

## 7. EL CICLO DE LIENZOS DE LA CRUZ DE LA SCUOLA DI SAN GIOVANNI EVANGELISTA

### LAS RELIQUIAS DE LA CRUZ Y LA RELIQUIA DE LA VERDADERA CRUZ DE LA SCUOLA DI SAN GIOVANNI EVANGELISTA

La Scuola di San Giovanni Evangelista encargó a fines del siglo XV y primeros años del XVI (1494-1505/1510) un ciclo de nueve lienzos sobre los milagros que había obrado la reliquia de la verdadera cruz en los aproximadamente ciento treinta años que había estado en su poder, a fin de que cubrieran las paredes del *albergo* de la sede de la cofradía. La reliquia, que se encontraba en esta sala, había sido donada a la fraternidad en 1370 por el francés Philippe de Mézières (*Filippo Masserio*, c. 1327-1405), diplomático, literato y uno de tantos *milites* cristianos que dedicaron buena parte de su vida a la empresa de intentar recuperar los Santos Lugares para la cristiandad. La intensidad de sus convicciones religiosas y, en particular, el apasionado modo de entender el dualismo cristiano del cuerpo y el alma y la creencia de que los pobres eran la imagen de Cristo se refleja en una disposición del testamento autógrafo que redactó en Venecia el 23 de enero de 1370 (m.v.):

Primo animam meam peccatricem recomendo creatori suo, domino meo Jhesu Christo, et amarissime passioni ejus, beate Marie semper Virgini et omnibus sancti. Et, quia cadaver meum, putridum et infectum concuspiscencie, superbie et immundicie, causa fuit in se, in Deum et proximum infiniti delicti, ideo non sum dignus eligendi sepulturam : vere dignum esset cadaver meum comburi et cineres vento spargi in salutem anime, et utimam ita fieret !...Nicholominus locum sepulture mee devocioni atque arbitrio commissariorum meorum relinquo... quod in exequiis omnis pompa tollatur, pauperes Deum interpellant, pauperes refficiantur, pauperes a miseria sua sublevantur de bonis a Deo mihi consessis... Nec omnino ponant cineres et vermes in lapidibus, nec erigant in parietibus, sed in terra plana quam fideles cristiani et ectiam canes calcare valeant...<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> El testamento se encuentra en ASV, *Notarile, Testamenti*, b. 483, Raffayno de Caresinis, 483, nº 33. Ha sido transcrito casi totalmente por Nicolas Jorga, 1921, pp. 124-140. Este fragmento está extraído de la transcripción de Jorga (p. 127).

Aún muy joven, Mézières se unió a la cruzada liderada por el también francés Humberto II, delfín de Vienne, quien, con el apoyo del papa francés Clemente VI, partió de Venecia hacia el Mediterráneo oriental en noviembre de 1345. Mézières ingresó en este ejército como escudero, aunque se desconoce quién era su señor y si estuvo en Venecia con Humberto II (Jorga, 1896, pp. 69-70). Tras el fracaso de esta cruzada, Mézières estuvo en Jerusalén en 1347, en donde vivió intensamente la experiencia de la visita de los Santos Lugares y empezó a forjar la idea de crear una nueva orden militar, *Religio Passiones*, para afrontar con éxito la reconquista de Tierra Santa. De Jerusalén pasó a Chipre, en donde reinaba la dinastía francesa de los Lusignan, tras haber sido expulsada del reino de Jerusalén por los sarracenos. Allí trabó amistad con Pedro de Lusignan, que compartía con él el deseo de reconquista de los Santos Lugares. Ante el desinterés por esta empresa de Hugo IV, padre de Pedro y rey de la isla (también conservaba el título, puramente nominal, de rey de Jerusalén), Mézières abandonó Chipre y regresó a Europa. Pero en 1358 Pedro de Lusignan sucedió a su padre y llamó a Mézières para que fuera el canciller del reino. No se sabe con seguridad cuándo regresó a Chipre el caballero francés, pero en 1361 estaba ya en la isla, en donde desempeñó el cargo de canciller del reino hasta comienzos de 1369, lo que le obligó a viajar en misiones diplomáticas en varias ocasiones por períodos relativamente largos.

