

6. EL CICLO DE LIENZOS SOBRE LA VIDA DE SANTA ÚRSULA EN LA SCUOLA DI SANT'ORSOLA

LA LEYENDA DE SANTA ÚRSULA

No está documentada la existencia de santa Úrsula ni la de las once mil vírgenes como personajes históricos. Así lo ha reconocido la Iglesia, que en 1969 retiró a santa Úrsula del santoral. La leyenda es de origen germánico y nace en el siglo X en Colonia. Ya en el siglo anterior habían aparecido menciones a santas vírgenes martirizadas el 21 de octubre, fecha en que se fijaría en el santoral cristiano la festividad de santa Úrsula; su número no se determina ni se fija ya en once mil, y cuando se aportan los nombres, no aparece el de santa Úrsula entre ellos, sino el de Marta, Saula, Pinosa, Britola, Saturnia, etc.¹

Las versiones más antiguas de la leyenda nacen en un convento de monjas de Colonia consagrado a las once mil vírgenes. La primera de ellas aparece en un sermón, *Sermo in natalis*,² pronunciado en ese convento el 21 de octubre de un año del siglo X posterior al vigésimo segundo y su contenido no versa todavía sobre Úrsula, sino sobre Pinosa, una hija del rey de Bretaña, que, al frente de doce mil vírgenes que han hecho de Cristo su señor y su esposo, abandonan su patria para ponerse a salvo de las persecuciones de los paganos, se dirigen a Roma y sufren martirio en Colonia. Las vírgenes comprenden tanto doncellas como mujeres casadas que, con posterioridad a su

¹ Guy de Tervarent (I, p. 11) relaciona los siguientes documentos: el Codex 106 de la Biblioteca de la Catedral de Colonia, en la que se mencionan ocho vírgenes el 21 de octubre; una letanía del monasterio alemán de Corvey, datada entre los años 827 y 840, en la que se nombra a santa Saula, que es una de las ocho vírgenes aludidas en el caso anterior; un martirologio en verso de Guandelberto, monje de Pröm, en la región alemana de Eifel, fechado en el año 848, en el que el 21 de octubre se menciona a miles de vírgenes; un martirologio de Usuardo, monje de Saint Germain des Près, en París, datado en el 875, en el que el 21 de octubre conmemora a santa Marta y a santa Saula, ambas referidas en el Codex 106 antes citado, y a un genérico «muchas otras»; un calendario de Essen y otro de la Biblioteca Ambrosiana de Milán, en los que se conmemora el 21 de octubre a san Hilario y a las once mil vírgenes.

² El *Sermo in natalis* se conoce en una versión latina, fijada a partir de un manuscrito del siglo XII y de una obra sobre la vida y el martirio de santa Úrsula de 1617 del padre jesuita Hermann Grombach, en la que se cita el texto del sermón (F. Bardon, 1983, p. 49, n. 25).

matrimonio, han renunciado al afecto masculino y a los bienes terrenales, lo cual les concede una nueva virginidad (F. Bardon, 1983, pp. 49 y 50). Entre las fuentes de la historia que menciona el propio sermón está una inscripción en piedra, que se ha conservado debajo de la primera ventana de la pared sur del coro en la propia iglesia del convento, conocida hoy en Colonia como la iglesia de Santa Úrsula, en la que se afirma en latín que el templo fue edificado por un tal Clematius para honrar a unas vírgenes que habían sufrido martirio en aquel lugar, sin determinar el número ni mencionar por su nombre a ninguna de ellas.¹ Esta inscripción, que, por el sermón sabemos que estaba en la iglesia del convento entonces, puede datar de los siglos III, IV o V o ser una copia de una auténtica de esos siglos, y quizás reflejara un martirio de doncellas cristianas en los primeros siglos del cristianismo en aquel lugar (Tervarent, 1931, I, pp. 8-10), pero no se puede afirmar con seguridad. Las monjas del convento se creían en posesión de las reliquias de algunas de estas mártires cristianas, entre ellas de las de Pinosa, y estaban seguras de que miles de vírgenes habían sido martirizadas en el lugar en que se había edificado su convento.

La leyenda de santa Úrsula propiamente dicha surge como consecuencia del traslado hacia el año 950 de las reliquias de Pinosa del convento de Colonia a otro de Essen, dedicado también a estas vírgenes. Poco después, entre el 969 y el 976, las monjas del convento de Colonia encargaron una *passio*, como el autor anónimo de la misma reconoce en el prólogo. La *passio* es conocida por sus primeras palabras, *Fuit tempore pervetusto*,² y lo sobresaliente de su contenido, así como el de otra *passio* posterior, datada en torno al 1050 y conocida asimismo por sus primeras palabras, *Regnante domino*,³ radica en que Úrsula aparece por vez primera al frente de las miles de vírgenes. Las monjas de Colonia quisieron recuperar el protagonismo que habían perdido con el traslado de las reliquias de Pinosa a Essen y no dudaron en ordenar al autor de la primera *passio* citada que colocara en el centro de la leyenda a una virgen que había sido enterrada en aquel lugar. En efecto, en su convento se conservaba una lápida funeraria de los primeros siglos del Imperio romano, redescubierta a fines del siglo XIX debajo de un enlucido de cal, en la que estaba grabado un epitafio auténtico de una joven romana, de nombre Úrsula, muerta a los ocho años y enterrada en el cementerio de la Colonia Agrippina.⁴ Las monjas no concedieron importancia a la edad

¹ El texto en latín es el siguiente:

DIVINIS FLAMMEIS VISIONIBUS FREQUENTER// ADMONIT. ET VIRTUTIS MAGNAE MAI// IESTATIS MARTIRII CAELESTIUM VIRGIN// IMMINENTIUM EX PARTIB. ORIENTIS// EX HIBITUS PRO VOTO CLEMATIUS: V: C DE// PROPRIO IN LOCO SUO HANC BASILICAM// VOTO QUOD DEBEBAT A FUNDAMENTIS// RESTITUIT. SIQUIS AUTEM SUPER TANTAM// MAIESTATEM HUIUS BASILICAE UBI SANC// TAE VIRGINES PRO NOMINE XPI SAN// GUINEM SUUM FUDERUNT CORPUS ALICUIUS// DEPOSUERIT EXCEPTIS VIRGINIB. SCIAT SE// SEMPITERNIS TARTARI IGNIB. PUNIENDUM

² El texto de esta *passio* ha sido fijado sobre la base de manuscritos tardíos por Wilhelm Levison, *Das Werden der Ursula-Legende*, en *Jahrbücher der Vereins von Alterthumsfreunden in Rheinlande*, t. CXXXII, 1928, pp. 142-147.

³ El texto de la segunda *passio* fue fijado por J. Klinkenberg según el manuscrito de Munich 1897, en *Bonner Jahrbücher*, t. XCIII, 1982, p. 154-163.

⁴ La inscripción rezaba así: «(IN HOC TUM)JULO INNOCIS VIRGO IACET (NO)MINE URSULAE VIXIT (A)NNIBUS OCTO (M)ENSIBUS DUOBUS (D)IENS QUATUOR».

El epitafio paleocristiano había sido reutilizado como material de construcción en el tercer pilar de la nave lateral sur de la iglesia del convento, en donde se encontró debajo del enlucido (v. Guy de Tervarent, I, pp. 15 y 16).

de Úrsula cuando murió, sino al nombre y a la cualidad de virgen inocente y, urgidas por la necesidad de llenar el vacío de Pinosa, ordenaron al autor de la *passio Fuit tempore pervetusto* que la integrara con papel protagonista en este grupo multitudinario de vírgenes mártires (Tervarent, 1931, I, p. 16).

El contenido de una y otra *passiones* es muy semejante. A Úrsula se la presenta como una princesa bellísima, hija del rey de Bretaña, que, a pesar de haber sido educada en la abundancia, concede a los bienes de este mundo escaso valor desde su más tierna infancia y anhela un matrimonio espiritual con el Señor. La fama de su belleza y virtud trasciende su país y llega a los oídos de un rey pagano, que, deseoso de asegurar un futuro próspero a su estirpe, la elige para esposa de su hijo. El padre de Úrsula recibe entonces la visita de los embajadores de este rey, que le piden la mano de su hija para el hijo de su señor. El rey de Bretaña se ve así atrapado en un dilema de muy difícil salida: si acepta la petición, cometerá la indignidad de entregar a su hija a los bárbaros en contra de la voluntad de ella, que era la de casarse con el Señor; si la rechaza, los ejércitos del rey pagano, más numerosos y aguerridos que los suyos, invadirán su país y traerán desolación y muerte. En esta situación, su hija Úrsula recibe una revelación divina en la que se le muestra toda su existencia futura, incluido su martirio, y se le aconseja que no rechace al joven pagano que quiere casarse con ella, si el padre de su pretendiente y el suyo propio se avienen a cumplir las condiciones siguientes: proveer a la princesa de diez doncellas de compañía, todas ellas vírgenes y de noble condición, poner al servicio de Úrsula y de sus diez doncellas once mil doncellas vírgenes, mil para cada una de ellas (estas dos *passiones* fijarán el número de once mil para siempre),¹ y once navíos para que bogaran a su libre voluntad durante tres años. En la revelación Úrsula recibe garantías de que seguir este consejo divino no implicará en modo alguno el abandono de su proyecto de casarse con el Señor.

El padre de Úrsula recibe alborozado la noticia de la revelación, pero, movido por su fe, añade una nueva condición a los embajadores del rey pagano: el príncipe que aspira a la mano de su hija debe purificarse con las aguas del bautismo y consagrar los tres años previos a la celebración de la boda a su instrucción en las verdades del cristianismo. El rey pagano acepta todas las condiciones y se organizan grandes festejos en ambos países para celebrar el compromiso nupcial. El prometido de Úrsula recibe pronto el bautismo y, una vez seleccionadas las once mil vírgenes y construidos los once navíos, Úrsula y sus compañeras se hacen a la vela desde temprano y regresan a puerto entrada la noche día tras día, a lo largo de tres años. Durante este tiempo Úrsula introduce en el corazón de sus compañeras su ideal de dedicación plena al Señor y de desprecio por los bienes de este mundo. Al acercarse el término de los tres años, los reyes fijan la fecha de la ceremonia nupcial de sus hijos. A pesar de que Úrsula ha recibido la promesa divina de que su virginidad no sería mancillada, los preparativos de

¹ M. W. Levison ha explicado el origen del número «once mil» por una lectura posible, pero equivocada, de la raya horizontal que se colocaba sobre las letras romanas «XI» en los manuscritos, que podía significar tanto que era necesario que las letras fueran entendidas como cifras, como que la cifra misma debía ser entendida en términos de millares. Levison creyó que se dio equivocadamente la segunda interpretación y no la primera (obra citada, pp. 39-42). Guy de Tervarent (I, p. 12) ha expresado sus reservas sobre esta explicación de Levison del origen de la cifra «once mil» referida a las vírgenes, pues se basa en que la cifra original era de «once», pero, como se ha visto en una nota anterior, en ninguna de las primeras referencias a las vírgenes aparece la cifra de «once».

la ceremonia causan una gran inquietud a ella y a sus doncellas, que ya comparten plenamente la vocación de su compañera. Un día, ya próxima la fecha de la boda, se levanta un fuerte viento y las vírgenes lo aprovechan para huir en su flota de las costas de Bretaña y dirigirse a Tiel, a las orillas del Waal, en los Países Bajos, y posteriormente a Colonia.

En Colonia se aparece a Úrsula un ángel y le ordena encaminarse a Roma y, una vez realizada la visita a la ciudad santa, regresar a Colonia, desde donde saldría para su matrimonio celeste. La flota de los once navíos remonta el Rhin hasta Basilea y desde allí las vírgenes se dirigen a pie a Roma. En la ciudad santa las vírgenes visitan las grandes iglesias que albergan las reliquias de los primeros mártires y encomiendan sus almas a Dios. Luego rehacen el camino a pie hasta Basilea y río abajo hasta Colonia. Por culpa de los pecados del hombre, los hunos asolaban por aquel entonces la Galia, Alemania e Italia y, cuando Úrsula y sus compañeras regresaron a Colonia, acababan de poner sitio a esta ciudad. Las vírgenes, sin embargo, desconocen este hecho y, recordando la cálida bienvenida de que habían sido objeto a la ida, hacen escala de nuevo en Colonia y desembarcan. Los hunos se lanzan sobre ellas como lobos sobre corderos y las asesinan. No obstante, cuando el jefe de los hunos distingue a Úrsula entre las vírgenes, se queda deslumbrado por su belleza y detiene su ejecución para tomarla como esposa. Úrsula lo rechaza, y el jefe de los hunos ordena entonces que la asaeten y la sangre mártir de Úrsula se derrama en forma de pétalos.

Esta primera versión de la leyenda contenida en estas dos *passiones* es esencialmente una justificación del sentido que le habían dado a sus vidas las monjas de la alta nobleza germana del convento de las once mil vírgenes de Colonia. El paralelismo es evidente entre el ideal del matrimonio celeste de Úrsula y las once mil vírgenes y la vocación de dedicación plena a Dios de las monjas, entre la naturaleza aristocrática de Úrsula y sus diez doncellas de compañía, servidas por miles de vírgenes, y la abadesa y sus compañeras, todas ellas de extracción noble, servidas por un grupo más numeroso de monjas de condición social inferior.

Un hecho accidental desencadenaría el proceso que convertiría a santa Úrsula en una de las santas más veneradas de la cristiandad occidental, y obligaría a modificar en varios aspectos el contenido de la leyenda misma. En el año 1106 se descubrió una necrópolis romana en el curso de unas excavaciones para construir unas nuevas murallas en Colonia que ubicaran intramuros unos edificios que se habían construido extramuros, entre los que estaba el propio convento de las once mil vírgenes. Inmediatamente se creyó que los numerosos restos humanos que se encontraron en ella eran los de las once mil vírgenes. En una forma de religiosidad, como era la de aquella época, que asignaba a las reliquias poderes sobrenaturales de protección, la enorme cantidad de restos encontrados en las proximidades del convento posibilitó su diseminación y una propagación del culto de esta santa por toda Europa. Ahora bien, el hallazgo mismo de las reliquias y su propagación exigían cambios en el contenido de la leyenda. En primer lugar, muchas de las lápidas y de los restos de la necrópolis eran masculinos, mientras que la versión de la leyenda dada hasta entonces narraba el martirio colectivo de doncellas exclusivamente. En segundo lugar, la extensión del culto que se derivaba de la abundancia de reliquias requirió la incorporación a la leyenda de elementos que permitieran identificarse con ella a círculos más amplios de creyentes que los que ocupaban los monasterios.

Una monja visionaria, Isabel de Schonau, a quien se recurrió en 1156 para que explicara la presencia de restos masculinos, introduce modificaciones importantes y

varios añadidos en su *Liber revelationum de sacro exercitu virginum Coloniensium*.¹ Así, desaparecieron las navegaciones diarias de santa Úrsula y sus compañeras durante los tres años fijados como plazo para la celebración del matrimonio y también la presentación tan agresiva del rechazo del amor humano que suponía la huida de Úrsula y sus compañeras a la finalización del plazo; el viaje de peregrinación a Roma pasó a ser la actividad que ocupó a Úrsula durante esos tres años de plazo, interrumpido trágicamente en el regreso por el martirio en Colonia a manos de los hunos. La figura del prometido de Úrsula empieza a concretarse con un nombre, Etéreo,² y con otras particularidades, como, por ejemplo, el que su afecto por Úrsula comienza a revestirse de amor cortesano: diez días después de la partida de Úrsula de Roma, un ángel se aparece a Etéreo y le impulsa a dirigirse a Colonia para recibir el martirio junto a su prometida. Etéreo obedece, dispuesto a morir por y, en este caso, junto a su amada. Se introducen, además, otros elementos cortesanos: el padre de Úrsula adopta la prudente decisión de que formen parte de la expedición de su hija hombres de armas que las protejan y sirvientes que realicen las tareas más duras, todos los cuales acabarán sufriendo martirio con Úrsula y sus compañeras. Mientras que en las dos *passiones* la llegada y la estancia en Roma de la expedición habían pasado inadvertidas, ahora el papa, Ciríaco, acude a las puertas de la ciudad a recibirla y esa misma noche experimenta una visión divina que lo impulsa a dejar la tiara y a acompañar a Úrsula para sufrir martirio con ella. Isabel de Schonau también introdujo algunos elementos que añadieran coherencia a la historia. Por ejemplo, Ciríaco no aparece en los registros oficiales de los pontífices porque la curia romana retiró su nombre de ellos por la indignación que les produjo su abdicación para acompañar a las once mil vírgenes; la matanza de las vírgenes a manos de los hunos fue planeada por dos militares romanos paganos, que, temerosos de que la profunda impresión de religiosidad que producían las vírgenes por donde quiera que pasaban generara conversiones a la fe de Cristo, avisaron a los hunos de la inminente llegada de la expedición a Colonia. En la segunda mitad del siglo XII una *Nova editio passionis* sintetiza en forma narrativa las leyendas de las dos primeras *passiones* con las aportaciones de Isabel de Schonau y en el siglo XIII aparece una nueva *passio*, titulada *Undecim millium virginum*, que abrevia la *Nova editio passionis* (*ibid.*, I, pp. 60-61).

Las revelaciones de Isabel de Schonau aportaron una veintena de nombres nuevos a la primera versión de la leyenda, pero eran insuficientes. La explotación de la inagotable mina de reliquias *ex ossibus* requería que estos santos y santas que sufrieron martirio con santa Úrsula estuvieran bautizados, condición necesaria para invocar su protección y dirigir oraciones. Dos anónimos de 1183 y 1187 proporcionan una lista de

¹ El texto de las revelaciones de Isabel de Schonau se puede encontrar en F. W. E. Roth, *Die der hl. Elisabeth und die Schriften der Aebte Ekbert und Emecho von Schönau. Nach den Original-Handschriften herausgegeben von F. W. E. Roth. Ein Beitrag zur Mystik und Kirchengeschichte*, Brünn, 1884.

² Una lápida de la necrópolis recién descubierta contenía la siguiente inscripción: «HIC JACET IN TERRIS ETHERIUS. QUI VIXIT ANNOS VIGINTI QUINQUE FIDELES. IN PACE RECESSIT». La lápida estaba adornada con el monograma de Cristo entre las letras alfa y omega, pero Isabel no la reconoció e interpretó que las letras griegas «X» y «P» realmente significaban «rex». Por otra parte, Isabel salvó los veinticinco años que la lápida decía que Etéreo vivió como cristiano con la explicación que le dio un ángel en una de sus visiones: si bien Etéreo se había bautizado poco antes de sufrir martirio, su vida anterior también había sido tan virtuosa que con toda justicia podía considerarse como cristiana. Véase Guy de Tervarent, I, p. 23.

nueve mil ochocientos sesenta santos y santas con un brevísimo perfil biográfico de cada uno de ellos y, además, introducen nuevos datos que enriquecen la leyenda, como, por ejemplo, el que Etéreo se traslade de Inglaterra al continente para encontrarse con Úrsula en Maguncia (*ibid.*, p. 29, 31, 61 y 66). Finalmente, dos recolecciones hagiográficas escritas entre el tercero y el séptimo decenio del siglo XIII acaban de conformar la versión definitiva de la leyenda de santa Úrsula. La primera es *Gestes et miracles des Saints*, datada en su primera edición en 1225, del monje dominico borgoñón Jean de Mailly,¹ y la segunda la famosa *Leyenda dorada*, escrita antes de 1264 por el dominico italiano Santiago de la Vorágine, provincial de Lombardía de 1267 a 1277 y de 1281 a 1286 y arzobispo de Génova de 1292 hasta su muerte, en 1298. Sus aportaciones al contenido de la leyenda no son esenciales, pero es muy importante su contribución a la coherencia interna y la viveza de la narración. También es notable su aportación a la fijación del séquito papal y de redes familiares en torno a los principales personajes; así, aparecen nuevos personajes que sufren martirio con las vírgenes o aportan verosimilitud a los que había incorporado a la leyenda Isabel de Schonau. Todos estos nuevos personajes, que no tienen base histórica alguna, contribuyeron a hacer atractiva la historia entre la aristocracia de la espada y del cetro. Así, en torno a Úrsula aparecen la reina Gerasina de Sicilia, tía de la princesa, y sus hijas Babila, Juliana, Victoria y Áurea y su hijo Adriano; en torno a Etéreo, su madre, Demetria, y su hermana, Florentina, que marchan con Etéreo a Colonia y sufren también martirio; al papa Ciríaco lo acompañan a Colonia el cardenal presbítero, Vicente, el arzobispo de Antioquía, Santiago, el obispo de Grecia, Márculo, la hija del rey de Constantinopla, Constanza, y todos ellos sufren martirio en Colonia. Obviamente, ninguno de estos personajes episódicos que adornan el relato habría sido incorporado a la leyenda de santa Úrsula si la necrópolis paleocristiana no hubiera aportado una enorme cantidad de reliquias.

Si bien la leyenda que fija las excelencias del personaje y las reliquias son elementos esenciales del culto de cualquier santo, también lo es la especificación del tipo de protección que ejerce sobre los mortales. La religiosidad medieval atribuyó varias a santa Úrsula. La principal aparece en la propia *Leyenda dorada*: santa Úrsula y las once mil vírgenes nos confortan y protegen a la hora de la muerte si se rezan tantos padrenuestros como vírgenes mártires, esto es, once mil (*La leyenda dorada*, II, p. 681). Se trata de una variante de estas fórmulas mecánicas tan caras a la religiosidad medieval y post-medieval, que tanto rechazo produjeron entre los protagonistas y seguidores de la Reforma. Esta especificación particular de la intercesión se remontaba al 1200, año en el que aparece en un manuscrito del claustro austríaco de Lambach (Tervarent, 1931, I, p. 97); también estaba presente en la *Nova editio passionis*, a la que hemos hecho referencia (*ibid.*). Esta fórmula de salvación debía de ser conocida allí donde el culto de santa Úrsula se hubiera extendido. En Inglaterra, en el siglo XV, está documentada esta fórmula, a la que se le añaden once mil avemarías.² En Estrasburgo y en Tulln existían

¹ La hagiografía de J. de Mailly ha sido traducida del latín al francés por A. Dondaine, O.P. en *Abregé des gestes et miracles des Saints*, Paris, Bibliotheque d'histoire dominicaine, I, Paris, 1947.

² El poder salvífico de los rezos a santa Úrsula se pone de manifiesto en este poema inglés del siglo XV:

IX. ml. Virgyns he that wille honour,
With so many pater noster and aves therto

cofradías dedicadas a santa Úrsula a fines del XV y principios del XVI, mixtas como la de Venecia y también dirigidas por dominicos, en las que la principal práctica de devoción de sus miembros consistía en rezar once mil padrenuestros y once mil avemarías, conmutables por treinta y dos por día durante un año o dieciséis por día durante dos años (Schnyder, 1987, pp. 265-266, 269-270). Es impensable que los dominicos de SS. Giovanni e Paolo no hubieran instruido a los cofrades de la Scuola di Sant'Orsola de Venecia en esta fórmula para conseguir la protección de la santa o de sus compañeras en el momento definitivo de la vida.

Pero santa Úrsula también se convirtió en la patrona del buen matrimonio (Biblioteca Sanctorum, vol. 9, p. 1260), lo cual es revelador de la evolución de la leyenda, del cambio de la santa Úrsula de las primeras *Passiones*, que huía de su patria con todas sus compañeras para evitar el matrimonio, a la santa Úrsula del ciclo de Memling en el relicario del hospital de San Juan, de Brujas (1489) o a la de Carpaccio (1490-1495), que inicia una peregrinación a Roma con su prometido, que se ha bautizado previamente o se bautiza a la llegada a Roma, y de repente, tras la aparición de un ángel a la santa, ambos sustituyen su expectativa de matrimonio por la del martirio. La imagen de Úrsula se tornó, pues, ambivalente y pasó a servir de *exemplum* para los prometidos que iban a contraer matrimonio, al tiempo que seguía siéndolo para los que profesaban el celibato. En la nueva imagen, más humana y más atractiva para mayor número de devotos, la santa y sus compañeras protegían por igual al marido y a la mujer y en ella y en Etéreo buscaban inspiración y apoyo para el cumplimiento de sus responsabilidades, esto es, en el caso del marido, mantener a la familia, usufructuar la dote de la esposa sin malgastarla, educar cristianamente a su descendencia, facilitar a los hijos un medio de vida y garantizar a sus hijas una dote;¹ en el caso de la mujer, procrear, canalizar su vida sexual exclusivamente en el seno del matrimonio, realizar las

he shall fynde them all his helpe and secur,
 atte the last passage hens whan he sall goo;
 a faire revelacioun saith it is so:
 wherfore he that wille that comfort purchesse,
 may be delyvered from much careand woo,
 and fynd in this lyf much more grace.

(El que honre a las once mil vírgenes con tantos padrenuestros y aves marías encontrará en ellas ayuda y socorro, en el paso final cuando de aquí se vaya; una verdadera revelación así lo dice; por lo que el que gane este consuelo, se librá de muchas preocupaciones y finalidades, y encontrará en esta vida mucha más gracia.) Véase Thomas Wright y James Orchard Halliwell-Phillips, *Reliquiae antiquae. Scraps from ancient manuscripts, illustrating chiefly early English Literature and the English Language*. Londres, 1845, vol. 2, p. 224.

¹El cariño y el afecto hacia la esposa no eran considerados claramente un elemento esencial de los deberes del marido. Entre los *popolani* de escasos recursos, el matrimonio consistía esencialmente en un conjunto de obligaciones para afrontar la supervivencia y la procreación (G. Ruggiero, 1985, p. 165). Entre los patricios adinerados el matrimonio tenía por función el mantenimiento del *status* de cada uno de los cónyuges, la continuidad de los propios clanes patricios y el establecimiento de alianzas familiares que mantuvieran o aumentaran las posiciones de poder de sus miembros. La diferencia de edad entre el marido y la mujer, unos quince años de media entre los patricios, tampoco contribuía a que el amor jugara un papel en el matrimonio (G. Ruggiero, 1985, p. 64). En el estudio hecho por J. M. Ferraro de los expedientes de separaciones matrimoniales entre 1564 y 1661, se revela que el amor no era considerado como una de las obligaciones que tenía el marido con respecto a la mujer (J. M. Ferraro, 1995, p. 502).

tareas domésticas o supervisarlas e instruir en los valores cristianos a sus hijas. De esta forma pasó santa Úrsula a engrosar el grupo numeroso de santas que a lo largo del medievo contribuyeron no solo a dar ejemplo de unos valores morales, sino a proteger y fortalecer el matrimonio y la familia patriarcal y patrilineal, institución a través de la cual se asigna una identidad social a la descendencia y se transmite la propiedad. Santa Úrsula comparte esta función con santa Guillermina (Guglielma [Bardon, 1985, pp. 27-28]), modelo de virtud y de fidelidad al esposo, santa Teodora, que ofrece esperanza de perdón y regeneración a las esposas que no han sido fieles a sus maridos (*La Leyenda dorada*, I, pp. 372-376), santa Juliana, modelo para abstenerse del sexo si el esposo no se comporta como un verdadero cristiano (*ibid.*, pp. 174-175), santa Margarita, modelo para temperar el deseo sexual en el matrimonio (*ibid.*, pp. 653-655) y santa María Magdalena y santa María Egipcíaca, esperanzas de perdón y regeneración para las que han caído en la vida disoluta (*ibid.*, pp. 382-392 y 237-239). Santa Úrsula, además, era invocada por las mujeres embarazadas para dar a luz felizmente, por los marinos para llegar a puerto, y protegía del sufrimiento de las quemaduras, velaba en época de guerra por los mortales y era la patrona de los maestros y de los panaderos.¹

LA DIFUSIÓN DEL CULTO A SANTA ÚRSULA EN EUROPA Y SU LLEGADA AL VÉNETO

La extensión del culto a santa Úrsula por Europa es una consecuencia de la enorme cantidad de restos que albergaba la necrópolis romana descubierta en las proximidades del convento de Santa Úrsula en Colonia en 1066, identificados entonces como pertenecientes a las personas masacradas por los hunos según la leyenda. Por esta razón, antes de 1106 está documentada la difusión de reliquias de santa Úrsula y sus mártires en seis lugares solamente: al noreste de Colonia, en la abadía benedictina de Quidnibourg (Baja Sajonia) en 1021 y en Münster (Renania Westfalia) en 1086; al sureste de Colonia, en las abadías benedictinas de Sankt Emmeran (Baviera) en 1052, y de Zwiefalten, en la diócesis de Constanza (Baden-Württemberg) en 1103; al suroeste de Colonia, en las abadías benedictinas de Gorze (Lorena) en 1077, y en la de Corbie (Picardía) en 1099. Sin embargo, tras el hallazgo de la necrópolis en 1066 y a lo largo del siglo XII, el número de lugares documentados en Europa con reliquias de santa Úrsula y sus mártires aumenta a treinta y cuatro, fundamentalmente en centros benedictinos, premonstratenses (incluido la casa madre de Premonstré) y, a partir de la cuarta década en centros cistercienses; están situados tanto al este como al oeste de Colonia, y se extienden hasta Austria, los Países Bajos, Inglaterra y el sur de Francia, además de Alemania, Bélgica y el norte de Francia (Tervarent, I, pp. 39-42, nota 1).

La difusión de reliquias de santa Úrsula se intensificó en el siglo XIII, una vez que la leyenda se adaptó a las consecuencias que se derivaban del modo en que se interpretó el hallazgo de la necrópolis y comenzó a difundirse en recopilaciones hagiográficas como la de Jean de Mailly y de Jacopo della Voragine, antes citadas. El número de lugares de Europa en los que está documentada la presencia de estas reliquias en este siglo es de cincuenta y dos, y la mayoría de ellas son abadías benedictinas, premonstratenses o cistercienses, ubicadas mayoritariamente en el oeste y en el sur de Alemania (Renania y Baviera, principalmente), en toda Bélgica y en el noreste de Francia (Flandes, Picardía, Borgoña, incluido el monasterio de Clairvaux) (*ibid.*).

