la Scuola di Sant’Orsola a partir de 1491, año en que fue ejecutada. *La Virgen y el Niño*, en la Scuola di San Giorgio degli Schiavonni, también obra de Carpaccio, ha sido datada en 1491 (P. Humfrey, 1991, pp. 23-24), pero también en 1520 (J. Lauts, 1962, p. 234) o ha sido atribuida al hijo de Carpaccio, Benedetto, con una datación entonces posterior. Esta obra era probablemente la que en un inventario de la *scuola* de 1557 viene referida como «Uno quadro de nostra donna» o como «Uno quadro de nostra donna de zoso». No se sabe con exactitud su ubicación originaria; P. Molmenti y G. Ludwig afirmaron que estaba en la sala inferior,

¹ «Nel ditto albergo a man manca li apostoli pur in tavola a guazzo, mazior del natural, furon de man de Jacomello dal Fior l’anno 1418. 13. Febbrajo», Marcantonio Michiel, *Notizia d’opere del disegno*, Viena, 1888, p.116.

«...Percioche in questa della Carità... con bella Salà & albergo, vi sono gli Apostoli fatti à guaso maggiore del naturale, da Iacomello dal Fiore». Sansovino, *Venetia, Città Nobilissima*, p. 282.

² Ridolfi distingue la ubicación de esta obra, «nella confraternità di S. Giovanni Evangelista», y el ciclo sobre «azioni di Cristo e della Vergine», que las sitúa específicamente «nella prima sala».

³ Esta última obra está ahora en paradero desconocido, pero puede verse una fotografía de ella en P. Humfrey, 1983, [lámina 68b](#).

⁴ Véase la transcripción de esta alusión a estos dos lienzos en P. F. Brown, 1988, p. 269, doc. 3.

⁵ P. F. Brown, *ibid.*, p. 270, y C. Eisler, 1988, p. 524.

en la pared de la contrafachada (1906, p. 166). En 1840 fue colocada en el altar de la sala inferior, en donde permanece. Las tablas del tríptico en la Galería Brera, de Milán, de *San Lorenzo con san Agustín y san Nicolás de Tolentino* (figura 253), atribuido a Francesco Bissolo y datado en 1510 (P. Humfrey, *Pinacoteca di Brera, Scuola Veneta*, 1990, pp. 67-69) se encontraba en la Scuola di Santo Stefano en 1664, según Boschini (*Le minere della pittura veneziana*, p. 115). Se ha supuesto que estaba en el altar de la sala superior, aunque no está documentado (P. F. Brown, 1988, pp. 297-298).

Otro tipo de encargo habitual por parte de las hermandades fue la pintura de altar para la capilla en la parroquia o convento próximo a su sede, que, en ausencia del edificio propio, constituía su sede misma. P. Humfrey ha estudiado este tipo de encargos en el período 1450-1530,¹ que cuenta con algunas de las muestras más excelsas de la pintura veneciana de estos años. Este tipo de pintura tenía la misma iconografía que la que hemos venido describiendo, con santos de cuerpo entero intercediendo por el alma de los cofrades vivos y difuntos ante la Virgen y el Niño o aguardando a que los cofrades les solicitaran la intercesión. También podía ser narrativa, en la que se expresaba la devoción de la cofradía al contenido religioso de lo que el episodio representaba. Ninguna de las pinturas icónicas ejecutadas en los siglos XIV, XV o primera década del XVI que han llegado hasta nosotros, encargadas por las *scuole grandi*, fueron destinadas a sus capillas o iglesias próximas a sus sedes o, al menos, no se conoce que ese fuera su destino. Está documentada, sin embargo, la existencia de un cuadro de Antonio Vivarini, ahora perdido, datado entre 1453 y 1456, para el altar mayor de la iglesia della Carità, de la que esta cofradía tenía el *ius patronatus*. El 25 de julio de 1456 Vivarini recibió 180 ducados y previamente había recibido 20 por la pintura, que previsiblemente representaba a la Virgen de la Caridad acogiendo bajo su manto a los cofrades y con el símbolo de la *scuola* en su pecho; en paneles laterales se cree que podían aparecer san Aniano, cuyos restos acababan de ser enterrados en esta capilla, y san Agustín y quizás también san Lorenzo y san Cristóbal (Fogolari, 1924, p. 79).

De las *scuole piccole* estudiadas, se ha conservado parcialmente un tríptico icónico que presidía el altar de la Scuola di San Giorgio degli Schiavonni en el templo de la Orden de los Caballeros de San Juan, datado en torno a 1455. El panel central, en el que se representaba a san Jorge, ha desaparecido, pero se han conservado los dos laterales en la sala superior de la *scuola*, en los que se figura a san Jerónimo y a san Trifón, respectivamente (Pignatti, 1981, p. 107). Además está documentada una tabla icónica en el altar que la Scuola degli Albanesi dedicó a san Galo en la iglesia de San Maurizio; en *La Cronica Veneta Sacra e profana* (1736) se afirma que en ese altar una «pittura anticca è degli Albanesi o Epirotti, la confraternità de' quali è delle più antiche», en la que se cree que se representaba a la Virgen y a san Galo (P. Molmenti y G. Ludwig, 1906, pp. 195-196) y que fue ejecutado previsiblemente en los años siguientes al traslado de la sede de la *scuola* a la iglesia de San Maurizio en 1447. Ha sobrevivido también un ejemplo de representación narrativa de pintura de altar, la notable tabla de *La Anunciación*, ejecutada por Cima da Conegliano, en 1495 para el altar de la capilla de la Scuola dei Tessitori di Seta en la iglesia del convento de los Crociferi. Los patronos de esta cofradía eran la Virgen de la Anunciación, a quien la cofradía dedicó la pintura del altar, y san Marcos, cuya vida se representaba en un ciclo colgado de las paredes laterales de la capilla.

¹ P. Humfrey, 1993, pp. 110-121, y también 1899 y, con R. M. Kenney, 1986.

En resumen, a lo largo de los siglos XIV y XV, las *scuole* decoraron las principales salas de sus sedes o sus altares en templos de conventos o parroquias con representaciones pictóricas icónicas de sus santos patronos o de otros personajes sagrados relacionados con la cofradía o con sus más preciadas reliquias, que seguían los modelos establecidos en estos tipos de pintura. Su finalidad principal era servir de referencia a la oración del cofrade suplicando la intercesión a su santo patrón. Al igual que sus bajorrelieves, las pinturas del siglo XIV solían incluir, a una escala más reducida que los personajes sagrados, la imagen de los cofrades en actitud orante, siguiendo la iconografía de donante bien establecida en el arte religioso de los siglos XIV y XV.

Las representaciones pictóricas puramente devotas no fueron las únicas que decoraron las paredes de las *scuole grandi* o *piccole*. A lo largo del siglo XIV y XV antes de llegar a su última década está documentado que tres de las *scuole grandi* existentes entonces y tres *scuole piccole* acordaron encargar o encargaron de hecho sendos ciclos narrativos sobre la vida de sus patronos, sobre los milagros de sus reliquias o sobre episodios del Antiguo y Nuevo Testamento que mostraban la cosmovisión cristiana, de los que trataremos en el capítulo siguiente.

LA DEMANDA DE OTROS OBJETOS ARTÍSTICOS POR LAS SCUOLE

Uno de los objetos imprescindibles en una cofradía era el estandarte (*penello*, *gonfalone* o *stendardo*), paño de forma rectangular con la insignia de la hermandad, que colgaba en su parte superior de una vara horizontal, que, a su vez, pendía de un astil, con el cual formaba cruz. No ha sobrevivido ninguno de fines del siglo XV o principios del XVI, pero ésta es la forma con la que aparecen en los lienzos de Gentile Bellini «*La procesión en la plaza de San Marcos*» ([lámina 44](#)) y «*El milagro del puente de San Lorenzo*» ([lámina 30](#)) y en el de Vittore Carpaccio «*La curación del endemoniado*» ([lámina 34](#)). Las dimensiones de los estandartes podían variar. En alguno de los encargos documentados se precisó que se encargaba un «*penelo grande*»¹ y en *El milagro del puente de San Lorenzo* se pueden apreciar dos estandartes de dimensiones diferentes sobre el puente. El mayor de ellos, izado sobre un mástil rojo colocado en la vertical del puente, debía de tener aproximadamente 250 centímetros de altura por 115 de ancho.²

Los estandartes se exhibían en las procesiones y en los entierros y constituían el símbolo de identificación de las cofradías. Cuando Sanudo refiere el número de *scuole piccole* presentes el 25 de junio de 1521 en el entierro del *dux* Leonardo Loredan indicó el número de *penelli*, dando por sentado que la identidad de cada una de ellas la proporcionaba el estandarte (*Diarii*, 30: 399), y el que la Scuola di San Rocco no portara estandarte en las procesiones era un hecho tan excepcional que el propio Sanudo

¹ El 16 de abril de 1460 la Scuola di S. Giovanni Evangelista encargó un «*penelo grande nuevo*» (ASV, SGSGE, b. 92, f. 230r, citado y transcrito parcialmente en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 183, p. 319).

² Estas dimensiones las he calculado sobre el supuesto de que los hombres representados junto al mástil tuvieran una altura de 170 cms. En Perugia han sobrevivido estandartes de cofradías de la segunda mitad del siglo XV de 290 x 180 cms (figura 1) e incluso de 341 x 172 cms, como es el caso del estandarte de la Confraternità dell'Annunziata, de 1466, obra de Niccolò di Liberatore, conocido por l'Alumno (Galleria Nacional de Umbria, en Perugia).

lo precisó al describir la procesión de la *Legata Santa* del 10 de octubre de 1511 (doc. 57). Los estandartes eran considerados elementos tan representativos de las *scuole* que fueron objeto de la rivalidad entre ellas. Así abiertamente lo manifestó la Scuola della Carità el 27 de agosto de 1506 al adoptar la decisión de encargar un nuevo *penello*: «... è de gran necessita haver uno penello over gonfalon che possi star al parangon con quelli dele altre scuole...».¹ Los días de las grandes festividades de las *scuole* el estandarte se colgaba de un mástil en las proximidades de sus sedes, para lo cual las hermandades hacían construir una pilastra en la que se fijaba el mástil. Varias se conservan todavía «*in situ*», como en el *campiello* de San Giovanni Evangelista ([figura 27](#)) o ante la fachada de la Scuola di San Rocco.²

Por ser de tela y estar expuestos al viento, al sol y, en ocasiones, inevitablemente a la lluvia, los estandartes se deterioraban pronto y en la Scuola di San Marco están documentados encargos en 1445, 1462, 1480, 1499 y 1509;³ en la Scuola di San Giovanni, en 1460;⁴ en la Scuola della Carità, en 1452 y 1506⁵ y en la Scuola della Misericordia, en 1492.⁶ Cuando los documentos contienen el nombre de los artistas a quienes estas cofradías les encargaban la ejecución de los estandartes, lo cual ocurre en pocos casos, aparecen nombres destacados de la pintura veneciana, como Jacopo Bellini para la Carità en 1452; Alvise Vivarini para la Scuola di San Marco en 1501 y Benedetto Diana para la Carità en 1507.⁷ Lo que cobraban por su trabajo no difería mucho de lo que recibían por una pintura de similares dimensiones para las propias cofradías. En 1452 a Jacopo Bellini se le iba a pagar 150 ducados y a Benedetto Diana más de 100 ducados en 1507. Como hemos dicho en el apartado anterior, en julio de 1466 Jacopo Bellini recibió el encargo de los dos lienzos para la sala capitular de la Scuola di San Marco por un total de 375 ducados y su hijo Gentile el de dos lienzos para la misma sala por 150 ducados cada uno. No se conocen las dimensiones exactas de ninguno de estos cuatro lienzos –P. F. Brown cree que los de Jacopo podían haber tenido hasta ocho metros de ancho, como dijimos en el apartado anterior–, pero Gentile Bellini se comprometió a ejecutar *La predicación de san Marcos en Alejandría* por un

¹ ASV, SGC, b. 253, f. 84r, citado y transcrito en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 142, p. 305.

² Nótese cómo en el acuerdo de 1476 de la Scuola di Santo Stefano con los frailes del convento homónimo la cofradía se obligaba a poner su estandarte grande de Santo Stefano en el *campo* el día de san Agustín, patrón del convento (doc. 42, *capitolo decimo*).

³ ASV, SGSM, (1445), b. 16bis, f. 12r, citado y transcrito en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 14, p. 258; *ibid.*, (1462) b. 16bis, f. 27r, citado y transcrito en *ibid.*, doc. 16, p. 258; *ibid.*, (1480), b. 16bis, f. 2v, citado y transcrito en *ibid.*, doc. 25, p. 261; *ibid.*, (1499), b. 16bis, f. 10r, citado y transcrito en *ibid.*, doc. 76, p. 277; *ibid.*, (1509), b. 17, f. 44v, citado y transcrito en *ibid.*, doc. 88, p. 281.