En Chipre conoció al también francés Pedro Tomás (1305-1306), soldado, diplomático y santo carmelita, del que se hizo el mejor amigo y del que escribió una biografía en latín en 1366.<sup>1</sup> Su relación fue tan estrecha que Pedro Tomás lo nombraría su albacea testamentario y, como tal, le encomendaría el traslado de su cuerpo desde Chipre al convento carmelita de Bergerac, en Francia (Jorga, 1921, pp. 128-129). Pedro de Lusignan, Pedro Tomás y Mézières planearon y ejecutaron la efímera conquista de Alejandría en 1365 como primer paso de una cruzada para la recuperación de los Santos Lugares. Los dos amigos de Mézières murieron posteriormente en un corto espacio de tiempo: Pedro Tomás el 6 de enero de 1366 y Pedro de Lusignan el 17 de enero de 1369, asesinado por un grupo de sus barones. Por este motivo Mézières abandonaría el Mediterráneo oriental para siempre y, antes de irse a Francia, en donde pasaría el resto de su vida, viviría dos años de forma ininterrumpida en Venecia. No era su primera visita a la ciudad lagunar, pues está documentado que anteriormente había estado en varias ocasiones. En una de ellas, en 1365, gestionó en Venecia el equipamiento de los barcos para la aventura de Alejandría y el *dux* Lorenzo Celso entonces lo hizo *cittadino* de la República el 22 de junio de ese año (Mas Latrie, 1852, v. II, p.272). Durante otra, en 1369, recibió la noticia del asesinato de su rey, Pedro I, ocurrida en enero de ese año, por lo que no regresó a Chipre, sino permaneció en Venecia los dos años a los que nos referimos anteriormente. Cuando testó en Venecia el 23 de enero de 1370, daba por supuesto que moriría en Venecia (Jorga, 1921, p. 130) y en una obra posterior suya, *Oratio tragedica* (1389-1390), confesó que había pensado en un momento anterior de su vida retirarse de la vida activa y vivir en soledad en Venecia («desiderio desiderabat in civitate eximia, domina aquarum, scilicet in civitate Veneciarum vital solitariam ducere debere, et, gratia distillante, percata sua et infelicitatem quoque plangere»)<sup>2</sup> Casi veinte años después de su última estancia en Venecia, se refería a la ciudad con calificativos

<sup>1</sup> Ha sido publicada por Joachim Smet en 1954 en Roma con el título *The life of Saint Peter Thomas by Philippe Mézières*.

<sup>2</sup> *Oratio tragedica*, Paris Ms, Bibliothèque de l'Arsenal, n° 1651, f. 197v.

muy laudatorios, como los que acabamos de citar en *Oratio tragedica* o los de «dame des eaues, la merveileuse cite» en *Le songe du viel pelerin*, escrito en 1389.<sup>1</sup>

En su testamento veneciano se muestra como un hombre adinerado, con propiedades en Chipre y en el Véneto (había adquirido una finca rústica en Lanzago, Treviso, por cuatro mil ducados, Jorga, 1921, p. 139), un servicio relativamente amplio y un buen número de patricios venecianos entre sus amistades, pues nombró como albaceas a Marco Morosini, Elia y Franco Giustiniani, Nicola Soranzo y Giovanni Contarini (*ibid.*, p. 124), y legó objetos de su propiedad a Pietro y Federico Corner, Nicola Morosini, Pietro Bragadin, Leonardo Dandolo, Zaccaria Contarini, Paolo Loredan y Renato Zeno, a quienes consideraba sus amigos (*ibid.*, pp. 128, 131-134). Algunos de ellos, los Corner, poseían grandes propiedades en Chipre, en donde tenían factor desde 1334 (Jorga, 1986, p. 145), y, por tanto, conocieron y trataron a Mézières como canciller del reino. Mézières recibió de Pedro Tomás un fragmento de la verdadera cruz, cuando el santo se dio cuenta de que la muerte lo rondaba a fines de 1365 en Chipre. Pedro Tomás, según recoge el acta de la donación de la reliquia a la Scuola di San Giovanni Evangelista,<sup>2</sup> en su calidad de legado apostólico de la iglesia de Roma en el Este, la había recibido de unos religiosos no especificados en 1360, ante el temor de que cayera en manos de los sarracenos. Antecesores de estos religiosos habían poseído la reliquia desde antes de la toma de Jerusalén y la habían sacado de esta ciudad tras caer la misma en manos sarracenas. Cuando Mézières abandonó Chipre, se trajo consigo la cruz y en su testamento de 23 de enero de 1370, cuando todavía no la había donado a la Scuola di San Giovanni Evangelista, ordenó a sus albaceas que la legaran a la iglesia de Venecia en la que ellos tuvieran a bien disponer que enterraran su cuerpo y que en las misas que se celebraran con ocasión de las grandes festividades religiosas, fuera colocada en el altar, justo delante del lugar en que el sacerdote celebrara la consagración, para recordar al sacerdote celebrante la pasión de Cristo y en memoria de Mézières y de todos los fieles difuntos.<sup>3</sup> A lo largo de ese año, Mézières cambió de parecer y el 23 de diciembre de 1370 donó la cruz a la Scuola di S. Giovanni Evangelista, cuando era rector grande de la misma Andrea Vendramin, en un acto al que acudieron tres de sus albaceas y amigos: los ya mencionados Marco Morosini y Elia y Franco Giustiniani (doc. 4, p. 97).<sup>4</sup> Ya en el referido testamento de 23 de enero de ese

<sup>1</sup> *Le songe du viel pelerin* ha sido editada por G. W. Goopland, Cambridge, 1969. Esta definición de Venecia la hace en 1:153.

<sup>2</sup> El folleto de los milagros de la cruz reimpreso por la Scuola di San Giovanni Evangelista de 1590 (*Questi sono li miracoli della croce di cristallo della Scuola di M. San Zuane Evangelista*) contiene el acta de la donación en vulgar. En Corner (1758, reimpresión en 1990) aparece una versión modernizada en el lenguaje y con algunas líneas omitidas. El incunable de los milagros de la cruz editado por la Scuola di San Giovanni Evangelista a fines del siglo XV o primeros años del XVI, que tiene el mismo título que el de 1590, no contiene el acta, aunque hace referencia a los mismos hechos en un lenguaje mucho más sencillo (doc. 4)

<sup>3</sup> «idem venerabilissimus lignum de sacristia portabitur ad altare reverenter ponetque illud super altare in opposito corporis et sanguinis Domini, itaquod sacerdote conferente et sanctam Crucem aspiciente, verisimiliter passio domini Ihesu in corde ipsius sacerdotis retenetur». Testamento de Philippe de Mézières, en ASV, *ibid.*, f. 5v.