¹ J. Ferreiro Alemparte, 1974, III, pp. 494, 495 y 500, y *Biblioteca Sanctorum*, vol. 9, p. 1260.

En el siglo XIV la intensidad del proceso de difusión de las reliquias disminuye. El número de lugares nuevos en Europa en los que está documentada la presencia de huesos de santa Úrsula y sus mártires es de nueve: dos en la Baja Sajonia, dos en Renania-Westfalia, uno en Austria, además de uno en Burgos, en Tortosa, en Praga y en el convento agustino de Santa Margarita, en Treviso, en el Véneto.¹

Las órdenes religiosas, especialmente las benedictinas (cluniacenses), las cistercienses y las premonstratenses, desempeñaron, pues, un papel decisivo en la difusión del culto de santa Úrsula y en la propagación de sus reliquias, dos aspectos inseparables. La abundancia de reliquias de santa Úrsula sirvió para prestigiar a numerosas abadías de reciente creación de estas tres órdenes, en una época en que la religiosidad ponía especial énfasis en los santos y en los poderes milagrosos de sus restos. Los benedictinos multiplicaron sus abadías en los siglos XI y XII, y los cistercienses (fundados en 1098) y los premonstratenses (fundados en 1120) levantaron gran número de abadías en los siglos XII y XIII. Las reliquias *ex ossibus* de las vírgenes de Colonia proporcionaron a muchas de ellas los objetos de veneración que les faltaban. A pesar de la exportación masiva de reliquias de santa Úrsula y de las once mil vírgenes, la iglesia madre del convento de la santa en Colonia conservó una gran cantidad de ellas. En 1853 ascendía a 1760 el número de cráneos que permanecían en el convento. Ochocientos veintidós fueron reunidos en 1643 en la denominada *Goldene Kammer*, una sala dispuesta al efecto en la parte derecha del nártex de la iglesia, en donde se conservan hoy en día.

A santa Úrsula se le rendía culto en Venecia ya en 1287, justamente en una abadía de monjas cistercienses, la de Santa Maria Coelestibus.² La fundación de la abadía tuvo lugar en 1237 en Castello, en el lugar que ocupa actualmente el complejo de los Gesuiti, y la iglesia de la abadía se terminó en 1287. A fin de atraer a los feligreses, se concedieron indulgencias para los que la visitaran en las cuatro fiestas mayores dedicadas a la Virgen, en el día de san Bernardo, el patrón de la orden, y en el de santa Úrsula. Es muy probable que la abadía, siguiendo el modelo de difusión que hemos visto, fuera provista de reliquias de la santa o de los otros mártires de la leyenda. En el siglo XVIII su iglesia, denominada de Santa Maria Assunta tras un incendio que la

¹ Para Treviso, L. Gargan, «Cultura e arte a Treviso al tempo di Tomaso», en L. Manegazzi (ed.), p. 22, y para el resto el ya citado G. de Tervarent, 1931, I, pp. 39-42, nota 1.

² ... Hugo Episcopus Bethleemitanus anno 1287. die 25. Aprilis Ecclesiam ipsam visitantibus, vel ipsam eleemosina subsidio juvantibus in quatuor solemnioribus Beatae Mariae semper Virginis, nec non ni Sancti Bernardi, & Sanctarum undecim mille Virginum festis, & per earumdem festivitatum Octavas certas criminum remissiones indulsit. Ex huius Eposcopi diplomate urguitur, jam ex eo tempore celebrem fuisse Sanctarum Coloniensium Martyrum in hac Ecclesia memoriam, in qua ara extat marmorea Divae Ursulae ejusque comitatu dedicata, ubi decem ipsarum virginum capita honorificis inclusa loculis asservantur.

[Hugo, obispo bethlemitano, el día 25 de abril del año 1287, concedió ciertas remisiones de penas a los que visitaban la misma iglesia (Santa Maria Coelestibus) o a los que ayudaban con limosna en las cuatro festividades más solemnes de Santa María siempre virgen y ciertamente, si no, de san Bernardo y de las once mil santas Vírgenes, y por las octavas de las mismas festividades. Del escrito de este obispo se prueba que, ya en aquel tiempo, se celebraba en esta iglesia la memoria de las santas mártires colonienses y en ella existe un altar de mármol dedicado a santa Ursula y a sus compañeras, donde se guardan en cofres de honor diez cabezas de esas mismas vírgenes]. Flaminio Corner, *Ecclesiae Venetae*, 1749, libro XI, p. 227-228.

destruyó totalmente, conservaba diez cabezas de vírgenes mártires compañeras de santa Úrsula.

La siguiente referencia documentada al culto de esta santa en Venecia es la de la Scuola di Sant'Orsola, que encargaría a Carpaccio el famoso ciclo de lienzos. Fue fundada, como veremos más adelante, en 1300, y de nuevo nos encontramos una orden religiosa, en esta ocasión la dominica, fomentando el culto a santa Úrsula, ahora en la forma original de la creación de una cofradía laica, a la que le cedió los terrenos para la construcción de una capilla junto a la iglesia de su gran convento en Venecia.

A lo largo del siglo XIV está documentado el culto a santa Úrsula en otro lugar del Véneto: Treviso. También aquí la propagación del culto está vinculada a una orden religiosa, la de los agustinos; en la iglesia de su convento de Santa Margarita la capilla situada a la derecha de la mayor estaba dedicada a santa Úrsula al menos desde 1337¹ y el convento poseía las cabezas de dos compañeras de santa Úrsula, como atestigua un inventario de objetos del convento realizado en 1378.² Además, al norte del Véneto, en la región de Cadore, fronteriza con el mundo germánico, en un pueblo llamado Vigo, se levantó en 1345 una pequeña iglesia rodeada de un cementerio (Franco, 1985, pp. 11-16), que fue consagrada a santa Úrsula probablemente en 1349 (*ibid.*, p. 13); la iglesia había sido sufragada por un tal Ainardo, personaje de importancia en la región, hijo de Odorico, que había sido *podestà* de Cadore (*ibid.*, p. 11). El hecho de que la esposa de Ainardo, Margherita de Leisach, fuera una joven germana, y de que Cadore estuviera bajo la dominación germánica de los Duques del Tirolo entre 1337 y 1347 pudo haber facilitado la implantación de la devoción a una santa cuyo culto irradió desde Colonia.

La popularidad de la devoción a santa Úrsula no cesó en los siglos XV y XVI en Europa. Simultáneamente a la ejecución de los lienzos de Carpaccio sobre Santa Úrsula, Cristóbal Colón daba una prueba de ello al bautizar el 3 de noviembre de 1493, en su segundo viaje a las Indias, un grupo de islas de las Pequeñas Antillas con el nombre de islas *Virgenes*. En la procesión celebrada en Venecia el 10 de octubre de 1511 para celebrar la *lega santa*, los hermanos agustinos de los conventos de Santo Stefano y de San Cristoforo di la Pace exhibieron dos cabezas de las once mil vírgenes y los dominicos de Santi Giovanni e Paolo la cabeza de santa Úrsula traída de Fiume, de la que hablaremos más adelante (Sanudo, *Diarii*, 13: 138-139). Juan Sebastián Elcano el 21 de octubre de 1520, día de santa Úrsula, cuando atravesaba el estrecho de Magallanes, llamó un promontorio a la entrada del estrecho *Cabo de las once mil vírgenes*. En la Península Ibérica el culto a santa Úrsula se extiende e intensifica a lo largo del siglo XVI, tras la elección de Carlos V como emperador en 1519 y, posteriormente, tras el cuarto matrimonio de Felipe II con su sobrina la archiduquesa Ana de Austria. El Monasterio de El Escorial llegó a contar con setenta cabezas de las once mil vírgenes, sin contar otros huesos (Ferreiro Alemparte, 1974, II, p. 291). Los jesuitas fueron muy devotos de santa Úrsula desde la creación de la orden, y, a partir de

¹ En su testamento del año 1337 un tal Diomede Bazzoletti, conocido por el apodo de "Pupino", expresó su voluntad de ser enterrado «apud S. Margaritham Ord. Haeramita. S. Agustini in Capella undecim mille Virginum» (R. Gibbs, p. 123). Sobre la posición de la capilla en la iglesia véase F. Zulani, *Tomaso da Modena*, en L. Menegazzi (ed.), p. 94.

² Entre las reliquias se encontraban «una capsella valde pulchra... in qua sunt multe reliquie sanctorum et precipue unum caput unius undecim millium Virginum» y una «capsa quadrata... in qua est unum caput unius undecim millium Virginum» (L. Gragan, «Cultura e arte a Treviso al tempo di Tomaso», en L. Menegazzi (ed.), p. 22).

mediados del siglo XVI, extendieron el culto de santa Úrsula no solo por la Península Ibérica sino por los territorios de la expansión colonial castellana y portuguesa en América, la India, Japón y China (*ibid.*, 1974c, pp. 494-511 y 515-517). Está documentada la presencia de reliquias en Goa (1549), en donde una cofradía de esta santa contaba con más de dos mil miembros en 1552 (*ibid.*, p. 497), Mozambique (1560), Bazain (1561), Cochim (1564), Damao (1565) y Lima (1585). En la literatura también se refleja la enorme popularidad de santa Úrsula en la Península Ibérica en el siglo XVI; Garcilaso, que visitó Colonia en 1532 y firmó en el libro de visitantes de la iglesia de Santa Úrsula, dedicó unos versos a la santa en su segunda *Égloga* y Quevedo en *El Buscón* hace referencia a las once mil vírgenes.¹ En Canarias dos topónimos manifiestan la devoción a esta santa: *Santa Úrsula*, un pueblo en el norte de la isla de Tenerife, de cuya denominación no conozco referencias anteriores a bien avanzado el siglo XVII, y *Órzola* en Lanzarote.

FUNDACIÓN Y SEDE DE LA SCUOLA DI SANT'ORSOLA DE VENECIA

La Scuola di Sant'Orsola fue fundada el 15 de julio de 1300 (EMA, proemio). El que la cofradía tuviera como patronos, además de «Sant'Orsola et dele undexe milia verzene, sue compagne», dos santos dominicos (Santo Domingo y San Pedro Mártir) muestra la implicación de los monjes dominicos del convento de Santi Giovanni e Paolo en la creación de la cofradía. No he encontrado documento que pruebe la presencia de reliquias de la santa o de sus compañeras de martirio en poder de los monjes del convento o de los cofrades en el momento de su fundación. A mediados del XVIII, Flaminio Corner atestiguó la existencia de las cabezas de cinco compañeras de santa Úrsula entre las reliquias que se encontraban en el altar de la sacristía del convento² y de la propia cabeza de santa Úrsula en la capilla de la cofradía, aunque Corner duda de la autenticidad de esta última reliquia.³ En una visita a la capilla de Santa Úrsula en 1618, el primicerio de San Marcos dio fe de que la principal reliquia que se encontraba allí era la cabeza de santa Úrsula y, además, había dos cabezas y una mandíbula de compañeras de santa Úrsula (doc. 39). En 1592 el patriarca de Venecia, Lorenzo Priuli, consiguió que le enviaran de Colonia dos cabezas de compañeras de santa Úrsula y encargó su

¹ Garcilaso dedica a santa Úrsula los versos 1480-1490 de su segunda égloga. El poeta había estado en Colonia en 1532, formando parte del séquito del duque de Alba, y había visitado la iglesia de Santa Úrsula. Allí vio el ciclo pictórico sobre la vida y martirio de la santa, ejecutado c. 1456 por los hermanos Van Scheiven, que le sirvió de inspiración para estos versos (J. Ferreiro Alemparte, 1974, II, pp.288, 289). El comentario de Quevedo en *El Buscón*, formulado por el clérigo ignorante y mal poeta, fue el siguiente: «pues oiga vuesa merced un pedacito de un librito que tengo hecho a las once mil vírgenes, adonde a cada una he compuesto cincuenta octavas, cosa rica» (libro II, capítulo ii).

² «In altri ricchissimi Reliquarj si conservan ... cinque teste, che diconsi delle Vergini compagne di Sant'Orsola: le quali tutte cospicue Reliqui conservansi collocate in ornatissimi nicchi all'Altare della Sacrestia». Flaminio Corner, *Notizie Storiche...*, 1758, p. 86.

³ «Caput in eo sacello asservari dicitur ejusdem S. Úrsulae, cujus tamen identitatem, cum monumenta deficiant, pro certo affirmare non ansim» («Se dice que se conserva en esta capilla [la de santa Úrsula] la cabeza de la propia santa Úrsula, la identidad de la cual, sin embargo, como faltan los testimonios, no me atrevo a asegurar»). Flaminio Corner, *Eclessiae Venetae*, Venecia, 1749, libro VII, p. 271.

custodia a la Scuola di Sant'Orsola.¹ En 1509 el dux Leonardo Loredan resuelve un litigio entre los frailes de Santi Giovanni e Paolo y la Scuola di Sant'Orsola sobre la cabeza de la santa, dejándola bajo la custodia de los frailes, pero obligándolos a mostrarla a los fieles solamente dos días al año, el de santa Úrsula y la víspera, en un lugar determinado, la capilla de Santa Úrsula (doc.38). P. Molmenti y G. Ludwig sostuvieron que esta cabeza había sido donada por Angelo Trevisano, quien se había apoderado de ella en el saqueo de la ciudad imperial de Fiume, actual Rijeka, en Istria, en cuya catedral se encontraba, y que fue devuelta a Fiume en 1521 (1903, p. 29, y 1906, p. 97). Si así fuera, no sería ésta la cabeza de la santa de la que habla el documento del primicerio de San Marcos en 1618 y Flaminio Corner posteriormente. Con anterioridad a estos dos casos, también está documentada en un inventario de la cofradía de 1506 la presencia de un diente de santa Úrsula en un tabernáculo de cristal (*ibid.*, 1903, p. 29); es probable que esta reliquia estuviera en posesión de la cofradía cuando Carpaccio pintó el ciclo de santa Úrsula. La *mariegola* de la cofradía menciona que la cofradía poseía reliquias en 1452, pues en el capítulo celebrado el 1 de julio de ese año se prohíbe que el rector o los demás miembros de la junta rectora las den o presten. Es posible que algunas de las cinco cabezas de compañeras de santa Úrsula que mencionó Flaminio Corner estuvieran en el convento desde fines del siglo XIII y constituyeran la razón del inicio del culto en el convento, como en tantos otros por diversos lugares de Europa, y de la creación de la cofradía.

EL ENCARGO DEL CICLO DE SANTA ÚRSULA, EJECUCIÓN Y DISPOSICIÓN EN LA CAPILLA

El 16 de noviembre de 1488 el capítulo de la Scuola di Sant'Orsola decidió, por diecinueve votos a favor y trece en contra, un conjunto de medidas entre las cuales estaba una forma de destinar fondos para financiar los lienzos sobre la vida de santa Úrsula («far far i teleri dela historia de madona Santa Orsola», MSO). Junto con la breve observación de Sanudo en *De origine, situ et magistratibus...* («...la capella de Santo Orsola, le historie et figure che è atorno bellissime», p. 50-51), es la única referencia documental que se conoce sobre el ciclo con anterioridad a 1520, año en el que la fraternidad pagó a un pintor para que las restaurara (P. F. Brown, p. 280).

No era la primera vez que los cofrades decidían decorar las paredes de la capilla, pues se han descubierto restos de frescos trecentescos en ellas, pero se desconoce cuál era su tema.² Los cofrades optaban ahora por una decoración pintada sobre lienzo, que garantizaba mayor durabilidad en Venecia, en donde el fresco se deterioraba muy rápidamente por efecto de la humedad. En 1490 Carpaccio había ejecutado el primero de ellos, *La llegada a Colonia*, que fue datado y firmado por el propio pintor. Posteriormente ejecutaría ocho lienzos más, que harían el total de los nueve que componen el ciclo. No se sabe con seguridad cuándo finalizó Carpaccio la ejecución del ciclo, pues, si bien cinco lienzos fueron datados por el propio pintor, con fechas comprendidas entre 1490 y 1495, en los cuatro restantes no aparece datación alguna. Los estudiosos pensaron durante mucho tiempo que tres de ellos, *La llegada de los*

¹ *Mariegola* de la Scuola di Sant'Orsola en ASV, *Scuole piccole e suffragi*, Scuola di Sant'Orsola, busta 597, ff. 26 r y v y 27 r.

² R. Renosto encontró unos restos de frescos en la pared sur en 1928, aunque no tenían entidad suficiente para determinar cuál era su tema (R. Renosto, p. 44).

embajadores ingleses, *La despedida de los embajadores* y *El regreso de los embajadores*, eran posteriores, por razones estilísticas, a los datados por el pintor. Por ello se creyó que el ciclo fue terminado a fines de la última década del siglo XV. Sin embargo, en la penúltima década del siglo XX se ha circunscrito la ejecución del ciclo al lustro 1490-1495, pues la restauración de los lienzos llevada a cabo entre 1982 y 1985 reveló que las características estilísticas en las que se basaba la datación más tardía para los tres lienzos de los embajadores no eran debidas a Carpaccio, sino a intervenciones posteriores de sus discípulos. Por otra parte, la observación de Marin Sanudo sobre el ciclo a la que nos hemos referido anteriormente, bien pudo haber sido hecha en 1493, por lo que se ha inferido que en esa fecha debían de estar terminadas la mayoría de las obras del ciclo, incluidas *La llegada de los embajadores ingleses* y *El regreso de los embajadores* (Valcanover, 1986, p. 198 y Nepi Sciré y F. Valvanover, 1989, p. 103). En 1494 Carpaccio comenzaría *La despedida de los embajadores*, el último lienzo ejecutado, y la totalidad del ciclo estaría así culminada en 1495 (Valcanover, 1986, pp. 200 y 203), o, a más tardar, en 1496 (Sgarbi, 1994, pp. 88 y 92).

La colocación de los lienzos exigió liberar totalmente las paredes de la capilla. Las paredes norte y sur tenían sendos altares de obra adosados y la pared sur, además, el sarcófago de un patricio veneciano, Marco Loredan, que había fallecido el 23 de septiembre de 1363. El sarcófago se encontraba a mayor altura que la de un hombre, como era costumbre en Italia.¹ Todos estos elementos fueron retirados de las paredes; la tumba en 1492 y los altares en una fecha no conocida, pero anterior a 1501.²

El orden de los lienzos debía de ser el mismo que el que C. Ridolfi vio en la capilla en 1648, en la primera descripción de estas pinturas que ha llegado hasta nosotros (*Meravigle dell'Arte*, I, pp. 63-66): *La llegada de los embajadores ingleses* ([lámina 1-4](#)), *La despedida de los embajadores* ([lámina 5](#)), *El regreso de los embajadores* ([láminas 6-8](#)), *El encuentro de los novios y la partida de la peregrinación* ([láminas 9-14](#)), *El encuentro de los peregrinos con el papa Ciríaco* ([lámina 15](#)), *El sueño de santa Úrsula* ([lámina 16](#)), *La llegada a Colonia* ([lámina 17](#)), *El martirio de los peregrinos y el funeral de santa Úrsula* ([láminas 18-23](#)) y, finalmente, *La gloria de santa Úrsula* ([lámina 24](#)).

Si esta secuencia de los lienzos ha sido comúnmente aceptada, la distribución de los mismos en las distintas paredes de la capilla ha sido muy debatida durante los últimos cien años³. De las palabras del padre Rocco Curti, que vivió, como hemos dicho anteriormente, en el siglo XVIII, se desprende que el mayor de los lienzos, *El encuentro de los novios y la partida de la peregrinación*, se encontraba en la pared de la contrafachada.⁴ Ningún estudioso del ciclo ha puesto en duda que ésta era la ubicación

¹ R. Renosto encontró restos del altar de la pared izquierda y supuso que el otro altar se encontraba simétricamente dispuesto en la pared de la derecha (p. 44); véase su plano de planta en la [figura 67](#).

² P. Zampetti, pp. 29-30. La piedra de los dos altares fue empleada por los cofrades como cubierta de sepulturas. El desplazamiento de los altares fue hecho sin autorización de los monjes, que se indignaron y ordenaron a un cantero la retirada de la insignia de la cofradía de ocho tumbas suyas, cuatro bajo el pórtico y cuatro fuera.

³ R. Gallo, 1963, pp. 10-19, para las diferentes posiciones que se han sostenido.

⁴ Este dominico comentó que «Nella Capella di Frati Predicatori alla Congregazione di S. Orsola ad uso concessa, in quadro al lato destro, e sopra il banco al quale si ricevono li confrati, evvi una figura con breve in mano segnato con le seguenti lettere: N.L.D.D.W.G.V.I.». BMC, *Inscrizione nella Chiesa e Monastero dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia raccolte dal Padre*

de este lienzo. Por otra parte, es obvio que *La gloria de santa Úrsula* era la *pala* del altar. Dos tesis se han enfrentado sobre la distribución del resto de los lienzos en las paredes norte y sur de la capilla a partir del altar. Según una, el orden del ciclo descrito por vez primera por Ridolfi comenzaría junto al lado de la epístola; según la otra, junto al lado del evangelio. En ambos casos, *La llegada de los embajadores ingleses*, *La despedida de los embajadores* y *El regreso de los embajadores* estarían en un mismo lado y *El encuentro de los peregrinos con el papa Ciríaco*, *El sueño de santa Úrsula*, *La llegada a Colonia* y *El martirio de los peregrinos y el funeral de santa Úrsula* en el lado opuesto.

El estudio arquitectónico de R. Renosto, un dato encontrado por R. Gallo sobre la ubicación de la escalera interior que conducía al *albergo* y una fuente contemporánea de Carpaccio aportada en 1963 por Vittore Branca apoyan, de manera casi definitiva, la tesis de que los lienzos estaban dispuestos en el sentido del movimiento de las agujas del reloj, esto es, del lado de la epístola hacia el lado del evangelio, que es, por otra parte, la disposición más frecuente en los ciclos narrativos de la pintura mural italiana en el período comprendido entre el año 431 y el 1600 (M. Aronberg Lavin, p. 7). Era un principio de la profesión que la orientación de la luz en las pinturas coincidiera con la orientación de la luz en el lugar en el que iban a ser colocadas; como la luz de los tres lienzos de los embajadores proviene de la izquierda y la de los cuatro de la *peregrinatio* proviene de la derecha, la iluminación de la capilla habría de proceder de la pared del altar, si la disposición de los lienzos era la del movimiento de las agujas del reloj, o de la fachada de la iglesia, si era la contraria al movimiento de las agujas del reloj. P. Molmenti y G. Ludwig, principales defensores de la tesis de la disposición en sentido contrario a las agujas del reloj, supusieron que el *albergo* se encontraba adosado a la pared lateral izquierda de la capilla y que la puerta principal no se abría en el centro de la fachada, sino en la parte izquierda de ésta, cercana a la pared norte (1903, pp. 33-40 y 1906, pp. 89-109). Así se explicaría que la iluminación de la capilla proviniera de un ojo de buey colocado en la fachada, encima del pórtico, y que el lienzo *El encuentro de los prometidos y la partida de la peregrinación*, ubicado en la contrafachada, tuviera una distribución espacial desigual de las escenas (la columna pintada que divide las escenas en este cuadro no está situada en el centro de la pintura) y la escena de la despedida de Étéreo de su padre estaría encima de la *banca*, a la derecha de la puerta de entrada, y las del encuentro de los prometidos y la despedida de los padres de Úrsula por parte de los prometidos, encima de la puerta (*ibid.*, 1906, pp. 102 y 139). Pero el estudio arquitectónico de R. Renosto demostró que la puerta de entrada a la capilla se encontraba centrada en la fachada y, como hemos visto, R. Gallo encontró entre la documentación referente a la Scuola di Sant'Orsola en el Archivio di Stato di Venezia

Maestro Marcantonio Luciani ..., Ms. Cicogna, 1976, p. 305. Estas letras aparecen en una filacteria que porta uno de los jóvenes de una *Compagnia della Calza* en *El encuentro de los novios y la partida de la peregrinación*. La referencia de Luciani al *banco*, esto es, a la mesa en la que se sentaban los *gastaldi* de las *scuole* con dos de los *bancali*, no deja lugar a dudas sobre que el lienzo estaba en la pared de la contrafachada, pues los *banchi* se situaban habitualmente junto a la puerta de ingreso (v. R. Gallo, 1963, p. 18). El lado derecho que menciona Luciani se refiere al hecho de que el lienzo estaba desplazado hacia el lado derecho de la contrafachada, pues en el izquierdo se encontraba la puerta de la sala que estaba sobre el pórtico (*vid.* la descripción del lienzo *El encuentro de los prometidos y la partida de la peregrinación*).

CUADRO 32

Ciclos artísticos dedicados a santa Úrsula anteriores o contemporáneos al de Carpaccio.

1. Dos fuentes de latón de uso religioso del siglo XII, probablemente lavamanos. Están grabadas en su interior con escenas de la vida y martirio de santa Úrsula. Una fuente se halla en el Museo Suermondt-Ludwig, de Aquisgrán, y la otra en colección privada.
2. Frescos en la iglesia parroquial de Lipp, localidad al noroeste de Bergheim, en Renania, de autor desconocido. 2ª mitad del siglo XIII.
3. Frescos de la iglesia de Santa Úrsula en Vigo de Cadore, de autoría incierta (Tomaso de Modena?, Vitale de Bolonia?). c. 1355.
4. Tablas, probablemente de un retablo de altar, de autoría incierta (Paolo Veneciano?) c. 1349-c.1354. Colección Volterra, Florencia.
5. Frescos de Tomaso de Módena en la capilla de Santa Úrsula de la antigua iglesia agustina de Santa Margarita de Treviso. c. 1360-1366. Museo Municipal de Treviso.
6. Ciclo catalán de autor desconocido, ejecutado en torno a 1420. En 1909 fue adquirido por el inglés sir Francis Beaufort Palmer para su colección privada. Tablas.
7. Retablo de la iglesia parroquial de San Miguel de Cardona. Tablas del Maestro anónimo de las figuras anémicas. Primera mitad del siglo XV.
8. Altar dedicado a san Jorge en la iglesia de San Nicolás en Kalkar (Renania), de autor desconocido. c. 1456. Tabla.
9. Altar en la iglesia de Santa Úrsula en Colonia, obra de los hermanos Van Scheiven. c. 1456. Tablas.
10. Ciclo en el Museo Wallraf-Richartz de Colonia, de autoría desconocida. c. 1456. Tablas.
11. Retablo de la iglesia parroquial de Cubells, provincia de Barcelona, de Juan Rexach. 1468. Tabla. Museo de Arte de Cataluña.
12. Retablo de la iglesia de San Lorenzo, Lérida, de autor desconocido. Siglo XV. Semi-relieve en madera.
13. Tabla en la abadía de Wilten, en Innsbruck, de autor desconocido. Siglo XV.
14. Retablo de la iglesia de Slagen, Noruega. Autor desconocido. 2ª mitad del siglo XV. Museo de la Universidad de Oslo.
15. Ciclo de autor desconocido. c. 1470. Tablas. En 1931 se encontraba en la Liebfrauenkirche, de Nuremberg, en Baviera.
16. Políptico del convento de las hermanas agustinas de Brujas, de autor desconocido, c. 1480. Museo Groeningen. Brujas.

17. Hojas del altar mayor de la iglesia de San Juan, Lüneburg, Baja-Sajonia, del pintor Hinrik Funhof. c. 1484.

18. Arqueta de santa Úrsula en el hospital de San Juan de Brujas, de Memling. 1489.

19. Ciclo de Carpaccio en la capilla de la Scuola di Sant'Orsola, en Venecia. 1490-1495. Lienzos. Galería de la Academia. Venecia.

20. Ciclo del maestro renano de la leyenda de santa Úrsula. Fines del siglo XV o comienzos del XVI. Tablas dispersas en varios museos europeos: cinco en el Museo Landes, de Bonn; cuatro en el Museo Wallraf-Richartz, de Colonia; dos en Museo Germanisches National, de Nuremberg; dos en el Museo del Louvre, en París; una en el Museo diocesano de Colonia; una en el Victoria y Alberto, de Londres. Una tabla en el Kulturhistorisches Museum de Magdeburgo fue destruida durante la guerra, y se desconoce el paradero de otra que estaba en 1930 en la colección Ottmar Strauss.

21. Arqueta en la iglesia de Santa Margarita de Brühl, en Renania. Autor desconocido. c. 1500. Tablas.

Fuentes:

G. de Tervarent, *La légende de Sainte Ursule dans la littérature et l'art*. Paris. 1931.

G. Kaftal, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Florencia. 1978.

F. G. Zehnder, *Die Heilige Ursula und ihre Elftausend Jungfrauen*, Köln, 1978.

F. G. Zehnder, *Sankt Ursula. Legende- Verherung, Bildewert*, Köln, 1985.

F.G. Zehnder, *Altkölner Malerei*, Köln, 1990.