⁴ ASV, SGSSE, b. 92, f. 320r, citado y transcrito parcialmente en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 183, p. 319.

⁵ ASV, SGC, B. 3, perg. n.º 105, citado y transcrito parcialmente en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 134, p. 303.

⁶ ASV, Scuola Grande della Misericordia, b. 166, f. 13v, citado en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 164, pp. 312-313.

⁷ La decisión de la Scuola di S. Marco de encargar un nuevo estandarte, adoptado en 1499, se materializó en 1501 (ASV, SGSM, b. 17, f. 10r, citado en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 77, p. 277). Asimismo, la decisión de la Scuola della Carità de 1506, referida también anteriormente, se materializó el 12 de febrero de 1507 con el encargo a Benedetto Diana (ASV, SGC, b. 2, perg. n.º 107, citado y transcrito en Ph. L. Sohm, doc. 144, p. 306).

máximo de 200 ducados y su hermano Giovanni *El martirio de san Marcos en Alejandría* por igual cantidad (doc. 27 y doc. 31).

En uno de los encargos de *penelli* documentados se precisó la representación que el pintor debía reflejar en el estandarte. La Scuola della Carità ordenó a Benedetto Diana el 12 de febrero de 1507 que en su estandarte sobre un fondo dorado figurara en su posición dominante una Virgen en majestad, rodeada de ángeles reverenciándola, santos y, probablemente debajo de la Virgen, cofrades con sus hábitos de disciplina, representados al natural y en actitud devota ante su patrona.¹ A juzgar por esta orden, las representaciones de los *penelli* no diferían de los bajorrelieves que las *scuole grande* habían colocado en sus fachadas.

Las *scuole* también requerían los servicios de los pintores para las decoraciones de los *solaruoli* con las escenas muertas o vivientes que lucían en las grandes procesiones, descritos con cierto detalle por Sanudo (doc. 57) y representados en un grabado de la procesión de la *Lega* de 1571 ([figura 2](#)). El 1 de junio de 1494 la Scuola di San Marco abonó a Sebastiano, hijo de Lazzaro Bastiani, 60 liras y 17 escudos por hacer dos ángeles y otras ornamentaciones para la gran procesión del *Corpus Christi* (Sohm, 1982, doc. 65, p. 274).

Las *mariegole* eran consideradas por las hermandades objetos de especial importancia y los miniaturistas eran requeridos para decorarlas. A principios o en medio del texto era costumbre insertar una representación que ocupara todo el folio, que constituía la decoración miniada más importante del libro. Se han conservado algunas de las cofradías estudiadas. De comienzos o mediados del siglo XIV (la datación es controvertida; véase Wixom, 1961, pp. 20-22), datan dos de estos folios con representaciones en un estilo claramente bizantino, provenientes de una *mariegola* de la Scuola di San Giovanni Evangelista. En uno (Cleveland Museum of Art, [figura 81](#)) aparece Jesucristo en majestad en los cielos, rodeado de ángeles y querubines y de la Virgen y San Giovanni Evangelista, ambos de pie y en actitud de solicitar intercesión, con una iconografía propia de una *Deesis*. La Santísima Trinidad se incorpora a esta imponente representación, pues el rostro del Dios-Padre está figurado en el interior de un medallón situado justo encima de la cabeza de Jesucristo y, sobre la barba de Aquél, aparece la paloma del Espíritu Santo. En la parte inferior, dos ángeles transportan hacia los cielos, en el interior de un gran manto, a un grupo numeroso de cofrades vistiendo sus *cappe* y portando sus flagelos, con la cruz y el estandarte de la hermandad; dos ángeles con trompetas les anuncian la inmediata presencia divina. La representación epitomiza el sentido de las propias *scuole* y de los diferentes *capitoli* que comprendían sus *mariegole*: la salvación eterna. En los cuatro márgenes del pergamino, entre decoraciones de letras pseudocúficas –motivo frecuente en el arte bizantino–, aparecen medallones con el rostro de santos, símbolos de los evangelistas y el báculo de san Juan, que es la insignia de la cofradía.

En el otro pergamino (colección privada de George Wildenstein, París, [figura 82](#)), se muestra el camino elegido por la *scuola* para la salvación: la flagelación, en imitación del sufrimiento redentor de Cristo. La representación que se presenta en este

¹ «... debia depenza uno penello per dicta schuola da portar in procesión el qual debia esser in tuta bellezza et perfection, depento et dorado con la nostra Donna in maiestà sentada in sedia eminente con anzoli atorno che sia in reverentia de quella et con tanti battudi qunti piasea ali prenominati misser... tracti al natural che i siano con quella reverentia et meglio modo sia possibile et far altri sancti et altri ornamenti al dicto penello» (ASV, SGC, B. 2, perg. n. 107, citado y transcrito en Ph. L. Sohm, doc. 144, p. 306).

pergamino es, en efecto, una *Flagelación de Cristo*, con dos cofrades arrodillados que veneran a Jesús, representados a una escala más pequeña. Ambos cofrades visten la *cappa* de la *scuola*, en la que, significativamente, es visible la apertura en la espalda, que posibilitaba que el azote golpeará la piel directamente, y las heridas producidas por los flagelos, que cuelgan de los brazos de los cofrades. De nuevo los márgenes son ocupados por un marco formado por rectángulos decorados con letras pseudocúficas o motivos vegetales, interrumpidos por medallones con los rostros de santos o con báculos de san Juan.

De mediados del siglo XV (M. Levi d'Ancona, 1965) datan dos pergaminos similares, mucho más deteriorados, que pertenecieron a una *mariegola* de la Scuola di San Marco (Biblioteca del Museo Correr). En uno de ellos ([figura 83](#)) se representa a *San Marcos instruyendo a los cofrades*; éstos se agrupan delante de él, arrodillados y con las *cappe* de flagelación (en la espalda de unos cofrades se puede ver la apertura de la *cappa*), portando el *penello* con la figura del león de san Marcos y varios *doppieri* o ciriales. El tema es, como hemos visto, habitual en los bajorrelieves con los que las *scuole grande* decoraban sus fachadas. En el otro pergamino ([figura 84](#)) aparece de nuevo una *Flagelación de Cristo*, de la que han desaparecido los cofrades arrodillados. En ambas hojas los márgenes estaban ocupados por unos rectángulos, aquí con decoración vegetal, y unos medallones con figuras de santos y la insignia de la *scuola*: el león alado de san Marcos.

Una *mariegola* de la Scuola di Santo Stefano que se encuentra en la Biblioteca del Museo Correr contiene dos páginas sucesivas completamente miniadas. Una está ocupada por una *Crucifixión* ([figura 85](#)) y la otra por una *Lapidación de san Esteban* ([figura 86](#)), el patrón de la cofradía, martirio que es contemplado por el Dios-Padre, que aparece en el margen superior izquierdo. La fecha de estas dos miniaturas es asunto controvertido. Aparece entre documentos del siglo XVI, después de los veintiséis primeros capítulos de los estatutos aprobados el 10 de marzo de 1493 y de otros aprobados el 21 de agosto de 1529. Por ello se ha afirmado (Gentili, 1996, p. 135) que su ejecución debió haberse producido en una fecha posterior y próxima a ese año por un pintor influido por Carpaccio. Pero también se ha sostenido que datan de fines del siglo XV y se han atribuido a un miniaturista cercano a la Scuola de Giovanni Bellini.¹

En el capítulo 1 de este trabajo nos hemos detenido en el papel de las reliquias en la forma de religiosidad imperante en la época estudiada, y en el capítulo 2 en las reliquias en posesión de las *scuole* y su uso por parte de las mismas. Como ha señalado Patrick J. Geary (1993, pp. 24-25), una reliquia desnuda no tiene significado alguno y necesita estar asociada a un objeto de naturaleza distinta que la vincule a un santo; el relicario es el objeto por excelencia que cumple esta función. Los inventarios de las *scuole* y las descripciones de Sanudo de las grandes procesiones nos permiten saber de la existencia de verdaderas obras de orfebrería en manos de las *scuole*. Muchas de ellas desaparecieron con la ocupación napoleónica. Los relicarios de la Scuola di San Marco, por ejemplo, fueron entonces vendidos al peso a la parroquia de Santa Maria Formosa (Gallo, p. 196). Entre los relicarios de las *scuole* estudiadas destaca el de *La verdadera cruz*, de la Scuola di San Giovanni Evangelista ([figura 39](#)), de plata dorada y cristal de roca

Los relicarios no eran las únicas obras de orfebrería encargadas por las *scuole*. Las cruces, procesionales o de altar, eran imprescindibles, y los objetos relacionados con

¹ F. Pedrocchi en T. Pignatti (ed.) (1981), p. 122, nota 2.

la ministración del incienso: el turíbulo y la naveta. Una hermandad modesta como la Scuola degli Albanesi aprobó en capítulo el 20 de marzo de 1503 que el rector no podía prestar tres obras de orfebrería en propiedad de la hermandad: la cruz, el turíbulo y la naveta (EMA, 133). La Scuola degli Schiavonni ha conservado también una bella naveta ([figura 87](#)) que Carpaccio representó entre las pertenencias del estudio de san Agustín en *La visión de san Agustín*. También poseían otros objetos de culto: la Scuola di Sant'Orsola recibió en 1518 de los hijos de Pietro Loredan un cáliz con el escudo de armas de los donantes, como veremos más adelante, y la Scuola di San Giorgio degli Schiavonni poseía, entre los ornamentos que especifica en su *mariegola*, candelabros y lámparas (MGS, 50).

Otro campo de consumo artístico por parte de las *scuole* lo constituyeron las lujosas telas de sedas tejidas en oro y en plata (*sciಾಮiti*), terciopelos, brocados o damascos. Eran empleadas para los baldaquinos, bajo los cuales colocaban a los cofrades fallecidos durante los funerales o los portaban hasta la sepultura, como se puede ver en el lienzo de Carpaccio *Martirio de los peregrinos y funeral de santa Úrsula* ([láminas 18 y 23](#)); para decorar los catafalcos (*panni da corpi*); para los diferentes tipos de palios (*ombrelle*) bajo los que exhibían a sus reliquias en las procesiones, como se puede ver en *La procesión en la plaza de San Marcos*, de Gentile Bellini ([láminas 44 y 48](#)), para los frontales de altar, como se puede ver en el lienzo *La curación de Pietro di Ludovici*, de Gentile Bellini ([lámina 50](#)) o para las vestiduras sacerdotales (MGE, 50 y MGS, 50). En ellas las *scuole grandi* podían hacer gastos tan cuantiosos como en los lienzos con los que cubrían las paredes de sus salas o en los estandartes. El 31 de enero de 1483 la Scuola di San Marco decidió encargar «una sontuoxa e richa ombrela» por un precio que podía oscilar entre los 150 y los 200 ducados,¹ y la Scuola della Carità el 24 de marzo de 1510 formaba una comisión de tres expertos para determinar si el precio de un «panno da chorpi» que había encargado ascendía a 160 ducados.² Estos elementos decorativos, relacionados con la imagen pública, también fueron objeto de la rivalidad que existía entre las *scuole*. La Scuola di San Marco, cuando aprobó el encargo de la *ombrella* a la que nos acabamos de referir, lo hizo para mostrar que era «la principal e la più studioxa».³

Finalmente, otros objetos artísticos, también relacionados con la imagen pública de las *scuole* y en los que éstas gastaban notables sumas de dinero, eran los *tabernacoli* y los *doppiari*, ambos elaborados por los *intaiadori*. Los *tabernacoli* eran los retabillos dorados de madera sobre los que se exhibían en procesión los relicarios; un buen ejemplo es el que usaba la Scuola di San Giovanni Evangelista en las procesiones en las que sacaba la reliquia de la cruz, tal como se puede ver en *La procesión en la plaza de San Marcos*, de Gentile Bellini. Los «*doppiari*», también revestidos de pan de oro, eran los ciriales que usaban las *scuole* venecianas en las procesiones y en los entierros, abundantemente representados en el lienzo citado, *La procesión en la plaza de San Marcos*, y en *El milagro en el puente de San Lorenzo*, del mismo pintor, o en el lienzo de Carpaccio *La curación de un endemoniado*. En su forma más esplendorosa, los *doppiari* consistían en un candelabro de madera, esculpido y dorado, coronado por una especie de capitel, del que surgían hojas y flores y el cirio, y del que colgaban unos medalloncitos con la insignia de la hermandad ([figura 88](#)). En las grandes procesiones

¹ ASV, SGSM, b. 16bis, f. 5v y 53v, citados y transcritos parcialmente en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 21, p. 262.

² ASV, SGC, b. 253, f. 102r, citado en Ph. L. Sohm, doc. 146, p. 307.