<sup>4</sup> El año de la donación varía en las distintas fuentes. Según el incunable de fines del XV sobre los milagros de la verdadera cruz (doc. 4) fue el 23 de diciembre de 1368. En el folleto de los milagros de 1590 y en el acta que transcribe Corner figura el 23 de diciembre de 1369 (p. 373).

año, Mézières mostró su reconocimiento a la Scuola di S. Giovanni Evangelista, pues le legó veinte ducados («Item volo et ordino quod scole Beati Johannis Evangeliste, cui non modicam devocionem habeo, dentur XX ducati», Jorga, 1921, p. 136) y algunos comentarios hechos por él indican que era cofrade y que estaba agradecido de recibir los beneficios espirituales que generaba la fraternidad: «Sed... per vestram caritatem recepum in tanta fraternitate et a Deo et apostolo suo me fieri participem tanti operis spiritualis».<sup>1</sup>

El testamento veneciano de Mézières describe el fragmento de la cruz ya depositado en el relicario de cristal de roca en armadura de plata dorada: «Item volo quod venerabilissimum lignum Sancte Crucis in cristallo deargentato ac deaurato...» (*ibid.*, p. 132). El *Memoriale* de la cofradía, que abarca, como ya hemos dicho, las actividades de la *scuola* de 1395-1422 también menciona una y otra vez la «croxie de cristallo», que la cofradía sacaba en las procesiones más solemnes. Por tanto, aunque el relicario de la cruz, que se conserva en propiedad de la *scuola* ([figura 39](#)), tiene un evidente parecido al de la cruz de la Scuola di San Teodoro y a la de la Scuola degli Schiavonni (Fogolari, 1922), es una obra anterior a ellas, probablemente elaborada por orfebres venecianos en la década de 1360 a 1370 por encargo de Pedro Tomás o del propio Mézières. En 1480 la cruz acababa de sufrir una importante restauración, según nos informa el incunable que narra sus milagros (doc. 4, p. 107).

El armazón de plata dorada, de 66 centímetros de altura y 42 de ancho, adopta forma lobulada en los cuatro extremos de los dos brazos y en la intersección de éstos; en todo el interior del armazón se inserta el cristal de roca ([figura 38](#)). El fragmento de la verdadera cruz, una diminuta esquirla de madera, se encuentra en la parte superior, encapsulado en cristal de roca. Éste está engastado en un bastidor de plata dorada sostenido por dos angelitos. La cruz contiene en el centro del anverso un Cristo crucificado de bulto redondo en plata; el travesaño de su cruz se extiende a la misma altura que el travesaño de la cruz de cristal de roca. Del extremo inferior de la cruz de plata y cristal de roca parten dos brazos de plata, uno a cada lado, que sostienen a una Virgen y a un san Juan Bautista, ambos de bulto redondo en plata. En el reverso la cruz contiene un san Juan Bautista en plata en el mismo lugar que el crucifijo de plata en el anverso. De la armadura de plata surgen pequeñas volutas con florones y figuras minúsculas con bustos de profetas. El nudo que corona el cañón en el que se inserta el astil presenta el aspecto de un pequeño tabernáculo gótico.

#### LA CIRCULACIÓN DE LAS RELIQUIAS DE LA CRUZ POR EL UNIVERSO CRISTIANO. LAS RELIQUIAS DE LA CRUZ EN VENECIA

Este fragmento de la verdadera cruz era uno de los miles que circulaban por el mundo cristiano entonces y uno de las decenas que había en Venecia. La veneración hacia la

---

Sin embargo, ante el contenido del testamento de Mézières, de 23 de enero de 1370, parece más plausible la fecha del 23 de diciembre de 1370 (Jorga, 1896, p. 403, nota 4).

<sup>1</sup> En una colección de cartas y discursos manuscritos de Philippe de Mézières, titulado *Lettres, pièces diplomatiques et discours*, que se encuentra en Paris MS, Bibliothèque de l' Arsenal, n° 499, se encuentra un acta de donación de la cruz a la Scuola di San Giovanni Evangelista, seguido de la *Oratio devotissima sante crucis* (ff. 141r-142v). El comentario sobre la *scuola* citado se hace en esta carta (citado por Jorga, 1896, p. 403, nota 2).

cruz y el tráfico de sus reliquias surgió bien avanzado el siglo IV en el mundo cristiano e irradió de Jerusalén. El fenómeno está decisivamente conectado con el nuevo escenario creado por la aceptación y apoyo al cristianismo por parte del poder imperial, que inauguró Constantino. La noticia más temprana del culto a la reliquia está documentada en torno a la mitad del siglo IV en *Las Catequesis* de san Cirilo, obispo de Jerusalén (Frolow, 1961, p. 55). Las *estaurotecas*, denominación que reciben los relicarios que contienen fragmentos de la verdadera cruz, proliferan a partir del siglo VI, especialmente las de Bizancio, y constituyen una manifestación muy interesante del arte de la orfebrería. Sin ánimo de exhaustividad, Frolow ha recogido más de mil testimonios documentados de distintas reliquias de la verdadera cruz, de las cuales mil están datadas entre el siglo IV y el saqueo de Roma en 1527, y ha puesto en claro aspectos interesantes de este fenómeno.