J. Gudiol y S. Alcolea i Blanch, *Pintura Gótica Catalana*, Barcelona, 1986.

J. M. de Azcárate, *Arte Gótico en España*, Madrid, 1996.

P. Clemen, *Die gotischen monumental malereien der Rheiland*, Köln, 1930.

H. Cook, «Notes on various works of art», *The Burlington Magazine*, 15 (1909), pp. 308-310.

la declaración de un testigo en 1501 que afirmaba que había una escalera «in angulo introytus ipsius a sinistris» de la capilla para ascender a lo alto, es decir, al *albergo*. Por tanto, es más lógico pensar que el vano de la puerta a la que conducía esa escalera se encontraba en la pared opuesta a la del altar y, por tanto, el *albergo* estaba ubicado sobre el pórtico, con lo cual la iluminación de la capilla no podía provenir de una ventana que estuviera sobre él, sino de unas ventanas en la pared del altar. Asimismo, es más lógico pensar que la disposición de las escenas del lienzo en cuestión se debía a la presencia de ese vano de la puerta de entrada al *albergo* y a la conveniencia de hacer coincidir la columna pintada en el lienzo con el eje central longitudinal de la capilla y con el eje central de la puerta. El estudio de R. Renosto también reveló la existencia de una puerta de 1,30 metros de anchura en la pared del lado de la epístola, más próxima a la pared del altar que a la contrafachada (véase el plano de R. Renosto en [figura 67](#)); la anchura coincide exactamente con el corte rectangular que presenta el lienzo de *La llegada de los embajadores ingleses*. Por tanto, todo induce a pensar que los tres lienzos de los embajadores se encontraban en esta pared y los de la *peregrinatio* enfrente, recibiendo ambos conjuntos la luz de ventanas situadas detrás del altar. El corte en *La llegada de los embajadores ingleses* se habría producido como consecuencia de la elevación en cuarenta centímetros del suelo de la capilla a mediados del XVII, que se sumaba a una elevación anterior de cuarenta y dos centímetros en 1504¹, y de la apertura de ventanas en lo alto de esta pared y en la opuesta en el siglo XVII (Gallo, 1963, pp. 7 y 8), que limitaron la posibilidad de alzar los lienzos en la misma medida en que se había levantado el piso. Por otra parte, una fuente contemporánea a Carpaccio, el humanista bellunense Giampietro Valeriano Bolzani, latinizado Pierio Valeriano, en 1504 afirmó que Ermolao Barbaro se encontraba retratado a la izquierda de la capilla, «in purpurate veste» e «inter sacratos ...praesules» (véase la descripción de este lienzo más abajo y el documento 37), en una clara referencia a *El encuentro de los peregrinos con el papa Ciríaco*.

Por tanto, la ubicación de los lienzos en la capilla era la siguiente: en la pared de la derecha, *a cornu epistolae*, estaba colocado *La llegada de los embajadores ingleses*, seguido de *La despedida de los embajadores* y *El regreso de los embajadores*; ocupaban prácticamente toda esta pared, desde la altura del altar hasta la esquina con la pared en la que se encontraba la puerta de entrada. En ésta estaba colocado *El encuentro de los prometidos y la partida de la peregrinación*, desplazado hacia la pared de la epístola por el vano de la puerta del *albergo*. A continuación se sucederían *El encuentro de los peregrinos con el papa Ciríaco*, *El sueño de santa Úrsula*, *La llegada a Colonia* y *El martirio de los peregrinos y el funeral de santa Úrsula*, ocupando igualmente toda la pared *a cornu evangelii*. *El martirio de los peregrinos y el funeral de santa Úrsula* estaría situado justamente enfrente de *La llegada de los embajadores ingleses*, ambos muy próximos al altar (los dos lienzos tienen dimensiones semejantes: *El martirio...* , 5,61 metros; *La llegada...*, 5,89 metros).

La contemplación de los lienzos estaba seriamente obstaculizada por la escasa iluminación, de tal manera que había partes de los mismos que se encontraban en la oscuridad. Así se infiere del comentario de A. Martinioni en 1663 sobre la apertura de lunetas en la capilla a mediados de ese siglo, que permitieron contemplar los lienzos en

¹ Estas dos elevaciones fueron descubiertas por R. Renosto, art. cit. p. 44.

su totalidad¹. Por tanto, es muy probable que sólo en festividades muy señaladas, en las que no solo se abrieran las dos puertas de la capilla, sino que también se dispusiera de iluminación artificial especial, se pudiera apreciar las pinturas en su totalidad.

LA VERSIÓN DE LA LEYENDA DE SANTA ÚRSULA DEL CICLO DE CARPACCIO

Anteriores o contemporáneos al ciclo de Carpaccio han sobrevivido veinte ciclos artísticos sobre la leyenda de santa Úrsula en diferentes soportes (véanse cuadros 32 y 33). Catorce de ellos fueron retablos de altares, consagrados a santa Úrsula en la mayoría de los casos; adoptaron formas diversas (*palas*, dípticos, polípticos, bajorrelieves en madera) y su procedencia es la siguiente: el Véneto (uno), Renania (cuatro), Cataluña (cuatro), el Tirol (uno), Noruega (uno), Baviera (uno), Baja Sajonia (uno) y Flandes (uno). Otros dos ciclos son pinturas que decoran arquetas que contienen supuestos restos de santa Úrsula o de sus compañeras: una se encuentra en el hospital de San Juan de Brujas, obra de Memling (c. 1489), y la otra en la iglesia de Santa Margarita de Brühl, cerca de Colonia (c.1500). Tres ciclos se presentaron en forma de frescos que decoraban las paredes de capillas o iglesias dedicadas a santa Úrsula: el de la iglesia de Lipp, en Renania, de la segunda mitad del siglo XIII; el de Vigo de Cadore, de 1355, que se conservan *in situ*, y el de la iglesia agustina de Santa Margarita de Treviso, datado c. 1360-1366, que fue desprendido antes de que la iglesia fuera demolida en la segunda mitad del XIX y que se conserva en el Museo Municipal de Treviso. La representación más antigua de la leyenda que se ha conservado aparece en un grabado en bronce en dos fuentes de uso religioso, datadas en el siglo XII, de las cuales uno se conserva en Aquisgrán.

Desde el punto de vista iconográfico, el ciclo de Carpaccio tiene en común con otros cinco que el énfasis de la historia de santa Úrsula no está puesto exclusivamente en la exaltación de la virginidad de la santa, que caracteriza a los ciclos más antiguos, sino también en la historia de amor de Úrsula y Etéreo, sacrificada por el amor supremo a Cristo. Hasta mediados del siglo XV, los ciclos de santa Úrsula representaron una versión de la leyenda centrada en santa Úrsula y sus compañeras, en la que los ingredientes fundamentales eran el interés del rey de Inglaterra por ella, princesa del reino de Bretaña, para que se casara con su hijo Etéreo; la aceptación de la propuesta por parte del padre de Úrsula, con ciertas condiciones fijadas por santa Úrsula y dictadas a ella por un ángel; el viaje de santa Úrsula, acompañada de once mil vírgenes hasta Roma, vía Colonia, y martirio de todas ellas a manos de los hunos en Colonia, en el viaje de vuelta. A la relación sentimental de Úrsula con Etéreo no se le prestó atención alguna y el príncipe inglés aparecía como protagonista solamente en una escena de uno de los ciclos anteriores a los de la segunda mitad del siglo XV (la escena de su bautismo en los frescos de Tomaso de Módena, en Treviso). Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XV se suceden seis ciclos en que la relación sentimental de Etéreo con santa Úrsula adquiere relevancia y en algunos de ellos se convierte en un elemento fundamental. Cuatro de ellos explotaron un aspecto de la versión de la leyenda de *Los Anónimos* de 1183 y 1187, que ningún ciclo hasta entonces había considerado

¹ «L' Oratorio di S. Orsola è stato ultimamente rifatto con mezze lune, che lo rendono assai più lucido di prima, & perciò le Pitture del Carpaccio, che sono in esso si godono in tutte le loro parti». F. Sansovino, *Venetia, Città Nobilissima...* p. 72.

digno de ser representado: el encuentro de Úrsula con su prometido en Maguncia, ciudad en la que la expedición de la santa hizo etapa en el viaje de Basilea a Colonia, (siempre según *Los Anónimos*), el bautismo de Etéreo en aquella ciudad, la partida de la pareja hacia Colonia y el martirio de Etéreo. El retablo ejecutado por los hermanos Van Scheiven (c. 1456) para el altar dedicado a santa Úrsula en la iglesia del convento-madre de la leyenda, en Colonia, fue el que trató más extensamente este aspecto, pues le dedicó seis tablas: *Etéreo se despide de su padre antes de partir para Maguncia* ([figura 108](#)), *Etéreo es recibido en Maguncia por el obispo de la ciudad* ([figura 109](#)), *El encuentro de santa Úrsula y Etéreo en Maguncia* ([figura 110](#)), *El bautismo de Etéreo* ([figura 110](#)) y *Úrsula y Etéreo parten para Colonia* ([figura 111](#)). Además, incluyó otra escena que se basaba también en la versión de la leyenda de *Los Anónimos*: el *Martirio de Etéreo* ([figura 112](#)), en la que el príncipe, atravesado por una espada de los hunos, cae en brazos de santa Úrsula. La leyenda, así representada, evoca el cliché cortesano del amante suspirando por el amor de una dama inalcanzable. Aquí Úrsula está presente en la crucial victoria de Etéreo, la victoria sobre el mal que marca el bautismo, aunque el príncipe inglés, como el caballero del amor cortesano, se ha fijado una aspiración imposible que acabará con su propia vida. Este ciclo renano inspiró otro de la segunda mitad del siglo XV, el del altar de la iglesia de Slagen, en Noruega, de autor anónimo y datación posterior al de los hermanos Scheiven. En este ciclo se dedican tres de las doce tablas al episodio de Maguncia: *El reencuentro de los prometidos en Maguncia*, *El bautismo de Etéreo ante Úrsula* y *La salida de la expedición de Maguncia*, en la que Úrsula y Etéreo aparecen uno junto al otro a bordo de una embarcación. Otros tres ciclos ejecutados en la segunda mitad del XV se limitaron a representar el episodio del martirio de Etéreo en los términos en que lo describen *Los Anónimos*. Uno forma parte de la decoración de las hojas interiores de un díptico en un altar dedicado a san Jorge en la iglesia de San Nicolás, de Kalkar, en Renania; comprende cuatro escenas de la vida de santa Úrsula, y una de ellas es la citada. Otro es un ciclo de fines del siglo XV, ejecutado por un pintor anónimo, conocido como el Maestro renano de la leyenda de santa Úrsula, disperso en varias colecciones y museos europeos, que comprende dieciocho tablas, de las que una es *El martirio de Etéreo*. El tercero es la arqueta de la iglesia de Santa Margarita de Brühl, Renania, pintada en 1500 por un artista anónimo con escenas de la vida de san Teobaldo y de santa Úrsula; una de ellas es *El martirio de Etéreo ante santa Úrsula* ([lámina 113](#)) y otra una verdadera novedad: *Etéreo entrega a santa Úrsula el anillo nupcial* ([figura 114](#)).

En torno a la última década del siglo XV, dos ciclos resaltan a Etéreo y su relación sentimental con santa Úrsula de una manera distinta a los cuatro ciclos citados. El primero de ellos es la famosa arqueta de Memling para el Hospital de San Juan de Brujas, de 1489, en la que el pintor flamenco retoma los episodios de Maguncia y los retrotrae a Roma, una etapa anterior del viaje. El ciclo está representado en seis recuadros, tres en cada uno de los lados mayores de la arqueta, y comienza con la escena de *La llegada de Úrsula a Colonia y la aparición del ángel*, sin Etéreo ([figura 115](#)); en esa ciudad Úrsula tiene la aparición angélica, representada en el mismo recuadro. En el recuadro siguiente ([figura 116](#)) Úrsula aparece en Roma, donde es recibida por el papa y otros dignatarios de la Iglesia; a su derecha, inmediatamente detrás de la princesa, se encuentra Etéreo, lo cual sugiere que el príncipe se ha unido a su amada durante el trayecto de Colonia a Roma; en el mismo recuadro, Etéreo recibe el bautismo de inmersión, como en el ciclo de Tomaso de Módena en Treviso. Finalmente, en uno de los recuadros del lado opuesto de la arqueta, Etéreo muere en brazos de su

amada de una estocada huna (figura 117). El ciclo de Memling parece inspirarse, pues, en *Los Anónimos* de 1183 y 1187 – bautismo de Etéreo en el curso de la peregrinación y no independiente de ella, como se narraba en *La leyenda dorada* y fue el caso del ciclo de Treviso, y martirio de Etéreo en los brazos de su amada–, pero Maguncia fue reemplazada por Roma.

El ciclo de Carpaccio ignora *Los Anónimos*, en los que se habían basado todos los que destacan la figura de Etéreo y su relación con Úrsula, y ofrece una versión nueva de la leyenda. El pintor veneciano no representa la aparición del ángel, que urge a la santa a aceptar la petición de mano que formularon a su padre los embajadores ingleses, de tal manera que la escena en la que santa Úrsula plantea con energía a su progenitor las condiciones para esposar a Etéreo en *La llegada de los embajadores ingleses*, induce a pensar al espectador que esas condiciones han sido una decisión personal de la princesa. La despedida de Etéreo de su padre y el afectuoso encuentro con Úrsula en Bretaña, así como su emotiva despedida de los padres de Úrsula, escenas originales en los ciclos pictóricos de santa Úrsula, muestran que una de las condiciones impuestas por la princesa fue que su prometido le acompañara en un viaje de peregrinación a Roma. Al igual que Memling, Carpaccio representó a la pareja en Roma cuando era recibida por el papa, pero, al contrario del flamenco, Carpaccio no estableció jerarquía entre Úrsula y Etéreo. En la arqueta de Brujas la atención del papa está puesta en Úrsula, que lidera la comitiva; en el ciclo italiano aparecen el príncipe y la princesa como iguales en rango, arrodillados ante el papa y desprovistos de sus coronas reales. Por otra parte, el homenaje al pontífice que muestra este lienzo de *El encuentro de los peregrinos con el papa Ciríaco* no deja lugar a la duda de que Etéreo es ya cristiano. Otro aspecto novedoso de la versión veneciana de la leyenda es que el anuncio a santa Úrsula de su martirio en el *El sueño* no ocurre en Colonia, como era habitual cada vez que aparecía esta escena en un ciclo, sino en un interior palaciego que podría pensarse que es romano, pues la escena anterior estaba situada en Roma y la siguiente presenta a la expedición llegando a Colonia. Además deliberadamente se sugiere en *El sueño* que, una vez efectuada la visita a Roma, los esposorios de Úrsula y Etéreo eran inminentes, pues Úrsula ocupa un lado del lecho y su corona aparece en un extremo de la base del mismo, poniendo de relieve en ambos casos unos vacíos, los vacíos que iban a ocupar Etéreo y su corona. Pero la aparición del ángel cercena esta historia de amor, pues santa Úrsula y Etéreo subordinan su felicidad terrena a la felicidad eterna, de la que se hacen merecedores por el martirio en Colonia.¹ En la escena de la masacre en el *El martirio y las exequias de santa Úrsula* aparece Etéreo tendido en el suelo, detrás de su amada, en el momento en que va a ser rematado por un puñal huno.

Esta versión de Carpaccio de la vida de la santa se aparta de todos los ciclos anteriores y de todas las versiones escritas de la leyenda. Es justamente la antítesis de la primera versión escrita, la de las dos *passiones*. La Úrsula de Carpaccio no se reconoce en la princesa que pasa los tres años previos a su matrimonio haciéndose a la vela diariamente en compañía de sus miles de vírgenes y que, cuando finaliza ese período y se acerca la fecha de su matrimonio, huye de su patria con sus compañeras sin rumbo fijo, hasta que se le aparece un ángel en Colonia y le ordena que vaya a Roma. Tampoco se reconoce esta Úrsula de Carpaccio en *La leyenda dorada*. Según la narración que

¹ La ausencia de Etéreo en *La llegada a Colonia*, primer lienzo del ciclo, terminado en septiembre en 1490 y probablemente hecho a prueba, induce a pensar que las singularidades del ciclo se decidieron con posterioridad.

hizo Jacopo della Voragine, Etéreo no participó en la peregrinación de santa Úrsula y las once mil vírgenes ni, por tanto, fue recibido en Roma por el Papa, pues había permanecido en el reino de Inglaterra, donde se bautizó para cumplir una de las condiciones impuestas por santa Úrsula y, poco tiempo después, accedió al trono, con motivo del fallecimiento de su padre. Cuando la expedición que encabezaba su prometida se dirigía a Colonia, tras haber estado en Roma, Etéreo experimentó la visión de un ángel que le comunicó que Úrsula iba a recibir martirio en Colonia y le ordenó que se uniera a ella inmediatamente. Etéreo obedeció al ángel y se unió a la expedición antes de llegar a Colonia, en compañía de su madre, que también se había convertido al cristianismo, un hermano pequeño y un obispo de su reino. Todos ellos sufrieron martirio en Colonia junto a Úrsula, las once mil vírgenes, el papa Ciríaco y otros altos dignatarios de la Iglesia. Pero la diferencia más importante radica en que en *La leyenda dorada* Úrsula acepta la petición de mano de Etéreo como un simple ardid para llevar a cabo un ambicioso proyecto espiritual consistente en consagrar enteramente once mil vírgenes a Dios, mientras que en los lienzos de Carpaccio la aceptación tiene por objeto la celebración de la peregrinación a Roma con su prometido y las once mil vírgenes, durante la cual Etéreo profundiza en la nueva fe y, siguiendo el ejemplo de Úrsula, da su vida por Dios, junto a la mujer que había elegido para que fuera su esposa y la reina de su país.

A finales del siglo XV, pues, dos ciclos pictóricos, uno en Brujas y otro en Venecia, que no se inspiraron directamente en ninguna fuente escrita conocida,¹ tienen en común la humanización de la leyenda de santa Úrsula, que deja de ser fundamentalmente un *exemplum* de celibato para convertirse en un *exemplum* de pareja cristiana que subordina su felicidad terrena a la divina; no se olvide que, como dijimos anteriormente, la santa era invocada como protectora de los matrimonios. Esta humanización fue un camino que emprendieron a comienzos de la segunda mitad del siglo XV los ciclos renano y noruego, que mostraron por vez primera el amor de Úrsula por Etéreo y el de Etéreo por Úrsula, explotando elementos existentes en una fuente escrita, *los Anónimos* de 1283 y 1287, que hasta entonces habían pasado inadvertidos. La singularidad del ciclo de Carpaccio radica en que lleva esta humanización a su más alto grado, sin que haya una fuente escrita conocida. Es evidente que el *exemplum* de vida cristiana que presenta esta versión veneciana se adapta perfectamente al ideal de vida cristiana de una cofradía laica integrada por personas de ambos sexos.

Hay en los lienzos de la versión de Carpaccio otra escena original con respecto a todos las anteriores: las exequias de santa Úrsula. Este episodio aparece en el ciclo véneto que se encuentra en una colección privada de Florencia ([figura 118](#)) y en el de Vigo de Cadore ([figura 119](#)), pero no se representan las exequias de santa Úrsula en particular, sino la de las once mil vírgenes, y se hace de una manera muy simbólica: los cuerpos de las vírgenes son representados por sus cabezas y se introducen todas en un

¹ La única fuente escrita que sitúa a Etéreo con Úrsula en Roma es el texto de una versión italiana del siglo XIV de la leyenda, en la que el padre de Etéreo, que acompaña a su hijo a Bretaña, se prenda de la belleza de Úrsula, hasta el punto de que él también la acompaña a Roma (véase el texto en *Collezione di Leggenda inedite*, Bologna, 1855, vol. 1, pp. 177-206, reimpresa en *Leggende del secolo XIV*, Firenze, 1863, v. II). Sin embargo, Carpaccio no se inspiró en esta versión, pues en ella el padre de Etéreo es el personaje masculino principal y en el lienzo de Carpaccio *El encuentro de los peregrinos con el papa Ciríaco* el padre de Etéreo no aparece ante el papa Ciríaco (Guy de Tervarent, pp. 102 y 103).

sarcófago, en el caso de Florencia, o en dos, en el caso de Vigo. En el ciclo de Carpaccio el entierro afecta exclusivamente a santa Úrsula y está representado de una manera muy realista. El templo al que conducen el cuerpo de santa Úrsula estaba dedicado a esta santa (el nombre aparece en el friso) y podía asemejarse a la propia capilla de la cofradía, que tenía también un pórtico, como hemos visto; escenas similares a esta de santa Úrsula tenían lugar justamente en la capilla de la cofradía, pues a ella se llevaban los cuerpos de los cofrades antes de su enterramiento y en ella se enterraba a miembros de la familia Loredan, donantes del ciclo, como veremos a continuación, mientras que en el pórtico y en el cementerio que se extendía delante de él se enterraba a los cofrades. Así, pues, la originalidad de la presencia de esta escena en el ciclo de Carpaccio muy bien puede deberse no sólo al deseo de honrar aquel lugar de enterramiento con la representación del funeral de la santa, patrona de los cofrades, cuyas reliquias albergaban aquellas paredes, sino también a la voluntad de establecer un paralelismo esperanzador entre el funeral de la santa, cuya ascensión a los cielos nadie ponía en duda y que era el tema de *La gloria de santa Úrsula*, y el de los cofrades y donantes, que habían hecho de ella su principal intercesora ante Dios.

Otra singularidad del ciclo de Carpaccio es su gusto por la ceremonia y el fasto. Las tres escenas de los embajadores y *El encuentro de los peregrinos con el papa Ciríaco* adquieren una solemnidad y una majestuosidad desconocidas en las representaciones de estas mismas escenas en los ciclos anteriores. La atención que se manifiesta en estos lienzos por el formalismo de las ceremonias, por la vestimenta suntuaria, por los cortejos y por incorporar a las masas, es absolutamente novedosa en la presentación de la vida de santa Úrsula. Igual ocurre en las escenas originales del ciclo, como la despedida de Etéreo de sus padres, la partida de la peregrinación y las exequias de santa Úrsula. Venecia era una gran potencia y, como tal, mantenía intensas relaciones diplomáticas y recibía con mucha frecuencia a embajadores y a altos dignatarios de grandes países. Las ceremonias oficiales con este motivo, que eran las más frecuentes de las ceremonias oficiales del Estado (Muir, 1981, pp. 232-233), estaban sujetas a un protocolo cuidadoso. Comenzaban con el recibimiento en algunas de las islas de la laguna por algún magistrado de la República, cuyo rango dependía del rango del visitante y que en ocasiones excepcionales podía llegar a ser el propio Dux. Terminaba con una recepción en la sala del Colegio del Palacio ducal, en la que el comportamiento del Dux con respecto al dignatario extranjero también variaba según el rango de éste. Venecia no temió nunca las visitas de los más altos dignatarios de naciones extranjeras, al contrario de Florencia, pues entendía que eran un reconocimiento de la propia dignidad de la república. Por tanto, Carpaccio, al pintar estas escenas clásicas de recepción de embajadores o altos dignatarios, típicas del ciclo de santa Úrsula, refleja el ceremonial con el que estaban asociadas estas escenas en Venecia, pues ignorarlo habría sido menospreciar ante el devoto veneciano de santa Úrsula la propia dignidad de su santa intercesora. El humanista patricio Ermolao Barbaro, probablemente uno de los donantes del ciclo, como veremos a continuación, fue un embajador de la *Serenissima* en Milán y en Roma y se enorgullecía de que su abuelo, su padre y él mismo hubieran representado a Venecia en la corte de Milán¹. Él mismo pudo haber impulsado a Carpaccio a prestar atención a estos aspectos cortesanos que él conocía tan bien.

¹ «...Ecquid alia genes, alia domus est Italia tota praeter nostram, ex qua tres, continua serie, avus, pater, filius ab eodem senatu ad eosdem principes hoc nomine profecti fuerint?...» («Qué otro clan, qué otra casa hay en toda Italia, aparte de la nuestra, de la que tres hombres, en una

Por otra parte, en el ciclo de Carpaccio, especialmente en *La llegada a Colonia* y en la escena de la masacre de *El martirio de los peregrinos y el funeral de santa Úrsula*, se aprecia también un gusto caballeresco por las armas, armaduras, monturas, heraldos, estandartes e incluso por la caza, que es, asimismo, desconocida en los demás ciclos sobre santa Úrsula. El ciclo de Carpaccio, como el que le encargó Piero de Medicis en 1459 a Benozzo Gozzoli para el palacio familiar en Florencia sobre el tema del cortejo de los Reyes Magos,¹ no versa sobre temas caballerescos, pero inserta elementos propios de la cultura caballeresca y de la cortesana.

Tanto el espíritu cortesano como el caballeresco impreso en los lienzos por Carpaccio significan una translación a la leyenda de santa Úrsula de valores del patriciado veneciano, valores que eran dominantes y socialmente admirados y aceptados como inherentes al poder.² La historia de dos personajes nobles, santa Úrsula, princesa bretona, y Étéreo, príncipe británico, fue recreada en Venecia con las formas que el poder asumía en esta ciudad. El gusto por la ceremonia, y el lujo, el espíritu cortesano y caballeresco que reflejan los lienzos de Carpaccio, son elementos de una característica más general del ciclo: la venecianización de la historia. Comprende otros con el mismo fin, entre los que destacan la arquitectura y la geografía de la ciudad, que iremos desgranando en el análisis de cada uno de los lienzos. Esta venecianización, sin embargo, no consistía en una copia realista de tal o cual lugar, acontecimiento o ceremonia veneciana, sino una recreación libre de un escenario urbano y cultural a partir de elementos venecianos.

Finalmente, quisiera destacar otra característica iconográfica del ciclo de Carpaccio sobre la leyenda de santa Úrsula: sus numerosos «préstamos» teatrales. Este aspecto ha sido puesto de manifiesto por Michelangelo Muraro (1971) y retomado por L. Zorzi (1991). Ciertamente, los lienzos de Carpaccio contienen numerosos elementos que probablemente el pintor tomara de representaciones escénicas y los iremos tratando en el análisis de cada uno de los lienzos en los que aparecen. Basándose en este dato Muraro sostuvo que Carpaccio se inspiró en una representación teatral de naturaleza religiosa sobre la vida de santa Úrsula encargada por la cofradía y en la que participaron activamente jóvenes de varias *compagnie della calze* (*ibid.*, pp. 1 y 2). L. Zorzi y F. Bardon le han seguido en esta interpretación. Zorzi cree que la representación en honor de la santa en la que se habría inspirado Carpaccio habría tenido lugar en el marco de las representaciones organizadas por los monjes del convento de Santi Giovanni e Paolo, que sí están documentadas (*ibid.*, pp. 216 y 217). Sin embargo, no está documentada, ni en este marco ni en ningún otro, ninguna representación de la vida de santa Úrsula en Venecia. El único texto escrito de una representación teatral sobre santa Úrsula que se conoce en Italia es florentino, está datado en 1516, aunque podría

serie continua, abuelo, padre e hijo, fueron enviados por el mismo Senado del mismo príncipe con este título [de embajador]»). Carta a Giorgio Merula desde Milán, el 21 de enero de 1488, en Ermolao Barbaro, *Epistolae, Orationes et Carmina*, ed. V. Branca, Firenze, 1943, pp. 11-12.

¹ Acidini Lucidat, *The chapel of the Magi*, pp. 39-41 y 179.

² Aunque el espíritu caballeresco decae en el período de paz y prosperidad que se inicia con la paz de Lodi, en 1454, y finaliza con las invasiones extranjeras de la última década del siglo XV, las justas y torneos siguieron gozando de popularidad en Italia para divertimento general. Así, en Venecia en 1485 se organizó un torneo para festejar la paz con Hungría y en 1497 se celebraron justas durante la fiesta de la *Sensa*. Véase C. H. Clough, «Chivalry and Magnificence in the Golden Age of the Italian Renaissance», en S. Anglo (ed.), 1990, pp. 36-37.

haberse representado antes, y ofrece una versión de la leyenda que no coincide con la ofrecida por Carpaccio. En ella, tras la vuelta de los embajadores ingleses a su patria, el rey de Inglaterra decide acompañar a su hijo al reino de Bretaña y le impresiona tanto la belleza de Úrsula que decide acompañarla a la peregrinación. Etéreo, por el contrario, regresa a Inglaterra para gobernar el reino paterno y allí convence a su madre para recibir el bautismo. Después a Etéreo se le aparece un ángel, que le ordena que se una a Úrsula y a su padre, el rey de Inglaterra, que con el papa Ciríaco, se dirijan de Roma a Colonia¹. La versión de la leyenda del siglo XIV a la que nos referimos anteriormente, en la que Etéreo acompañaba a Úrsula y a su padre en la peregrinación, se cree que se basaba en una representación teatral, pero no coincide con la versión de Carpaccio. A pesar de ello, F. Bardon (1985, pp. 30 y 31) cree que los elementos teatrales en el ciclo de Carpaccio son tan evidentes que la prueba de que esa representación existía es el propio ciclo de Carpaccio. Si fuera así, esa representación sería la fuente de la que bebió Carpaccio para su novedosa versión de la leyenda de santa Úrsula, una historia aristocrática de amor y martirio por Cristo. La conexión entre las representaciones pictóricas y las teatrales de los personajes sagrados a lo largo de la Edad Media y en el Renacimiento fue estrecha y es obvio que las primeras fueron influidas por las segundas. Pero el estudio de M. Aronberg Lavin sobre la historia de la profanación de la hostia en la predela pintada por Paolo Ucello en 1467 y 1468 no revela una subordinación de la pintura a las fuentes escritas y a las representaciones teatrales, sino una interrelación con cierto grado de independencia (Aronberg Lavin, 1969, *passim*).