³ *ibid.*

las *scuole* exhibían *doppieri* por decenas; la Scuola di San Marco, por ejemplo, se presentó con cuarenta en la procesión de la *Lega Santa* de 10 de octubre de 1511 (doc. 57). Cuatro años y medio antes, en abril de 1507, esta *scuola* había encargado a Piero y a Biaggio da Faenza doce por un total de 57 ducados.¹

LOS ENCARGOS ARTÍSTICOS Y SU FINANCIACIÓN

Las decisiones sobre construcción o reformas de sedes, ornamentación de las mismas y adquisición de objetos artísticos, que solían exigir un desembolso económico considerable, no eran adoptadas por la junta rectora exclusivamente. La iniciativa acostumbraba a ser suya, pero se requería la aprobación del capítulo general o el de los *boni homeni*. La aprobación daba luz verde a la iniciativa en unos términos muy generales y fijaba el modo de financiación. La concreción del proyecto, la elección de los artistas, su contratación, la supervisión de su trabajo, las gestiones encomendadas a la consecución de fondos y el pago, eran responsabilidades de la junta rectora. Por ejemplo, el 21 de enero de 1422 el capítulo de la Scuola di San Giovanni Evangelista autorizó a su junta rectora a hacer el artesonado de la sala capitular con un gasto de 500 ducados, que se debían recaudar de donaciones de los propios cofrades, y, si no se alcanzara esa cantidad por medio de esta vía, se recurriría a los fondos de la *scuola* e incluso a la venta de *impresti*.² En el verano de 1437, el capítulo de la Scuola di San Marco aprobó las principales decisiones sobre el traslado de sede de Santa Croce a SS. Giovanni e Paolo; así, el 28 de junio de 1437, por sesenta y siete votos a favor y tres en contra, autorizó a la junta rectora, a propuesta de ésta, a negociar el solar de la nueva sede con los frailes de SS. Giovanni e Paolo (ASV, SGSM, b. 216). El 14 de julio acordaron que la capilla de la Scuola fuera la mayor del convento de SS. Giovanni e Paolo (*ibid.*) y el 21 de julio treinta *boni homeni* autorizaron al rector el inicio de las obras (*ibid.*). La decisión de la fabricación de una nueva capilla por parte de la Scuola di San Giovanni Evangelista en el templo de San Giovanni Evangelista el 22 de octubre de 1441 fue adoptada en capítulo general por cuarenta votos a favor y ninguno en contra, a propuesta del rector.³ El capítulo de la Scuola di San Marco, por su parte, aprobó el 4 de julio de 1466, por treinta y ocho votos a favor y ocho en contra, la propuesta de la junta rectora de decorar con tres, cuatro o cinco lienzos la sala capitular (ASV, SGSM, b. 16bis, p. 2, f. 34r). Inmediatamente después del incendio de 1485, el 23 de abril de 1485, el capítulo de la misma hermandad aprobó la propuesta de la junta rectora de encargar a cinco cofrades la gestión de la fábrica del nuevo edificio (ASV, SGSM, b. 216). En 1497 la Scuola degli Albanesi se propuso la construcción de una sede propia, con hospicio para pobres, y la decisión fue adoptada en el capítulo por cuarenta y ocho votos a favor y cuatro en contra, junto con la de conceder amplios poderes a la junta

¹ SV, SGSM, b. 17, f. 34, citado en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 84, p. 279. Las *scuole* también usaban en las procesiones y entierros unos *doppieri* más pequeños, como los que portaban los cofrades que precedían y seguían al palio con la reliquia de la verdadera cruz en el lienzo de Gentile Bellini *La procesión en la plaza de San Marcos*.

² ASV, SGSGE, b. 72, f. 101 r, citado y transcrito en Ph. L. Sohm, doc. 176, pp. 316-317.

³ *ibid.*, f. 112r, citado en transcrito en Ph. L. Sohm, doc. 178, pp. 317-318.

rectora para que adquiriera el solar y construyera el edificio.¹

Excepcionalmente el capítulo de una cofradía, a propuesta de la junta rectora, optaba por nombrar a *fradelli* distinguidos para que se hicieran cargo de la gestión y administración de una obra o de otro tipo de encargo artístico. Los cofrades elegidos para ello solían recibir la denominación de *provveditori*. El 16 de marzo de 1483 el rector y demás miembros de la junta rectora de la Scuola di San Marco tenían muchas ocupaciones y propusieron al capítulo que les autorizara a nombrar a siete cofrades que se encargaran de la fábrica de un hospicio para doce pobres y de la finalización de unos lienzos (*ibid.*); la propuesta fue aprobada por sesenta y tres votos a favor y cinco en contra.² El capítulo también concedió amplios poderes a estos siete cofrades: recaudar fondos, de los que darían razón trimestralmente a la junta rectora, realizar todos los gastos necesarios para llevar a buen término las dos tareas encomendadas e incluso nombrar a un escribano, que llevaría el libro de contabilidad (ASV, SGSM, b. 216). Como hemos dicho anteriormente, el 23 de abril de 1485, inmediatamente después del incendio de la sede, el capítulo, a propuesta del rector, aprobó que la junta rectora nombrara a cinco cofrades, quienes, junto con el rector y con la ayuda de un escribano, que, como en el caso anterior, llevaría el libro de contabilidad, se hicieran cargo de la gestión de la nueva fábrica. Las decisiones de estos cofrades, adoptadas por mayoría, serían consideradas firmes (ASV, SGSM, b. 216). La identidad de los cinco cofrades elegidos nos es conocida.³ Se trata de *popolani* distinguidos, con experiencia en el gobierno de la cofradía. En efecto, estas cinco personas fueron: el famoso y acaudalado joyero Domenico di Piero, que entonces ya había sido rector en 1473; Alvise Dardani, un servidor fiel de la *Signoria*, que había sido rector de la cofradía en 1484; Bartolomeo Penzin, otro servidor fiel de la *Signoria*, escribano del Arsenal, rector de la cofradía en 1480; el *varoter* (peletero) Giacomo Bon, que había sido rector de mañana en 1472 (ASV, SGSM, b. 6 bis, f. 9r), y Giacomo Feletto, probablemente un hombre relacionado con el mundo de las finanzas –uno con el nombre de Giacomo Feletro fue escribano de la banca Guerruci en 1472 (Mueller, 1997, p. 224)–, y que había sido rector en 1472 (ASV, SGSM, b. 6 bis, f. 9r). Sobre ellas recaería la tarea de cerrar el acuerdo con los frailes del convento de SS. Giovanni e Paolo para la ampliación de la superficie edificable de la nueva sede y la contratación de los servicios de Piero Lombardo y Giovanni Buora, primero, Mauro Codussi, después, como *proti* o jefes de las obras, la supervisión de sus trabajos y los pagos. Pero la *scuola* esta vez también nombró a cinco cofrades con la tarea exclusiva de recaudar fondos entre aquéllos «a quelli che li parevano addimandar quela limosina che li potranno haver per la ditta fabrica».⁴ Se trata de cofrades menos distinguidos que los anteriores, pero con experiencia en el gobierno de la cofradía y conocidos en distintas ramas de la producción y el comercio: el acaudalado mercero Giovanni Matteo dalla Pigna, de S. Zulian, que había sido decano

¹ EMA, 97. El documento ha sido transcrito íntegramente por P. Molmenti y G. Ludwig, 1906, p. 198.

² Como el 23 de febrero de 1483 el capítulo de la *scuola* había aprobado en capítulo que la junta rectora se ocupara de que se terminaran los lienzos de la sala capitular (ASV, SGSM, b. 16b, p. 1, f. 4v), éstos debían de ser los lienzos de cuya total ejecución habían responsabilizado a siete cofrades.

³ ASV, SGSM, b. 16 bis, f. 56r, citado y transcrito parcialmente en Ph. L. Sohm, 1482, doc. 36, p. 264.

⁴ *ibid.*

de la junta en 1484;¹ el especiero de S. Marco Niccolò Rizzo, rector de mañana en 1483;² Zorzi di Domenico, maderero (*dal Legname*) de S. Zulian, decano de *mezzo anno* en 1480;³ el cuchillero (*cortoler*) de S. Salvador Alvise Bordi, que también había sido decano de *mezzo anno* (1484),⁴ y el doctor Zuan Trivisan, de Santa Maria Zobenigo, que había sido rector de mañana en 1481.⁵ El 18 de noviembre de 1515, con la fábrica de la nueva sede todavía sin terminar y con el objetivo de acelerar su finalización, el capítulo de la hermandad, a propuesta del rector, determinó elegir a dos cofrades para que se unieran a otro ya elegido, Andrea Ruzier.⁶ A los tres, junto con el rector que en cada momento estuviera en funciones, el capítulo les concedió poder para hacer todo cuanto juzgaran necesario para la finalización de la obra, «cum amplissima libertà, come hanno havuto i predecessori provedadori in simil caxon» (doc. 33). Andrea Ruzier, que ingresó en la cofradía en 1482 como «*tentor de grana*» de S. Marina, era un cofrade muy experimentado en las tareas de gobierno, pues había sido vicario en 1505 y rector en 1511.⁷

En la Scuola di San Giorgio degli Schiavonni también está documentada esta figura de «*provveditore*», como hemos visto en el capítulo 1, relacionada con procesos constructivos de la cofradía y la administración de los fondos destinados a ello, aunque su capacidad de decisión estaba mucho más limitada que en la Scuola di San Marco, pues sus iniciativas debían ser discutidas y aprobadas conjuntamente con todos los miembros de la junta rectora (MGS, 55 y 56).

Las formas de financiación de las fábricas y de otros encargos artísticos eran muy variadas. Como principio general, la primera vía eran las aportaciones voluntarias de los cofrades y de terceras personas, para lo cual las hermandades arbitraban distintos procesos recaudatorios. El 21 de enero de 1422, cuando el capítulo de la Scuola di San Giovanni Evangelista autorizó a la junta rectora a encargar el artesonado de la sala capitular por una suma máxima de quinientos ducados, ésta fue la vía elegida en primera instancia: «... i dite ducati V.c se possa rechatar de le borse de quelli nostro fradelli chi vorà de soa voluntà dar sovenzion a la dita opera». Casi noventa años después, en 1507, el rector de entonces de la Scuola di San Marco afirmaba que el procedimiento habitual para la financiación de las obras eran la recolecta entre los cofrades, aunque, en situaciones de crisis económica como la que se estaba viviendo, era menester recurrir a otras vías: «... Considerando esso guardian non esser più quel tempo ch' era che per un ricolto et a un bisogno della scola se trovava fradelli che deva ducati et desene de ducati...» (doc. 30). Entre 1422 y 1507 está ampliamente documentada esta vía de financiación en primera instancia. Así, en 1437 la Scuola di San Marco había recolectado de julio a noviembre unos 177 ducados para la construcción de su nueva sede;⁸ en 1468 la Scuola di San Giovanni Evangelista 158

¹ ASV, SGSM, b. 4, f. 159v, y b. 6 bis, f. 24v.

² *ibid.*, b. 4, 101r, y b. 6 bis, f. 9r.

³ *ibid.*, b. 4, 159r, y b. 6bis, f. 15v.

⁴ *ibid.*, b. 4, f. 6v, y b. 6 bis, f. 15v.

⁵ *ibid.*, b. 4, 159r, y b. 6 bis, 25r.

⁶ Andrea Ruzier, en su calidad de «*proveditore*», había participado unos cuatro meses antes en el acuerdo con Gentile Bellini para que éste ejecutara *El martirio de San Marcos en Alejandría* (doc. 31).

⁷ ASV, SGSM, b. 4, f. 8r, y b. 6bis, 6v y 3v.

⁸ ASV, SGSM, b. 243, ff. 121r-153, citado en Ph. L. Sohm, doc. 9, p. 256.

ducados para un nuevo artesonado para el *albergo*;¹ los cinco *provveditori* que el capítulo de la Scuola di San Marco autorizó el 16 de marzo de 1483 podían pedir ayuda económica a los cofrades los primeros días del mes y el resto de los días ordenados (ASV, SGSM, b. 216); ya hemos visto cómo el 20 de abril de 1485 la Scuola di San Marco eligió a cinco cofrades para que recaudaran dinero y debían hacerlo en los seis *sestieri* de Venecia; el 6 de enero de 1503 la junta rectora de la Scuola di San Marco encargó un pórtico de entrada a la sala capitular similar al del *albergo* con financiación procedente de donaciones de los cofrades.²

En ocasiones, los gastos de parte o la totalidad de los encargos artísticos corrieron a cargo de los miembros de la junta rectora. En 1467 Jacopo Arnoldo, rector de la Scuola di San Giovanni Evangelista, aportó los 500 ducados que se necesitaban para un nuevo artesonado para el *albergo*.³ En 1488 cada uno de los miembros de la junta rectora de la Scuola di Sant'Orsola se comprometió a aportar mensualmente una cantidad de dinero y la junta, como tal, a destinar todo lo que la cofradía recaudara de sus miembros en concepto de multas por no asistir a los entierros, blasfemar, etc, con el objeto de sufragar el coste del ciclo de lienzos sobre la vida de santa Úrsula, encargada a Carpaccio (MSO, 16 de noviembre de 1488). En 1500 los miembros de la junta rectora de la Scuola degli Albanesi decidieron pagar de su propio bolsillo el artesonado de la sala superior de la sede y en 1502 el de la sala inferior (EMA, 124 y 126). En 1507 la junta rectora de la Scuola di San Marco contribuyó a pagar doce *doppieri* con 37 ducados de un total de 55.⁴ En 1508 el rector de la misma hermandad, Tomaso Sabadín, otros miembros de la junta rectora y algunos cofrades, contribuyeron con cantidades que oscilaban entre 1 y 15 ducados (el rector donó esta última cantidad) a sufragar gastos de decoración de la *scuola*.⁵ Estas aportaciones de miembros de las juntas rectoras muestran que su amor a la cofradía, su interés por que cumpliera dignamente su función y por que no desmereciera de otras, justificaba el sacrificio derivado no solo del desempeño de un cargo, sino también del desembolso de dinero.