Los fragmentos de la verdadera cruz se distribuyeron fundamentalmente desde dos grandes centros: la ciudad santa de Jerusalén, especialmente en los siglos IV, V y VI, pero no sólo en ellos, y Constantinopla a partir del siglo VI. Roma fue un gran centro receptor de reliquias procedentes de Jerusalén y de Bizancio, pero no un gran centro distribuidor. Las impresiones de una monja que peregrinó a Jerusalén a fines del siglo IV, Egeria, fueron escritas por sus compañeras de convento en Occidente, quizás en España, y por ellas sabemos que el pedazo de la cruz que se veneraba en Jerusalén no era muy grande y que, ante ella, un peregrino, al inclinarse a besarla, había arrancado con sus dientes un fragmento.<sup>1</sup> La anécdota es ilustrativa del ansia de los peregrinos de procurarse un fragmento de la verdadera cruz.

Constantinopla se convirtió en un gran centro distribuidor de la reliquia de la cruz por todo el mundo a partir de la primera mitad del siglo VII, cuando la cruz de Jerusalén fue trasladada a la ciudad imperial en el 635, ante la inminente pérdida de la ciudad a manos del Islam. A partir de entonces, esta ciudad pasó a ser el gran centro cristiano difusor de fragmentos de la auténtica cruz, más importante que Jerusalén (Frolow, p. 739). La reliquia se vinculó a los emperadores cristianos de Bizancio y a los miembros de su familia y, en menor medida, al patriarca de la ciudad. Desde el siglo VII, todos ellos donaban pedacitos del supuesto madero sagrado a personalidades relevantes, nacionales o extranjeras, con el objeto de sancionar una amistad, fortalecer un apoyo o agradecer un servicio (*ibid.*, p. 80). Asimismo, los soberanos bizantinos utilizaron la reliquia de la cruz para presidir los solemnes juramentos de fidelidad de sus súbditos y también para proteger a sus ejércitos, por lo que una estauroteca los acompañaba siempre en todas las expediciones militares. Esta costumbre fue adoptada también por los emperadores latinos de Bizancio, por los príncipes eslavos y por los emperadores del Sacro Imperio Germánico (*ibid.*, pp. 79-80). Un período particularmente intenso de recepción de la reliquias de la verdadera cruz en la cristiandad de Occidente fueron los veinte años siguientes a 1204, tras la caída de Constantinopla en manos de los ejércitos latinos (*ibid.*, p. 89).

Un aspecto interesante y común a Jerusalén y Constantinopla como grandes centros distribuidores de la reliquia de la cruz por todo el mundo fue la constancia y permanencia en esta actividad más allá de toda lógica histórica. En ambos lugares reaparecía una y otra vez el madero de la cruz, a pesar de haber sido robada y transportada a otro lugar. Así, la parte del madero que se encontraba en Jerusalén fue

---

<sup>1</sup> Véase la edición crítica del texto latino titulada *Itinerario de la virgen Egeria: (381-384)*. Constantinopla, Asia Menor, Palestina..., BAC, 1996.

transportada a Constantinopla en el 635, pero reapareció de nuevo en Jerusalén en el siglo IX, sin dejar de estar presente en Constantinopla. Igualmente, cinco días después de que los cruzados recuperaran Jerusalén el 5 de agosto de 1099, la cruz, entonces perdida, fue hallada de nuevo en la ciudad (*ibid.*, pp. 65-66). En Constantinopla, tras el pillaje de las reliquias de los emperadores bizantinos por los cruzados en 1204, los emperadores griegos restaurados a partir de 1262 siguieron en posesión de reliquias de la verdadera cruz, como si tal pillaje no hubiera ocurrido (*ibid.*, p. 91).

También fueron distribuidores de la reliquia de la verdadera cruz los estados griegos fundados en la periferia de Bizancio tras la caída de los emperadores bizantinos en 1204 (el emperador de Trebizonda o el de Nicea, por ejemplo) (*ibid.*, pp. 95-97) y, a partir del siglo XIV, el reino de Chipre de los Lusignan. En el Occidente cristiano la distribuyeron el papado de Roma desde el siglo VII, los emperadores del Sacro Imperio Germánico y los reyes franceses de la dinastía de los Capetos, empezando por san Luis (pp. 103-104), siempre tras haber obtenido trozos de la auténtica cruz de Jerusalén o Bizancio y cortarles pedacitos (*ibid.*, pp. 100-103 y 104).