LA FINANCIACIÓN Y LAS FUNCIONES DEL CICLO

El ciclo de Carpaccio, por el tamaño y por la calidad de sus lienzos, no es propio de una *scuola piccola*, como la de Sant'Orsola, sino de una *scuola grande*. En efecto, sus nueve telas, que ocupan unos 110 m² de superficie, ejecutados en un período máximo de cinco años, se pueden parangonar a los ocho lienzos sobre la historia de la reliquia de la verdadera cruz de la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, que ocupaban 117 m² y fueron pintados en un período máximo de dieciséis años, y a los siete sobre la vida de san Marcos para el *albergo* de la Scuola Grande di San Marco, que ocupaban 119 m² y fueron realizados en un período de tiempo mucho mayor (unos treinta años). Con lienzos en número similar y de tamaño semejante a los ciclos de estas dos *scuole grandi*, el ciclo de la Scuola di Sant'Orsola fue ejecutado en un período de tiempo notablemente más corto, lo cual implicaba suficiencia económica para hacer frente a los pagos que habría exigido Carpaccio por cada una de sus telas. Los ciclos encargados por las *scuole piccole* son muchísimo más modestos que los de la Scuola di Sant'Orsola: los ocho lienzos de la Scuola di San Giorgio degli Schiavonni, pintados en cinco años por Carpaccio, no llegaban a la cuarta parte de la superficie de lienzo del ciclo de santa Úrsula (unos 25 m²); los cinco de la Scuola di San Stefano, también obra de Carpaccio, datados entre 1511 y 1520, no debían de superar los 16 m² (los cuatro que se han conservado ocupan 12.70 m²), y los seis de la Scuola di Santa Maria degli Albanesi, realizados por Carpaccio entre 1504 y 1508, no llegaban a los 10 m² de superficie. Si se tienen presentes los precios que se pagaban por

¹ M. Castellano Castellani, *Rappresentazione di S. Orsola*, pp. 409 a 444, en el volumen segundo de Allesandro d'Ancona, *Sacre rappresentazioni dei Secoli XIV-XV*, Firenze, 1872.

lienzos de similares características y dimensiones por aquellos años en Venecia,¹ el costo de un ciclo como el de santa Úrsula, aunque Carpaccio fuera un pintor todavía poco valorado, no podría estar por debajo de, al menos, medio millar de ducados.

¿Cómo pagó la cofradía este ciclo? La única vía de financiación que está documentada se menciona en el referido acuerdo de 16 de noviembre de 1488, recogido en la *mariegola*: el rector, el vicario, el escribano y los doce decanos donarían a la cofradía un total de dieciséis *soldi* mensuales, a razón de uno por miembro y el rector dos; además, el dinero de las multas (*ponti*) impuestas a ellos por incumplimiento de sus obligaciones no sería repartido entre ellos mismos, sino que, a partir de ese momento, pasaría a formar parte de los fondos de la cofradía. El acuerdo menciona multas por dos motivos concretos: por no ir a los entierros de los cofrades y por blasfemar; tanto una como otra estaba penada con un *grosso* (entre cinco y seis *soldi*) para cada miembro y dos *grossi* para el rector.² Pero también se refiere a las multas que se impusieran por los incumplimientos a las demás obligaciones de los miembros de la junta rectora. Por la *mariegola* sabemos que estas multas podían ser las siguientes: por no estar algún miembro de la junta rectora los segundos domingos de cada mes o cualquier otro día ordenado en la capilla de Santa Úrsula antes de que se levanten cuatro de las tablillas, dos *grossi* para el rector y una para los demás; por no estar cualquiera de los dos decanos a quienes les toque en la misa de los lunes antes del evangelio, dos *grossi* a cada; por no tener los decanos en las reuniones de la junta rectora el rollo con los nombres de los cofrades a quienes les corresponda avisar, un *grosso* a cada; por el rector no darles agua bendita cuando están reunidos en la iglesia, dos *grossi* para el rector; por salir de la iglesia antes del rector cuando está reunida la junta rectora, un *grosso*; por empezar a comer o a beber sin que el rector hubiera bendecido la mesa, dos *grossi* para el gastaldo y uno para los demás.³ El capítulo de cofrades fue estricto en asegurarse estos ingresos, pues los miembros de la junta rectora que no pagaran las multas por estos motivos serían expulsados de la misma tan pronto como llegaran a cinco multas sin abonar y no podrían volver a pertenecer a ella en el plazo de tres años, ni después de estos tres años si no pagaban antes lo que debían. El dinero ahorrado y recaudado con estas medidas se destinaba exclusivamente a pagar el pan y las candelas de los diez sacerdotes y, todo lo que sobrara, a las obras y a los lienzos, hasta que éstos fueran finalizados. Los dieciséis *soldi* mensuales de la junta rectora desde 1488 a 1495, año en que se cree que se acabó el ciclo, suponían diez ducados aproximadamente; la cantidad que recaudaron por multas podría haber supuesto, como máximo, veinte ducados más. Por tanto, esta vía de financiación tuvo que estar acompañada por otras, de entre la amplia gama a la que nos hemos referido en el capítulo 4.

Rocco Curti, el padre dominico de Santi Giovanni e Paolo que completó en el siglo XVIII la descripción de las tumbas que había hecho el padre Luciani, atribuye al clan de los Loredan la financiación del ciclo, razón por la que el escudo de armas

¹ *La predicación de san Marcos en Alejandría*, de Gentile Bellini, se preveía en 1504 que podía valer en torno a los 200 ducados (doc. 27) y los lienzos para la sala capitular de la Scuola di San Marco que se encargaron entre 1466 y 1482 oscilaron entre 150 y 100 ducados. Lenzos para *palle*, generalmente de menores dimensiones que los anteriores, entre 1484 y 1507 se pagaron entre 130 y 36 ducados, dependiendo de la fama y prestigio de los pintores (P. Humfrey, 1993, p. 154).

² MSO, los acuerdos 4 y 6 de “Ocho acuerdos sin fecha”.

³ MSO, acuerdos 1, 2, 3, 5, 7 y 8 de “Ocho acuerdos sin fecha”.

aparece en uno de los lienzos (*El martirio de los peregrinos y los funerales de santa Úrsula*).¹ Los Loredan era uno de los clanes patricios más destacados de Venecia, presentes en el *Maggior Consiglio* desde al menos 1261 (S. Chojnacki, 1973, p. 86, nota 15). Pertenecía a las denominadas *case nuove*, esto es, al grupo de clanes patricios que no defendían que su origen se remontara a la creación de Venecia, pero habían irrumpido con fuerza en la vida económica de la ciudad en los siglos XII y XIII y habían logrado integrarse en su elite política.² Seis años después de terminar Carpaccio el ciclo de santa Úrsula, en 1501, sería elegido Dux un miembro de este clan: Leonardo Loredan. La rama relacionada con el convento de Santi Giovanni e Paolo pertenecía a la parroquia de San Canciano, cercana al convento, y su palacio se levantaba muy próximo a la trasera de la parroquia citada, en el lugar que ocupa hoy el palacio Widman-Rezzonico (P. Molmenti y G. Ludwig, 1903, p. 42). Muchos de sus miembros eligieron el convento dominico como lugar de enterramiento: en 1384 los hermanos Francesco y Bertucci Loredan y sus herederos, en el cementerio de la sacristía;³ el hombre de armas Paolo Loredan, en la capilla de las Santas Cruces y los Diez Mil Mártires⁴ (su tumba es probable que sea la que se conserve en la capilla absidal sur); Giorgio Loredan, hijo de Giovanni Loredan, y sus herederos, en la misma capilla que Paolo;⁵ Lorenzo y Nicolo Loredan, hijos de Zuane, y sus herederos, en el claustro;⁶ el dux Leonardo Loredan antes referido, en 1521, en la capilla mayor, delante del altar (la tumba de mármol en la pared sur del altar es de 1572). Pero buen número de los miembros de la familia, sin duda devotos de santa Úrsula y, muy probablemente, cofrades *per nobeli* de la fraternidad, eligieron ponerse bajo la protección de la santa ante el Juicio Final y optaron por su cementerio; así, en el exterior de la capilla, junto a la pared sur, se encontraba el sepulcro de un Fantin Loredan y sus herederos⁷ y el de un Pietro Loredan;⁸ en el área que estaba enfrente del pórtico de la capilla, un Ludovico Loredan, fallecido en 1415,⁹ procurador de San Marcos en 1382 (Sansovino, *Venetia città...*, p. 303.); el de un Marchesini Loredan¹⁰ y el de otro Loredan cuyo nombre se había borrado del sepulcro en la primera mitad del siglo XVI (este Loredan había manifestado

¹ BMC, *Inscrizione nella Chiesa e Monastero dei Santi Giovanni e Paolo...* Ms. Cicogna, 1976, p. 305:

«Nella capella stessa sonovi due sepulture della famiglia Loredano, di cui fu pure beneficenza alla medesima il dono delli pretiosi quadri delineati da Vittore Carpaccio e dal medesimo con finessa dipinti; i' arme Loredano in quelli espresse ne rendono il testimonio».

² S. Chojnacki ha estudiado el patriciado veneciano a lo largo del siglo XIV y, de acuerdo con el *Estimo* de 1379, el número de miembros en el *Maggior Consiglio* y el número de puestos ocupados en las principales instituciones del Estado, ha concluido que catorce *casate* fueron las más destacadas. Eran las de los Contarini, Corner, Da Molin, Dandolo, Dolfin, Falier, Giustinian, Gradenigo, Loredan, Michiel, Morosini, Querini, Soranzo y Venier (1973, p. 89, nota 108).

³ BMC, *Inscrizione nella Chiesa e Monastero dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia raccolte dal Padre Maestro Marcantonio Luciani ...*, pp. 132-133.

⁴ *ibid.*, p. 134

⁵ *ibid.*, pp. 134-135.

⁶ *ibid.*, pp. 133-134.

⁷ *ibid.*, pp. 134-135.

⁸ *ibid.*

⁹ *ibid.*, pp. 136 y 137.

¹⁰ *ibid.*

su devoción a santa Úrsula grabando la «V» de Úrsula y una «L», probablemente de “Loredan”, sobre su tumba).¹ Pero más relevante es que varios miembros de esta rama fueron enterrados en el interior de la capilla misma de Santa Úrsula, en donde hubo al menos tres tumbas de ellos. Una pertenecía a Giovanni Loredan, hijo de Giacomo, fallecido en 1353; la tumba se encontraba en el suelo, en el eje longitudinal del templo, junto a la puerta de entrada, lugar en el que las excavaciones efectuadas en 1928 encontraron restos de esta sepultura a 176 centímetros del batiente de la puerta de ingreso a la capilla. El epitafio que figuraba en la tumba rezaba así: «Sepultura dni Joannis Lauredano q. dni. Jacobi de confinio S. Canciani et suor. Heredum. MCCCLIII».² Diez años después, en 1363, el ya mencionado Marco Loredan, *procuratore di supra*, hijo de Piero, fue enterrado en el interior de la capilla, en un arca colgante que se encontraba sobre la pared sur, desplazada en 1492 de este lugar para liberar espacio suficiente para colgar los lienzos de Carpaccio; el estudio arquitectónico de la capilla efectuado en 1928 encontró en la pared sur una cavidad que pudo corresponder a esta tumba.³ Giovanni y Marco compartían bisabuelo, Alberto Loredan, y sus respectivos abuelos, Piero y Marchesin, eran hermanos.⁴ La tercera tumba de los Loredan en el interior de la capilla de la que hay constancia documental es la de Pietro Loredan, senador, fallecido en 1508. En su testamento, de 26 de noviembre de 1504, expresó su voluntad de ser enterrado en la capilla de Santa Úrsula («...vollo sepeliri ad monasterium Sanctorum Joannis et Pauli in capele sancte Ursule cum habitum Sancti Francisci...»)⁵ Su tumba se encontraba en el suelo, en el eje longitudinal, delante de las gradas que conducían al altar, en donde las excavaciones de Renosto encontraron también restos de una tumba. El epitafio nos es conocido gracias al padre Luciani y hace referencia a que un hijo de Pietro, llamado Marco, transportó los restos de su padre desde Chipre, donde había fallecido en 1508, a este lugar.⁶ Pietro (1445-1508) era descendiente directo de Marco, pues el bisabuelo de Pietro, Bertucci Loredan, era nieto de Marco.⁷ No es descartable, pues, que Pietro decidiera que lo enterraran en la capilla de Santa Úrsula, según consta en su testamento, porque todos sus ascendientes directos hubieran seguido la estela que trazó Marco Loredan. Su padre, llamado Marco, también había sido sepultado en la capilla en 1488⁸ y tanto su esposa, Clara Bondumier, como

¹ *ibid.*, p. 136.

² *ibid.*, pp. 138 y 139, y la *Genealogia* de M. Barbaro en ASV, iv/19, f. 323. Véase también R. Renosto, pp. 43 y 44 para el hallazgo de los restos de la tumba.

³ M. Barbaro, *Genealogia*, f. 332, y R. Renosto, p. 44.

⁴ M. Barbaro, *Genealogia*, ff. 323, 331 y 332.

⁵ ASV, *Notarile, Testamenti*, b. 596, n° 539, f. 1 r.

⁶ BMC, *Inscrizione...*, p. 139. El texto de la lápida es el siguiente:

PETRO LAURETANO SENATORI OPT. REDDITIS PATRIAE OSSIBUS/ PER MARCUM F. EX
CYPRO, UBI IN MAGISTRATU/ DECESSERAT/ FILII PIENISS. POSUERUNT OBIIT/ MDVIII

Véase R. Renosto, p. 44, sobre la cavidad encontrada en la pared en 1928.

⁷ M. Barbaro, *Genealogia*, ff. 332 y 334.

⁸ En parte de un testamento suyo de 18 de julio de 1483, expresó su voluntad de que lo enterraran en SS. Giovanni e Paolo, en la tumba de su tío, Bernardo Memo, y que a su entierro quería que fueran los cofrades de la Scuola di San Marco, a la que pertenecía: «...Et prima voio el mio corpo sia messo a San Zuane Pollo in l'archa de mio barba misser Bernardo Memo. A la mia sepultura voio mie fradelli de la Scuola de San Marco...» (ASV, *Notarile, testamenti*, b. 1186, n° 95). No obstante, los testamentos de sus hijas Cristina (27 de julio de 1519) y Agnesina (27 de octubre de 1523) no dejan lugar a dudas de que Marco tenía una tumba en la

las dos hermanas de Pietro, Cristina y Agnese, expresarían su voluntad de ser sepultadas en la capilla en sus respectivos testamentos.¹ Incluso es posible que los restos de Pietro hubieran descansado en el arca del Marco Loredan fallecido en 1363 si ésta hubiera permanecido en el interior de la capilla; el derecho de sepultura en estas tumbas no se limitaba a las personas cuyos nombres figuraban en los epitafios, sino a sus herederos y descendientes,² como en algunos casos indicaba el epitafio.

A su vez, los descendientes inmediatos de Pietro Loredan estuvieron muy vinculados a la capilla. Uno de sus hijos, Marco, expresó en su testamento su voluntad de ser enterrado en la capilla de Santa Úrsula, en la tumba que él y su hermano Bernardo habían hecho para su padre, y ordenó a Bernardo, albacea testamentario suyo y uno de sus herederos –Marco no se casó y tuvo como descendencia una hija ilegítima a la que legó doscientos ducados–, que regalara a la capilla un cáliz de plata y una patena.³ Bernardo ejecutó la voluntad de su hermano el 10 de enero de 1518 y donó un cáliz, en el que estaba grabado el escudo de armas de los Loredan.⁴ El hijo de Bernardo,

capilla de Santa Úrsula, y en ella fue enterrado. En efecto, en el testamento de Cristina se lee: «...Item quando el piaserà al mio Signor Dio chiamarme de questa vita, voio el mio corpo sia sepolto in capella de Sancta Orsola in l'archa fo del quondam messer Marco Loredan fo mio padre, con l'abito de la Madona et possendo ancora con quello de San Giacomo...» (A.S.V., *Notarile, testamenti*, b. 124, n° 147). En el testamento de Agnesina se afirma: «...Item voio che l mio corpo sii sepolto a San Zuane Paulo in la capella de Sancta Ursola, dove è sepolto el corpo del quondam mio padre et sii vestido del habito de pizochare de i Servi...» (A.S.V., *Notarile, testamenti*, b. 124, n° 93). Por tanto, tras el testamento de 1483 hasta su muerte (sobrevenida en 1488, según P. Molmenti [1903, p. 42, y 1906, p. 107]), Marco debió cambiar de opinión acerca del lugar de su enterramiento.

¹ En el testamento de Clara Bondumier, de 27 de noviembre de 1504, se lee:

...Item, si et quando anima mea egressa fuerit ex corpore meo, tunc volo sepeliri ad eclessiam Sanctorum Joannis et Pauli, videlicet in capela Sancte Ursule, et si per casum deffungerem extra Venetias, volo quod corpus meum portetur Venetias et sepeliatur ad predictam capellam, cum habitu Sancte Marie pizocherarum, pro quo quidem habitu dimitto ducatos tres pro anime mea... (ASV, *Notarile, testamenti*, b. 956, n° 539).

Sobre la voluntad de Cristina y Agnese, véase la nota anterior.

² En 1648 un Nicolo Pisani, en una denuncia presentada ante el *Consiglio della Quarantia*, afirmaba que desde 1441 habían sido enterrados los miembros de su familia, incluida una hija suya que había muerto hacía un año, en una sepultura debajo del pórtico de la capilla de Santa Úrsula (v. R. Gallo, pp. 19-21). La tumba de un Pisani figura en el pórtico de la capilla en la relación del padre Luciani BMC, *Inscrizione...*, p. 117.

³ El testamento es de 1 de septiembre de 1517 y en él textualmente se afirma:

...A la mia morte volgio avanti el sepelir se cusí far si pol, che sia ditte le messe de messer san Gregorio et de la Madona, dandoli la elemosina consueta, et se per caso non se potesseno farle dire tute avanti el sepelir, el restante sia ditte più presto si porà nela capella de Sancta Orsola, ala qual capela laso uno calice darzento et patena, qual a levarne de la cassa.

Item per el mio sepelir oltra el dir dele sopraditte messe sia speso ducati trenta –cioè d.30- a modo che parerà ali sopradicti comisarii, cioè ala mazor parte de esi; et oltra di questo ai poveri che acompagnarano el corpo sia despensado ducati dò; et sia speso a dona Ana mia nena ducati cinque in tanti drapi per suo uso. El corpo veramente sia posto ne la arca nuova a Santa Orsola, la qual fessemo per nostro padre et in quela el do sepolto...

⁴ La donación del cáliz figura en el *Libro delle spese della Scuola* (véase P. Molmenti y G. Ludwig, 1906, p. 108, nota 1).

Pietro, y el hijo de éste, Marco Antonio, dispusieron en sus respectivos testamentos que se celebrara una misa diaria por la salvación de sus almas en la capilla de Santa Úrsula y Marco Antonio, además, legó seis ducados al año para que la capilla estuviera abierta. Un hijo de Marco Antonio dispuso que se celebraran cuatro misas por su alma al mes en la capilla de Santa Úrsula.¹ El padre Luciani no menciona ninguna otra tumba en el interior de la capilla de Santa Úrsula ni la exploración de 1928 citada encontró restos de otras sepulturas. El único clan que está documentado que en tiempos de Carpaccio o antes fuera enterrado en la capilla de Santa Úrsula es el de los Loredan, en particular, esta rama de la parroquia de San Canciano. Por otra parte, un Antonio Loredan también había sido enterrado en la capilla de Santa Úrsula, como consta en el testamento de 2 de mayo de 1504 de su hija, Cristina, de Sant'Eufemia de la Giudecca, cuya voluntad era, asimismo, que la enterraran en esa capilla.²

Esta capilla, pues, al mismo tiempo que sirvió de lugar de culto y reunión de la Scuola di Sant'Orsola, fue de hecho la capilla funeraria de familias del clan Loredan pertenecientes a esta rama. Obviamente, se trataba de devotos de santa Úrsula y, como hemos dicho, probablemente cofrades nobles de la fraternidad, que, por su mayor poderío económico o ascendencia ante los monjes de Santi Giovanni e Paolo —a quienes les correspondía la capacidad de decisión sobre los enterramientos en la capilla y el cuidado de las tumbas, según hemos visto anteriormente—, habían conseguido derecho de sepultura en el interior de la capilla misma, junto a las reliquias sagradas de la santa a la que encomendaron la crucial intercesión ante Dios para la salvación de sus almas.

Así, pues, resulta indiscutible que en la financiación de los ciclos de santa Úrsula intervinieran los Loredan, como prueba la presencia de su escudo de armas en *El martirio de los peregrinos y el funeral de santa Úrsula*, aunque no exclusivamente, como creyó el padre Roco Curti, y es muy probable que uno de ellos fuera este Pietro Loredan, fallecido en Chipre en 1508, o su padre, Marco Loredan, fallecido en 1488. Desde el siglo XIV se aprecia en Italia la costumbre de los poderosos de decorar las paredes de la capilla funeraria con pinturas de la vida de su santo intercesor, en las que se insertan los retratos suyos y de sus amistades, como hemos dicho anteriormente. Los otros dos ciclos murales de santa Úrsula que precedieron al de Carpaccio en Italia cumplían esta misma función. En efecto, la pequeña iglesia dedicada a santa Úrsula en Vigo di Cadore, decorada con frescos sobre la vida de esta santa, de autoría incierta (según unos, Tomaso de Módena, según otros, Vitale de Bolonia [Franco, 1992 pp. 254-257]), fue levantada por Ainardo de Cadore, un miembro de la clase dirigente de esa región, para que le sirviera de capilla funeraria a él y a su esposa, Margarita de Leisach; Ainardo adquirió el *ius patronatus* del pequeño templo y el derecho a nombrar el

¹ Sobre las últimas voluntades de los descendientes de Bernardo Loredan, véase el documento 40, Commissaria Basadonna; sobre la descendencia de este personaje, véase la *Genealogia* de M. Barbaro, f. 334.

² «...Item, si et quando anima mea egressa fuerit ex corpore meo, tunc volo sepeliri ad capellam Sancte Ursule positam apud ecclesiam Sanctorum Johannis et Pauli, in sepultura in qua fuit positum corpus quondam patris mei, aut in illa qua fiat de novo, cum habitu Sancte Marie servarum pizocherarum...» (ASV, *Notarile, testamenti* b. 955, n° 120). Este Antonio Loredan no fue el famoso defensor de Scutari, fallecido en 1482 (Sanudo, *Le Vite dei Dogi. 1474-1494*, pp. 279, 280 y 281), pues tenía un hijo que se llamaba Antonio, según se afirma en el testamento de Cristina, mientras que los hijos del otro Antonio eran Zuane, Marco y Giacomo (Barbaro, *Genealogia*, f. 329 y Sanudo, *ibid.*, p. 280).

capellán, y en su testamento de 1346 ordenó que sus restos fueran trasladados a la iglesia de Sant'Orsola cuando «erit sacro digna divino» (Franco, 1985, p. 11 y 14, nota 2). El sepulcro que existe en la capilla fue abierto en 1829 y en él se encontró un ataúd con un esqueleto y encima restos de otros cuerpos (*ibid.* p. 21, nota 5). Los frescos sobre la vida de santa Úrsula, ejecutados por Tomaso de Módena entre 1360 y 1366, que cubrían las paredes de la iglesia agustina de Santa Margarita de Treviso, es muy probable que fueran costeados por otro personaje de importancia de esa ciudad, Diomedeo Bazzoletti (Gibbs, 1989, p. 124), que en 1337, como hemos visto, expresó su deseo de ser enterrado en un *arca* ([figuras 120 y 121](#)).

En ambos ciclos aparecen los retratos de los donantes. En el de Vigo de Cadore, Ainardo y Margarita, arrodillados, suplican a santa Úrsula y sus compañeras, en gloria, la intercesión por la salvación de sus almas ([figura 122](#)). En Treviso, Diomedeo Bazzoletti, que luce el hábito blanco de la orden de los *Cavaliere Gaudenti*, a la que pertenecía, y su hijo, Paolo, ambos arrodillados, imploran a santa Úrsula la salvación de sus almas ([figura 123](#)). Nótese que los retratos de los donantes aparecen próximos al lugar donde se encontraban sus tumbas. Los de Ainardo y Margaret de Leisach aparecen en un recuadro en la pared sur de la capilla, próximo a la contrafachada, a la altura de la losa de la tumba. El de Bazzoletti y su hijo en la pared del altar, justo encima de su *arca* funeraria. La imagen del senador veneciano que aparece en *La llegada de los embajadores ingleses* también se encontraba próxima a la tumba de Pietro Loredan, que fue senador.

Es muy probable otra fuente de financiación para el ciclo: la de Ermolao Barbaro (1455-1493), el humanista veneciano perteneciente al clan patricio del mismo nombre. Su padre, Zaccaria, adquirió en 1455 a los descendientes del *cittadino* Niccolò Aldioni¹ el bello palacio gótico de San Vidal, sobre el Gran Canal, con la dote de su esposa, Chiara Vendramin,² hija de Andrea Vendramin, que sería dux de 1476 a 1478. Ermolao es el único personaje cuyo retrato ha sido identificado por un contemporáneo de Carpaccio. En efecto, en 1509 el humanista Gianpietro Valeriano Bolzani reconoció su imagen en la capilla (véase doc. 38). Los Barbaro, sin embargo, no utilizaron el complejo de Santi Giovanni e Paolo como lugar de enterramiento, sino la iglesia de San Francesco della Vigna. Por tanto, su retrato en el ciclo no se debe a la misma razón que los de los miembros del clan Loredan. Ermolao era nieto de una Loredan; su abuelo paterno, Francesco, también distinguido humanista, autor de un tratado sobre el matrimonio, *De re uxoria*, se casó con una Loredan, María, hija de Pietro Loredan, procurador de la República en 1426.³ Dado, sin embargo, el carácter patrilineal tan acusado del patriciado veneciano, estos parentescos por vía materna creaban lazos menos intensos que en otros lugares. Dos hipótesis me parecen plausibles para explicar la presencia de su retrato en la capilla.

La primera es la voluntad de los Loredan de extender los retratos en su capilla familiar a personajes destacados del saber, en este caso emparentados con ellos. Ermolao obtuvo en vida prominencia en el campo de las letras; se interesó por la

¹ El legado de Niccolò Aldioni a su cofradía, la Scuola di San Marco, sirvió para financiar la decoración interior de la sede (doc. 30) y de garantía de pago a Giovanni Bellini de *El martirio de S. Marcos en Alejandría* (doc. 31).

² G. Gullino, «*Il patrimonio del Barbaro di San Vidal: proprietà privata e benefici feudali*», p. 67, en M. Marangoni y M. Pastore Stocchi, Venecia, 1996.

³ *ibid.*, p. 95, y Sansovino, *Venetia, città...*, I, p. 203.

filosofía –tradujo a Aristóteles–, y por la ciencia –tradujo a Plinio–, hasta el punto de que Erasmo dijo de él que, junto al florentino Angelo Poliziano, era el filólogo más importante de las décadas finales del siglo XV (Logan, 1972, p. 82). Había numerosos precedentes de retratos de hombres de letras en los frescos de las capillas funerarias de los miembros de las clases dirigentes italianas, que tenían a bien perpetuar su imagen, ante Dios y ante su descendencia, rodeada de hombres insignes de su tiempo, como prueba de la alta consideración que alcanzaron en vida. Así, Petrarca aparece en la escena de *El consejo del rey Ramiro*, en los frescos que pintó Altichiero entre 1372 y 1379 en el ciclo sobre Santiago Matamoros para la capilla funeraria de Bonifacio Lupi, hombre de armas y diplomático de la corte de Francesco il Vecchio Carrara, en la basílica del Santo en Padua (M. Plant, 1987, pp. 408-409). También aparece Petrarca en *El bautismo del rey y su familia*, pertenecientes al ciclo de san Jorge, en los frescos ejecutados por el mismo pintor entre 1378 y 1379 en el ciclo de san Jorge para la capilla funeraria de Raimondino Lupi, pariente de Bonifacio (S. Mardersteig, pp. 274-275). Angelo Poliziano y Pico della Mirandola aparecen en la tabla que pintó Botticelli entre 1475 y 1478 con *La adoración de los Reyes Magos* para la capilla funeraria del banquero Giovanni Lami, en Santa Maria Novella (Santi, p. 13). Luigi Pulci, entre 1482 y 1488, aparece en *San Pedro resucita al hijo de Teófilo*, de Filipino Lippi, en la capilla Brancacci (Meller, 1960-1961, pp. 189-190). Angelo Poliziano aparece en la escena de *La confirmación de la regla de la orden franciscana* en los frescos que Ghirlandaio pintó en la década de 1480-90 sobre la vida de San Francisco para la capilla funeraria del banquero Francesco Sasetti en la iglesia de Santa Trinità, en Florencia (A. Warburg, 1990, pp. 111-116) ([figura 93](#)). El mismo Angelo Poliziano, Marsilio Ficino –el filósofo neoplatónico, fundador de la Academia Medicis–, Cristoforo Landino –el estudioso de Virgilio–, y Demetrio el Griego –especialista en Platón– fueron identificados por Vasari en *El ángel se aparece a Zacarías* del ciclo de frescos sobre san Juan Bautista en la capilla mayor de Santa Maria Novella, sobre la que había adquirido el *ius patronatus* el banquero Giovanni Tornabuoni (*Le vite...*, Milanesi, III, p. 265-266). Por tanto, los Loredan también pudieron incluir a Ermolao Barbaro en su capilla funeraria, siguiendo esta costumbre de representar a personalidades del mundo del saber en estos espacios, en este caso estimulados, además, por el parentesco. No obstante, a esta hipótesis se le pueden plantear dos objeciones. La primera radica en el hecho de que, en los casos citados, el hombre de letras aparecía junto a otros personajes distinguidos de la ciudad, con los que estaba relacionada la familia que había adquirido el derecho de ser enterrada en la capilla. Los retratos de Petrarca en las capillas de los Lupi aparecían junto a los del propio señor de Carrara, Francesco il Vecchio, su hijo, y otros miembros distinguidos de la corte de éste, con los que los Lupi, cortesanos ilustres, se relacionaban.¹ Los retratos de hombres de letras en las capillas florentinas de Brancacci, Francesco Sasetti y Giovanni Tornabuoni se mezclaban con los de los miembros de la familia Medicis y otros destacados ciudadanos

¹ En la escena de *El consejo del rey Ramiro* Altichiero retrató al rey Luis el Grande de Hungría, a quien Bonifacio Lupi visitó en misión diplomática en 1372, además de los dos Carrara, Francesco il Vecchio y Francesco il Novello, y el propio Bonifacio Lupi y su esposa (v. P. Plant, 1987, p. 412). En la escena de *El bautismo del rey y su familia* Altichiero hizo más retratos, entre los que se han identificado a Lombardo della Setta y varios miembros de la familia Lupi (v. S. Mardersteig, pp. 274-276).

florentinos del partido de los Medicis.¹ La imagen de Ermolao, sin embargo, no parece que esté junto a miembros de la familia Loredan en el lienzo. La segunda objeción consiste en que el orgullo cívico de inmortalizarse rodeado de personajes de la elite de la ciudad solía reservarse en la Venecia republicana a la decoración de las sedes de las grandes instituciones públicas.