La vía de las aportaciones voluntarias de los cofrades no bastaba a menudo para recaudar la totalidad del costo del encargo. Las hermandades entonces se veían obligadas a recurrir a otras fuentes de financiación, como a sus propios fondos (a su *bolsa*), a la enajenación de sus bienes inmuebles o de sus *imprestiti*. La enajenación de sus bienes inmuebles debía de ser una vía de financiación poco habitual, pues está muy poco documentada. Un caso se produjo el 22 de octubre de 1441 en la Scuola di San Giovanni Evangelista, cuando se acordó financiar la nueva capilla de la iglesia de San Giovanni Evangelista con la venta por 650 ducados de la mitad de una casa de la familia

¹ ASV, SGSSE, b. 72, f. 230r, citado en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 184, pp. 319-320.

² ASV, SGSM, b. 17, f. 19r, citado en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 79, p. 278.

³ ASV, SGSSE, b. 72, f. 274v, citado en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 186, p. 320.

⁴ ASV, SGSM, b. 17, f. 34r, citado en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 84, p. 279.

⁵ ASV, SGSM, b. 77, filza 3, f. 13r, citado y transcrito parcialmente en P. F. Brown, 1988, p. 223, y nota 16 en la página 256. Están documentados casos de financiación por las juntas rectoras de las otras *scuole grandi*. El 29 de noviembre de 1461 Iacomo di Foschi, rector de la Scuola della Misericordia, y sus compañeros de junta, costearon parte del artesonado de la sala capitular y en marzo de 1465 Francesco de Cesan, entonces rector de la misma hermandad, y sus compañeros de junta sufragaron los gastos de un *pergolo* (Scirè Nepi, 1978, p. 16). En 1522, un mercader de la seda, Antonio, rector de la Scuola di San Rocco, se ofreció a pagar los gastos de fabricación de una escalera que comunicara el salón inferior con la sala capitular (Ph. L. Sohm, 1982, doc. 210, p. 330). Sobre ejemplos de financiación de encargos artísticos por las juntas rectoras de las *scuole piccole*, véase P. Humfrey, 1993, p. 114.

Inchiostro, que era propiedad de la *scuola*.¹ Las otras dos vías están más documentadas. El capítulo de la Scuola di San Giovanni Evangelista en 1422 autorizó a su junta rectora a encargar el artesonado de la sala capitular mediante una recolecta entre los cofrades y, si no alcanzaba los 500 ducados requeridos, lo que faltaría se sacaría «del sachu dela schuola nostra over vender tanti de li imprestedi».² Unos años antes, el 31 de mayo de 1416, la misma hermandad decidió vender 1.000 ducados de *imprestedi* para terminar las obras que se estaban haciendo en su sede, adquirir bancos y una *pala* para el altar.³ El 2 de agosto de 1495 la Scuola di San Marco vendió 100 ducados de *imprestedi* para la reconstrucción de la sede ante la inexistencia de fondos y la cuantía de las deudas.⁴

Dado el carácter finalista de la mayoría de los legados, las *scuole* no podían o, al menos, no debían vender sino una pequeña parte de sus propiedades inmobiliarias y de sus *imprestedi*. El rector de la Scuola di San Marco, el 31 de diciembre de 1507, afirmó solemnemente que nunca su voluntad sería emplear dinero con carácter finalista para un asunto distinto y jamás permitiría que ello se hiciera (doc. 30). Hubo, sin embargo, transgresiones de esta norma. En 1436, por ejemplo, la junta rectora de la Scuola della Misericordia exigió explicaciones al rector que estaba en el cargo en 1428 sobre la venta de un legado de 200 ducados de *imprestedi* destinado por su legatario a una finalidad concreta relacionada con la salvación de su alma (Scipè Neri, 1978, p. 16), y en 1507 la Scuola di San Marco dudaba sobre si realmente estaba autorizada a emplear en la fábrica de la scuola el interés de los *imprestedi* legados a la cofradía por Niccolò Aldioni, y es el propio rector, Stefano Mazza, en calidad de albacea de Aldioni, el que da fe de que los *imprestedi* fueron «lassadi liberi alla scola e de quelli se puol far quello par e piase senza rimorso de consciencia alguna» (doc. 30). Al Consejo de los Diez le preocupaba la venta de *imprestedi* por parte de las *scuole grandi* y, en varias ocasiones, que estas hermandades iban a hacerlo para afrontar gastos de construcción u ornamentación de sus sedes, ofreció la vía alternativa de autorizar a las *scuole grandi* a que ingresaran más miembros del número máximo permitido para, así, financiarse con las cuotas de ingreso. La razón de la preocupación de la *scuola* estaba, a mi juicio, en que la venta frecuente de *imprestedi* podía poner en peligro la acción caritativa de las *scuole grandi* y, por ende, los efectos estabilizadores que traía consigo.

Otra vía de financiación fue el préstamo por parte de los cofrades. La cruz que en 1476 había encargado la Scuola degli Albanesi a un orfebre llamado maestro Antonello se estaba costeando con préstamos de algunos cofrades y la cofradía propuso que, una vez terminada, todo el dinero de que dispusiera la hermandad se destinara a devolverlos, después de haber pagado a los sacerdotes y los pobres de la cofradía (EMA, 90). En 1507, inmediatamente después del fallecimiento de Gentile Bellini, su hermano Giovanni se comprometió con la Scuola di San Marco a terminar *La predicación de san Marcos en Alejandría*, y un cofrade distinguido, Marco Pelegrin, que había sido canciller en 1491, rector de mañana en 1497, vicario en 1502 y rector en 1504,⁵ se encargó, a petición del propio Giovanni, de llevar todas las gestiones con el pintor, entre las que se incluía el pagarle de su propio bolsillo, con la promesa de la hermandad de que le restituirían lo que hubiera abonado al pintor (doc. 29). Stefano

¹ ASV, SGSSE, b. 72, f. 112r, citado y transcrito en Ph. L. Sohm, 1982, pp. 317-318.

² *ibid.*, b. 72, f. 101r, citado y transcrito en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 176, pp. 316-317.

³ *ibid.*, b. 71, f. 188v, citado y transcrito en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 174, p. 316.

⁴ ASV, SGSM, b. 16 bis, f. 37r, citado en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 71, p. 275.

⁵ *ibid.*, b. 6 bis, ff. 3v, 6v, 9v y 12r.

Mazza, rector de la misma hermandad a fines de ese mismo año de 1507, ideó un procedimiento complejo para obtener de los cofrades en calidad de préstamo 5.000 ducados para acabar el interior de la nueva sede y decorarla con una belleza digna de su fachada, entonces terminada. El procedimiento consistió en garantizar por una doble vía su devolución en un período de tiempo no superior a diez años. Por una parte, los intereses de una determinada cantidad de *imprestedì* no finalistas serían destinados al reembolso de los 5.000 ducados a los cofrades, a razón de una décima parte por año. Por otra, de los cinco mil ducados ingresados en calidad de préstamo, 4.000 se dedicarían a la fábrica y ornamentación del interior y 1.000 serían destinados por la cofradía a comprar intereses de *imprestedì* por valor de 5.000 ducados,¹ con lo cual también asegurarían por esta segunda vía que los cofrades acreedores cobrarían. De esta forma, se encontrarían cofrades que «impresterà el dinaro e tolemo esempio da quelli che governa la terra, che mette decime a restituir e tanse, per restituir la qual se pagano con gran presteza» (doc. 30).

Otra vía importante de financiación estaba relacionada con las ofrendas de los fieles a las reliquias u otros objetos a los que la colectividad les había otorgado poderes milagrosos o salvíficos. Ya nos hemos referido en el capítulo 1 a que el lienzo de la Scuola di San Rocco, atribuido a Giorgione o a Tiziano, había recibido, según Vassari, más dinero en limosnas que todo lo que podrían haber ganado estos dos pintores en su vida. También nos hemos referido en el capítulo 2 a que el *dux* Leonardo Loredan zanjó un conflicto sobre la propiedad del supuesto cráneo de santa Úrsula y las ofrendas que se recaudaran por su exposición pública ordenando que la reliquia se exhibiera anualmente la víspera y el día de santa Úrsula en el altar de la capilla de la hermandad y que lo recaudado se destinara a un relicario y, después, se repartiera a mitad entre la *scuola* y los frailes de SS. Giovanni e Paolo (doc. 38). Obtener indulgencias de las autoridades eclesiásticas, que serían concedidas a los que visitaran la sede de la hermandad en días determinados, fue otra fuente de financiación a la que recurrían las cofradías, como se recoge en un documento de 1483 de la Scuola di San Marco, al que hemos aludido en el capítulo 2.

Desde al menos 1432 está documentado que el Consejo de los Diez autorizó a las *scuole grandi* a exceder el número máximo de cofrades de la disciplina para financiar obras en sus sedes o para decorarlas con las aportaciones económicas que hacían esos nuevos miembros en el momento del ingreso. En efecto, en ese año se lo permitió a la Scuola di San Marco para financiar la construcción de una nueva pared y afianzar los cimientos en su sede antigua de Santa Croce.² La autorización era similar a la que concedía el Consejo de los Diez para que las *scuole grandi* financiaran reclutamientos, soldadas o armamentos para la *Signoria*, tal como se ha descrito en el capítulo 1. Permitían a la cofradía reunir una determinada cantidad de dinero a costa de nada en unas ocasiones, esto es, cuando el Consejo de los Diez no les exigía en los años siguientes disminuir el número de ingresos que les correspondería en razón de las bajas habidas hasta alcanzar de nuevo el número máximo de cofrades de la disciplina autorizados, o a costa de ingresar por nuevos ingresos menos en los siguientes años, si exigía esta disminución. Además de la de 1432 citada, la Scuola di San Marco solicitó y obtuvo esta gracia del Consejo de los Diez en 1437 para la construcción de la nueve

¹ Desde mediados del siglo XV, los intereses de los préstamos se empezaron a negociar en Venecia independientemente de los *imprestedì* mismos y su precio dependía de la fecha en que se preveía su pago (R. C. Mueller, 1997, p. 476-477).

² ASV, *Consiglio dei Dieci*, *Miste*, reg. 11, f. 49r, citado en Ph. L. Sohm, doc. 1, p. 151.

sede en SS. Giovanni e Paolo,¹ cien nuevos ingresos extra el 20 de abril de 1485 para la reconstrucción de la nueva sede tras el incendio,² otros cien el 8 de junio de 1487³ y cincuenta con la misma finalidad el 2 de enero de 1491.⁴ La Scuola di San Giovanni Evangelista, por su parte, solicitó y obtuvo la gracia de veinticinco nuevos ingresos el 2 de marzo de 1491 para terminar las obras que estaba haciendo en el *albergo*, por los que recaudó aproximadamente 132 ducados (ASV, SGSGE, b. 10, f. 16v); cincuenta de nuevo para el *albergo* el 8 de marzo de 1493 (*ibid.*, b. 10, f. 18r y b. 13, f. 138), cincuenta el 19 de diciembre de 1498 para la escalera que estaba ejecutando Codussi (*ibid.*, b. 13, f. 139)⁵ y cincuenta en febrero de 1502 «*per proseguir i telleri del'albergo*» (*ibid.*, b. 13, f. 141). En esta última se obligaba a la cofradía a que descontara diez nuevos ingresos en cada uno de los años siguientes hasta volver a alcanzar el número máximo general de cofrades de la disciplina.⁶

Otra vía de financiación que emplearon las *scuole grandi* para la construcción, mejora y ornamentación de sus sedes fue la suspensión de la comida anual (*caritade*) que daban a sus miembros. A fines del siglo XV y principios del XVI, este fenómeno ocurrió en varias ocasiones. El 12 de marzo de 1488 el Consejo de Diez lo autorizó a la Scuola di San Marco por un año para los gastos de reconstrucción de la nueva sede;⁷ el 26 de septiembre de 1492 a todas las *scuole grandi* durante cinco años seguidos (Howard, 1975, p. 178, n. 19) y en marzo de 1498 lo volvió a autorizar por otros cinco años a la Scuola della Misericordia, al menos (*ibid.*, p. 178, n. 20); el 26 de julio de 1504 la agraciada fue la Scuola di San Giovanni Evangelista por un año, para dedicarlo a los gastos de la construcción de la escalera de comunicación de la sala inferior con la sala capitular.⁸ La cantidad de dinero que empleaban estas cofradías en la *caritade* anual estaba en torno a los 200 ducados, por lo que con una supresión de cinco años podían dedicar a la construcción de sus sedes unos 1.000 ducados.