Esta prodigiosa proliferación de la reliquia de la auténtica cruz se prestaba a la mofa, y así lo hizo Calvino en el *Tratado de las Reliquias*. En esta obra el reformador afirmó que no había iglesia, desde las catedrales a los más humildes templos conventuales o parroquiales, que no tuviera un fragmento de la verdadera cruz y que él mismo podía escribir un libro sobre las que conocía. Asimismo, Calvino dijo que, mientras la cruz de la Redención fue cargada por Cristo, si se reunieran todas las reliquias de la cruz dispersas por todo el mundo, se necesitarían trescientos hombres para transportarlas de un lugar a otro o un barco exclusivamente destinado a ello. También ridiculizó la creencia expuesta por vez primera por Paulino de Nola en el siglo V sobre la milagrosa indestructibilidad y capacidad de regeneración del madero de la auténtica cruz, por la que, por grandes y numerosos que fueran los fragmentos que se le cortaran o arrancaran, el madero seguía intacto.<sup>1</sup>

La presencia documentada de reliquias de la cruz en Venecia se remonta al siglo XI y el número de estaurotecas registradas desde entonces hasta 1528 se cuentan por decenas, de las que la de la Scuola di San Giovanni Evangelista es una de ellas. Esta ciudad, la puerta de Occidente hacia el Oriente, volcada comercialmente hacia el Mediterráneo Oriental desde el siglo XII, estaba en excelentes condiciones para obtener esta reliquia, que se distribuía desde Jerusalén o Constantinopla. Buena parte de las estaurotecas pertenecieron a la basílica de San Marcos; este templo, en su calidad de iglesia de los *duxes*, lógicamente recibió más reliquias de la cruz que ningún otro templo de la ciudad. Tres de entre ellas habían pertenecido a emperadores o emperatrices de Constantinopla, según reza en las inscripciones que figuran en las mismas estaurotecas. Una había sido de la «emperatriz María», que podría tratarse de la

---

<sup>1</sup> He utilizado la edición digital en lengua inglesa de la obra de Calvino, publicada en CD-ROM por Ages Digital Library en 2002, titulada *John Calvin Collection*. Las observaciones del reformador a las que he hecho referencia sobre la reliquia de la verdadera cruz se encuentran en *Treatise on Relics*, p. 142. Rohault de Fleury, un profesor católico francés, en la segunda mitad del XIX intentó dejar sin fundamento la ironía de Calvino en un libro titulado *Mémoire sur les instruments de la Passion* (Paris, 1870). Tras haber catalogado todas las reliquias de la verdadera cruz existentes y haberlas medido, concluyó que su volumen ascendía a cuatro millones de milímetros cúbicos, muy inferior a los ciento setenta y ocho millones que él supuso que ocupaba la cruz de Cristo.

madre de Nicéforo III (1078-1081) o de María de Antioquia (1143-1180) (Frolow, pp. 296-297, y Corner, 1758, pp. 193-194), y había sido parte del botín que se trajo de Constantinopla el dux Enrico Dandolo tras el saqueo de la ciudad en 1204. Otra había pertenecido a la «emperatriz Irene», esposa del emperador Alexis I y data de los años inmediatamente siguientes a 1118 (Frolow, pp. 315-316; Corner, p. 194). La tercera había sido de Enrique de Flandes, el emperador latino de Constantinopla (1206-1216, Frolow, pp. 396-397). Otra, también procedente de Bizancio y hoy perdida, había caído en el olvido (Frolow, pp. 425-426) y fue redescubierta por los procuradores de San Marcos en la basílica, en una caja, en la que también estaba un supuesto clavo de la crucifixión, lo cual fue motivo casi dos meses después de una procesión solemne para honrarla.<sup>1</sup>

También era depositaria de un supuesto fragmento de la verdadera cruz la iglesia del convento de Santo Stefano, que la conservaba en una estauroteca bizantina de forma rectangular, datada en el siglo XI (Frolow, p., 291; Fogolari, 1922, pp. 146-147 y 152). La iglesia del convento de San Giorgio Maggiore estaba en posesión de otro fragmento en 1222 (Frolow, p. 415). La iglesia del convento de San Michiele da Murano conservaba una bella estauroteca bizantina de forma rectangular, hoy en el Museo Nacional de Urbino, que desde fines del siglo XII había estado en propiedad de los monjes camaldulenses que regían este convento de Murano (Fogolari, p. 144-145 y Corner, pp. 644-645). En la iglesia del convento de Santa Lena de los monjes olivetanos está documentado un fragmento de la verdadera cruz desde 1395 (Frolow, p. 567), que supuestamente perteneció a la emperatriz santa Elena (Corner, p. 67). En este templo se encontraban los restos de la propia santa Elena y a fines del siglo XV era un lugar obligado de visita de los peregrinos (Breidenbach, p. 140; Fabri, I, 97, y Jones, p. 122). A Faber y sus compañeros de peregrinación los monjes de Santa Lena le abrieron la tumba de la santa para que vieran el cuerpo y otras reliquias no especificadas, que ellos besaron y tocaron con sus propias joyas. La iglesia parroquial de San Pantalon recibió un fragmento de la verdadera cruz en torno a 1400 (Corner, 1426). En la iglesia de Santa Croce se reencontró otro en 1408 (Corner, p. 381). La iglesia del convento de Santa Maria dei Servi, en Cannaregio poseía un fragmento del *titulus* o cartela de la verdadera cruz, donada por el papa Inocencio VIII a Girolamo Donato, embajador de la *Signoria* en Roma, y que éste, a su vez, donó a la iglesia del convento de los servitas (Corner, p. 293). San Zuane di Rialto (Sanudo, *De origine, situ...*, p. 161) y San Giovanni in Bragora (Humfrey, 1983, pp. 158-159)<sup>2</sup> también poseían sendas reliquias

<sup>1</sup> «1467, a 18 de luglio. Andrea Contarini, Nicolò Marcello e Nicolò Tron procuratori ha trovà in Santuario delle zogie in una cassa serrata, un pezzo di legno della Crose cun un de i chiodi in un tabernáculo, con le bole de papa Gregorio None e Decimo, e ghe era stà 250 anni senza saputa de nissun. E a 13 settembre è sta fatto una solemne procesión e portà attorno con gran devotion» (Malipiero, *Annali Veneti*, VII, p. 655). A. Frolow refiere otras seis estaurotecas en la basílica de San Marcos anteriores a 1500 (pp. 298-299, 382, 425-426, 485-486, 500, 585 y 588-589).