Más plausible es la hipótesis de que Ermolao Barbaro ayudara a financiar el ciclo de Carpaccio, ya sea en su calidad de cofrade noble de la fraternidad, ya sea por mera devoción a la santa. El humanista pudo sentirse atraído por la decidida vocación de celibato de santa Úrsula, cuya historia debía de conocer a través de sus fuentes escritas,² pues él mismo había elegido el celibato como estado para su propia vida y su primer tratado, *De coelibatu*, versó sobre las excelencias de esa condición. Al igual que Gasparo Contarini y Daniele Barbaro, su sobrino-nieto, Ermolao dedicó su vida a la patria y a Dios, y, al igual que ellos, fue recompensado por la Iglesia con un obispado en la última parte de su vida, después de una brillante carrera de servicios a la República (Logan, 1972, pp. 65 y 66). En el caso particular de este Barbaro, la aceptación del Patriarcado de Aquilea en marzo de 1491, nombramiento hecho por Inocencio VIII, cuando el humanista era embajador en Roma, le causó el destierro de Venecia. La República castigó así que hubiera incumplido uno de los deberes más importantes de sus diplomáticos –aceptar cargos de las autoridades de las naciones en las que estaban destacados sin autorización del Senado– y que hubiera servido de instrumento de la política papal de afirmación de sus derechos, frente a las pretensiones de Venecia de que el nombramiento del patriarca lo hiciera el pontífice a propuesta de la República. Ermolao, que no se dejó persuadir por su amigo Girolamo Donato, enviado a Roma por la República para convencerlo de que regresara inmediatamente a Venecia, no podría pisar su patria nunca más y moriría en Roma en julio de 1493, renunciando al final de la vida a su patria por Dios y por la Iglesia. Fue, pues, un hombre de profundas convicciones religiosas, que sostuvo que los filósofos antiguos estaban lastrados porque eran esclavos de la concupiscencia (Branca, 1963, p. 65). La presencia en el lienzo de *El encuentro de los peregrinos con el papa Ciríaco* de este sabio patricio, perteneciente a una familia amante de las artes –Poliziano fue portador de una vasija griega, obsequio de Zaccaria Barbaro, padre de Ermolao, a Lorenzo de Médicis–³ puede deberse a que fuera devoto de Santa Úrsula y a que contribuyera a la financiación del ciclo.

¹ En el mismo compartimento en que aparece Alberti en *San Pedro en cátedra*, Filippino Lippi retrató entre 1481 y 1485 a distinguidos ciudadanos florentinos como Tommaso Soderini, Piero Guicciardini, Piero del Pugliese y Luigi Pulci contemplando *La resurrección del hijo de Teófilo* (Vasari, Milanesi, *Le Vite...*, III, p. 463). En *La confirmación de la Regla*, en Santa Trinità, Ghirlandaio también retrató a Lorenzo de Médicis y probablemente a Antonio Pucci, *gonfaloniere di giustizia* de Florencia, junto al donante y su hijo (A. Warburg, *ibid.*). En *El ángel se aparece a Zacarías*, Vasari dice que «ritrasse un buon numero de cittadini fiorentini, che governano allora quello Stato; e particolarmente tutti quelli di casa Tornabuoni, i giovani ed i vecchi» (*ibid.*, p. 265).

² En la segunda mitad del siglo XV el número de ediciones en lengua vernácula que se habían impreso en Venecia de *La leyenda dorada*, según la traducción hecha por Nicolo Manerbi, el abad Camaldulense de San Nicolás, en Murano, fueron numerosas: 1475, 1481, 1487, 1492 (dos) y 1494 (v. L. Zorzi, p. 230, nota 19).

³ «Un bellissimo vaso di terra antiquissimo mi mostrò stamattina detto messer Zaccheria, el quale nuovamente di Grecia gli è stato mandato: e mi disse che se 'l credessi vi piacessi, volentieri ve lo manderebbe, con due altri vasetti pur di terra. Io dissi che mi pareva proprio cosa da V.V.; et

La finalidad del encargo del ciclo de Carpaccio hay que considerarla desde la doble perspectiva de la cofradía y de los principales donantes, que fueron, sin duda, los Loredan, como prueba la presencia de su escudo de armas en *El martirio de los peregrinos y los funerales de santa Úrsula*. En ambos casos, estaba presente el deseo de dignificar, con la belleza que aportaban los lienzos de Carpaccio, aquel lugar, en el que rendían culto a su santa intercesora y, en el caso de los Loredan, iban a reposar sus restos para siempre. El respeto y la honra a la santa y la exigencia de ostentación de rango de la cofradía y de la familia patricia ante los venecianos requería que la capilla se decorara noblemente. En ambos casos estaba presente el deseo de sentir y hacer sentir la presencia de la santa, en cuya intercesión en gran medida habían depositado sus esperanzas de salvación. En la intimidad de la oración o en el fervor colectivo de otros actos de culto, la imagen de santa Úrsula se mostraría omnipresente a sus devotos en aquella capilla de reducidas dimensiones, inspirando veneración y protección por la grandeza cristiana de vida que presentaban aquellos lienzos. Los de las paredes laterales y la contrafachada impulsarían al devoto a dirigir sus oraciones a santa Úrsula ante el lienzo del altar, en el que Dios-Padre recibe a la santa en el cielo y avala la legitimidad de la santa para interceder por la salvación de sus devotos. Por otra parte, para los miembros de la familia Loredan que iban a ser enterrados allí, era enormemente reconfortante que la presencia de santa Úrsula en aquellas imágenes presidiera sus restos, pues reflejaba visual y metafóricamente la intercesión que la santa iba a ejercer sobre sus almas y que los monjes de Santi Giovanni y Paolo se encargarían de solicitar una y otra vez en las misas que allí iban a celebrar, cumpliendo las últimas voluntades que eran habituales en la religiosidad de aquella época. En ambos casos estaba, asimismo, presente la voluntad de objetivar, de dar testimonio a través de la imagen, ante la santa y ante Dios, pero también ante la sociedad veneciana, de que tanto los cofrades como los Loredan y Ermolao Barbaro tenían una relación especial con santa Úrsula. Los primeros eran sus representantes en la ciudad y, como tales, aparecían retratados en los lienzos, asistiendo a las distintas escenas de la vida de la santa, como, por ejemplo, en *La despedida de Etéreo y el encuentro de los prometidos* o en *El regreso de los embajadores ingleses* (véase la explicación de estos lienzos más abajo). Los segundos eran unos devotos especiales de la santa, a la que hacían donaciones de distinta naturaleza y también se hicieron retratar en los lienzos, ya sea asistiendo a las diversas escenas (*La llegada de los embajadores ingleses*, *La despedida de Etéreo* y *el encuentro de los prometidos* y *La gloria de santa Úrsula*), ya sea implorando su intercesión (la dama arrodillada en la escena de las exequias de santa Úrsula, imagen habitual en la pintura funeraria italiana a lo largo de todo el siglo XIV y XV, del que los frescos del ciclo de santa Úrsula de Vigo de Cadore y Treviso constituyen dos de los innumerables ejemplos).

Además, la cofradía, en particular, pretendía dar a conocer la vida de su patrona —la decisión del encargo tomado en asamblea en 1488 fue recogida en términos, como ya dijimos anteriormente, de «far far i teleri dela historia de madona Santa Orsola»— a sus propios cofrades y a los venecianos en general, que eran convocados en aquel lugar en ocasiones señaladas. Evidentemente, la finalidad didáctica adquiriría sentido en el

tandem sarà vostro. Domattina faró fare la casetta, e manderollo con diligenza. Credo non ne abbiate uno sì bello in eo genere: è presso che tre spanne alto e quatro largo». Carta del 20 de junio de 1491 a Lorenzo de Médicis, en A. Poliziano, *Prose volgari inedite e poesie latine e greche*, Firenze, 1867, p. 81.

marco de la piadosa; los lienzos de Carpaccio representaban los momentos esenciales de la vida de la santa y, por tanto, ponían al alcance de todos, sin las limitaciones de accesibilidad del texto escrito, el *exemplum* de dedicación a Cristo que le hacía merecedora ante Dios de poderes de intercesión y ante los hombres de devoción y de sufragio, aspecto este último importantísimo para el mantenimiento de la propia cofradía. El escenario el día de santa Úrsula, con aquellos lienzos de dimensiones considerables cubriendo prácticamente todas las paredes de un templo de modestas proporciones como aquél, con las reliquias de la santa expuestas sobre el altar y el aroma del incienso envolviéndolo todo, debía de resultar impresionante y muy convincente para un creyente de la época y, en consecuencia, estimular el culto a la santa, provocar el óbolo y atraer a nuevos miembros.

A este propósito de estimular el culto de la santa ante los ojos de los cofrades y de los venecianos, así como al gusto que produciría en un clan patricio de abolengo como el de los Loredan, contribuían todos aquellos elementos de la representación que hacían familiar, *veneciana*, la historia de la santa: los escenarios de exteriores e interiores, la arquitectura, inspirada en Pietro Lombardo y Mauro Codussi –los grandes arquitectos del primer renacimiento veneciano–, la iglesia en la que se introduce el cuerpo de santa Úrsula en la escena de las exequias, que es porticada, como la capilla de la cofradía, la atención prestada al ceremonial de los tres lienzos de los embajadores y en la recepción de los príncipes por el papa en Roma, la conexión de las *compagnie delle calze* con los compromisos nupciales ...

Es de notar que, al venecianizar Carpaccio la historia de santa Úrsula con edificios y vestimentas, facilitaba la apropiación de la santa por los venecianos y convertía a Úrsula y Etéreo en una idealización de la pareja patricia véneta, contribuyendo así, por una parte, a recordar el supuesto de la primacía y excelencia del patriciado, sobre el que se asentaba aquella república, y, por otra, a atraer la adoración de los venecianos y venecianas de toda clase y condición, que veían en Úrsula y Etéreo la imagen sin mácula de sus creencias religiosas y patrióticas.

LA LLEGADA DE LOS EMBAJADORES INGLESES

275x589 cms. Lienzo. Galería de la Academia, Venecia.

El lienzo está firmado con el siguiente texto en la parte inferior de la puerta abierta de la verja de hierro:

OP. VICTORIS/ CARPATIO/ VENETI

No tiene una datación precisa; antes de la restauración de 1982-1985 la fecha más temprana que se había dado es c. 1494 (Muraro, 1966, p. xxx) y la más tardía poco antes de 1500 (Pignatti, 1981, p. 77); después de la restauración, la datación sigue siendo imprecisa, pero se ha adelantado la fecha de la ejecución, que ahora oscila entre 1493 (Valcanover, 1986, p. 203) y 1495/1496 (Sgarbi, 1994, p. 82).

[Láminas 1-4.](#)

El lienzo sufrió un corte rectangular de 132 cm. de largo y 53 de alto en su parte inferior, para adaptarlo a una puerta que había en la pared lateral sur de la capilla, cuya existencia comprobó R. Renosto en 1928, como dijimos anteriormente. El dintel de la puerta probablemente fue elevado tras las obras de 1646-1647, en las que el nivel del piso de la capilla fue levantado cuarenta centímetros con respecto al de 1504 –que ya era 44 centímetros más alto que el del siglo XIV- y se abrieron lunetas en lo alto de las paredes laterales, lo cual impidió alzar los lienzos en la misma medida en que se había alzado el piso. Esta tela ha sufrido además un corte longitudinal por su lado corto izquierdo, hecho conocido a través de los dibujos de las telas que realizó Giovanni di Pian y grabó en cobre Francesco Galimberti en 1785, conservados en la Biblioteca del Museo Correr. En el grabado de este lienzo ([figura 124](#)) se puede ver cómo, a la izquierda del personaje togado que aparece en primer plano, Carpaccio había representado una columna de mármol que descansaba sobre un complejo pedestal metálico exactamente igual que el que aparece junto a la cancela abierta de la tribuna. El corte probablemente se produjo cuando se colgaron las telas en la Academia.

El lienzo representa dos distintos episodios de la leyenda de santa Úrsula. Más de las tres cuartas partes del lienzo están ocupadas por la escena de la presentación de los embajadores de Conon, el rey pagano de Inglaterra, ante Mauro, el rey cristiano de la Bretaña francesa; el jefe de la misión diplomática extranjera entrega a Mauro la carta de su señor, en la que éste pide formalmente la mano de la princesa Úrsula, hija del rey Mauro, para su hijo Etéreo. En la escena de la derecha, la princesa Úrsula, en su alcoba, plantea a su padre las condiciones para aceptar la petición de mano del príncipe pagano.

La estructura de la composición es bastante heterogénea, pues en el espacio central se representa la recepción de los embajadores en una logia abierta en fuga de perspectiva hacia la explanada de un muelle, y un paisaje marítimo de fondo, mientras que en los extremos aparecen dos elementos contrapuestos: una galería que se abre al mar, a la izquierda, y el espacio cerrado de una alcoba, a la derecha. Por otra parte, la iluminación de los dos escenarios de los episodios, el de exteriores y el de interiores, procede de fuentes contrarias: en el primer caso, de la izquierda; en el segundo, de la derecha. Carpaccio empleó un conjunto de elementos en fuga en primer plano: las arcadas y columnas exteriores y los pilares interiores de la logia, la cancela de la tribuna, la pared de mármol y cordobanes de la presidencia del acto, la puerta y escalera de la alcoba.

La presentación de los embajadores es una escena que aparece en los cuatro ciclos italianos sobre santa Úrsula, pero el de Carpaccio se diferencia de los de los otros pintores, y en general de todos los ciclos de esta santa en los que aparecen estas escenas, en que el pintor le imprime un sello muy cortesano, cuidando los detalles de la

ceremonia y la vestimenta, y la proyecta en un espacio urbano amplísimo, utilizando el nuevo descubrimiento de la perspectiva. Lo hizo, sin embargo, sin copiar exactamente un escenario veneciano, sino mezclando libremente elementos claramente venecianos.

La escena tiene lugar en una logia que se abre al mar por uno de sus lados y a la explanada de un muelle por otro. En la logia se ha instalado una tribuna para el acto, cuyas paredes de fondo y escalones están decorados con cordobanes, semejantes a los que se montaban en las grandes ciudades de Italia y Europa para recibir a personajes importantes o presidir actos públicos de especial relevancia. Una serie de elementos decorativos subrayan el carácter principesco del escenario; así, la pared de mármol del fondo de la tribuna está delimitada por dos columnas sobre sendos pedestales, decorados con cabezas de Augusto y Victorias, semejante a la que adornaba la logia del palacio del duque de Ferrara (Zorzi, p. 235, nota 72), y en el techo aparece un sol, el astro que simboliza la majestad monárquica y la justicia del señor.

Sin representar un lugar determinado de Venecia, la veneciación del espacio urbano del reino de Bretaña es muy notoria: la logia sobre el mar recuerda la del palacio ducal -aunque las arcadas sean renacentistas y las del palacio ducal góticas-, la explanada se asemeja a la Piazzetta, una góndola surca el mar entre los pilares de la galería de la logia, el complejo arquitectónico que está figurado detrás de la góndola se parece mucho al del convento de San Giorgio antes de la reforma paladiana, visto desde la Piazzetta, la fortaleza que protege a la ciudad de los ataques marítimos tiene un aspecto semejante a la que había en Venecia en la Punta de la Dogana, tal como se puede apreciar en la vista a vuelo de pájaro de Barbari, y las dos fachadas de palacios que aparecen a la izquierda del templo de planta hexagonal con cúpula, especialmente el más distante, recuerdan la de las mansiones véneto-bizantinas del Gran Canal. La veneciación se extiende a la escena cortesana misma, pues la indiscutible autoridad con que se representa al rey Mauro, sentado solo en un gran trono, en los ciclos de Santa Úrsula de Florencia, Treviso y Vigo di Cadore, deja paso aquí a una figuración más próxima a la idea veneciana de que la máxima autoridad política es un *primus inter pares* propia del estado de Venecia: el rey Mauro aparece acompañado de miembros de su consejo, sentados también como él ([lámina 3](#)). Uno de ellos, el más cercano al espectador, hace un gesto con la mano derecha, quizás para indicar a los embajadores que ha llegado el momento de la genuflexión ritual. En el hombro de este personaje aparece el único símbolo cristiano de la escena, que sirve para que se identifique a su señor, Mauro, como el rey cristiano de Bretaña. Se trata de la insignia de la orden terciaria de los agustinos, al que este personaje debía de pertenecer como miembro secular.

Los dos personajes con toga roja y negra que se encuentran en el interior de la tribuna son también destacados miembros del consejo real, probablemente el canciller y el timbrador (éste tiene el sello real en su mano derecha), mientras que los personajes arrodillados y los que aparecen detrás de éstos, de perfil y de pie, contemplando con atención la escena, pertenecen todos a la comitiva que ha enviado el rey de Inglaterra. En el grupo de cuatro personajes elegantes en la galería que da al mar, uno de los cuales sostiene en la mano izquierda enguantada un halcón, Carpaccio pudo representar a personajes distinguidos o a miembros de la comitiva inglesa.

En el muelle se encuentra atracada la embarcación en la que ha viajado la embajada inglesa y por la explanada deambulan personajes ingleses y bretones, que aguardan el final del acto. Es muy probable que Carpaccio diferenciara a los unos de los otros por los tocados: los ingleses, paganos, serían los que lucen sombreros exóticos

adornados con plumas, mientras que los bretones –cristianos- lucen tocados más sencillos, a la moda veneciana, consistentes en simples bonetes, como los de los miembros del Consejo real que están sentados a ambos lados del rey Mauro, los dos que están de pie en el interior de la tribuna o los cuatro que asisten al acto desde la explanada, dos de los cuales tienen los brazos o las manos apoyados en la barandilla. No obstante, un análisis de todos los lienzos, especialmente de *El encuentro de los prometidos y la partida de la peregrinación* y *El martirio de los peregrinos y el funeral de santa Úrsula* pone de manifiesto que los tocados de plumas aparecen también entre los cristianos. En el extremo de la derecha de la barandilla un personaje con bonete tiene bordado sobre su hombro la insignia de una de las compañías de la calza veneciana. P. Molmenti y G. Ludwig (1906, pp. 128 y 129) creyeron que era la de la *Calza degli Ortolani* por la semejanza bastante remota, a mi juicio, del dibujo inferior, de los dos insertos en el círculo de perlas bordadas, con un cercado de mimbres entrelazados que simbolizaba un jardín en una serie de blasones y documentos de los siglos XIII y XIV; por otra parte, la existencia de la *Compagnia degli Ortolani* no está documentada hasta 1515 (L. Venturi, 1909, p. 160). Será frecuente en este ciclo la representación de jóvenes de las compañías venecianas de la calza, que yo considero otro ingrediente de la veneciación. Estas compañías, integradas por jóvenes patricios exclusivamente y sometidas a la jurisdicción de los *capi* del Consejo de los Diez, a quienes correspondía la aprobación de sus estatutos (*ibid.*, p. 141), formaban parte del paisaje urbano de Venecia en las dos últimas décadas del siglo XV y toda la primera mitad del XVI –la última actividad documentada de una compañía de la calza veneciana data de 1565 (*ibid.*, p. 193)–, pues sus miembros se obligaban a vestir con elegantes y llamativos atuendos durante un período que oscilaba de uno a ocho años (*ibid.*, p. 143). Además, su función principal era la organización de actividades relacionadas con los esponsorios de sus miembros, consistentes en un gran banquete, sufragado por el que se casaba, y la celebración de pantomimas (*momarie*) durante las fiestas nupciales, en las que ellos mismos eran los actores.¹ No es de extrañar, pues, que Carpaccio los haya insertado en los tres primeros lienzos del ciclo, en los que se narra un compromiso matrimonial. Algunos de los personajes ingleses pasean por la explanada con elegantes lebreles *greyhound*, como Carpaccio pudo haber visto en alguna de las comitivas de las embajadas inglesas que hicieron acto de presencia en Venecia. Estos refinados galgos contrastan con un bastardo negro local que anda suelto por la explanada.

La escena de la derecha se desarrolla en la alcoba de Úrsula y tiene como protagonista a la princesa y al rey Mauro ([lámina 4](#)). La princesa, de pie, elegantemente vestida a la moda veneciana de *dentro de casa*, con una trenza que, tras dar una vuelta sobre la cabeza, cuelga sobre la espalda, expone a su padre las condiciones para aceptar la petición de mano de Etéreo. Lo hace, según era tradicional en la representación de este episodio en los tres casos italianos anteriores, enumerándolas con la ayuda de los dedos de la mano. El padre está sentado en una especie de *cassone* que sirve de peldaño para acceder al lecho con baldaquino de Úrsula. Sostiene su cabeza con la mano del brazo izquierdo, que apoya en la sábana inmaculada del lecho de la doncella. Su expresión es preocupada y atenta. Preocupada porque la situación en que se encuentra es muy comprometida: una respuesta negativa al poderoso rey de Inglaterra podría provocar la animosidad de éste hacia su reino. Atenta porque Úrsula, inspirada por Dios, le está proponiendo una salida intermedia: un *sí* condicionado a que Etéreo se

¹ L. Venturi, 1909, p. 143; M. T. Muraro, 1981, pp. 323-325, y A. Zorzi, 1990, pp. 357-358.

convierta al cristianismo. De los elementos decorativos de la habitación que están en la pared del fondo –un libro con las tapas de tela roja, un espejo con marco oscuro, los cristales de la ventana y un cuadro de la Virgen y el Niño– dos son indiscutiblemente venecianos: el icono de la Virgen, que es un ejemplar de estilo veneciano-cretense, y los vidrios redondos de Murano en la ventana. En los peldaños de la escalera que conducen a la habitación, Carpaccio representó a una mujer entrada en años que tiene un bastón entre sus manos. Se trata de un personaje del servicio de la casa, la gobernanta, que ha cumplido un papel importante en la vida de Úrsula, pues ha sido su aya nodriza. Su gesto pensativo trasluce que barrunta negros presagios en su tutelada, y la actitud de espera sugiere su naturaleza de confidente de la princesa, quien, tan pronto como haya acabado la conversación con su padre, la llamará para contarle qué ha pasado. Su posición en primer plano, un tanto aislada de los escenarios en los que se desarrollan los dos episodios, puede estar inspirado en la vendedora de huevos de *La presentación en el templo* de Cima de Conegliano en la Gemaldegalerie de Dresde, si este lienzo, de datación incierta, fue realmente ejecutado en 1494-1495, como propuso Palucchini, o viceversa –Cima inspirarse en esta aya de Carpaccio–, si la obra de Cima es de 1500 (P. Humfrey, 1983, p. 99). Tiziano se inspiró en el uno o en el otro para su anciana en *La presentación de la Virgen en el templo*, encargada por la Scuola Grande de la Carità para su *albergo*, ejecutada entre 1534 y 1539 y conservada *in situ* en lo que hoy se ha convertido en la sala XXIV de La Galería de la Academia de Venecia.

En el otro extremo de la composición Carpaccio representó a otro personaje que, al igual que el aya, a pesar de estar en primer plano, está fuera del escenario de la acción principal, que en este caso es la recepción de los embajadores ([lámina 2](#)). Aparece vestido de senador veneciano (toga roja) y un pañuelo de seda o lino en la mano, lo cual era una costumbre de los jóvenes de alta extracción social (L. Zorzi, p. 68). Con el dedo índice de una de las manos señala hacia la izquierda, probablemente hacia el anillo dentado del complejo pedestal metálico que figuraba originariamente en el lienzo y que desapareció de él con el corte al que nos referimos anteriormente. No era extraño en los pintores contemporáneos de Carpaccio poner en práctica detalles como éste para patentizar su pericia. Los estudiosos de Carpaccio no ponen en duda que este patricio sea un retrato y que su presencia aquí esté justificado porque él o alguien de su familia haya contribuido de forma decisiva a la financiación de los lienzos. P. Molmenti y G. Ludwig lo identificaron como Pietro Loredan, senador, nacido en 1456, perteneciente a la rama de los Loredan que vivían en la parroquia de San Canciano, próxima al convento de Santi Giovanni e Paolo (1903, pp. 42 y 43, y 1906, pp. 107, 108 y 121). Este Loredan, casado con la patricia Clara Bondumier, pasó los últimos años de su vida en Chipre, en calidad de *consigliere*, y en esta isla falleció en 1508. Sus restos fueron transportados a Venecia por su hijo Marcos y sepultados en la Capilla de Santa Úrsula, delante de las gradas del altar, como consta en la relación de tumbas del complejo de Santi Giovanni e Paolo elaborada por el padre Luciani. Por tanto, la identificación de P. Molmenti y G. Ludwig es plausible, dada la condición de senador de Pietro Loredan, su edad en los años en que se pintó este lienzo –unos treinta y nueve años– y la costumbre de las clases dirigentes italianas de decorar sus capillas de enterramiento con pinturas narrativas sobre la vida de personajes sagrados, en las que aparecían abundantes retratos de los miembros de la familia que habían sido o iban a ser sepultados en la capilla. Menos fundada, pero no descartable, es la identificación de dos de los jóvenes debajo de las arcadas como Giorgio y Gerolamo Loredan, hermanos de Pietro (1903, pp. 42 y 43 y 1906, pp. 108 y 121). Giorgio sería el joven de una compañía de la calza al otro lado de

la baranda de hierro junto a un cetrero, mirando hacia Pietro, y Gerolamo el personaje que aparece detrás, observando desde las arcadas la laguna. No obstante, no está documentado el enterramiento de estos dos jóvenes en la capilla ni que pertenecieran a una compañía de la calza.

P. Molmenti y G. Ludwig interpretaron otros dos retratos entre los personajes sentados a ambos lados del rey de Bretaña. El personaje en el extremo de la derecha que hace un gesto con la mano a los embajadores creyeron que era el pintor Giovanni Bellini, y el del extremo opuesto, con una nariz bastante prominente, Lazzaro Bastiani (*ibid.*, 1906, p. 122). Ninguna de estas identificaciones es acertada y así fue observado desde las primeras reseñas de la obra de estos dos estudiosos en la que las presentaron. Giovanni Bellini, nacido en torno a 1428, tenía más de sesenta años cuando Carpaccio pintó este lienzo, mientras que el personaje del lienzo es un hombre muchísimo más joven (L. Testi, 1904, p. 29, y M. Logan, p. 320). La identificación de Lazzaro Bastiani no tiene ninguna base. El único argumento esgrimido es que Carpaccio

ebbe il pensiero delicato di rappresentare, in quei consiglieri del re, alcuni pittori veneziani suoi amici; e forse (l'ipotesi non manca d'ogni fondamento) egli avrà dipinto il suo maestro Bastiani nella figura dell'ultimo dei consiglieri, figura che ritroviamo in un bellissimo disegno del Carpaccio stesso al Museo Britanico (P. Molmenti y G. Ludwig, 1906, p. 122).

El personaje del dibujo al que se refieren estos estudiosos no guarda gran parecido con el personaje en cuestión del lienzo de *La llegada de los embajadores ingleses*.

M. Muraro y L. Zorzi, especialmente el primero, han hecho una lectura *teatral* de ciertos aspectos del lienzo, derivada de su convencimiento de que Carpaccio se inspiró en una representación sagrada de santa Úrsula para varias telas de este ciclo. Así, la figura del senador, fuera de la escena de la recepción, mirando hacia el espectador, habría sido un *préstamo* del *nunzio*, esto es, el narrador de las representaciones teatrales sagradas, encargado de recitar el prólogo y de resumir el tema, o del *corifeo* de las *momarie* –las representaciones pantomímicas que montaban las compañías de la calza–, personaje encargado de introducir las escenas (M. Muraro, 1971, p. 9). La antigua nodriza de Úrsula, sentada en la escalera que conduce a la alcoba de la princesa, habría sido una traslación a la pintura del mismo personaje en una representación teatral de la obra, pues entonces no existían bastidores y los actores aguardaban para entrar en escena a la vista del público y accedían al escenario por unas escaleras semejantes a las que aparecen en el lienzo (L. Zorzi, pp. 54 y 55). Los jóvenes de la compañía de la calza que están de pie en la logia serían también actores que escuchan al *nunzio* y esperan el momento de entrar en escena (M. Muraro, *ibid.*, p. 10). M. Muraro sugiere también que la eliminación de la pared del fondo de la *sala regia* es debida a la influencia de los espectáculos que representaban en escenarios abiertos las compañías de la calza en los *campi* venecianos.

De estos cuatro aspectos destacados por M. Muraro o por L. Zorzi, dos tienen mayor fuerza explicativa que los otros: el del *nunzio* y el de la nodriza, pues es sorprendente la posición de estos dos personajes fuera de los respectivos recintos en los que tienen lugar las escenas. Los otros dos aspectos, por el contrario, admiten otras explicaciones, tan convincentes como las teatrales, según hemos visto.

LA DESPEDIDA DE LOS EMBAJADORES

280 x 253 cms. Lienzo. Galería de la Academia, Venecia,

El lienzo está firmado en la contrahuella de la grada inferior del trono con el siguiente texto: VICTORIS CAR/PACCIO VENETI/OPUS

No tiene una datación precisa; antes de la restauración de 1982-1985 la fecha más temprana que se había dado es c. 1494 (Muraro, 1966, p. xxx) y la más tardía poco antes de 1500 (Pignatti, 1981, p. 77); después de la restauración la datación sigue siendo imprecisa y oscila entre 1494 (Valcanover, 1986, p. 206) y 1495/1496 (Sgarbi, 1994, p. 92).