La ayuda a fondo perdido para las fábricas de las sedes de las *scuole grandi* por parte de la *Signoria* solamente está documentada en una ocasión excepcional: la reconstrucción de la Scuola di San Marco tras el incendio que la destruyó en 1485. La cantidad ascendió a 4.000 ducados en varios años (Sanudo, *Vite dei Dogi. 1474-1494*, p. 496). Este tratamiento excepcional por parte de la *Signoria* a la Scuola di San Marco – en realidad, la causa inmediata, el incendio, también fue excepcional – lo atribuyó la propia cofradía en 1523 al hecho de que la *Signoria* dedicara una atención especial a todo lo que estuviera dedicado a san Marcos, «*prottetor de questo illustrissimo stado*».⁹

¹ *ibid.*, reg. 12, ff. 5r y 7r, citado en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 9, p. 256.

² *ibid.*, reg. 22, f. 124r, citado en *ibid.*, doc. 35, p. 263.

³ *ibid.*, reg. 23, f. 111r, citado en *ibid.*, doc. 39, p. 266.

⁴ *ibid.*, reg. 24, f. 204v, citado en *ibid.*, doc. 58, p. 271.

⁵ En la b. 10, f. 21v, aparece esta misma gracia con fecha 24 de marzo de 1499.

⁶ También está documentada una gracia de cien nuevos miembros a la Scuola della Misericordia el 20 de junio de 1492 para la construcción de su nueva sede (ASV, *Consiglio dei Dieci, Misti*, reg. 25, f. 101r, citado en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 165, p. 313) y otra también de cien miembros a la Scuola della Carità para obras en la sede (*ibid.*, reg. 26, ff. 15v-16r, citada en *ibid.*, doc. 138, p. 304).

⁷ ASV, SGSM, b. 52, fasc. 3, f. 7r, citado en Ph. L. Sohm, doc. 45, p. 267.

⁸ ASV, *Consiglio dei Dieci, Misti*, reg. 30, f. 66v, citado en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 195, p. 323

⁹ ASV, SGSM, b. 122, fasc. D, f. 38, y *Consiglio dei Dieci, Misti*, reg. 46, f. 113r, ambos citados en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 95, p. 283.

En resumen, las *scuole* recurrieron a una amplia gama de fuentes de financiación para la construcción y ornamentación de sus sedes. La primera fuente de financiación eran las aportaciones voluntarias de sus miembros, los primeros interesados en disponer de una sede en la que se pudiera honrar dignamente a la divinidad y a sus santos patrones y que no desmereciera de la decoración del resto de las cofradías, especialmente de las de igual rango. Pero cuando esta financiación no bastó, emplearon los excedentes de dinero de que disponían las propias cofradías, procedentes de donaciones o legados no-finalistas, limosnas y ofrendas a sus santos patrones y a sus reliquias, venta de indulgencias y también solicitaron préstamos a sus miembros. Cuando estas fuentes de financiación no alcanzaban el montante necesario, acudieron a la venta de *imprestedì* no-finalistas e incluso de propiedades inmobiliarias. Las *scuole grandi*, además, contaron con los ingresos provenientes de las cuotas de ingresos de miembros-extra o de la suspensión de la *caritade* anual, procedimiento autorizado por el Consejo de los Diez, que manifestaba así su interés por que estas hermandades gozaran de sedes dignas que contribuyeran al ennoblecimiento de la ciudad.

MODO DE EFECTUAR EL ENCARGO ARTÍSTICO

Las juntas rectoras o, en su caso, los *provveditori*, tenían un gran margen de discrecionalidad para contratar el encargo con el artista, una vez que el capítulo general o el de los *boni homeni* aprobaba la construcción de una sede o su programa decorativo. En el contrato de 7 de marzo de 1470 de la Scuola di San Marco con Lazzaro Bastiani se especificaba la potestad de la cofradía de «azonzer et detrazer al parer nostro» en el boceto que había de presentar el pintor para unas escenas de la vida de David (Molmenti 1988, p. 229). Los *provveditori* tenían que actuar conjuntamente; el encargo en 1542 de unos lienzos para la sala capitular por Stefano Bontempo, uno de los tres *provveditori* de la Scuola di San Marco y rector ese año, en 1544 fue rechazado por la junta rectora y *zonta* porque lo había hecho sin consultar a los otros dos *provveditori* y, además, se había equivocado en el tamaño de los lienzos, que eran demasiado grandes.

Aunque del período 1460-1550 se han perdido buena parte de los acuerdos de las cofradías con los artistas, en los que se sellaba el encargo, se han conservado suficientes para tener una idea aproximada de las condiciones que se fijaban. Hay casos documentados en que el encargo se produjo tras *prova*, esto es, después de presentar un boceto o una maqueta varios artistas y seleccionar la *scuola* la que encontraba mejor. En 1504 la Scuola della Carità contrató al pintor Pasqualino Veneto para ejecutar un lienzo para su *albergo* –ejecución que nunca hizo por su fallecimiento ese mismo año–, porque «...la invencion de el desegno avemo avuto da lui a mostrato molto meglio de li altrii che se ano meso a questa prova...»¹ y en 1507 la misma cofradía adjudicó a Benedetto Diana un estandarte, tras votación en el seno de la junta rectora entre el boceto suyo y el de Carpaccio.² En 1517 la Scuola di San Rocco le adjudicó al escultor Venturino Fantoni la construcción de un altar en una *prova* en la que los participantes presentaron maquetas (Humfrey, 1993, p. 112). El 27 de febrero de 1521 la Scuola di San Rocco resuelve una *prova* para la escalera que debía unir la sala inferior con la sala capitular, a

¹ ASV, SGC, b. 253, f. 68v, transcrito en D. Rosand, 1982, pp. 230-231.

² *ibid.*, f. 85v, citado en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 143, pp. 305-306.

la que se habían presentado varias maquetas.¹ Un gran lienzo de Tiziano terminado en marzo de 1529, *El martirio de san Pedro*, destruido por un incendio en 1867, encargado por una hermandad de devoción, la Scuola di San Pietro Martire, para su altar en la iglesia de SS. Giovanni e Paolo en 1526, fue, según Ridolfi, sometido a *prova*, en la que intervinieron Pordenone y Palma il Vecchio, además del propio Tiziano.² *El pescador entrega al Dux el anillo de san Marcos*, lienzo de 1534 de Paris Bordone para el *albergo* de la Scuola di San Marco, parece que fue sometido a *prova*, pues un dibujo de este tema, poco habitual, de la mano de Pordenone se ha conservado en el Museo del Louvre (Humfrey, 1985, pp. 240-241). En 1544, en el documento de la Scuola di San Marco que recoge el incidente con Stefano Bontempo mencionado anteriormente, se daba por supuesto que una de las responsabilidades de los *proveditori* era elegir el mejor boceto (*disegno*) o maqueta (*modello*) de la obra que se iba a encargar.³

En otros casos está documentado que no hubo *prova*, sino la presentación de un boceto o maqueta por parte de un solo artista. Lazzaro Bastiani se ofreció a la Scuola di San Marco para pintar escenas de la vida de David, como hemos dicho anteriormente, y la hermandad aceptó el ofrecimiento el 17 de enero de 1470, pero exigió al pintor la presentación de un boceto, que debía ser aprobado por la junta rectora.⁴ Gentile Bellini se ofreció el 9 de marzo de 1505 a la misma hermandad para hacer un segundo lienzo para la sala de la junta rectora, lienzo que nunca ejecutó, y, por voluntad propia, presentó un boceto (doc. 28). El encargo de mediados del siglo XVI por parte de la Scuola degli Schiavonni del bajorrelieve de *San Jorge y el dragón* para su fachada, que se conserva *in situ*, siguió un procedimiento similar, aunque en este caso se patentiza una gran confianza de la hermandad en la capacidad del artista. En efecto, esta *scuola*, a través de su rector, llegó a un acuerdo el 8 de marzo de 1551 con Piero da Salò para que éste esculpiera el bajorrelieve en mármol, en el que se incluía el precio, pero el artista se obligaba a presentar una maqueta de cera (Perocco, 1964, pp. 224-225). La aceptación por parte de Antonio Rizzo el 21 de julio de 1476 de un púlpito para la sala capitular de la Scuola di San Marco es distinta a las anteriores, pues el boceto al que se tenía que atener la obra no lo hizo el propio Rizzo, sino Jacopo Bellini y el escultor lo aceptó.⁵

Asimismo, están documentados otros encargos en los que hubo boceto o maqueta por parte del artista, pero no sabemos si hubo *prova* previa o, si por el contrario, la *scuola* contrató al artista sin competición alguna, pero exigiéndole, como a Lazzaro Bastiani, un boceto o una maqueta. El 19 de junio de 1452 la Scuola della Carità encargó a Jacopo Bellini un estandarte «...secundum formam et designum datum per dictum ser Jacobum...».⁶ El 15 de diciembre de 1466, en el acuerdo en que Gentile

¹ ASV, *Capi, Consiglio dei Dieci, Notatorio*, reg. 5, f. 114r, transcrito en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 209, p. 329.

² C. Ridolfi *Le Meraviglie dell'Arte...*, I, p. 217. Ridolfi pudo haber estado equivocado sobre la *prova* (v. P. Humfrey, 1993, pp. 315-316).

³ Desde principios del *Quattrocento* los términos *disegno* y *modello* dejaron de ser utilizados como sinónimos para adquirir *disegno* el significado de dibujo o boceto y *modello* el de maqueta o modelo (H. Glass, 1966, p. 116).

⁴ «...chel (Lazzaro Bastiani) debi far el teler el qual e in do campi sopra et proximo al volto de la scalla ne li qual el debi depenzer l'instoria de david secondo el desegno die far de tal instoria...» (transcripción de P. Molmenti, 1888, p. 229).

⁵ ASV, SGSM, b. 16 bis, ff. 51r-42r, citado en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 24, p. 261.

⁶ ASV, SGC, b. 3, perg. N. 105, citado y parcialmente transcrito en Ph. L. Sohm, doc. 134, p. 303.

Bellini llegó con la Scuola di San Marco para pintar dos lienzos para la sala capitular, se estipulaba que los haría «... chome in parte e mostra per el disegno...» (transcripción de P. Molmenti, 1888, p. 227). El 18 de noviembre de 1489 la Scuola di San Marco contrató a Pietro Lombardo y a Giovanni Buora la ejecución de la fachada de la sede que daba al campo de SS. Giovanni e Paolo según un boceto, cuyo autor no se especifica en el documento.¹ El 22 de octubre de 1498 esta *scuola* contrató al escultor Giovanni Trau para que hiciera el altar de la sala capitular y previamente Giovanni había presentado tres maquetas de cera.² El 26 de mayo de 1499 el *intaiador* Vettor da Alvixe recibió el encargo de un estandarte por parte de la Scuola di San Marco, según «la forma del desegno per lui fato».³ El artesonado de la sala de la junta rectora de esta misma hermandad fue adjudicado a Piero y Biaxio da Faenza el 13 de octubre de 1504 «...segondo la forma de uno desegno per loro mostrato...».⁴ A Pordenone le adjudicó en marzo de 1538 la Scuola della Carità unos *Desposorios de la Virgen*; Pordenone nunca pintó esta obra, porque falleció en 1539, pero había presentado un diseño.⁵

El boceto o maqueta fue, pues, en todos estos casos una condición para ordenar el encargo por parte de la hermandad. Era la primera garantía de que la obra satisfaría las necesidades de todo tipo de la cofradía. Pero están también documentados encargos pictóricos en los que no se menciona la existencia de boceto alguno. En todos ellos, ordenados por la Scuola di San Marco, el tema de cada uno de los lienzos era un episodio sagrado o de la vida de los santos bien conocido y bien representado y los pintores elegidos de una profesionalidad acreditada: *La Crucifixión y Camino al Calvario*, a Jacopo Bellini en 1466; escenas de *La vida de Abraham* a Andrea Murano y a Bartolomeo Vivarini en 1467; *La Creación del Mundo y El Diluvio Universal* a Bartolomeo Montagna el 15 de agosto de 1482; *La Predicación de san Marcos en Alejandría* a Gentile Bellini en 1504 y *El martirio de san Marcos* a Giovanni Bellini en 1515. En todos estos encargos el documento conservado, en el que se recoge el acuerdo de la cofradía con el pintor, alude solamente al compromiso del pintor de que su obra será digna y de calidad, compromiso habitual en los acuerdos entre artistas y cualquier persona o sociedad que les hiciera un encargo. Así Jacopo Bellini en los dos lienzos de 1466 debía hacer un trabajo que «sia fato si belo e ben fato melio che mai lavor labia facto de bontà e de cholori» (transcripción de P. Molmenti, 1888, p. 226); los episodios de la vida de Abraham de Andrea da Murano y Bartolomeo Vivarini habían de «esser bone e bele e ben fate comprese de tuto chome se rechiede ale dicte istorie e depente de bono cholori...acaderà ale sopraschritte istorie che tuti sia in perfezion» (transcripción de P. F. Brown, 1988, p.269); *El Diluvio* encargado a Bartolomeo Montagna debía contener «...altre zirconstanzie de penture che sia al preposito...» y *La Creación del Mundo* o cualquier otro tema que en su lugar se le ordene ha de ser «chossa digna e congrua» (*ibid.*); Gentile Bellini prometía en 1504 que *La predicación de san Marcos en Alejandría* «sarà de più perfetion e bontà che non è quello de l'albergo de San Zuane che è sopra la porta del dito» (doc. 22), en referencia a *La procesión de la verdadera cruz*, obra que Gentile había pintado para el *albergo* de la Scuola di San

¹ ASV, SGSM, b. 136, citado en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 52, pp. 269.