<sup>2</sup> Según Corner, también había reliquias de la verdadera cruz, aunque no especifica la fecha en que entraron en posesión de las mismas, en la iglesia del convento servita de Santa Croce de Giudecca —varias, «in reliquiarj di Greca manifattura»— (p. 538), en Santi Giovanni e Paolo (p. 80), en los Frari (p. 363), en San Sebastiano (p. 440), en Santo Spirito (p. 496) y en San Giorgio in Alga (p. 503).

de la verdadera cruz. A venerar a la primera acudieron al templo de san Zuane el dux Agostino Barbarigo y el patriarca Matteo Girardo el 8 de febrero de 1488.<sup>1</sup>

Por otra parte, todas las cofradías grandes también tenían fragmentos de la verdadera cruz. De ellas, la más antigua es la donada por Mézières a la Scuola di San Giovanni Evangelista en 1370. No era la única que poseía esta hermandad; Zorzi Vrana, patriarca de Constantinopla, cofrade incluido en la lista de miembros nobles (ASV, SGSGE, b. 12), legó en su testamento de 6 de noviembre de 1490, tres días antes de su muerte, un conjunto de reliquias a la cofradía, entre ellas una «de ligno crucis» (ASV, SGSGE, b. 131). La Scuola della Carità recibió el 6 de julio de 1472 una magnífica estauroteca que les donó el cardenal Bessarión, que, a su vez, la había recibido del patriarca de Constantinopla Gregorio Mammas. La estauroteca había pertenecido a Irene Paleologa, miembro de la familia imperial (probablemente una nieta del emperador Miguel IX, que en 1355 fue nombrada emperatriz), y había permanecido en propiedad de la familia imperial hasta que el emperador Juan VIII Paleólogo la donó a Gregorio Mammas.<sup>2</sup> Durante uno de los años en que desempeñó el cargo de rector de la Scuola di San Marco el prestigioso abogado Bernardo di Grassi (marzo 1498-marzo 1499), esta cofradía recibió también una estauroteca donada por Ambroggio Contarini. El patricio aseguró que la había obtenido en Constantinopla y que el fragmento de la cruz que contenía era auténtico, pues había servido para liberar a endemoniados del espíritu maligno.<sup>3</sup> Además, en una relación de las reliquias de la Scuola della Misericordia de 28 de octubre de 1493 aparece una de la verdadera cruz<sup>4</sup> y en una de la Scuola di San Rocco de 14 de octubre de 1509 aparece también otra.<sup>5</sup> Es comprensible la fuerte demanda de fragmentos de la verdadera cruz en una forma de religiosidad en que las reliquias tenían un papel tan importante. En ausencia de reliquias del cuerpo de Cristo, los objetos de la Pasión se convirtieron en las más preciadas del Dios-Hombre y, entre ellas, la cruz fue la más ansiada. *La leyenda dorada* expresó con sensibilidad y devoción lo que podía sentir un creyente de esta forma de religiosidad ante la cruz de la Pasión:

¡Oh Cruz, célebre en todo el orbe, digna de ser entrañablemente amada por los hombres, más santa que cualquiera de las cosas que hay en el mundo y más luminosa que todos los astros juntos del cielo! ¡Tú sola mereciste el insigne privilegio de tener colgado en tus brazos al mayor tesoro del universo! ¡Oh dulce madero! ...¡Oh cruz bendita, que soportaste sobre ti tan dulce peso! ¡Salva a cuantos militamos bajo tu bandera y estamos hoy reunidos aquí tributándote este homenaje! (p. 587).

Las reliquias de la cruz estaban sujetas a un criterio último y riguroso de autenticidad, la ordalía del fuego, de la que solamente los auténticos fragmentos de la

<sup>1</sup> «1487, a 3 de fevrier. El dose è vegnù co'l patriarca domino Maffio Ghirardo, a san Zuane de Rialto, a far reverentia al legno della Crose, el qual è sta longhissimamente impiombà in un capitulo» (*ibid.*, p. 683).

<sup>2</sup> Véase Fabricio Lollini, pp. 451-453 en *Bessarione e l'Umanesimo*. Frolov, por el contrario, retrasó la datación al siglo XV (pp. 563-565).

<sup>3</sup> ASV, SGSM, b. 75, f. 17r, citado en P. Fortini Brown, 1987, pp. 199-200.

<sup>4</sup> ASV, SGM, b. 107, citado en P. Fortini Brown, p. 193, nota 4.