[Lámina 5.](#)

En la Cancillería del palacio real de Bretaña el rey Mauro, sentado en el trono y acompañado por miembros de su consejo, entrega al jefe de la misión diplomática inglesa la contestación escrita a la petición de mano formulada por Conon, el rey pagano de Inglaterra, de la princesa Úrsula para su hijo Etéreo, heredero del trono. El embajador inglés, arrodillado ante el rey Mauro, extiende la mano para recoger la misiva, mientras que tras él un compañero se despoja de su sombrero y procede a la genuflexión protocolaria. El notario del reino, que se inspira en el Gran Canciller veneciano, dicta a un escribano el acto que está teniendo lugar; también es posible interpretar que el notario está dictando las condiciones que el rey Mauro entrega al embajador y que, por tanto, el lienzo contenga dos escenas que se suceden en un mismo escenario, similar a las que veremos en el próximo lienzo. Las paredes de la sala están recubiertas de placas de mármol que dibujan diseños geométricos combinando los distintos colores de la piedra; es una decoración típicamente veneciana, de la que el mejor ejemplo que se ha conservado se puede ver en la iglesia de Santa Maria dei Miracoli, obra de Pietro Lombardo, finalizada en 1489. La sala está situada en la planta baja del palacio real y se abre al patio interior del mismo, que, a través de un enorme arco abovedado, deja ver un espacio urbano dibujado en estrecha fuga de perspectiva. En las escaleras del patio interior que dan acceso a las plantas superiores del palacio se han reunido curiosos que aguardan la salida de los embajadores ingleses.

De nuevo nos encontramos con la misma preocupación por representar con precisión el ambiente cortesano; la dignidad real de Mauro y de sus consejeros, la sumisión protocolaria de los embajadores y la afanosa labor del notario y el escribano, todo ello en la suntuosidad de una sala oficial cuya decoración se inspira en la tradición veneciana del uso de mármol para recubrir paramentos animados con dibujos que combinan mármoles de distintos colores. Las escaleras en el interior del patio que ascienden a las plantas superiores recuerdan a las que hay en los patios de las traseras de los palacios venecianos para acceder al *piano nobile* desde tierra y no desde el agua, como se puede ver en Ca' Foscari.

L. Zorzi ha argumentado a favor de una interpretación distinta del episodio de este lienzo (pp. 28-33 y 63). Según Zorzi, esta tela es la primera del ciclo desde el punto de vista de la secuencia lógica de la historia, pues no representa la despedida por parte de los embajadores ingleses del rey de Bretaña, sino la partida de los embajadores ingleses de su propio reino de Inglaterra y, por tanto, estarían recibiendo de su propio señor y en el palacio real de Inglaterra la misiva que habrían de entregar al rey Mauro. La interpretación tradicional, según la cual este lienzo es el segundo del ciclo, se remonta a la descripción que dio Ridolfi a mediados del XVII sobre la posición de las

telas en la capilla, pero, según Zorzi, esta disposición no era necesariamente la originaria, sino la que se adoptó tras las obras de 1646 y 1647, durante las cuales todos los lienzos se retiraron de la capilla. Las razones esgrimidas por este estudioso italiano para considerar este lienzo el primero del ciclo son varias. En primer lugar, que los miembros del consejo real lucen los exóticos sombreros con plumas que distinguían a los miembros de la misión diplomática en *La llegada de los embajadores ingleses*, y no los simples bonetes venecianos que lucen los altos dignatarios que acompañan al rey Mauro en esa tela (*ibid.*, p. 29). En segundo lugar, las tres coronas superpuestas que decoran unos escudos que cuelgan de la lámpara central son las mismas que en el estandarte de la proa de la embarcación de Etéreo en el lienzo *El encuentro de los prometidos y la partida de la peregrinación*. En tercer lugar, el patio al que se abre la puerta de la sala de la cancillería y la entrada abovedada que aparece al fondo se asemejan al gran edificio que en *El regreso de los embajadores* todos los estudiosos identifican con el palacio del rey de Inglaterra. Por otra parte, el ciclo de santa Úrsula de Tomaso de Modena en Treviso se inicia justamente con el episodio de la despedida de los embajadores ingleses de su rey. Ninguna de las razones aportadas por L. Zorzi es concluyente. Los sombreros exóticos aparecen en *El martirio de los peregrinos y los funerales de santa Úrsula* en la escena de las exequias y los bonetes venecianos en *El encuentro de los novios y la partida de la peregrinación*, en la escena de la despedida de Etéreo, es decir, en contextos en los que, según su tesis, serían excluidos. Las tres coronas superpuestas no aparecen en ninguna de las banderas de *El regreso de los embajadores* ni en la escena de la despedida de Etéreo de sus padres, a pesar de que tienen lugar en la patria inglesa. La entrada abovedada mayor del palacio de *El regreso de los embajadores* tiene una banda de mármol oscuro en el friso que no aparece en *La despedida de los embajadores*, y la entrada abovedada menor es de mármol claro, mientras que la de *La despedida de los embajadores* es de otro color.

Los dos niños que aparecen en este lienzo, uno leyendo atentamente un papel y el otro contemplando al primero, al tiempo que juega con el extremo suelto de su cinto, puede ser también un *préstamo* escénico, según L. Zorzi (*ibid.*, p. 72). Se trataría de dos alumnos de los primeros ciclos de una escuela humanista, laica o religiosa, que asisten a una escena teatral para aprender cómo se recita, y el papel que lee uno de ellos contendría las réplicas de algunos de los actores.

EL REGRESO DE LOS EMBAJADORES

295 x 527 cms. Lienzo. Galería de la Academia. Venecia.

El lienzo está firmado en la parte inferior izquierda con el siguiente texto, bastante deteriorado:

VICTORIS/ CARPATIO/ VENETI/ OPUS

No tiene una datación precisa; antes de la restauración de 1982-1985 la fecha más temprana que se había dado es c. 1494 (Muraro, 1966, p. xxx) y la más tardía poco antes de 1500 (Pignatti, 1981, p. 77); después de la restauración la datación sigue siendo imprecisa, pero se ha adelantado la fecha de la ejecución, que ahora oscila entre 1493 (Valcanover, 1986, p. 203) a 1495/1496 (Sgarbi, 1994, p. 88).

[Láminas 6-8.](#)

En este lienzo se representa el acto en que los embajadores ingleses, que acaban de regresar de Bretaña, presentan a su rey, Conon, que está sentado en el trono, la respuesta del rey Mauro. La misiva ha sido entregada por el jefe de la misión diplomática, que está arrodillado delante del rey, a un miembro del consejo real, su secretario, quien, tras abrirla –se pueden ver cómo las cintas que la cerraban cuelgan –, procede a leer en voz alta su contenido. Uno de los altos dignatarios de la corte allí presentes mira hacia el espectador y llama su atención sobre el acto con un movimiento de su mano izquierda; Alberti, en su *Tratado de la Pintura* de 1435, como ya hemos dicho, le agradaba este recurso y Carpaccio era del mismo gusto, pues recurre a este gesto con bastante frecuencia. El templete, al que se accede por tres gradas, está rodeado por una plataforma de mármol que sirve de *lista*, es decir, el espacio reservado e inviolable que solía rodear las embajadas de los países extranjeros o delimitar áreas reservadas a determinados ciudadanos importantes antes de que las calles fueron pavimentadas en el siglo XVIII. En la representación de Carpaccio se puede observar cómo personajes próximos al templete se mantienen a una distancia prudente de esta plataforma, con la excepción del que roza con la punta del calzado la *lista*, pero no se atreve a pisarla.

En primer plano, a la izquierda del espectador, cuatro miembros de la misión diplomática aguardan turno para presentarse ante su rey; uno de ellos, con un traje de ceremonias de una tela elegantísima, está de espaldas al espectador y sostiene en su mano izquierda una hoja de papel en que hay un texto escrito, hoy ilegible, tras las distintas restauraciones sufridas por el lienzo ([lámina 8](#)). En el extremo izquierdo un escudero está sentado sobre un taburete y, a su lado, un niño toca el rabel ([lámina 7](#)). El escudero es el que dirige la ceremonia de la presentación de los embajadores ante el rey Mauro, a golpe de maza en el suelo y ordenando al niño que toque las notas de rigor. El rabel era un instrumento que se empleaba para este fin en las ceremonias públicas al aire libre, pues, a pesar de su limitado volumen, el sonido que emitía se distinguía claramente. Las notas del rabel dirigían los movimientos protocolarios de aproximación de los embajadores a su rey, como ilustra uno de los embajadores, que extiende su pierna izquierda hacia detrás. Próximos al templete aparecen diez personajes con sotana y bonete negro; son, sin duda, retratos en *assistenza* de miembros de la cofradía de Santa Úrsula; entre el grupo compacto más próximo al templete se distingue un personaje con sombrero de ala y barba a la griega. La explanada que rodea al templete con la *lista* está sin pavimentar y en ella la hierba lucha por crecer con escaso éxito, pues se trata de un espacio muy transitado. En las gradas del templete, Carpaccio representó un elemento cómico: un mono, vestido con capuchón y toga con solapas y puños de piel, se dispone a comer una nuez que acaba de abrir, pero está atento a una

pintada que se le aproxima para compartir el manjar; este elemento se explica no solo por el gusto de las clases altas por rodearse de animales exóticos, sino también por el gusto general por algún elemento cómico o sorprendente en el género narrativo.

El gran edificio recubierto de placas de mármol en segundo plano es, sin duda, el palacio real y la arboleda que se encuentra al otro lado de una pared almenada decorada con festones forma parte del jardín. En dos placas de mármol colocadas a ambos lados de la parte superior de la bóveda de cañón se pueden apreciar dos bajorrelieves de temas clásicos que representan dos escenas de la vida de Cupido. En el de la izquierda, Mercurio lo instruye y Marte lo observa. En el de la derecha, Venus, su madre, lo sostiene entre sus manos, mientras Vulcano le forja en su yunque un par de alas. La inclusión del tema de Cupido en esta representación podría deberse al deseo de Carpaccio de mostrar que el palacio pertenecía a un rey pagano y quizás de enfatizar el amor de Etéreo por Úrsula (Humfrey, 1991, p. 42).

C. Ridolfi, en la primera descripción del ciclo que ha llegado hasta nosotros (*Le Meraviglie dell'Arte*, I, pp. 62-65), mantuvo que el lienzo representaba dos escenas distintas: el encuentro de los embajadores con el príncipe Etéreo y la presentación de los embajadores ante su padre para referirle el resultado de su misión. La escena primera debía de ser la que aparece en primer plano a la izquierda y la segunda en primer plano a la derecha. La interpretación de Ridolfi no es aceptable, porque en la escena de la izquierda no hay ningún personaje en el que se pueda identificar al príncipe Etéreo en actitud de recibir a los embajadores. Podría admitirse que el personaje de espaldas, en primer plano, lujosamente ataviado, sea Etéreo, que se había adelantado para recibir a los embajadores y, por eso, se encontrara entre ellos en la escena, pero en ningún caso resulta plausible interpretar que esta escena represente el recibimiento de los embajadores por parte de Etéreo.

L. Zorzi (L. Zorzi, pp. 95 y 96) ha propuesto una interpretación muy interesante, que se ajusta mejor a lo que muestra el lienzo. Según este estudioso, el cuadro representa cuatro momentos distintos y sucesivos de *La llegada de los embajadores*: el arribo de la galera trirreme con los embajadores, que explicaría la gran cantidad de personajes que, luciendo vestidos de ceremonia, se agolpan en el puente que une la explanada con el palacio real, en el balcón y en la *fondamenta* que rodea el palacio, todos ellos mirando al espléndido navío; el atraque de la chalupa que transporta a los embajadores desde la galera al muelle; el avance de los embajadores hacia el templete y la lectura de la misiva de la que han sido portadores.

En esta pintura de nuevo nos encontramos con el mismo interés de Carpaccio por representar las costumbres de la corte que hemos visto en los dos casos anteriores y con la venecianización del espacio urbano en los mismos términos de *La llegada de los embajadores*. El lugar no se puede identificar con ninguno de Venecia, pero sí contiene muchos elementos que son inconfundiblemente venecianos: la ciudad está surcada por canales y los edificios que se levantan en las orillas de los canales son típicamente venecianos; así, el palacio real tiene el mismo estilo arquitectónico que los edificios del primer Renacimiento veneciano, esto es, el estilo de Pietro Lombardo y Codussi; las dos ventanas de la planta superior son iguales a las del Palacio Corner-Spinelli (construido según diseño de Codussi en el Gran Canal en torno 1492, un año antes de que fuera ejecutado el lienzo) y a las del Palacio Vendramin-Calergi, también diseñado por Codussi unos años después de este lienzo. Asimismo, las acróteras y pináculos que rematan la fachada son muy similares a los orientalizados del palacio ducal y las dos torres que defienden el canal del fondo, cerrado por una empalizada, recuerdan la

entrada del Arsenal. Un edificio que se encuentra en la orilla derecha del canal contiguo a éste se asemeja al Fondaco dei Tedeschi. El puente que une la explanada del templete con el palacio real tiene un fuerte parecido al puente de la Paglia, que salva el río de la Canonica y une la Riva degli Schiavonni con el Palacio ducal. El aspecto de la explanada de tierra que rodea al templete debía de asemejarse mucho al de los *campi* antes de ser pavimentados. Galeras trirremes como la que aparece en el lienzo formaban la flota que cada año iba a Southampton, Brujas y Amberes (Lane, 1973, pp. 126 y 127. Dos de los cuatro embajadores que aguardan en la explanada lucen las calzas de varios colores, no siempre dispuestos en bandas, con bordados en los que se engarzan piedras de vidrio, típicas de las compañías de la calza venecianas.

Los elementos escénicos advertidos en este lienzo son el templete, en el que se encuentra el rey y su consejo, y la teatralidad de los movimientos de los embajadores. El templete puede imitar los escenarios con esta misma forma que montaban en los *campi* venecianos las compañías de la calza el día del Espíritu Santo y en otras fiestas para realizar sus representaciones pantomímicas. Los movimientos de aproximación de los embajadores, tan marcados y espectaculares en los tres primeros lienzos del ciclo, adquieren aquí su culmen y parecen efectivamente inspirados en la escena (M. Muraro, *ibid.*, p. 10, y L. Zorzi, p. 95).

EL ENCUENTRO DE LOS PROMETIDOS Y LA PARTIDA DE LA PEREGRINACIÓN

280 x 611 cms. Lienzo. Galería de la Academia. Venecia.

El lienzo está firmado y fechado en el pedestal del estandarte que divide uno de los episodios de los tres restantes con el siguiente texto: VICTORIS/ CARPATIO/ VENETI/ OPUS/ MCCCCLXXXV

[Láminas 9-14](#)

Esta tela, la de mayores dimensiones del ciclo, ocupaba la contrafachada de la capilla casi en su totalidad. P. Molmenti y G. Ludwig explicaron la división del cuadro por medio del mástil en una proporción aproximada de $2/3$ versus $1/3$ por la posición de la puerta de entrada, que estaba, según ellos, descentrada hacia la izquierda, de tal manera que la *banca* –la mesa de los tres cargos más importantes de la cofradía, el rector, el vicario y el escribano– pudiera colocarse a la derecha de la entrada, en el interior de la capilla; la parte del lienzo a la derecha del mástil sería la que estaba encima de la puerta, mientras que la mayor, a la izquierda del mástil, sería la que estaba encima de la *banca*.¹ Sin embargo, como se ha dicho anteriormente, los estudios de R. Renosto han mostrado que la puerta de entrada estaba centrada. La razón de la desigual distribución del cuadro en la proporción referida estriba, a mi juicio, en la existencia de una puerta en el extremo izquierdo de la contrafachada, junto a la esquina de la pared norte, para dar acceso a la sala del *albergo*; una escalera salvaría la altura entre el suelo y la parte inferior del vano de la puerta, escalera que, como hemos visto, mencionó un testigo llamado a declarar el 24 de julio de 1501. Como la anchura interna de la capilla era de 7,70 m. y la del lienzo de 6,11 m., había un espacio de 1,59 m. libre en la contrafachada, suficiente para la puerta y para centrar el lienzo. Los dos jóvenes de la compañía de la calza que Carpaccio representó en el lienzo quedarían situados encima de la puerta de entrada, y la escalera con balaustrada que aparece representada en la parte derecha del lienzo es muy probable que fuera una prolongación de la escalera real que ascendía al *albergo*.

Esta tela contiene más escenas que ninguna otra del ciclo y constituye un excelente ejemplo de la pintura narrativa sinóptica de tradición medieval, enriquecida en el Renacimiento con la perspectiva y, en general, con una representación de la realidad más próxima a como se muestra a nuestros sentidos. En el escenario aparentemente único de una ciudad marítima que se extiende en torno a una ensenada, se desarrollan en realidad cuatro episodios distintos, de los cuales tres tienen lugar en primer plano, en una pasarela marítima que recuerda el escenario de una representación teatral. La escena de la despedida de Étéreo de sus padres y altos dignatarios de la corte ocupa más de la mitad de la tela, desde el extremo de la izquierda hasta el mástil que se levanta sobre un pedestal. El príncipe se dispone, pues, a emprender viaje a Bretaña para unirse a Úrsula e iniciar con ella y las miles de vírgenes la peregrinación a Roma. En el resto del lienzo se concentran tres escenas: inmediatamente a la derecha del mástil, el encuentro entre Étéreo, que está a punto de poner pie en tierra en Bretaña, y su prometida Úrsula. Sin ningún elemento de ruptura, a la derecha de este episodio los prometidos, arrodillados, se despiden de los padres de Úrsula. Finalmente, en el fondo de esta zona del lienzo, Carpaccio representó a santa Úrsula y algunas de las vírgenes que la acompañan subiendo a un batel que las llevaría hasta las embarcaciones fondeadas en la ensenada

¹ P. Molmenti y G. Ludwig., 1906, pp. 130 y 131.

para partir en peregrinación hacia Roma. La diferencia entre el escenario del primer episodio, localizado en Inglaterra, y el de los otros tres, ubicados en Bretaña, está claramente marcada, a pesar de la unidad aparente de lugar que manifiesta el lienzo a primera vista. La capital del reino de Inglaterra es agreste, severa y extraordinariamente fortificada, con multiplicidad de torres de defensa que hacen su puerto inexpugnable y murallas almenadas y castillos fortificados que la defienden de ataques terrestres. El escenario de los tres episodios de Bretaña está, por el contrario, más abierto al mar, y los edificios de uso civil, de nuevo en el estilo del primer Renacimiento italiano, destacan sobre los de uso militar.

En la escena de la despedida de Etéreo ([lámina 11](#)) una gran comitiva ha acompañado al rey Conon y a su hijo por la ciudad, pero sólo un grupo pequeño y selecto se ha acercado hasta la pasarela. Junto a ésta se ha recostado el batel que trasladará a Etéreo hasta el navío en el que viajará a Bretaña. El príncipe, en señal de respetuosa despedida, se arrodilla ante su padre, quien, con semblante triste, parece impedir que la genuflexión de su hijo sea completa. Detrás de Etéreo, un miembro de la corte que lo acompañará en el viaje, se prepara a despedirse del rey con otra genuflexión. Un grupo de seis altos dignatarios de la corte, de pie, detrás del rey Conon, contemplan atentamente la escena; entre ellos destaca uno que luce un vestido verde con una bolsa negra que cuelga del cinturón, probablemente el tesorero del reino, que ha provisto los fondos para los gastos de la costosa peregrinación. A la derecha de éstos se encuentra un grupo compacto de retratos de cofrades de la *scuola* ([lámina 12](#)); en la posición originaria del lienzo en la pared de la contrafachada de la capilla, este conjunto de retratos de cofrades y los que había en el grupo de personajes detrás del rey Conon, estaban situados justamente encima de la *banca* o gran mesa sobre la que se sentaban los miembros principales de la junta rectora, los *banicali* antes citados. Así, pues, algunos de los personajes retratados constituirían un doble efectivo de personajes reales que se sentaban debajo.

La comitiva ha sido acompañada de música de tambores, cornetas y pífanos, que, para el momento de la despedida, se han colocado al otro lado del canal que penetra en la ciudad, ya sea en los muelles o en una terraza almenada de una de sus torres. La ciudad se ha engalanado con estandartes y banderas para la ocasión. Su topografía, con el puerto a la base de una elevación montañosa cubierta de hierba y dominada en su cima por una fortaleza imponente, podría estar inspirada por Dover, bien conocida por los marinos venecianos. Sin embargo, las dos grandes torres que dominan la entrada del puerto no tienen relación alguna con Inglaterra, sino con el Mediterráneo oriental. La primera de ellas, con una torrecilla en cada una de las esquinas, imita con bastante fidelidad la Torre de los Caballeros de San Juan, en el puerto de Rodas ([figuras 126-127](#)), y la segunda, asentada sobre una plataforma semicircular con gradas, imita también con bastante fidelidad la Torre de San Marcos en el puerto de Candía, en Creta ([figuras 128 y 129](#)). La relación de Venecia con Rodas era intensa, pues en esta ciudad había una numerosa colonia de comerciantes venecianos y la relación con Creta era íntima, pues esta isla estaba bajo la soberanía de la República Serenísima. El puente peatonal que salva el canal de entrada al puerto interior imita al que cerraba la desembocadura del Arsenal de Venecia, tal como se puede apreciar en la vista de pájaro de Jacopo de Barbari ([figura 125](#)). Tal cantidad de préstamos heterogéneos es una muestra de la libertad de representación de los escenarios y de la escasa preocupación por la fidelidad histórica que tenían los pintores cuando practicaban el género histórico-narrativo.

Dos jóvenes muy elegantes aparecen representados en el centro del lienzo, en el interior del batel cubierto de bellos tapices ([lámina 13](#)). Por su manera de vestir, se trata de dos miembros de una *compagnia della calza*. Uno de ellos luce en su hombro la divisa de la compañía, que P. Molmenti y L. Ludwig (1906, p. 135) identificaron como la de la *Compagnia degli Zardinieri*. L. Zorzi cree que las letras «F» y «Z», que aparecen bordadas junto a la enseña, eran las iniciales de «Fratres Zardinieri» y la «S» y la «A», bordadas en oro en la calza, a la altura del muslo derecho, las de «Societas Amicorum», denominación que reciben estas sociedades en los documentos de la época (Zorzi, p. 118). El otro joven, que está de pie, luce otra divisa en el sombrero, pero el dibujo aquí ha perdido nitidez con el paso del tiempo y no es posible determinar qué representa. La identificación de la divisa por Molmenti y Ludwig, antes mencionada, se basa en que en ella aparece un árbol y en que el objeto representado delante del tronco es un apero de labranza. No obstante, no está documentada la actividad de la *Compagnia degli Zardinieri* hasta el 16 de febrero de 1512 y entonces sus miembros portaban calza de color blanco (Venturi, 1909, p. 159). De las compañías de la calza cuya existencia estaba documentada en torno a 1495 (los *Potenti* y los *Modesti* y quizás los *Reali Seniores*, los *Fraterni* y los *Perpetui*), es probable que estos dos jóvenes pertenecieran a los *Modesti*, pues se han conservado sus estatutos y el color de la calza era rojo (*ibid.*, p. 198). Además, dos de los socios que fundaron esta *compagnia* en 1487 (Jacobo Loredan y Hieronimo Loredan di Leonardo) pertenecían a la familia Loredan (*ibid.* 211) y está documentada la conexión de los Loredan con ellos en 1498, año en que esta *compagnia* organizó una fiesta en Ca' Loredan (Sanudo, *Diarii*, 1: 886). Si los Loredan contribuyeron a la financiación del ciclo, como indica la presencia de su blasón en el lienzo de *El martirio y las exequias de santa Úrsula* y asevera el mencionado dominico Luciani, sus retratos debían de abundar en el ciclo.

En cualquier caso, estas dos figuras son, sin duda, retratos de hijos de cofrades patricios, pues en las compañías de la calza sólo podían ingresar jóvenes de esta extracción social, o de benefactores patricios de la cofradía. La presencia de los jóvenes de la calza aquí no se debe sólo a que estas compañías eran unas sociedades prestigiosas en Venecia y a que sus miembros formaban parte del paisaje urbano de la ciudad, sino también al papel importante que desempeñaban en las ceremonias nupciales de sus miembros, como ya dijimos anteriormente. Los estatutos de todas ellas fijaban la obligatoriedad de cada uno de sus miembros de organizar dos banquetes para sus compañeros en caso de contraer matrimonio y, además, está bien documentado que estas sociedades tenían un papel muy activo en todas los actos festivos que acompañaban la ceremonia nupcial (Venturi, 1909). Por tanto, la presencia de jóvenes de la compañía de la calza acompañando a Etéreo cuando va a encontrarse con su prometida es un elemento más de lo que hemos denominado venecianización del ambiente.

El joven de la calza que está sentado sobre la popa ondea una filacteria en la mano derecha, en la que están bien visibles las siguientes letras mayúsculas: «N.L.D.D.W.G.V.I.». Ludwig y Molmenti interpretaron que contenían una referencia directa a la persona que contribuyó de forma decisiva a la financiación del ciclo y, dadas las pruebas ya citadas sobre el papel desempeñado por los Loredan en su financiación, lo identificaron como un tal Niccolò Loredan. En efecto, según estos estudiosos el significado de estas letras es la siguiente: «Nicolaus Lauretanus Donum Dedit Vivens Gloria Virgini Inclytae» (1906, p. 133). Testi propuso otra interpretación que no altera sustancialmente el contenido: «Nicolaus Lauretanus Donum Dicavit

Venerabili Úrsulae Gloriosis Virginibus (que)» (p. 132). Este Niccolò Loredan pertenecía a la rama de los Loredan que vivían en la parroquia de San Canciano y tenía el sobrenombre de *Il Tartaglia* debido a su defecto en el habla. Había nacido en 1433 y su padre, Antonio, era sobrino del Fantin Loredan, cuya tumba se encontraba en la pared exterior sur de la capilla de Santa Úrsula. Niccolò había ocupado los puestos de *provedditore al Sale*, castellano en Traù y *provedditore* en Orzinuovi (Molmenti y Ludwig, 1903, pp. 43-44, y 1906, pp. 108-109). P. Molmenti y G. Ludwig reconocieron a este Niccolò en el personaje que está inmediatamente a la derecha de los jóvenes de la calza, contemplando atentamente la despedida de Etéreo de su padre, y a su hijo mayor, Antonio, que entonces contaba diecisiete años, en el joven que sostiene la filacteria en el centro del lienzo (*ibid.*, 1906, p. 132). La identificación de Nicolò es inaceptable, pues tenía sesenta y dos años cuando Carpaccio pintó el lienzo y el personaje del lienzo aparenta una edad mucho menor.

Recientemente A. Gentili, aceptando la interpretación antes referida de las letras de la filacteria, ha avanzado la hipótesis de que el Nicolò Loredan al que alude esa interpretación es un capitán de las galeras que iban a Berbería y a Alejandría, fallecido en 1487, e identifica a los dos jóvenes de la calza en el centro del lienzo como sus dos hijos varones, Alvisé y Vittore (1996, p. 45). Este Nicolò, sin embargo, no pertenece a la rama de los Loredan de San Canciano relacionada con la Scuola di Sant'Orsola ni su tumba es mencionada por el padre Luciani entre las que se encontraban en el complejo de Santi Giovanni e Paolo. Resulta, por tanto, poco creíble que, dadas estas circunstancias, sea este el Niccolò al que se refiere la filacteria, siempre sobre el supuesto de que la interpretación dada a las letras de la filacteria sea la correcta. También es posible que se trate de un *enigma* que no haga referencia a los donantes y, por esa razón, no se les menciona directamente, como era de esperar, para que los cofrades pudieran recordarles en sus oraciones; en 1564 un fraile jesuita informa que los claustros de un convento de Goa estaba decorado el día de santa Úrsula con gran número de epigramas y algunos enigmas¹.

Encima de la cartela con la autoría y la fecha, a la izquierda, aparece un escorpión. Desde los estudios de Molmenti y Ludwig sobre Carpaccio se interpretó este escorpión como un presagio de la matanza que los hunos perpetrarían sobre santa Úrsula y sus compañeras, con el argumento de que el escorpión representaba la residencia nocturna de Marte en el lenguaje astrológico y esa posición tenía una influencia maligna (Molmenti y Ludwig, 1906, pp. 135 y 136). Posteriormente, G. Perocco ha dado al escorpión una interpretación completamente diferente: simboliza el día de la festividad de santa Úrsula, el 21 de octubre, pues ese día el sol entra en Scorpio, el signo del Zodíaco (1960, p. 45 y ss).

A la derecha del mástil que separa el primer episodio de los otros tres se suceden sin transición el encuentro de Etéreo y Úrsula y su despedida de los reyes de Bretaña. Ambas escenas tienen lugar, sin solución de continuidad, en una pasarela que penetra en el mar y en la que ha atracado el batel que ha transportado a Etéreo a tierra desde su navío. El principio de la variedad domina sobre el de la claridad expositiva y Carpaccio representa a los prometidos con atuendos distintos en cada una de las escenas, lo cual no facilita la comprensión a primera vista. Como en la despedida de Etéreo de su padre, se pone el énfasis no solo en la ceremonia, sino en la representación refinada de los

¹ Documenta Indica VI (1563-1566), doc. 54, 36, p. 364 en *Monumenta Historica Societatis Iesus*, Roma 1960, citado en J. Ferreiro Alemparte, III, 1974, p. 500.

sentimientos. En el encuentro, los prometidos se cogen la mano con extremada dulzura y Etéreo aparece en un plano más bajo como el humilde siervo del amor cortesano, frente a una Úrsula que domina la escena por su posición, por su hermosura y por su imponente figura ([lámina 14](#)). En la despedida de los padres de Úrsula, el rey Mauro coge con su mano derecha la de su hija y con la izquierda acaricia con ternura su cabello, mientras su esposa no puede contener las lágrimas.