² *ibid.*, b. 17, ff. 6v-7r, citado en W. Wurthmann, 1975, pp. 274-275.

³ *ibid.*, b. 17, f. 10r, citado y transcrito parcialmente en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 76, p. 277).

⁴ *ibid.*, b. 17, f. 27r, citado y transcrito parcialmente en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 81, p. 278.

⁵ «... et in vero come si vede è stà èr el prenominato Pordenon designato tal cosa (lo que iba a pintar) de carbon...» (ASV, SGC, b. 256, ff. 103v-104v, transcrito en D. Rosana, 1982, doc. 20, pp. 234-235).

Giovanni Evangelista; Giovanni Bellini en 1515 estuvo de acuerdo en que *El Martirio de san Marcos en Alejandría* fuera «in tutta perfection, como se convien a quel luogo et come rechiede la excellentia dela virtù del ditto messer Zuanne» y mejorara el ya hecho por su hermano Gentile en aquel lugar –«*meiorando el teller che se trova al incontro, el qual fece messer Zentil, suo fradello*»– (doc. 31).

La fórmula habitual de pago de un lienzo era acordar un precio antes de la ejecución e ir abonando cantidades a medida que el lienzo se iba ejecutando. Al cerrarse el acuerdo podía darse una señal (*capara*) a cuenta del precio final. A Jacopo Bellini en 1466 la Scuola di San Marco le dio 10 ducados (transcripción de P. Molmenti, 1888, pp. 225-226) y el mismo año su hijo, Gentile, recibió cinco ducados por cada uno de los dos lienzos que iba a ejecutar para la misma hermandad, cuyo valor ascendía a un total de 300 ducados (transcripción en P. Molmenti, 1888, pp. 227-228). Casi cuarenta años después, en 1515, Giovanni Bellini recibió de la misma hermandad una señal de igual cantidad por un lienzo que podía superar los doscientos ducados (doc. 31). En 1492, por sendos lienzos para la sala de la junta rectora de la misma cofradía, los hermanos Bellini recibirían de entrada 25 ducados cada uno por un valor total que en cada caso podía superar los 200 ducados. Estas cantidades permitirían al pintor afrontar total o parcialmente los primeros gastos para emprender el trabajo (doc. 23).

Cuando el pintor dibujaba sobre un lienzo las figuras que componían la escena, también solía recibir un pago. A Jacopo Bellini en 1466 la Scuola di San Marco le entregaría 25 ducados por cada uno de los dibujos y a su hijo Gentile el mismo año la mitad. Finalmente, durante todo el proceso de ejecución posterior hasta su finalización, el pintor recibía pagos periódicos a medida que progresaba en su trabajo. Así figura en el contratos de la Scuola di San Marco con Gentile Bellini de 1466 y en el contrato de la misma hermandad con Giovanni Bellini de 1515, aunque no se especifican cuántos pagos serían, su cuantía ni los momentos en que se hacían efectivos.

Una vez que el artista iniciaba la obra, la hermandad, representada por sus *provveditori* o por la junta rectora, comenzaba a supervisar la ejecución, abonando periódicamente la obra hecha, si cumplía con las expectativas de la cofradía, proceso que le permitía un control estrecho de lo que el artista iba pintando. Así se especifica en el acuerdo que alcanzó la Scuola di San Marco con Giovanni Bellini: el *provveditore* iría periódicamente a ver el lienzo y, según «el proceder del lavor, tanto dar al pintor» (doc. 31).

Está documentado un caso en que la Scuola di San Marco estimó que la obra no estaba siendo realizada con la dignidad artística requerida y rescindió el contrato. En efecto, el 2 de febrero de 1500 una comisión formada por los hermanos Gentile y Giovanni Bellini, Ludovico Vivarini y Bartolomeo Vivarini juzgaron que el altar para la sala capitular que estaba haciendo Giovanni de Trau era «de gran danno et ignominia de la dita scuola» y lo echó, pagándole por el trabajo realizado una cantidad que Giovanni consideró insuficiente, pues llevó el asunto al tribunal de la *Giustizia Vecchia*.¹ La misma Scuola di San Marco en 1528 parecía no agradaarle el lienzo *Episodios de la vida de san Marcos*, que había encargado a Giovanni Mansueti, y quería desentenderse totalmente del encargo, negándose tanto a pagarlo, como a verlo y a que los cofrades fueran al taller a retratarse (doc. 34). Por ello, fallecido ya el pintor,

¹ ASV, SGSM, b. 17, ff. 7 y 12-13, W. Wurthmann, 1975, pp. 274-275 y Ph. L. Sohm, 1982, doc. 75, pp. 276-277.

su hija llevó a la Scuola a la *Giustizia Vecchia* para que obligaran a la cofradía a aceptar una valoración del lienzo por *homeni periti* y a abonarle de inmediato la cantidad en la que el lienzo fuera valorado o, en su defecto, aceptaran como valor 133 ducados o, en última instancia, si no aceptaban tampoco esta solución, ella se quedaría con el lienzo, pero no devolvería las cantidades que el padre había recibido a cuenta (*ibid.*).

La valoración del trabajo de un pintor en un lienzo a través de una comisión de expertos debía de ser habitual en caso de desavenencia entre las partes. Menos habitual era acordar, en el momento del contrato de una obra, que una comisión de expertos, integrada por miembros seleccionados por las dos partes en igual número, determinara el valor del lienzo, una vez ejecutado, fórmula que acordó Gentile Bellini con la Scuola di San Marco en 1504 para *La predicación de san Marcos en Alejandría*, probablemente propuesta por el pintor para mostrar a la cofradía que no era la ambición lo que le movía a ofrecerse a la hermandad para ejecutar el lienzo.

El tema de los lienzos lo determinaba, naturalmente, la hermandad. La versión del asunto era producto de la imaginación del pintor, pero cumpliendo los requisitos que la cofradía le formulara. Como hemos visto, en múltiples casos, la hermandad exigía la presentación de un boceto previo, ya sea con *prova* o sin ella, boceto que requería la aprobación de la hermandad. Inversamente, el pintor podía proponer temas cuando se estaba fijando el tema del lienzo o incluso, una vez fijado por la cofradía, podía proponer cambiarlo. En el acuerdo al que llegó la Scuola di San Marco en 1492 con los hermanos Bellini se precisaba que se empezaría con un lienzo que ocupara la pared frontal de la sala de la junta rectora con «*historie et opera che per la scuola serà terminado, tamen cum el consejo et parer dei ditti doi fradelli*» (doc. 23). En marzo de 1538 Pordenone convenció a la Scuola della Carità, que había requerido sus servicios para pintar en la sala de reuniones de la junta rectora una *Asunción* junto a la *Presentación de la Virgen* de Tiziano, de que lo que procedía pintar allí era *Los desposorios de la Virgen*, pues era la escena que, en los ciclos sobre la vida de la Virgen, seguía a *La Presentación*, además de que ya en la sala capitular, próximo a la puerta de ingreso a la sala de la junta rectora, ya había una *Asunción*, y de que el espacio, probablemente por ser apaisado, no era el más apropiado para ese tema.¹

LOS ARTISTAS-COFRADES Y SU RELACIÓN CON SUS COFRADÍAS

La mayoría de los encargos pictóricos de la Scuola di San Marco en las últimas décadas del XV y primeras del XVI recayeron en pintores que, a su vez, eran cofrades de la hermandad, aunque éstos no los coparon. En 1463 la Scuola di San Marco reemprendió la decoración de las paredes de la sala capitular, como hemos visto. El 17 de julio de 1466 encargaron a Jacopo Bellini dos pinturas historiadas por un total de 375 ducados. Jacopo era cofrade de San Giovanni Evangelista y en 1453 había obtenido de esta *scuola* una dote para casar a su hija con Andrea Mantegna (Wurthmann, 1975, p. 238). Sus hijos Gentile y Giovanni, pues, por razones que se desconocen, no imitaron a su padre en la elección de la cofradía o quizás lo intentaron y no lo consiguieron, pues ambos ingresaron en la Scuola di San Marco. El hijo de Giovanni, Zuane Battista, por el contrario, ingresó en la *scuola* a la que perteneció su padre.² El 17 de julio de 1466 la cofradía encargó otros dos lienzos a Gentile Bellini, que ya era cofrade de San Marco,

¹ASV, SGC, b. 256, ff. 103v-104v, transcrito en D. Rosand, 1982, doc. 20, pp. 234-235.

²ASV, SGSM, b. 4, f. 163v.

por ciento cincuenta ducados cada uno.¹ El 17 de enero de 1467 el encargo fue a Andrea da Murano y Bartolomeo Vivarini para pintar lienzos sobre la vida de Abraham. Andrea había ingresado en 1466² y Bartolomeo Vivarini antes de 1467 en una fecha que no he podido precisar.³ El 7 de enero de 1470 Lazzaro Bastiani, cofrade con anterioridad a 1468, recibió el encargo de pintar las escenas de la vida de David por una cantidad igual a la que habían decidido darle a Jacopo Gentile. El 24 de abril de 1470 Giovanni Bellini, que no ingresaría en la cofradía hasta 1484, fue contratado para pintar un lienzo con dos partes diferentes, ambas con escenas de la vida de Noé, por la misma cantidad que su padre. El 21 de julio de 1476 Gentile Bellini realizó el diseño al que nos hemos referido anteriormente para que Antonio Rizzo esculpiera unas figuras en un púlpito. El 23 de febrero de 1483 Bartolomeo Montagna, que no figura como cofrade en los registros, recibió el encargo de dos lienzos con escenas del *Génesis* por 200 ducados. Por otra parte, como ya hemos dicho, Giacomo dei Vecchi, cofrade de San Giovanni Evangelista, había sido contratado el 3 de mayo de 1482 por la Scuola di San Marco para pintar la fachada. El 31 de mayo de 1485 la sede de la cofradía fue presa de las llamas del incendio que la destruyó totalmente.

Para la sala de la junta rectora del nuevo edificio, levantado sobre las ruinas del anterior, la cofradía aceptó el 15 de julio de 1492 el ofrecimiento de Gentile y Giovanni Bellini para pintar sendos lienzos. El 2 de febrero de 1500, sin duda requeridos por la *scuola*, cuatro cofrades, Gentile y Giovanni Bellini, Bartolomeo Vivarini y su sobrino Alvisé, que había ingresado en la cofradía ocho años antes, juzgaron el relieve en perspectiva que la cofradía le había encargado el 22 de octubre de 1492 al escultor Giovanni de Trau para el altar de la sala capitular. Como dijimos anteriormente, lo encontraron de tan mala calidad que su juicio sirvió para que la cofradía ordenara al escultor que dejara la obra y le abonara por lo que había hecho una cantidad que Giovanni consideró insatisfactoria, pues el 22 de julio de 1500 acusó a la cofradía ante

¹ El registro de ingreso de Gentile Bellini no especifica la fecha, pero el primer cofrade que en la letra «Z» -recuérdese que este pintor es relacionado como «Zentil»- figura con fecha, aparece diez registros después de Gentile y con 1466 como año de ingreso, y el siguiente a éste figura como ingresado en 1467. Por tanto, como los registros están ordenados cronológicamente, es razonable concluir que Gentile ingresó antes de 1466. Téngase presente que la *busta* 4, en donde aparecen estos registros, se comenzó a hacer en 1480. Por tanto, los cofrades que aparecen antes de los que ingresaron en este año, eran los que, admitidos con anterioridad a 1480, no habían fallecido. Para que Gentile hubiera ingresado en 1466, los nueve siguientes cofrades que figuran sin fecha de ingreso, tendrían que haber ingresado también en 1466 y habrían sido admitidos también en ese año algunos más que habrían fallecido antes de 1480, con lo cual el número de ingresados en 1466 cuyo nombre empezara con la letra «Z» solamente, serían más de diez. Pero el total de cofrades que figuran como fecha de ingreso el año de 1466 fueron once en el total de las letras del abecedario, de los que uno tenía nombre de pila que empezara por «Z»; en 1467 catorce, de los que uno tenía nombre de pila que empezara por «Z»; en 1468 veintiuno, de los que dos empezaban por «Z»; en 1469 dieciocho, de los que tres empezaban por la letra «Z» y en 1470 cuarenta y seis, de los cuales nueve empezaban por «Z».