<sup>5</sup> ASV, SGSR, b. 44, f. 72v, citado en P. Fortini Brown, *ibid.*

verdadera cruz habían de salir intactos. Según Corner, la reliquia de la iglesia de San Giorgio di Alga había sido sometida con éxito al «esperimento del fuoco» por un obispo de Chioggia (1758, p. 503). Uno de los fragmentos de la verdadera cruz en la basílica de San Marcos, el de la «emperatriz María», de forma accidental también había pasado con éxito la ordalía del fuego, pues, en un incendio en la basílica, el 7 de enero de 1231 el relicario que lo contenía había resultado dañado, pero el fragmento había permanecido intacto (Frolow, p. 424), razón por la cual esta reliquia, de entre las varias de la verdadera cruz en posesión de la basílica, era la exhibida el Viernes Santo y el día de la Ascensión.<sup>1</sup> Sin embargo, raramente se llegaba a este extremo. En muchas ocasiones, bastaba una dudosa acreditación de que su origen era Jerusalén o Constantinopla para considerarla auténtica. Según recoge el acto de donación de la reliquia de la iglesia de San Giovanni, extendida por el Inquisidor de la sede apostólica en Venecia, se debía creer «piamente e indubitamente» que el fragmento de la cruz era auténtico, simplemente porque había sido donado sin ánimo de lucro al patriarca Pedro Tomás por unos religiosos y porque las personas implicadas eran «d'ottima vita, e riguardevoli per la dignità e santità de' costumi».<sup>2</sup> Prueba más contundente de autenticidad era su capacidad para obrar milagros. Ambrosio Contarini, cuando donó su estauroteca a Bernardo di Grassi en su calidad de rector de la Scuola di San Marco, aseguró que el «legno» que contenía era auténtico, porque «de la vertu de quello esta cazado del corpo diavoli dal' inferno». Sin embargo, en buena parte de los casos, la creencia en el poder milagroso de la reliquia no arraigaba y caían en el olvido de los fieles y de sus propios custodios, como testimonian los múltiples hallazgos por accidente de reliquias olvidadas en el interior de los templos.

#### LA LEYENDA DE LA CRUZ DE LA PASIÓN Y LOS MILAGROS DE LA CRUZ DE LA SCUOLA DI SAN GIOVANNI EVANGELISTA

El emperador Constantino y su madre, la emperatriz santa Elena, fueron asociados íntimamente a la cruz de Cristo y a su culto en el santoral. A Constantino, el primer emperador que favoreció al cristianismo y murió bautizado, atribuyó Eusebio de Cesárea (263-339) en *La vida de Constantino* (I, 28) la visión de un trofeo en forma de cruz, resplandeciente en el cielo, en unos días del año 312 en los que reflexionaba sobre la protección de qué divinidad colocarse ante la batalla que iba a librar contra el otro co-emperador de Occidente, Magencio. Según Eusebio, que asegura haber recibido todas

<sup>1</sup> Sanudo, al relacionar las ocho reliquias que se exhibían en la basílica el Viernes Santo y el día de la Ascensión (la «Sensa»), incluye este fragmento de la auténtica cruz, de la que dice: «Del legno della croce, brusa' atronó il legno, et la croce non toccha'» (*De origine, situ...*, p. 53).

<sup>2</sup> Una transcripción de esta acta, aparentemente literal, se encuentra en el folleto publicado por la Scuola di San Giovanni Evangelista de 1590, titulado *Miracoli della Croce Santissima della Scuola de San Giovanni Evangelista*. Flaminio Corner presenta otra transcripción (*Notizie Storiche delle Chiese*, p. 373), pero no son idénticas. La fecha en que se extiende esta acta es, según ambas fuentes, el 1 de febrero de 1370 (m.v.) y la fecha de la donación que se recoge en ella es el 23 de diciembre de 1369. La cita la hemos extraído de la versión de Corner. En la de los *Miracoli* se recoge de una forma mucho más elaborada: «Però in tutte le cose preditte non se fa mention de niuna persona, se non de ottima vita, & religión, over di gran autorità, & prelation, cosi che secondo l'ordine della loro vita, & del divin inditio, avendo studiato di corregere, & levar gli errori, hanno à questi testimonii apportato ogni credulità».

estas informaciones del propio Constantino (I, 28), la noche del mismo día de la visión Cristo se apareció al emperador en un sueño y le instó a lucir el signo que había visto en el cielo, pues lo protegería de los ataques del enemigo (I, 29). Con este *labarum* (una cruz dorada, con una corona de piedras preciosas y oro colgando de su extremo superior y una inscripción sobre la cruz, consistente en la segunda letra del nombre de Cristo, la *rho*, intersectada por la primera, la *ji*), los ejércitos de Constantino derrotaron a los de Magencio en el puente Silvio, por lo que Constantino se convirtió en el único emperador de Occidente. Eusebio escribió *La vida de Constantino* entre el año 336, tras la muerte de Constantino, y el 339, año de su propia muerte; por tanto, más de veinte años después de la supuesta visión, seguida del sueño. Sin embargo, en su *Historia Eclesiástica*, escrita entre el 312 y el 314 —por tanto, en fecha más próxima a la batalla del puente Silvio—, Eusebio también había narrado con detalle la victoria de Constantino (X, 9), que atribuyó ya entonces a la ayuda de Dios, pero no se refirió a la visión ni al sueño, sino solamente a una orden dada por Constantino, tras la victoria, de construir estatuas suyas en Roma, en las que él apareciera con el signo salvífico de la cruz en su mano derecha. Asimismo, el apologista cristiano Lactancio (c. 260-c. 325), que describió la batalla uno o dos años después de que sucediera en *De mortibus persecutorum* (XLIV), no mencionó la visión, sino un sueño que había tenido el emperador, en el que se le animaba a pintar en los escudos de sus soldados el monograma de la *ji* con la *rho*. La leyenda de la visión de la cruz y el sueño de la aparición de Cristo se acabó de gestar, pues, dos décadas después de la victoria del puente Silvio.