La cuarta escena del lienzo, el embarque de Úrsula, tiene un contenido similar a la primera, pero presenta una disposición contraria. Si en la despedida de Etéreo aparece en segundo plano la comitiva y en primer plano el momento previo al embarque, en ésta aparece más próxima al espectador la comitiva que el embarque; éste se representa en la lejanía, en la boca de la ensenada por la que saldrán los navíos hacia el mar abierto, escenario de la primera etapa de la peregrinación. En esta ocasión las escasas posibilidades que Carpaccio tenía de representar fielmente a los personajes principales, dada la lejanía de la escena, le movió a figurar a Úrsula con el mismo vestido que en el encuentro de los prometidos y, de esta forma, permitió que el espectador la identificara.

El mismo gusto cortesano por la ceremonia y la pompa que hemos visto en los tres lienzos anteriores y en la escena de la despedida de Etéreo se manifiesta en las tres escenas a la izquierda del mástil: lujosos atuendos, genuflexiones protocolarias, largos cortejos y acompañamiento musical para realzar la solemnidad de los actos. Por otra parte, en la ciudad bretona que constituye el marco de las tres escenas referidas aflora de nuevo la veneciación. Aquí es palpable sobre todo en el recubrimiento de mármol de las fachadas, en la tonalidad del mármol mismo y en los edificios que se levantan junto al agua, además de en elementos como las acróteras orientales del palacio del primer plano, inspiradas en las del palacio ducal, las dobles columnas que flanquean el pórtico del templo y la terraza que lo corona, como ocurre en la Basílica de San Marcos.

A través de las tres escenas en primer plano de este lienzo, Carpaccio da su versión original de la historia de santa Úrsula. Ninguna de ellas aparecía en los ciclos de santa Úrsula anteriores ni se narra en ninguna fuente escrita conocida. F. Bardon cree que la fuente de estas escenas es la leyenda de santa Guillermina, hija del rey de Inglaterra, virgen de espíritu, que no de cuerpo, que esposó al rey de Hungría y lo convirtió al cristianismo (Bardon, 1985, pp. 17-18). En particular, se basarían en el episodio de la vida de esta santa en el que Guillermina recibe la bendición de su padre y de su madre antes de partir para Hungría, y en el del recibimiento de la princesa en Hungría por el rey, su futuro esposo, al frente de todo su pueblo. No obstante, ninguna de las escenas del lienzo de Carpaccio coincide exactamente con las de santa Guillermina. Úrsula se despide de sus padres junto a su prometido –y no sola, como Guillermina– y Úrsula recibe a su prometido –y no a la inversa–, como es el caso de Guillermina. Por tanto, no se puede hablar con propiedad de que la leyenda de santa Guillermina sea la fuente de inspiración de Carpaccio para este lienzo. De hecho, con igual fundamento se podría afirmar que la despedida de santa Úrsula de sus padres está inspirada en el ciclo de Treviso, en la que en una de las escenas santa Úrsula, sin Etéreo, se despide de su madre.

Estas tres escenas originales del lienzo de Carpaccio ponen el énfasis en la historia de amor entre dos príncipes, amor que acabará en los próximos lienzos subordinándose al amor divino y sacrificándose por él. Las tres escenas en efecto patentizan la relación sentimental de Etéreo y Úrsula: Etéreo abandona su reino para conocer personalmente a su prometida y a sus padres y para emprender con ella una peregrinación en la que él ahondará en la nueva fe que ha abrazado, antes de contraer

matrimonio con la princesa. Los ecos de la concepción del amor cortesano que surgió en Provenza y se extendió por toda Europa son evidentes. El amor es fundamentalmente servicio, libremente asumido, a la dama, y por ello Etéreo está dispuesto a abandonar su reino y su religión, a abrazar la fe de Úrsula y a emprender con ella una larga peregrinación. La bella figura de Úrsula dominando la escena de su primer encuentro con Etéreo es la plasmación visual de esta concepción del amor.

Este lienzo tiene una característica muy sorprendente: ni el rostro ni las vestiduras de Etéreo son las mismas en las tres escenas en que aparece; el rostro y las vestiduras de santa Úrsula tampoco son las mismas en las dos escenas en las que aparece en primer plano, aunque la vestidura de la escena del fondo es la misma que luce en una de aquéllas. Es éste el único lienzo en que ocurre este fenómeno. En *La llegada de los embajadores ingleses* el padre de Úrsula aparece con el mismo rostro y la misma vestidura en las dos escenas del lienzo y a santa Úrsula le ocurre igual en las dos escenas en que aparece en el lienzo de *El martirio de los peregrinos y el funeral de santa Úrsula*. Guy de Tervarent intentó explicar esta singularidad negando que los personajes del encuentro fueran Úrsula y Etéreo, sino otra de las vírgenes y un compañero de Etéreo (I, p. 99). Esta interpretación se aparta de toda la tradición crítica de este lienzo, iniciada por C. Ridolfi en 1648, que ha sostenido que los dos personajes del encuentro son Úrsula y Etéreo. No apoya la interpretación de Guy de Tervarent el que en la cuarta escena del lienzo de Carpaccio, el embarque de los peregrinos, se perciba claramente a la joven del *encuentro* por su vestido rojo, pero no a la joven que se despiden de sus padres.

La razón del doble rostro de santa Úrsula podría ser que se trate de retratos de dos jóvenes contemporáneas de Carpaccio, relacionadas con los patrocinadores del lienzo, que, por una razón que no conocemos, hayan querido ser homenajeadas en esta pintura, quizás por haber contraído matrimonio recientemente y haberse puesto bajo la protección de santa Úrsula, a la que se encomendaban los recién casados. Existen varios precedentes en la pintura narrativa o de devoción en la pintura italiana del *Quattrocento* de personajes sagrados que son representados con los rostros de personajes contemporáneos al pintor relacionados con el donante, si el rostro no es el del donante mismo. Recuérdese cómo fray Angélico dio al papa Sixto II (257-238), santo, el rostro del donante, el papa Nicolás V (1447-1455), en *La ordenación de san Lorenzo como diácono* y en *La entrega por parte de Sixto II del tesoro de la Iglesia a san Lorenzo* en 1448 en los frescos de la capilla vaticana (Pope-Hennessy, 1978, p. 11 y 1985, p. 66), o cómo Botticelli en 1475 pintó a Cosme de Médicis en el Rey Mago que se arrodilla delante de la Virgen y a los hijos de aquél, Piero il Gotoso y Giovanni de Médicis, en los otros dos Reyes Magos, en la tabla de *La Adoración de los Reyes Magos* (Galería de los Uffizi), encargada por Guaspere di Zanobe del Lama para el altar de su tumba en Santa Maria Novella (Lightbrown, pp. 65-69). En Venecia mismo Giovanni Bellini pintó antes y después del ciclo de Carpaccio sobre Santa Úrsula a personajes sagrados con los rostros de donantes; así, en torno a 1488, pintó a San Jorge con el rostro del donante en *La Virgen y el Niño entre San Pablo y San Jorge* (Goffen, 1989, p. 56); años más tarde, en torno a 1510, su taller dio el rostro de un dominico a san Pedro Mártir (figura 141), y en 1515 pintó a santo Domingo con el rostro de otro dominico, fray Teodoro de Urbino (*ibid.*, pp. 210 y 216). Por otra parte, como hemos dicho anteriormente, en Florencia, en un sermón del tercer domingo de 1496, Savonarola acusó a los pintores de representar a personajes sagrados con los rostros de personas determinadas, de tal manera que los jóvenes se dirigían a estas personas y les decían que

eran los personajes sagrados a los que aportaban su rostro. Por tanto, la razón de la variedad de rostros con que se representa a santa Úrsula en este lienzo puede ser que se está homenajeando a dos doncellas venecianas, relacionadas con la cofradía o sus benefactores.

EL ENCUENTRO DE LOS PEREGRINOS CON EL PAPA CIRÍACO

281x 307 cms. Lienzo. Galería de la Academia. Venecia.

El lienzo está firmado en el centro de la parte inferior con el siguiente texto: VICTOR CAR/PATIO VENETI/OPUS. No está documentada una datación exacta y las propuestas oscilan de 1490-1491 (Moschini-Marconi, 1955, p. 102) a c. 1496 (Vertova, 1952); la presencia del retrato de Ermolao Barbaro en el lienzo y el nombramiento de éste como Patriarca de Aquilea por el papa Inocencio VIII el 6 de marzo de 1491, nombramiento que no agradó al gobierno de la República, aconsejan una datación temprana, en torno a aquel nombramiento (Gallo, 1963, p. 18-19).

[Lámina 15.](#)

Este lienzo muestra el recibimiento de la expedición de santa Úrsula por parte del papa Ciríaco y la corte pontificia junto a las murallas del *borgo* vaticano. La comitiva que lidera santa Úrsula ha desembarcado de unos navíos que aparecen fondeados en el Tíber, a la izquierda de la representación, y ha llegado hasta Sant'Angelo a través de un sendero que serpentea por un espacioso prado. En el otro lado del lienzo la comitiva que encabeza el papa Ciríaco ha traspasado una puerta de las murallas del *borgo* para salir al encuentro de santa Úrsula, avanzando por otro sendero ondulante. Las trayectorias zigzagueantes y confluyentes de ambos caminos son claramente un pretexto de Carpaccio para deleitarse en los dos séquitos, especialmente el papal, y complacer un gusto cortesano, que gozaría no solo con los séquitos, sino también con el ceremonial del encuentro, los estandartes, el parasol del pontífice y el sonido de las trompetas que acompaña la ceremonia desde las almenas de la terraza circular de Sant'Angelo. A efectos de imprimir el mayor colorido a la tela, el pintor salpica el escenario con la blancura de las mitras y acumula un gran número de ellas en fuga de perspectiva en segundo plano. Una comparación de la representación de este episodio por Carpaccio con el mismo episodio en los ciclos de Vigo de Cadore ([figura 131](#)), Treviso ([figura 130](#)) y el de Brujas de Memling ([figura 116](#)) pone de manifiesto que sólo en el ciclo de Carpaccio la recepción de la comitiva por el Papa se plasmó en términos cortesanos y protocolarios. Carpaccio parece inspirarse en Tomaso de Módena; el escenario de exteriores con la ciudad de Roma al fondo y la posición de los protagonistas en el escenario es el mismo que en el fresco de Treviso. Ahora bien, casi todos los elementos cortesanos antes descritos están ausentes en Treviso.

En esta tela Carpaccio sigue desarrollando su particular versión de la historia de santa Úrsula. La escena de la llegada de la peregrinación a Roma es frecuente en los ciclos sobre esta leyenda, pues aparece en quince de ellos. Sólo en dos de ellos, el de Memling en Brujas (1489) y el de Carpaccio, Etéreo está presente en la escena. Memling representó también a Etéreo confesándose en Roma y recibiendo el bautismo ([figura 116](#)). Carpaccio obvia estos aspectos religiosos y pone el énfasis en los aspectos que conforman la relación de Úrsula con Etéreo como una historia de amor cortesano entre amantes egregios. Así, Úrsula y Etéreo aparecen como iguales ante el papa, mientras que Memling destaca a Úrsula; las dos coronas que sostienen las dos vírgenes arrodilladas inmediatamente detrás de los prometidos evidencian que Úrsula y Etéreo son ya los monarcas de sus respectivos reinos (En *La leyenda dorada* el padre de Etéreo falleció poco después de la partida de la peregrinación y en algunas versiones de la leyenda de santa Úrsula, la santa recibe la noticia de la muerte de su padre durante la peregrinación e inmediatamente es proclamada reina de Bretaña) (Zorzi, p. 185). Por

tanto, el lienzo de Carpaccio presenta a los dos jóvenes monarcas cristianos, el rey de Inglaterra y la reina de Bretaña, a su llegada a Roma en un viaje de peregrinación previo a su matrimonio, arrodillados ante el Sumo Pontífice de la Iglesia, en un acto de bienvenida a la ciudad santa que está rodeado de la solemnidad y pompa exigidas por personajes de tan alto rango. La historia de santa Úrsula, tal como Carpaccio la pintó en los cinco primeros lienzos, consiste esencialmente en una relación amorosa cortesana con ambientación *ad hoc*: el príncipe Etéreo, por amor a Úrsula, acepta abandonar el paganismo, emprende con su amada una peregrinación para visitar uno de los lugares santos más importantes de su nueva religión y recibir la bendición del máximo representante en la tierra de su nuevo Dios. El acceso al trono de ambos durante la peregrinación no altera el curso de su relación, lo cual pone de manifiesto su intensidad.

Con respecto a todas las representaciones anteriores de esta escena en los distintos siglos, ésta destaca por la fidelidad con la que refleja el escenario. El encuentro tiene lugar en el prado que se extendía antes de mediados del siglo XVI junto al castillo de Sant'Angelo, visible, por ejemplo, en la vista de Roma de las *Peregrinationes*, de Breidenbach, en el que Carpaccio se inspiró para dos torres del lienzo *El encuentro de los novios y la partida de la peregrinación*, como ya hemos visto. En este prado era habitual que el papa recibiera a los personajes importantes que llegaban a Roma por la vía Aurelia (*ibid.*, p. 176). Carpaccio manifiesta un gran interés en representar el castillo de Sant'Angelo, por lo que desplaza los estandartes hacia el lado opuesto del lienzo, de tal manera que el antiguo mausoleo de Adriano, convertido en fortaleza en el medievo, ocupe un lugar destacado y un espacio considerable. A principios de 1490, Giovanni Bellini había pintado en el palacio ducal de Venecia una tela con la escena del ciclo del papa Alejandro III, fechada a principios de 1490 y desaparecida en el incendio de 1577, en el que aparecía el castillo de Sant'Angelo (Humfrey, 1989, I, p. 329). Carpaccio pudo inspirarse en ella o en las numerosas vistas de Roma que circulaban por los talleres de los pintores italianos, aunque también es posible que Carpaccio hubiera estado en Roma y lo hubiera dibujado del original personalmente (Lauts, p. 229). El castillo de Sant'Angelo aparece con dos torres cuadradas, como en el fresco de *La partida de san Agustín para Roma* de Benozzo Gozzoli, en la iglesia de San Agustín de San Gimignano, ejecutado en 1464-1465; la restauración iniciada en 1493 por el papa Alejandro VI modificó la forma de estas dos torres superpuestas y las convirtió en circulares y así aparecen en la medalla conmemorativa que se acuñó probablemente en 1495, para celebrar la finalización de la restauración en ese mismo año. Por esta razón, se cree que el cuadro fue pintado un poco antes de 1493 (Valcanover, 1985-1986, p. 200). L. Testi, que sostuvo que Carpaccio pintó el castillo tal como lo vio en Roma con sus propios ojos, adelantó la fecha de ejecución del lienzo a 1491 por la ausencia de la estatua del arcángel san Miguel blandiendo una espada que coronaba la torre superior, situación en la que se encontraba esta torre en torno a 1491, después de que la estatua de este arcángel hubiera sido removida de la torre y no se hubiera sustituido por la nueva que aparece en la medalla conmemorativa (pp. 101-105).

Además del castillo de Sant'Angelo y del prado que lo precedía, Carpaccio presenta otros edificios romanos, como la *Meta Romuli*, una flecha que se elevaba en aquella época en las proximidades del castillo de Sant'Angelo, coronada por una esfera de oro que, según la leyenda, contenía las cenizas de Rómulo, flecha que fue destruida en 1499 (Zorzi, p. 177). También una columna torsa, que puede ser la de Antonino, con un dios pagano en la cima, y la cúpula de una iglesia no identificada. A la izquierda del castillo, las colinas que aparecen al fondo pueden ser las del Pincio; el templo que se divisa entre los estandartes, la iglesia de Santa Maria del Popolo, tal como se presentaba en las

vistas del siglo XV; y el edificio circular que se encuentra delante podría ser el mausoleo de Augusto.

Dos elementos de la pompa del cortejo papal que representó Carpaccio en esta tela eran familiares a los venecianos y tenían un significado especial para ellos: el parasol bajo el que se encuentra el papa y los estandartes que aparecen a la izquierda. Ambos elementos formaban parte de los *trionfi* de las procesiones ducales de Venecia y, según la ideología que la propia Venecia había generado, fueron presentes donados en 1177 por el papa Alejandro III al dux Ziani en agradecimiento por la defensa que Venecia había hecho del papado en el conflicto que sostenía el pontífice con el emperador Federico Barbarroja. La investigación histórica no confirma esta explicación del origen de estos dos *trionfi* ducales, como la de la mayoría de ellos, pero en Venecia se aceptaba como verdadera; formaba parte de toda una construcción ideológica que hizo Venecia de esta crisis, en la que fundamentó su pretensión de ser una potencia de igual rango que el Papado y el Imperio Sacro-Germánico y la máxima defensora de la Iglesia. Según la versión definitiva de esta fabulación ideológica, cuando las autoridades de la ciudad de Ancona recibieron al papa Alejandro III y al emperador Federico Barbarroja, les regalaron sendos parasoles, atributos principescos, pero el pontífice se negó a aceptar el suyo hasta que el Dux, que formaba parte de la comitiva de ilustres visitantes, no fuera honrado con otro, en reconocimiento de que su rango y el de la nación que encarnaba era el mismo que el del papa o el del emperador (E. Muir, pp. 106, 115 y 116). De hecho, Carpaccio mismo había representado este episodio en un lienzo para el ciclo sobre esta leyenda que decoraba el salón del *Maggior Consiglio*, destruido en el incendio en 1577;¹ se ha conservado un dibujo preparatorio de esta tela en la que se pueden apreciar los tres parasoles ([lámina 132](#)). Los estandartes, por su parte, habían sido donados al dux Ziani por el papa Alejandro III cuando esta egregia comitiva procedente de Ancona se acercaba a Roma y altos dignatarios romanos salieron a su encuentro con estos ocho estandartes (E. Muir, 1981, pp. 106). En el lienzo de Gentile Bellini *La procesión en la plaza de San Marcos* ([lámina 44](#)) y especialmente en el grabado de la procesión ducal del Domingo de Ramos (1556-1559) de Matteo Pagan ([figuras 133 y 134](#)), se puede ver cómo el Dux desfilaba bajo un parasol casi idéntico al de este lienzo y cómo los estandartes del cortejo eran muy similares a los que pintó Carpaccio y estaban coronados por la misma esfera armilar. Por tanto, si bien en esta tela no se produce veneciación en el escenario topográfico, sí se produce en estos elementos de la pompa papal, que los cofrades de Santa Úrsula y cualquier veneciano que contemplara los lienzos asociarían inmediatamente con el parasol y los estandartes de su Dux y a quienes muy probablemente les evocarían la vocación de servicio a la Iglesia de su Estado y el papel trascendente de éste en su defensa.

Pero la veneciación no se limita a estos elementos del cortejo nupcial. P. Molmenti y G. Ludwig estaban convencidos de que, entre los personajes representados, había retratos de miembros de la colonia veneciana en Roma. Así, para estos dos estudiosos el personaje que aparece junto al pontífice, con una gran toga roja de senador veneciano haciendo una señal con el pulgar de la mano derecha, siguiendo la recomendación de Alberti a la que nos hemos referido anteriormente, era el embajador de Venecia a fines de siglo, Nicolò Michiel; el personaje de perfil, a la izquierda de Étéreo, el cardenal veneciano Domenico Grimani, nombrado para el Sacro Colegio en septiembre de 1493 y patriarca de Aquilea en 1497, y el personaje en primerísimo

¹ Francesco Sansovino, *Venecia città nobilissima...*, p. 333, y T. Pignatti, pp. 254-255.

plano, mirando hacia abajo, a la derecha del espectador, era Francesco Arzentin, clérigo veneciano, obispo de Concordia, afincado en Roma (1906, pp. 140-144). Estas identificaciones propuestas por estos dos estudiosos no tienen mayor fundamento, pero su convencimiento de que el lienzo contenía retratos de venecianos residentes en Roma fue correcto. Como hemos dicho anteriormente, un contemporáneo de Carpaccio identificó a Ermolao Barbaro en la capilla de Santa Úrsula, en un lienzo de la pared de la izquierda, que obviamente es *El encuentro de los peregrinos con el papa Ciríaco*.

No está documentada la razón concreta de la presencia de Ermolao en este lienzo. Según Sansovino, su retrato también aparecía en un lienzo no especificado del ciclo de Alejandro III ya referido (Sansovino, *Venetia Città Nobilissima...*, p. 335), destruido por el incendio de 1577. Ermolao aparecía junto al florentino Angelo Poliziano, y otros personajes «tutti singolari nelle lettere Greche & Latine & di conosciuta dottrina», entre los cuales estaban los griegos Argiropulo y Chrislora. Pero la presencia de estos retratos en el salón del *Maggior Consiglio* no tiene paralelismo posible con la del retrato de Ermolao en la capilla de Santa Úrsula, pues en el primer caso estamos ante una verdadera galería de personajes ilustres de las letras, pero también de las armas y de la Iglesia, relacionados con Venecia, con el objetivo de homenajear a la *Republica Serenissima* y mostrar su nobleza y poderío. Por una razón similar Altichiero, en torno a 1364, había retratado a Petrarca en los frescos de la Sala Grande en el palacio de los Scaligeri, en Verona, hoy desaparecidos (Mardersteig, pp. 253-254). En el ciclo de santa Úrsula, por el contrario, la razón más plausible de la presencia del ilustre Barbaro en este lienzo es, como se ha dicho anteriormente, que contribuyera a financiar el ciclo y la cofradía lo recompensara eternizando su figura ante los cofrades. En la fila detrás de Ermolao, el personaje con *bareta* y toga negra que mira al espectador, junto a dos altos dignatarios de la Iglesia, P. Zampetti cree que es el propio pintor (1963c, p. 64).

EL SUEÑO DE SANTA ÚRSULA

274x267 cms. Lienzo. Galería de la Academia. Venecia. El lienzo está firmado y fechado con el siguiente texto en el suelo, a los pies de la base del baldaquino: VICTOR CARP. F. MCCCCLXXXV.

[Lámina 16.](#)

Este lienzo es el único intimista del ciclo. En él sólo aparecen dos personajes, Úrsula y un ángel, y Carpaccio pone especial interés en representar a la princesa en el interior de su alcoba, para lo que se inspira en la Venecia de fines del siglo XV. La aparición del ángel a santa Úrsula es un episodio esencial en la historia, tal como aparece en todas las fuentes escritas y quedó establecido en las hagiografías que circularon por Europa a partir del siglo XIV, ya que en esa aparición el ángel le comunica que sufriría martirio en Colonia, en el camino de vuelta hacia su patria. Por tanto, el proyecto espiritual de santa Úrsula, hasta entonces consistente en la dedicación total de su vida a Dios, experimenta una profundización radical: la de dar su vida por Dios, como consecuencia de la práctica del mismo valor que había informado el proyecto: la virginidad, la renuncia a asumir el papel terrenal de la mujer. Recuérdese que, según *La leyenda dorada*, el príncipe de los hunos ofrecería a Úrsula perdonarle la vida a cambio de aceptar su propuesta de matrimonio y Úrsula la rechaza. En el ciclo de Carpaccio, por el contrario, esta escena marca una verdadera inflexión, pues la aparición del ángel anunciando a la princesa que sufriría martirio por conservar su virginidad no supone una profundización en el proyecto espiritual de Úrsula, sino su mutación. En efecto, la relación amorosa con Etéreo, que había implicado la conversión del príncipe al cristianismo y que tenía por finalidad el matrimonio cristiano ejemplar, se abandona para dejar paso al sacrificio de sus propias vidas por amor a Dios.

Varios de los ciclos anteriores sobre santa Úrsula contienen el episodio de la aparición del ángel que anuncia el martirio a la princesa bretona. Todos ellos lo sitúan en Colonia, antes de emprender el viaje a Roma. Carpaccio, por el contrario, ubicó la aparición después de *El encuentro de los peregrinos con el papa Ciríaco*, para, a mi juicio, representar primero la cristianización del amor cortesano entre los dos príncipes en la escena romana en la que la pareja aparece arrodillada ante el papa Ciríaco. El pintor representa a la princesa dormida en la alcoba de un palacio, probablemente en Roma, pues, como hemos visto, la expedición llegó a Roma por vía fluvial y a Colonia llegará de la misma forma. De hecho, Carpaccio concibe la escena en los mismos términos en que Tomaso de Módena había visualizado el episodio romano de la leyenda en el que, tras la llegada de la expedición a Roma, el papa Ciríaco supo por revelación divina que él también sufriría martirio con santa Úrsula, esto es, dormido en su lecho recibe la visita de un ángel, que le anticipa su fatal destino ([figura 135](#)). Desde el punto de vista de la lógica interna de la versión de la leyenda que quiso representar Carpaccio, el recurso, novedoso, a la intimidad de la alcoba como escenario para la aparición del ángel quizás se deba a que así pudo introducir unos elementos que marcan de una manera efectiva la inflexión en la vida de santa Úrsula que, en la versión de la leyenda de este pintor, se representa en este lienzo.

El encanto de esta pintura radica en la delicadeza con la que Carpaccio expresa la mutación que experimenta el proyecto de la vida de Úrsula. El pintor representa señales de los últimos movimientos de la princesa la noche previa al suceso que cambiaría su vida para siempre: la corona que depositó junto a los pies de la cama, el

libro sagrado que leyó y dejó abierto, el cuadro ante el que oró, el hisopo con el que esparció agua bendita en su alcoba y las babuchas que calzó antes de deslizarse entre las sábanas. Otro conjunto de señales indican claramente que aquel lecho pronto se iba a convertir en el tálamo nupcial de Úrsula y Etéreo: el vacío en el lado izquierdo de la cama, que iba a llenar el príncipe, el espacio libre para otra corona en el extremo opuesto de la base del dosel, la silla junto al lado vacío del lecho y el armario abierto, que aguarda a que Etéreo deposite en él sus pertenencias. Además, las dos plantas que crecen en sendas vasijas en el alféizar de la ventana simbolizan el amor: la de la izquierda contiene un mirto, que se usaba para entrelazar las flores de la corona nupcial, y la de la derecha un clavel, que se regalaba a la persona amada en señal de *ti voglio bene* (Molmenti y Ludwig, 1906, p. 137). La aparición del ángel, sin embargo, imprimirá un giro radical a las vidas de los dos príncipes, que, a partir de este momento, sacrificarán su relación terrenal por un valor superior: el amor a Dios.

El instante decisivo de la irrupción del ángel en medio de la noche está acompañado de un resplandor que penetra por la puerta por la que ha entrado y por las ventanas que hay en la pared del mismo lado, pero también por una ventana situada en la pared opuesta. Las ondulaciones intensas de la parte inferior del vestido indican que la agitación de las alas acaba de detenerse en aquel preciso momento, motivo caro a los pintores del *Quattrocento* en la representación de *La Anunciación*. Pero tanto el resplandor como el aleteo han sido suaves, pues la princesa sigue durmiendo. El ángel le transmite el mensaje divino del martirio de ella, de Etéreo y de toda su comitiva, por medio de la infusión de un sueño. La palma del martirio que sostiene el ángel entre los dedos de la mano derecha alude claramente a cuál es la naturaleza de su misión. Úrsula, muy concentrada en el sueño, orienta con su mano derecha el lóbulo de la oreja hacia el ángel y recibe con serena sumisión el perturbador mensaje divino.

La alcoba de la princesa es la propia de un palacio veneciano a fines del siglo XV: las ventanas alargadas y estrechas, los cristales de Murano con diseño en círculo, las representaciones sagradas en marco adintelado dorado con brazo para una vela votiva, igual a la que Mansueti pintaría en la sala principal de *La curación de la hija de Niccolò Benvegnudo* ([lámina 43](#)), y el gusto por las estatuillas de bronce con motivos clásicos en los dinteles de las puertas, que también aparecen en el lienzo mencionado anteriormente de Mansueti y que en este de Carpaccio representan a Hércules, sobre la puerta del fondo, y a Venus, sobre la de la derecha.

LA LLEGADA A COLONIA

280 x 255 cms. Lienzo. Galería de la Academia. Venecia.

El lienzo está firmado y fechado con el siguiente texto en la parte inferior izquierda:

OP. VICTORIS CHARPATIO/VENETI MCCCCLXXXX M./SEPTEMBRIS

[Lámina 17.](#)

El lienzo presenta los dos episodios que, a la llegada de la expedición a Colonia vía fluvial, precipitarán la tragedia. Por una parte, a la izquierda, el grumete que había sido enviado a tierra en un batel para obtener información de la situación en la ciudad –nótese que las dos primeras embarcaciones de la expedición ya han arriado las velas–, ha regresado y, desde el batel mismo, comunica a la princesa y a los distinguidos dignatarios de la iglesia que la acompañan –el papa Ciríaco y buen número de cardenales, entre otros– la fatídica noticia de que Colonia, tras haber sufrido asedio, acaba de caer en manos de los hunos, como prueban los estandartes con las coronas de tres puntas que ondean en las murallas de la ciudad y en una de las tiendas del campamento extramuros, situada a la derecha del árbol que aparece en primer plano. Por otra, a la derecha del lienzo, en primerísimo plano, un hombre de armas lee a su rey Julio, el jefe supremo de las tropas hunas, el mensaje que le han enviado desde Roma los generales Máximo y Africano. Según *La leyenda dorada*, los dos generales romanos, que eran paganos, se alarmaron por la admiración que los romanos sentían ante los desfiles de Úrsula y sus miles de vírgenes por las calles de Roma y, temiendo que su ejemplo contribuyera a extender la fe cristiana, enviaron un mensaje a Julio, que era pariente suyo, en el que le comunicaban la próxima llegada de la expedición a Colonia y le ordenaban que acabara con todas las personas que integraban la comitiva tan pronto hiciera ésta acto de presencia en las proximidades de la ciudad. La toma de Colonia por los hunos –una libertad de Carpaccio, pues *La leyenda dorada* se limita a hablar de sitio– ha debido ocurrir hace muy poco tiempo, pues los bárbaros todavía no habían levantado el campamento que habían montado extramuros. El ballestero que se dispone a disparar anticipa la matanza que va a tener lugar inmediatamente y las tropas que salen por una de las puertas de la ciudad bien pudieran ser las que van a masacrar a las víctimas, en una muestra más de la síntesis narrativa que ya hemos visto en el lienzo de *El regreso de los embajadores*.