² La fecha de ingreso en la cofradía de Andrea da Murano tampoco figura en su registro, pero sí aparece en la del registro del cofrade que figura antes y en el que figura después y en ambos casos es 1466. Por esta razón creemos que no hay duda de que Andrea ingresó en 1466.

³ La fecha del ingreso de Bartolomeo Vivarini no aparece en su registro. Pero, al igual que Gentile Bellini, el primer cofrade en la letra «B» que aparece con fecha de ingreso figura once registros después y la fecha es 1467.

los tribunales de pagarle una suma inferior a lo que le correspondía por haber ejecutado dos tercios de su trabajo (Sohm, 1982, d. 75, pp. 276-277). El 6 de agosto de 1501 Alvise Vivarini recibió el encargo de ejecutar un estandarte, por el que recibiría cien ducados. El 9 de marzo de 1505 Gentile ya había hecho buena parte de su lienzo (*La predicación de san Marcos en Alejandría*) y se le encarga un segundo, mientras que Giovanni no había empezado el suyo. El 7 de marzo de 1507 Giovanni se comprometió a finalizar el primer lienzo de su hermano, fallecido unos días antes. El 4 de julio de 1515 Giovanni acordó con la cofradía hacer un segundo lienzo para la sala de reuniones de la junta rectora, «una historia de miser S. Marco, come essendo in Alexandria el ditto fo strassinato per terra de quelli mori infideli», esto es, *El martirio de san Marcos* (d. 31). A fines de 1516 la cofradía le encargó a Vittore Belliniano, discípulo de Giovanni, la terminación de *La predicación de san Marcos*, iniciada por su maestro e interrumpida por su fallecimiento en noviembre de 1516 (Humfrey, 1985, p. 238). Vittore Belliniano no figura en los registros de cofrades de San Marco. En 1518 Giovanni Mansueti, que no fue cofrade de la Scuola di San Marco, sino de la Scuola della Misericordia,¹ recibió el encargo de dos nuevos lienzos para el ciclo de san Marcos con el que se estaba decorando la sala de la junta rectora: *El bautismo de Aniano* y *La curación de Aniano* (*ibid.*). En 1526 o 1527 el cofrade Palma *il Vecchio*, que había ingresado en 1513, recibió el encargo de otro nuevo lienzo para el ciclo: *La tormenta en el mar* (*ibid.*, 238-239). Finalmente, en 1534, la cofradía le encargó a Paris Bordone el último lienzo del ciclo, en el único espacio de la pared que quedaba libre (*ibid.* pp. 239-240). Paris sería admitido como cofrade al año siguiente.²

Así, pues, los encargos pictóricos de la cofradía de San Marco entre 1466 y 1534 recayeron en pintores cofrades, pero también en no cofrades como Jacopo Bellini (1466), Giacomo di Vecchi (1482), Bartolomeo Montagna (1483), Vittore Belliniano (1516), Giovanni Mansueti (1518) y el propio Giovanni Bellini, que recibió un encargo en 1470, catorce años antes de ingresar en la cofradía. La situación con respecto a otros encargos artísticos de *doppiari*, artesonados y estandartes es similar, esto es, en unos casos –la mayoría– los adjudicatarios fueron cofrades y en otros, sin embargo, no lo fueron. Guaresco de Vivian, cofrade de San Marco (ASV, SGSM, b. 4, f. 57v), recibió el encargo de su hermandad de doce *doppiari* dorados en 1482.³ Biaxio y Piero da Faenza, de San Lio, también cofrades de la Scuola di San Marco, recibieron de su hermandad en 1504 el encargo del artesonado de la sala de la junta rectora y aproximadamente dos años y medio después, el 10 de abril de 1507, el de doce *doppiari*.⁴ Pero en 1499 la misma cofradía encargó a Vettor da Alvise, que no aparece como cofrade en los registros, un estandarte⁵ y en 1519 los adjudicatarios del artesonado de la sala capitular fueron Vettor da Feltre y Lorenzo da Trento, que no eran

¹ P. Paoletti (1929, p. 159) asegura que Mansueti ingresó en la cofradía de San Marco en 1519. En el registro de ingreso de cofrades de ASV, SGSM, b. 4, f. 168r, no figura ningún Mansueti en 1519, sino un «Zuane Manenti, q. Sier Sancto». El padre de Mansueti se llamaba Niccolò y no Sancto y Mansueti está documentado que fue cofrade de la Scuola Grande della Misericordia (Miller, 1978, pp. 77 y 78 y nota 11, p.103).

² ASV, SGSM, b. 4, f. 119v. Paris Bordon aparece registrado como «pictor».

³ ASV, SGSM, b. 16 bis, f. 4v-5r, citado en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 30, p. 262.

⁴ *ibid.*, b. 17, f. 34r, citado en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 84, p. 279.

⁵ *ibid.*, b. 17, f. 10r, citado en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 76, p. 277.

cofrades.¹

Los únicos casos en que unos pintores fueron admitidos en la hermandad inmediatamente después de recibir un encargo fueron el de Andrea Murano (1466/1467) y el de Paris Bordone (1534/1535). A éstos hay que añadirles el caso del *intaiador* Guaresco de Vivian, ya mencionado; residente en San Polo, ingresó en la *scuola* en el año 1482 dentro del grupo de los cien que autorizó el Consejo de los Diez el 17 de julio a cada cofradía grande por encima del límite numérico de cofrades de disciplina vigente en aquel momento.² A Guaresco la cofradía le encargó los doce *doppiari* el 15 de septiembre de ese año. En la Scuola di San Giovanni Evangelista los ingresos de los cien comenzaron el 20 de octubre.³ Desconozco cuándo comenzaron los de la cofradía de San Marco, pero la admisión de Guaresco tuvo lugar entre el 17 de julio y fines del año de 1482. Por tanto, el encargo de la cofradía se produjo en el espacio de dos meses antes del ingreso de Guaresco o de dos o tres meses y medio después. Más habitual fue que los cofrades recibieran encargos después de ingresar en la hermandad y en buena parte de los casos bastante después: Lazzaro Bastiani, al menos dos años después; Giovanni Bellini, diez años después; Alvise Vivarini, nueve años después; Palma il Vecchio, quince años después. El encargo a Andrea da Murano es el único documentado que se produjo muy poco tiempo después del ingreso (1466/1467). Por otra parte, ninguno de los pintores que ejecutaron los nueve lienzos del ciclo de *Los milagros de la Cruz*, ejecutado entre 1494 y c. 1506-1510 para decorar las paredes de la sala de la junta rectora de la hermandad de San Giovanni Evangelista, es decir, Lazzaro Bastiani, Pietro Perugino, Vittore Carpaccio, Giovanni Mansueti, Gentile Bellini o Benedetto Diana, fueron cofrades de la Scuola di San Giovanni Evangelista. Bien al contrario, tres de los nueve lienzos fueron pintados por artistas que pertenecían a otras *scuole grandi*: Bastiani, cofrade de la Scuola di San Marco, *La donación de la reliquia*; Gentile Bellini, cofrade de la Scuola di San Marco, *El milagro del puente de San Lorenzo*, *La procesión en la plaza de San Marcos* y *La curación de Pietro de Ludovici*. Por otra parte, Giovanni Mansueti, autor de *El milagro en el puente de San Lio* y *La curación de la hija de Niccolò Benvegnudo*, fue, como hemos dicho, cofrade de la Scuola della Misericordia, aunque no se sabe si lo era ya cuando ejecutó estos dos lienzos.

Hubo casos de personas cuyo ingreso en San Marco o en San Giovanni coincidía con el interés de la cofradía por contar con sus servicios profesionales y el interés de esas personas por pasar a formar parte de la hermandad. Entonces la cofradía podía pagarle parcial o totalmente sus servicios mediante la exención del pago de la cuota de entrada, como ocurrió en la Scuola di San Giovanni Evangelista con el *tagiapiera* Michiel y el pintor Niccolò di Zorzi en 1484⁴ y probablemente con Mauro Codussi en

¹ *ibid.*, b. 17, ff. 85r-86r, citado en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 93, p. 282. Piero di Faenza había fallecido en 1513, según consta al margen de su registro y ello podría explicar el cambio de entalladores para proyecto similar.

² El ingreso de Guaresco de Vivian está registrado en ASV, SGSM, b. 4, f. 57v. Una referencia detallada a las condiciones del ingreso extraordinario de cien personas en las cofradías grandes se encuentra en ASV, SGSGE, b. 10, f. 10r.

³ *ibid.*

⁴ Niccolò di Zorzi, ingresó gratuitamente en la hermandad en 1484 con una anotación en la que se decía que se le había ofrecido dorar *il pergolo*, lo cual indica que la gratuidad iba a ser el pago total o parcial de su trabajo (ASV, SGSGE, b. 10, f. 12v).

1498. Pero también podía concederle el privilegio de ingresar como exento, es decir, sin las obligaciones propias de los cofrades de la disciplina, pero con todos los beneficios, cual fue el caso de un Tadio di Biaxio, que en una fecha no precisada anterior a 1480 ingresó en San Marco para cantar.¹ Asimismo, está documentado el caso de un instrumentista de arpa, Zuan Battista, que en 1512 ofreció sus servicios a esta misma cofradía a cambio de que le permitieran ingresar en la misma cuando se cubrieran las bajas de cofrades (Glixon, 1979, doc. 90, pp. 32-33).²

Los honorarios con que estas dos cofradías retribuían los servicios de los pintores no disminuían por principio si eran miembros de la hermandad. Cuando Gentile Bellini, ya cofrade, Giovanni Bellini, todavía sin ingresar en la cofradía, y Lazzaro Bastiani, ya cofrade, acordaron con la Scuola di San Marco pintar lienzos entre 1466 y 1470, lo hicieron por la misma cantidad que Jacopo Bellini, que no era cofrade de San Marco y sin duda el pintor más famoso de todos ellos. Lazzaro Bastiani, sin embargo, aceptó unas condiciones de pago claramente favorables para la cofradía, pues sería retribuido por su trabajo cuando la cofradía pudiera hacerlo y se comprometió a que no obligaría a la cofradía a desembolsar dinero por su obra en ningún momento.³

EL CASO SINGULAR DE GENTILE BELLINI Y DE SU HERMANO GIOVANNI EN RELACIÓN CON DOS LIENZOS PARA EL ALBERGO DE LA SCUOLA DI SAN MARCO

Las condiciones en las que los hermanos Bellini acordaron ejecutar sus lienzos para el ciclo de *La vida de san Marcos* en el *albergo* fueron más complejas y, especialmente en el caso de Gentile, patentizan un deseo sincero de dejar una muestra de su arte pictórico en la cofradía. En 1492 Gentile Bellini, en nombre suyo y en el de su hermano Giovanni, que en aquel momento se encontraba enfermo, se ofreció a pintar la totalidad de las paredes de la sala de reuniones de la junta rectora, empezando por el lienzo que cubriría la cabecera de la sala; el tema sería determinado por la cofradía, que tendría que consultar el parecer de los dos hermanos. Los hermanos Bellini plantearon una fórmula distinta a la que conocemos de los encargos artísticos anteriores ya referidos para la sala capitular, destruida en el incendio de 1485: no se fijaría el precio de antemano, sino cuando la obra se estuviera ejecutando y de acuerdo con la calidad del trabajo, y lo harían personas con experiencia (*pratiche*) y razón (*intelligente*). Del valor total de su trabajo se descontarían cien ducados, que los hermanos donaban a la cofradía. Además, la cofradía daría una primera cantidad a cuenta, veinticinco ducados a cada uno de los hermanos, y correría con los gastos de todo lo que fuera necesario para la ejecución de la obra.

Los Bellini, según recoge el acta de la sesión de la junta rectora, realizaron este ofrecimiento a la cofradía no por interés económico («*cupidà de guadagno*»), sino para honrar a Dios, la Virgen y san Marcos y para que se conservara un recuerdo de ellos y de su padre, cuya obra en la cofradía había sido destruida por el incendio de 1485. Para probar su desinterés económico en el ofrecimiento, los hermanos donaban a la cofradía

¹ *ibid.*, b. 4, f. 141v.

² Más tardíamente, en 1585, Jacoppo Tintoretto se ofreció a hacer unos lienzos para la Scuola di S. Marco a cambio de que la hermandad admitiera como miembros a su hijo Domenico, su yerno Marco Augusto y dos amigos, Bartolo di Lorenzo y Angelo Girardi (T. Pignatti, 1981, p. 139).