Por la fecha de ejecución, 1490, y por el estilo, este lienzo es el primero del ciclo. Etéreo, que tendrá tan destacado papel en los lienzos que Carpaccio pintó después, no aparece aquí. La originalidad de la versión dada a la leyenda de santa Úrsula por el pintor véneto, atribuyendo un papel muy importante a Etéreo, fue, por consiguiente, una decisión tomada con posterioridad a la fecha de ejecución de esta pintura.

Este lienzo fue pintado probablemente a prueba;¹ en cualquier caso, Carpaccio debía de estar muy interesado en satisfacer a los cofrades y conseguir en firme o mantener un encargo de la importancia del ciclo; a estos efectos, realiza en el cuadro unos ejercicios de virtuosismo para impresionar favorablemente a los cofrades y a los patricios que contribuyeron decisivamente a financiar el ciclo. Dos de ellos son muy notables: los orientados a mostrar su dominio de la perspectiva y su capacidad para representar la apariencia exacta, y hasta la textura, de las cosas. La perspectiva en fuga

¹ R. Gallo, 1963, p. 3.

que invade el lienzo la construye Carpaccio esencialmente a través del escorzo agresivo de la nave, de la línea que sigue la ribera en la que ha crecido la vegetación, ondulante al principio y recta al final, de la huida de la muralla que mira al río y del juego de la sombra del puente sobre el agua. En la representación de la textura de las cosas, Carpaccio no recurre aquí a ambientes cortesanos, como haría en los lienzos que ejecutó posteriormente y que ya hemos estudiado, sino fundamentalmente a elementos campestres y marineros. En efecto, en primerísimo plano destacan el tablado del embarcadero, los pilotes en que se apoya éste y el resto de las estacas que contienen la tierra de la ribera, el can cuyo reposo se ha visto alterado por la llegada de las embarcaciones, el árbol, especialmente, su tronco, y, por encima de todo, la superficie del agua, con el juego de luz y sombra de las diversas embarcaciones y edificios que en ellas se refleja y las ondulaciones que producen las embarcaciones en sus proximidades. Todas ellas podían formar parte de un paisaje campestre flamenco. También destacan los elementos marineros, tan familiares en Venecia: el casco con los cintones de la embarcación de la santa, las dos bocas de las anclas, el retorcimiento del cáñamo de la soga, el castillo de la popa, los mástiles, la vela blanca izada en la verga, los obenques, el bauprés, las cofas, el batel... En menor medida, Carpaccio también quiso dar prueba de su virtuosismo en la representación de objetos caballerescos: la coraza metálica del ballestero sentado reflejando la luz, las armaduras tedescas de tres de los cuatro hombres de armas que aparecen en primer plano y las alabardas. Constituye una de las singularidades de este lienzo el contraste entre los elementos decorativos situados en primerísimo plano que connotan sosiego, serenidad y paz y los elementos premonitorios de la masacre, como el ballestero que se dispone a disparar, los guerreros hunos expectantes, los movimientos de las tropas y la expresión de angustia en el rostro de Santa Úrsula ante las noticias que le proporciona el grumete.

En las versiones pictóricas de la leyenda, los artistas solían incluir la catedral de Colonia en la representación de esta escena. Éste fue el caso de Memling en la escena del martirio en el famoso relicario del convento de San Juan de Brujas. No es el caso de Carpaccio, que venecianiza Colonia en sentido similar a como lo hizo en los lienzos estudiados anteriormente, es decir, sin llegar a representar un lugar de Venecia, pero sí edificios y elementos arquitectónicos venecianos. La muralla que, en fuga de perspectiva, protege a la ciudad de asaltos marítimos se asemeja a la del Arsenal veneciano que bordea el Rio della Tana ([figura 136](#)) y el campanile que domina la ciudad es el de San Marcos antes de la remodelación de la flecha (Zorzi, p. 200). Además, la fachada gótica en escorzo de la iglesia recuerda a la de Santi Giovanni e Paolo y las chimeneas en embudo son típicamente venecianas, como también la *altana* o pequeña terraza de madera levantada sobre el tejado de un edificio, que se usaba para orear la ropa y los tapices.

EL MARTIRIO DE LOS PEREGRINOS Y EL FUNERAL DE SANTA ÚRSULA

271 x 561 cms. Lienzo. Galería de la Academia, Venecia.

El lienzo está firmado y fechado con el siguiente texto en el pedestal inferior de la columna:

VICTORIS CARPATIO/VENETI OPUS/MCCCCCLXXX/III

[Lámina 18-23](#)

Una columna de mármol que se levanta sobre un doble pedestal sirve para separar en este lienzo la escena del martirio que sufrió toda la comitiva y la del funeral de la santa. La columna cumple, pues, la misma función que el mástil en *El encuentro de los novios y la partida de la peregrinación*.

La masacre de las once mil vírgenes, de los altos dignatarios de la iglesia, de Etéreo y de Úrsula tiene lugar en primer plano, a la izquierda de la columna. La realizan fuerzas a pie, que, provistas de arcos, puñales, dagas, espadas, alfanjes y hachas, se han precipitado sobre los integrantes de la comitiva y, sin piedad, los asaetean, degüellan y apuñalan. La frenética actividad asesina es animada por un trompetero de piel negra a caballo, provisto de turbante, que anticipa el acusado orientalismo que distinguirá a buena parte de la producción pictórica narrativa veneciana a fines del siglo XV y durante las primeras décadas del siglo XVI en la representación de personajes no cristianos. La escena está impregnada del patetismo con el que se visualizaban los martirios en la pintura religiosa del medievo, enfatizando la violencia a fin de engrandecer las figuras de los santos ante los creyentes. Etéreo, a la derecha de Úrsula, tendido en el suelo, es rematado con una puñalada en el corazón, mientras levanta inútilmente su brazo derecho para evitarlo. A la izquierda de Úrsula, el papa es acuchillado en la yugular y un cardenal es asaeteado en pleno rostro. Inmediatamente detrás de todos estos personajes principales, cabezas de dignatarios de la Iglesia y de vírgenes ruedan por los suelos, varias vírgenes están en trance de ser degolladas y una ha recibido un tajo profundo en la cabeza, semejante al que, según la tradición hagiográfica y pictórica, había sufrido el dominico san Pedro Mártir, uno de los patronos de la cofradía. La escena, sin embargo, resulta un tanto confusa y la concentración de armas en posición oblicua y en direcciones opuestas que pintó Carpaccio en el lado izquierdo del lienzo, en segundo plano, es de escaso efectismo al no distinguirse los cuerpos.

Julio, jefe supremo de las tropas hunas, aparece a la grupa de un corcel, junto a la columna, inmediatamente detrás del gonfalonero. Luce un vestido rojo, como en el lienzo de *La llegada a Colonia*, y un casco con corona que le deja al descubierto solamente el rostro. Con la maza en alto ordena a un arquero que proceda a ejecutar a santa Úrsula, que aparece en primer plano, arrodillada y con las manos juntas, afrontando con serenidad el momento del martirio. La bandera de Julio lleva tres coronas, como los que ondeaban sobre las torres de Colonia en *La llegada a Colonia*. Las tres coronas fue un símbolo utilizado por Gentile Bellini en el retrato de Mohammed II que ejecutó en Constantinopla en 1480 ([figura 105](#)) y en una medalla en la que aparece un retrato en el anverso y estas tres coronas en el reverso, junto a una inscripción en la que se alude a títulos recibidos por Gentile de parte del sultán. Simbolizaban las conquistas de Constantinopla, Iconio y Trebizondo por Mohammed II. Desde 1472 circulaba por Venecia un romance impreso titulado *Attila flagellum Dei*, en cuyo último capítulo se traza un paralelismo entre el huno y el «perfidio cane turcho» en las cuatro ediciones que tuvo antes de que finalizara el siglo (Gentili, 1996, pp. 29-31). Por tanto, en aquellos hunos que abaten a Úrsula se veía también a los turcos que acosaban a Venecia y a la cristiandad.

Un guerrero de rubia cabellera, en primer plano, se dispone a asañar a la princesa y otro, de frente al espectador, contempla la escena. El martirio de Úrsula, según *La leyenda dorada*, tuvo lugar un poco después del resto de la comitiva, pues Julio, el jefe del ejército huno, se prendó de la princesa cuando la vio y le prometió salvarle la vida si lo aceptaba como esposo. Úrsula, sin embargo, lo rechazó y se reafirmó así en su dedicación absoluta a Dios. Por esta razón, en las visualizaciones del martirio se representaba el de las vírgenes y el de santa Úrsula (Florencia, Vigo de Cadore, Memling en el Hospital de San Juan de Brujas) en escenas diferentes o, como es el caso aquí, el de santa Úrsula se figuraba en un momento de la acción posterior al del resto de los miembros de la comitiva. En *La leyenda dorada* el asesinato de Úrsula lo perpetra el propio jefe de las tropas de los hunos; en los ciclos pictóricos, sin embargo, esa posibilidad (Treviso, Memling en el relicario de Brujas) alterna con la de la ejecución llevada a cabo por un arquero en presencia del jefe de los hunos, quien obviamente le da la orden (Florencia y aquí). El guerrero huno situado entre Úrsula y su verdugo, de frente al espectador, que, bien enfunda la espada porque la ejecución de Úrsula se ha encomendado a otro, o bien la desenfunda para rematarla, es para P. Molmenti y G. Ludwig (1906, p. 147), Giuliano, hijo del rey de los hunos, a quien en otras versiones de la leyenda se atribuye el enamoramiento de santa Úrsula y no a su padre. Estos dos estudiosos creen que el rostro de Giuliano puede ser el de Carpaccio sobre la base, escasamente fundada, de que Carpaccio eligió retratarse en este personaje porque era el que se había enamorado de Úrsula (*ibidem*, p. 148).

El martirio tiene lugar en una llanura animada por algunos árboles, que se extiende al pie de una colina que domina una fortificación. Un árbol destaca en primer plano, muy próximo al lugar del martirio; sobre él descansa un estandarte de la expedición de santa Úrsula, elemento que no aparece en ninguna de las representaciones anteriores de esta escena del martirio de la santa. En una relación de reliquias en propiedad de la cofradía de 1618 (doc. 39) aparece un trozo del árbol «dove fu morta S. Orsola». La posesión de esta reliquia en la década de 1490, lo cual no está documentado, sería sin duda la razón de la presencia de este elemento iconográfico en esta escena. De la colina parten unas murallas que descienden hasta la ciudad, Colonia, que se levanta detrás de una arboleda. Algunas edificaciones, sin embargo, aparecen extramuros, a la derecha. En la parte superior de la colina, en la inmediaciones de la fortificación, pacen unos animales ajenos a la tragedia. A pesar de la presencia de dos tiendas y un pabellón en el campamento huno situado en la llanura, el lugar no guarda ningún parecido con el de la llegada a Colonia ni tiene ningún elemento arquitectónico que recuerde a la ciudad alemana. Las murallas sí recuerdan ciudades fortificadas del Véneto como Asolo o Cittadella.

El funeral de santa Úrsula, en el lado derecho del lienzo, es un tema original en las representaciones de la vida de la santa, pues ninguno de los ciclos italianos incluye esta escena. En algunos de ellos, en el ciclo de Florencia y en el de Vigo de Cadore, se figuran las exequias de las vírgenes en su conjunto de manera simbólica a través de las cabezas de un alto número de ellas, que en Florencia están colocadas en una sábana y van a ser depositadas en un sarcófago ([figura 118](#)) y en Vigo de Cadore han sido depositadas en dos sarcófagos ([figura 119](#)). La escena de Vigo de Cadore contiene además el ascenso a los cielos de las almas por dos ángeles, que las transportan en el interior de una sábana. Carpaccio centra el funeral en la santa exclusivamente y lo figura como si se tratara del cortejo fúnebre de una reina de su tiempo. El cadáver yace sobre unas angarillas negras con candeleros y la santa aparece coronada y con el rostro descubierto, como era habitual en los sepelios; la cabeza descansa sobre un cojín de seda blanco con borla y el cuerpo está cubierto con una colcha carmesí con embozo blanco; el catafalco está sujeto con unas

cinchas a unas andas doradas muy elegantes, que cargan cuatro obispos; el cuerpo de la santa es conducido bajo palio de bello dosel. Presiden el cortejo dos obispos; de uno de ellos se ve sólo la mitra y parte de la espalda. La comitiva que acompaña a la santa es numerosa y larga, pues, como se puede ver debajo de las andas, continúa por delante del edificio en ruinas del fondo. Los miembros portan cirios, en algunos casos de dimensiones considerables, como era habitual en los entierros de los cofrades, y los cuatro personajes que aparecen inmediatamente detrás de los dos obispos que lo encabezan son retratos de cofrades y benefactores de la fraternidad. El cuerpo de la santa está siendo introducido en un templo con un pórtico clásico adintelado al que se accede por un graderío de mármol. El templo está dedicado a santa Úrsula, cuyo nombre aparece en el friso del pórtico.

Esta escena constituye, a mi juicio, una apropiación en toda regla de la santa por la cofradía. Los dolidos del funeral son los cofrades mismos y los benefactores de la cofradía; las reliquias de la santa que estaban en posesión de la capilla se convierten en el cuerpo entero y el templo en el que se la introduce está precedido de un pórtico, como lo estaba la capilla de la cofradía dedicada a la santa. Pero, además, como hemos visto, en el interior de la capilla de la cofradía y en el pórtico recibían sepultura cofrades importantes y personajes distinguidos que financiaban la sociedad y sus sepelios eran muy semejantes al que se representaba en la tela. Por tanto, la pintura establecía un paralelismo entre el sepelio de santa Úrsula y los de los cofrades y donantes, lo cual debía de resultar muy gratificante para ambos, en la medida en que animaba la ilusión de que recibían sepultura junto a la santa intercesora, cuyas reliquias estaban depositadas bajo el techo de la propia capilla o se exponían al culto en ella determinados días del año.

Este lienzo contiene una de las dos claves que aparecen en el ciclo sobre los benefactores de la *scuola* que financiaron total o parcialmente el ciclo. La clave en este lienzo radica en los dos blasones entrecruzados que aparecen en el pedestal de la columna que separa las dos escenas. La presencia de un escudo de armas en una pintura constituye una referencia indiscutible a los donantes. El entrecruzamiento de los escudos de armas significaba la unión de las dos familias a las que pertenecían los dos blasones y solían aparecer en pinturas que conmemoraban las nupcias de los donantes o estaban relacionadas de alguna forma con el matrimonio donante. En el contexto de la escenas del martirio y sepelio de santa Úrsula, este entrecruzamiento representa una petición, por parte del matrimonio donante, de protección para sí y para los miembros de su familia, pues el patrocinio de santa Úrsula se invocaba para proteger a los matrimonios y para obtener una buena muerte, como ya hemos visto. Por tanto, la dama arrodillada en primer plano, que ningún estudioso ha dudado de que se trata de un retrato, debía de pertenecer a una de las dos casas representadas por uno de los dos escudos de armas. Con toda seguridad familiares suyos aparecen también retratados entre los asistentes a las exequias de Santa Úrsula, probablemente el grupo de cinco personajes que aparecen al otro lado de las gradas enmarcados por las dos parejas de obispos que cargan las andas con el cuerpo de la santa. El personaje mirando al espectador con el cirio en la mano derecha, justamente detrás de los obispos, puede ser también otro retrato relacionado con la dama arrodillada, su esposo o algún otro miembro de la familia.

La imagen arrodillada del donante ante un personaje sagrado constituye desde principios del siglo XIV la decoración pictórica preferida para las tumbas por las clases altas italianas, pues eternizaba la petición de intercesión. El fenómeno comenzó a mediados del siglo XIII en Roma entre los altos dignatarios de la Iglesia, pero se extendió pronto a las personalidades laicas en toda Italia. Si bien el personaje sagrado más frecuente ante el que aparecía arrodillado el donante era la Virgen en majestad con el Niño, también

aparecen escenas de la vida de los santos, como, por ejemplo, el canónigo Donato Vaselli para su capilla funeraria de la iglesia de San Petronio, en Bolonia ante el martirio de san Sebastián ([figura 137](#)). La capilla de Santa Úrsula, su pórtico y el terreno que lo circundaba, eran empleados para enterramientos; por tanto, es muy probable que la dama arrodillada recibiera o fuera a recibir enterramiento en la capilla o en sus inmediaciones.

La donante arrodillada aparece de perfil y la exigencia de que su rostro se represente con claridad prima sobre la lógica interna de la propia composición visual, de tal manera que, aunque debe mirar a la santa, en realidad su mirada la tiene puesta en los obispos que lideran la comitiva. Era lo habitual, como se puede ver en el lienzo del canónigo Vaselli o en el donante de *La Asunción de la Virgen* de Giovanni Mansueti en el Museo Cívico de Padua ([lámina 138](#)). La dama sostiene en la mano una sarta de perlas negras, en la que P. Niero ha visto la primera muestra iconográfica de la devoción al rosario en Venecia (1974, p. 472). No obstante, la sarta podía servir para contar los once mil padrenuestros que, de acuerdo con la leyenda de santa Úrsula, proporcionaban la salvación a sus devotos. Este aspecto del culto a la santa está recogida por Santiago de la Vorágine en *La leyenda dorada* y había sido representado en torno a 1350 en el ciclo de Florencia, en una escena en la que una de las vírgenes se aparece a un monje moribundo. Como hemos visto, las cofradías dedicadas a santa Úrsula en el sur de Alemania presentan distintas posibilidades para rezar estos padrenuestros, como, por ejemplo, durante un año a razón de treinta y dos oraciones por día o durante dos años a razón de dieciséis por día. Para ambos casos la sarta es muy útil. Conviene tener presente que desde el siglo XIII el cristianismo del occidente de Europa empleaba sartas, llamadas *paternosters*, para ayudar a contar los *padrenuestros* que constituían la versión no culta de los ciento cincuenta salmos, y tanto en Londres como en París está documentada la existencia de artesanos dedicados a su producción (Winston-Allen, 1997, pp. 111 y 112).

El blasón superior fue identificado por P. Molmenti y G. Ludwig, como el de la familia patricia de los Loredan (1906, p. 149) y su identificación no se ha puesto en duda. La única diferencia entre el blasón de los Loredan y el pintado por Carpaccio estriba en el color del campo inferior, que en el lienzo aparece de color verde cuando debía ser azul, diferencia que Molmenti y Ludwig atribuyen a una degeneración de la pintura debida al tiempo.

El escudo inferior, cuyas armas ocultan el superior o han desaparecido como resultado de las numerosas restauraciones que ha sufrido el lienzo durante sus quinientos años de existencia, fue identificado por Molmenti y Ludwig como el de la familia patricia de los Caotorta. A falta de las armas, la identificación la fundamentaron estos dos estudiosos en que el blasón de los Caotorta, entre los blasones de las mujeres patricias venecianas que contrajeron matrimonio con un Loredan, según la relación del manuscrito de M. Barbaro *Libro di Nozze di Nobili Veneziani*, era el único que tenía campo rosado y unas armas tan pequeñas podían estar ocultas por el escudo de armas superior.

Sobre esta base, Molmenti y Ludwig identificaron a la dama arrodillada en la escena de las exequias de Santa Úrsula como Eugenia Caotorta, primera mujer del Nicolò Loredan de la parroquia de San Canciano (1906, pp. 132 y 150, y 1903, pp. 43-44), nacido en 1433, al que estos dos estudiosos creen que se refieren las dos primeras letras de la inscripción del lienzo de *El encuentro de los prometidos y la partida de la peregrinación*, como ya hemos visto. Molmenti y Ludwig también creyeron que un hermano soltero de Nicolò Loredan, Angelo, era el personaje que estaba junto a la columna, con un cirio en la mano derecha, mirando al espectador (*ibid.*). Esta identificación la basaron en que este personaje, que aparece junto a unos padres dominicos, mantuvo una estrecha relación con

los monjes de Santi Giovanni e Paolo, quienes heredaron parte de sus bienes, y con su cuñada, quien expresó su esperanza de que Angelo fuera un segundo padre para sus hijos (1903, p. 44, y 1906, p. 151).

A. Gentili, sin embargo, ha rechazado recientemente esta identificación de la dama, pues entiende que los artistas eran muy meticulosos al pintar los blasones de los donantes, y, por tanto, el blasón inferior, bien ha perdido sus armas como consecuencia de las restauraciones que ha sufrido el lienzo, o bien Carpaccio, de una forma deliberada, no pintó mueble alguno en él porque el entrecruzamiento de blasones no simbolizaba aquí que los donantes fueran marido y mujer, sino el matrimonio «di devozione, di patronato, di cultura tra la famiglia Loredan e la scuola» (1996, p. 43). Además, A. Gentili recuerda que Eugenia Caotorta había muerto a fines de 1474 o a principios de 1475 y este Niccolò Loredan se había casado en 1475 en segundas nupcias con Andrianna Zorzi, lo cual hace muy improbable que Niccolò en 1493, transcurridos casi veinte años de la muerte de su primera esposa, ordenara a Carpaccio que la incluyera en el lienzo (*ibidem*). A. Gentili sostiene que la dama es, en realidad, la esposa de otro Niccolò Loredan, el *milites christianus* defensor de Scutari en 1474, que había contraído matrimonio con ella en 1454. Su nombre era Orsa Giovanni Pisani y, por tanto, tenía a Úrsula como santa onomástica (*ibid.*, p. 46 y p. 160, nota 69).

También aparecen en la escena de las exequias retratos de dominicos de Santi Giovanni e Paolo. El rostro de uno de ellos, que aparece entre el obispo que asciende las gradas y el personaje antes citado que mira hacia el espectador, es, a mi juicio, el que Giovanni Bellini o su taller pondría a un san Pedro Mártir que se encuentra en la National Gallery de Londres (Goffen, 1989, p. 210) ([figura 141](#)).

LA GLORIA DE SANTA ÚRSULA Y SUS COMPAÑERAS

481 x 336 cms. Lienzo. Galería de la Academia, Venecia.

El lienzo está firmado y fechado en la base del haz de palmas con el siguiente texto:

OP. VICTORIS/CARPATIO/MCCCCLXXXI

[Lámina 24](#)

Este lienzo presidió el altar de la capilla. Era, pues, la imagen en que el devoto de santa Úrsula fijaba la atención en sus oraciones. Carpaccio no eligió la representación de la gloria de santa Úrsula clásica hasta entonces, frontal, nimbada y de pie, rodeada de las vírgenes, también de pie, a igual tamaño que Úrsula, como en los ciclos de Florencia ([figura 142](#)), Vigo ([figura 122](#)) y Treviso ([figura 123](#)), o a menor, como en el de Memling ([figura 143](#)). En Carpaccio la santa aparece de pie, con las manos juntas en actitud de oración, sobre un pedestal que simboliza su martirio: una gavilla compuesta por la palma del martirio de ella y las de toda su comitiva, liada por un cinturón de querubines en la parte inferior. Luce un elegante vestido de seda azul y una capa de brocado, en consonancia con su condición aristocrática. Su santidad está marcada, además, de forma elocuente por la corona que le van a imponer dos *putti*, por el resplandor que desprende, por la inmediata ascensión a los cielos que sugiere la nube que le rodea y, especialmente, por la calurosa salutación del Dios-Padre, que, en atrevido escorzo y rodeado de querubines y serafines, extiende sus brazos para acoger a la santa. Los dos estandartes de Cristo, con la cruz en la tela y en el extremo del asta, enmarcan la figura de la santa. El mensaje que quiere dar Carpaccio es diáfano: Úrsula se ha hecho merecedora de la santidad tras su martirio, está próxima a Dios y, por tanto, disponible para interceder por todos sus devotos.

Para plasmar esta exuberancia de santidad, Carpaccio mostró atrevimiento iconográfico, pues, en una síntesis innovadora, aplicó a Úrsula dos elementos iconográficos propios de María, la virgen por excelencia. Uno es la ascensión a los cielos rodeada de *putti*, sobre una nube transportada por querubines, que, a efectos de visualizar la ascensión de la Madre de Dios a los cielos, comenzaba entonces a ganar en popularidad a la más tradicional de la coronación. Carpaccio tenía un ejemplo próximo en la capilla Orvetari de la iglesia de los Eremitanos de Padua, ejecutado por Mantegna entre 1453 y 1457 ([figura 144](#)). El otro elemento es el Dios Padre bajo la forma de un anciano de barba blanca presidiendo la escena con los brazos extendidos, representación fuertemente arraigada en la pintura italiana a lo largo de todo el siglo XV en la coronación de la Virgen por Jesucristo y en la de la Virgen en majestad con el Niño. Pintores activos en el Véneto desde fines del siglo XIV nos han dejado obras con esta iconografía. Sin ánimo de ser exhaustivo, cabe recordar a Niccolò di Pietro, activo en Venecia de 1394 a 1427 ([figura 145](#)), Federico Tedesco, activo en Padua de 1395 a 1424 ([figura 146](#)) y, a mediados de siglo, Antonio Vivarini y Giovanni d'Alemagna ([figura 147](#)) y fray Antonio de Negroponte ([figura 148](#)). La síntesis de Carpaccio es original y enormemente efectiva: el Dios Padre que presidía la coronación de la Virgen o la Virgen en majestad se desplaza para recibir a Úrsula, que, en su ascenso a los cielos, va a recibir la corona de la santidad de varios angelitos. El escorzo del Dios Padre continúa la tradición que inició Andrea del Castagno en la iglesia de la Santissima Annunziata, en Florencia, en torno a 1453 ([figura 149](#)).

En su lectura escénica del ciclo, M. Muraro y L. Zorzi vieron en la corona que portan los ángeles un préstamo inspirado en las *machine* que se empleaban en las representaciones sagradas para hacer girar a los personajes o las imágenes; en la ascensión de la santa a los cielos otro préstamo inspirado en las *machine* que subían personajes al cielo o los bajaban del cielo a la tierra, en este caso con algún instrumento oculto tras la gavilla, y en el óculo del cielo otro préstamo más inspirado en las representaciones sagradas, una especie de disco circular que se colocaba debajo o encima de una cúpula semiesférica¹.

Carpaccio situó la escena en el interior de un templete elevado sobre sólidos pilares de mármol de factura clásica, que sostienen una bóveda de aristas perforada en su centro con el óculo mencionado, por el que se ha producido el descenso del Dios Padre y se producirá el ascenso de santa Úrsula. El óculo recuerda al que había pintado entre 1465-1474 el padovano Mantegna en *La cámara de los esposos* en el palacio de los Gonzaga de Mantua ([figura 150](#)). El lado visible del templete se abre a un paisaje dominado por una colina coronada por un castillo; a los pies de la colina se extiende una ciudad, probablemente Colonia, bañada por un río.

Las vírgenes, el papa Ciríaco y algún otro personaje masculino se apiñan arrodillados en torno al pedestal con las manos en actitud de oración. No aparece Etéreo, a menos que el personaje masculino arrodillado a la derecha del papa, cuyo rostro se ve parcialmente, sea el príncipe inglés. Recuérdese que en *La llegada a Colonia* tampoco aparecía y esta ausencia segura en el primer lienzo y probable en el segundo refuerza la hipótesis de que la decisión sobre el papel importante de Etéreo en el ciclo fue tomada durante el proceso de ejecución y no antes. En este grupo de personajes que se agolpan en torno a la santa destacan tres personajes masculinos que aparecen de pie a la izquierda del espectador; son, sin duda, retratos y un examen radiográfico realizado en la década de 1980 ha revelado que fueron un añadido posterior (Valcanover, 85-86, p. 202). Desde los estudios de P. Molmenti y G. Ludwig (1906, p. 153) se los ha identificado como tres miembros de la junta rectora de la cofradía, y estos dos historiadores llegaron incluso a apuntar sus nombres y sus cargos: el rector (Antonio di Filippo), el *vicario* (Bartolomeo, malletero), y el escribano (Francesco Franchi). A. Gentili (1996, p. 40) ha propuesto una identificación diferente, relacionada con la descendencia de otro Loredan, Antonio, famoso en Venecia por haber defendido con éxito la plaza fuerte veneciana en el lago Scutari de un asedio turco en 1474. Por esta razón, Gentili, reconociendo que la ciudad que Carpaccio representó en el lienzo fue Colonia, cree, sin embargo, que la fortaleza veneciana de Scutari es lo que el artista pintó dominando la colina y que las aguas que aparecen al pie de ésta son las del lago albano, pues los hijos del ilustre soldado veneciano, Giovanni, Marco y Giacomo, que habrían participado en la financiación del ciclo, quisieron honrar así la memoria de su padre. Asimismo, los rostros de los hijos de Antonio serían los que aparecen a la izquierda del espectador de pie, contemplando la escena. Sin embargo, estos tres rostros, teniendo en cuenta que son un añadido posterior, pueden ser los de Pietro Loredan y sus dos hijos, Marco y Bernardo, enterrados aquí. Las tres doncellas arrodilladas, a la izquierda del espectador, en primer plano, con los rasgos muy marcados, fueron identificadas por Molmenti y Ludwig como las tres hermanas de Pietro: Cristina, Agnesina y Magdalena (1906, p. 153). A. Gentili (1996, pp. 159-160, nota 68), por el contrario, cree que son las hijas de Antonio Loredan, que recibieron una dote de 200

¹ M. Muraro, pp. 8 y 9 y L. Zorzi, pp. 215 y 216.

ducados del estado veneciano en recompensa por las hazañas de su padre (Sanudo, *Le vite dei Dogi. 1474-1494*, p. 280).