³ El documento aparece transcrito en P. Molmenti, 1888, pp. 228-229.

los cien ducados referidos.¹ Ambos hermanos ya habían sido decanos de la Scuola y, en calidad de tales, habrían asistido a las reuniones de su junta y habrían cumplido con las funciones propias de los decanos: informarse de los cofrades necesitados de su *sestiere* y ayudarles económicamente de los fondos de la cofradía. Pero Gentile, además, era en 1492 rector de mañana y, por ende, tenía la responsabilidad directa de organizar la presencia de la cofradía en todos los actos públicos y en todos los entierros de los cofrades, así como de los colectivos que ya por aquel entonces estaban obligados a representar a la cofradía en otros actos: los *fadighenti*, los pobres *alle mesi*, los que habitaban casas *amore Dei* y los del grupo de los sesenta. No es extraño, pues, que el ofrecimiento de los hermanos Bellini estuviera movido por la devoción a Dios y el deseo de que el genio pictórico de la familia quedara unido a la cofradía para la posteridad. La junta rectora entendió que la propuesta de los Bellini era muy ventajosa para la cofradía y la aceptó por unanimidad.

Pero en 1504 ninguno de los hermanos Bellini había dado una pincelada en telas para la Scuola di San Marco. El 1 de mayo, aproximadamente dos meses después de la toma de posesión de la junta rectora de ese año de 1504 y cuando Gentile era el vicario de la *scuola*, el segundo cargo en orden de importancia de los dieciséis miembros de la junta rectora, se retomó el encargo, a petición del propio Gentile. De nuevo es el pintor quien se ofrece, esta vez sin su hermano, a hacer un lienzo para la sala de reuniones de la junta rectora. Tras negociaciones entre las partes, en las que Gentile llevó la iniciativa de las propuestas, alcanzaron un acuerdo con unas condiciones más ventajosas para la cofradía que las anteriores. Se seguía manteniendo que el precio sería aquel en que se valorara lo hecho por el pintor, pero ahora se precisaba que la valoración la efectuarían cuatro personas, de las cuales dos serían elegidos por la junta rectora y dos por la *banca*, y adoptarían su decisión por mayoría (doc. 27). Se seguía manteniendo la parte de la donación que le correspondía a Gentile en el acuerdo de 1492, esto es, cincuenta ducados, que se descontarían del precio del lienzo. Se seguía manteniendo que Gentile recibiría a cuenta veinticinco ducados, aunque ahora se precisaba que esa cantidad sería anual. Las mejoras de las condiciones para la cofradía fueron dos. Por una parte, fuera cual fuera la valoración del lienzo que hicieran las cuatro personas referidas anteriormente, la cofradía nunca desembolsaría más de doscientos ducados. Por tanto, si el precio en que se valorara la obra era doscientos cincuenta ducados o más, la cofradía abonaría al pintor doscientos ducados. Si fuera inferior a doscientos cincuenta ducados, la cofradía abonaría la cantidad que resultaría de restar al precio los cincuenta ducados que donaba Gentile a la cofradía. Por otra parte, Gentile, mientras ejecutaba el lienzo, correría con todos los gastos que se derivaban de la ejecución porque «la scuola nostra niuna altra spexa haver possy» y se comprometía a iniciar el lienzo el mismo mes de mayo, aunque el ritmo de ejecución lo fijaría el propio artista, que en la medida de sus posibilidades («laborando de tempo in tempo chome meglío el potrà»), ejecutaría el lienzo con «presteza». La cofradía era consciente de las dificultades económicas por las que estaba pasando y contemplaba la eventualidad de que no pudiera abonar la totalidad del precio del lienzo cuando Gentile lo acabara, pero se comprometía a hacerlo en el plazo de cuatro años, a razón de una cantidad anual que en el documento se dejaba en blanco. Gentile, por su parte, prometía que la tela sería de mayor perfección que la que había ejecutado para la pared de la puerta de la sala de reuniones de la junta de gobierno de la Scuola di San Giovanni Evangelista, esto es, *La procesión en la plaza de San*

¹ Todos los detalles del acuerdo se encuentran en el documento 23 de este trabajo.

Marcos, de 1496. Esta promesa de Gentile es una de tantas manifestaciones de la rivalidad que existía entre las cofradías grandes venecianas. Téngase presente que tras su ofrecimiento de 1492, que, como hemos visto, no produjo ningún fruto hasta después de 1504, Gentile había dejado muestras de su *virtù* pictórica en tres lienzos para la sala de reuniones de la junta rectora de la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista: *La procesión en la plaza de San Marcos*, de 1496, *El milagro en el puente de San Lio*, de 1500, y *La curación de Pietro de Ludovici*, de 1501. Sin embargo, en su cofradía, de la que había sido decano, rector de mañana y en 1504 vicario, no había podido pintar nada.

Las motivaciones del generoso ofrecimiento de Gentile se volvían a explicitar: «... amor et carità ch'el dize aver a questa nostra scuola, desideroso massime de lassar perpetua memoria de sue virtù in dita schuola» (doc. 26). Gentile quería, pues, dejar la maestría de su arte para la posteridad, de forma bastante desinteresada desde el punto de vista económico, en el seno de una institución que él amaba y que buscaba la salvación del alma de todos sus miembros. El hecho de que la cofradía no hubiera encargado ningún lienzo para la sala de reuniones de la junta rectora de 1492 a 1504, el que en el nuevo acuerdo se aludiera a que Gentile había hecho varias propuestas a la cofradía y el que la propia junta rectora reconociera que no podían demorar más la respuesta, además de que admitiera que estaban en una situación económica difícil,¹ induce a pensar que el acuerdo de 1492 no se llevó a efecto porque la cofradía no podía cumplir los compromisos del acuerdo, esto es, abonarle veinticinco ducados a cuenta, correr con todos los gastos de ejecución e ir pagando el lienzo a medida que se fuera ejecutando.

El 9 de marzo de 1505, cuando todavía era vicario de la cofradía, aunque estaba a punto de finalizar su mandato² –las renovaciones de las cofradías grandes tenían lugar durante el mes de marzo–, Gentile ya había hecho «bona parte» de *La predicación de san Marcos en Alejandría* a entera satisfacción de la cofradía, pues «non se trovarja homo che tolesse tal imprexa per altre tanti danarj», y seguía vivo su interés por dejar muestras de su genio en la cofradía («sumamente desideroso de far qualche beneficio a questa schuola»), por lo que había presentado un dibujo «che sono una bela fantasia» para hacer un segundo lienzo para la pared opuesta a la cabecera de la sala de la junta, en donde se colgaría la tela que estaba pintando, esto es, para la pared en donde se encontraba la puerta de la sala (d. 28). Aunque este segundo lienzo sería de mayores dimensiones, Gentile se ofreció a hacerlo por el mismo precio y con la misma perfección de los colores. Como era de esperar, Marco Pelegrin, el rector, le dio el *placet* a este nuevo ofrecimiento de Gentile. Probablemente existía una buena relación entre Gentile y Marco Pelegrin –Marco sería albacea testamentario de Gentile– y, antes de terminar su mandato al frente de la cofradía, ambos quisieron dejar *atado y bien atado* la continuidad de los trabajos de Gentile en la cofradía.

Pero Gentile era un hombre ya septagenario y dos años después, en febrero de

¹ Los testimonios documentados de las dificultades económicas por las que pasaba la cofradía son numerosos. El 31 de mayo de 1495 el rector afirmó que la cofradía no tenía dinero porque se había gastado un «texoro» en la fábrica (Sohm, 1482, d. 69, p. 275). El 7 de junio la cofradía despidió a Mauro Codussi como *proto* porque la fábrica estaba casi terminada y porque la cofradía estaba tan empobrecida «che non po suprir ala nezesità de le spexe ordenarie» (Olivato y Puppi, 1977, pp. 259 y 260). El 2 de agosto de 1495 la junta de gobierno asevera que la cofradía se encuentra «senza danarj anzi molto bixognoxa e carga de debijtj» (Sohm, *ibid.*, d. 71, p. 275).

² El que Gentile fuera todavía vicario se infiere del hecho de que el rector, según consta en el documento 28 de este trabajo, era todavía Marco Pelegrin, que había sido elegido en 1504.

1507, se encontraba en el lecho de muerte —«corpore languens» diría su testamento de 18 de ese mes— sin haber culminado el primer lienzo. El deseo de Gentile de dejar muestras de su arte en la cofradía se manifestó de nuevo en sus últimas voluntades, pues pidió a su hermano Giovanni, uno de sus albaceas, que terminara el lienzo y recibiera los pagos que faltaban. Gentile le legaba el libro de diseños de su padre, Jacopo, con esa condición.¹ Poco días después moría y era enterrado el 23. Giovanni cumplió la última voluntad de su hermano cuando no habían pasado dos semanas de su fallecimiento. El 7 de marzo alcanzó un acuerdo con la cofradía por el que terminaría el lienzo iniciado por Gentile, con las mismas condiciones que éste (doc. 29). Giovanni, sin embargo, mostró más confianza en Marco Pelegrin que en la propia cofradía y puso como condición que en todo lo que atañera a la finalización del lienzo, incluidos los pagos, Marco fuera su único interlocutor. La junta rectora no puso objeción alguna, pues aprobó el acuerdo por unanimidad, y autorizó a Marco Pelegrin a hacer lo que estimara conveniente en su relación con Giovanni, al tiempo que le garantizó que el dinero que él desembolsara con ese fin, en cumplimiento de las condiciones pactadas con el fallecido Gentile, le sería devuelto por la cofradía.

Giovanni finalizó *La predicación de san Marcos en Alejandría* y, ya octogenario o a punto de serlo, realizó aquel deseo expresado en 1492 por vez primera por Gentile, de que los dos hermanos dejaran la perfección de su arte en la sala, pues acordó con la cofradía hacer un segundo lienzo frente al de su hermano, pero de mayor perfección, con las mismas condiciones y precio que pactó su hermano para el suyo (doc. 31). El tema sería, como hemos dicho anteriormente, el martirio de san Marcos y, como otros contratos de pinturas historiadas de aquella época, se aludió a que el pintor debía figurar «casamenti, figure, animal...». Pero la avanzada edad de Giovanni y el temor a que no acometiera el trabajo de inmediato o de forma sostenida por desconfianza en las finanzas de la cofradía, impulsó a la junta de gobierno de la hermandad a asegurarle que cobraría mediante la vinculación a Giovanni de los intereses de los bonos del Estado que había legado a la hermandad Niccolò Aldioni, que, como ascendían a cuatrocientos cincuenta ducados en cada paga (doc. 30), debían de suponer una verdadera garantía para Giovanni. Asimismo, al día siguiente del acuerdo, Giovanni recibió de la cofradía una señal de diez ducados (doc. 31). La cofradía, pues, presidida por el notario de la *Camera degli Imprestedi*, Vittore Ziliol, no dejaba lugar a duda esta vez sobre su decidida voluntad de que Giovanni Bellini dejara muestra de la excelencia de su arte en la sede de la hermandad. Pero, al igual que le ocurrió a Gentile, la muerte casi un año y medio después, le impidió terminar el lienzo. *El martirio de san Marcos* lo finalizaría un discípulo suyo, Vittore Belliniano, en 1526.

En resumen, los encargos artísticos se hacían, en unas ocasiones, a miembros de la cofradía y, en otros, a artistas que eran miembros de otras cofradías o no pertenecían a ninguna. De los datos de que se dispone, parece inferirse que primaba la calidad de la obra y, en segundo lugar, si se encontraba entre los miembros de la hermandad el pintor adecuado, lógicamente la hermandad optaba por él. Este último fenómeno no podía ser muy frecuente, dado que fueron las *scuole grandi* las principales consumidoras de arte,

¹ «Jtem volo et ordino atque rogo prefatum Joannem fratrem meum ut sibi placeat complere opus per me inceptum pro dicta scola sancti Marci, quo completo sibi dimitto et dari volo librum designorum qui fuit prefati quondam patris nostri ultra mercedem quam habebit a dicta scola, et si nolet perficere dictum opus, volo dictum librum restare in meam commissariam». Testamento transcrito por P. Molmenti, 1888, pp. 231-232.

el número de sus miembros era limitado y nadie podía pertenecer a más de una de ellas. Están documentados algunos casos en que la exención de la cuota de ingreso en la cofradía era el pago total o parcial de un encargo. Pero, asimismo, están documentados otros casos en que la ejecución de una obra para una hermandad se produce bastante tiempo después del ingreso en la misma. Asimismo, están documentados casos de artistas que, siendo miembros de una cofradía, acuerdan condiciones o precios favorables a la misma cuando se le encargan obras. Pero también hay casos en que los ejecutan sin ventaja o beneficio alguno para la hermandad. Gentile Bellini ilustra muy bien ambos tipos de casos. En 1466, ya miembro de la Scuola di San Marco, ésta le encargó dos lienzos para la sala capitular al mismo precio al que se lo había encargado ese mismo año a su padre, Jacopo Bellini, que no era miembro de la hermandad. En 1492, 1504 y 1505, por el contrario, cuando desempeñaba el cargo de rector de mañana y tras años de desempeñar el de decano, se ofrece a la hermandad para ejecutar lienzos para la sala de reuniones de la junta rectora en unas condiciones favorables para la *scuola*.