Una segunda leyenda en circulación desde fines del siglo IV vincularía en el mundo cristiano a la madre de Constantino, la emperatriz Elena, con la cruz en la que Cristo sufrió la pasión. Antes de la muerte de Constantino, en torno al 326, su madre, dando testimonio de su nueva fe, visitó Palestina. Eusebio, que era obispo de Cesárea en Palestina, cuenta en *La vida de Constantino* (III, 41-45) que Elena, en el curso de esta estancia en Tierra Santa, mandó erigir dos templos, uno en Belén, en la gruta en donde se creía que había nacido Jesús, y otra en la cima del Monte de los Olivos, en el lugar desde el que Jesucristo habría ascendido a los cielos; también cuenta Eusebio que Elena adornó varias iglesias con «resplandecientes tesoros»; socorrió a los pobres con dinero y vestidos; excarceló a presos, liberó a quienes hacían trabajos forzosos en las minas y autorizó el regreso de exiliados. San Cirilo, obispo de Jerusalén, en *Las catequesis*, escritas unos diez o doce años después de la visita de santa Elena a Palestina, dio fe de la veneración al madero de la cruz de Cristo en Jerusalén —como hemos dicho anteriormente, la fuente más antigua sobre el culto a la reliquia de la cruz (Frolow, pp. 55-56)—, pero, al igual que Eusebio, no describe hallazgo alguno de la cruz por la emperatriz Elena o por ninguna otra persona, y los términos con que se refiere a la cruz sugieren que se encontraba con ellos desde hacía largo tiempo (*ibid.*, p. 56). No obstante, unos setenta y cinco años después de la visita de la emperatriz Elena a Palestina, escritos de diversas personalidades relevantes del cristianismo comenzaron a afirmar que la cruz en que Cristo sufrió la pasión había sido hallada en Jerusalén por la madre de Constantino. Así lo afirmó San Ambrosio en el 395 (*In obitu Theodosii*, 45-48) y Rufino en el 400 (*Historia Eclesiástica*, I, VIII). Según san Ambrosio, se encontraron también las cruces de los dos ladrones, y la de Cristo fue identificada porque conservaba el *titulus*. Según Rufino, sin embargo, la cruz de Cristo había sido reconocida porque, de las tres encontradas, fue la que curó a una persona muy enferma traída ante ellas. En relatos posteriores de la primera mitad del siglo V de Paulino de

Nola, Sulpicio Severo y Sozomeno, sería la resurrección de un muerto lo que habría servido a la emperatriz Elena para distinguir la cruz de Cristo de las de los dos ladrones (Frolow, p. 55).

A comienzos del siglo V, pues, quedó establecido para la cristiandad que santa Elena había protagonizado la *Inventio* de la verdadera cruz de Cristo. También en ese siglo se empezó a conmemorar en Jerusalén la *Inventio* el 13 y 14 de septiembre.<sup>1</sup> La celebración del 14 de septiembre se extendió a Roma a fines del siglo VII, mientras que la liturgia gálica, desde ese mismo siglo VII, conmemoraba la *Inventio* el 3 de mayo. Posteriormente, cuando se unificó la liturgia romana y la gálica, en el cristianismo de Occidente el día 3 de mayo se celebraba la Invención de Santa Elena y el 14 de septiembre la Exaltación de la Cruz, que conmemoraba el episodio histórico de la recuperación del supuesto madero de la cruz por parte del emperador Heraclio y la devolución del mismo a Jerusalén en el año 630, tras derrotar a los ejércitos de Crosroas, rey de los persas.

La leyenda del hallazgo de la cruz por santa Elena se convirtió en una realidad para los cristianos durante siglos. Cuando a fines del siglo XV los peregrinos recorrían los Santos Lugares de Jerusalén y entraban en la iglesia del Santo Sepulcro, los frailes franciscanos encargados de su custodia los conducían a la capilla de los Latinos, lugar al que se habrían traído la tres cruces tras su hallazgo y en donde, ante la presencia de santa Elena, se habría producido la resurrección del muerto al poner en contacto su cuerpo con la cruz de Cristo.<sup>2</sup> Después, los peregrinos, cantando un himno a santa Elena, descendían por una escalera de treinta peldaños, que iluminaban ellos mismos con las velas que portaban en sus manos, hasta la capilla que, según explicaba el fraile franciscano que los acompañaba, había ordenado construir santa Elena. En ella la emperatriz había abierto una ventana, desde la que contemplaba el lugar del hallazgo de la cruz mientras se estuvieron ejecutando las obras en la capilla.<sup>3</sup> Finalmente los peregrinos, cantando himnos a la cruz, descendían otros dieciséis peldaños hasta una tercera capilla sin luz natural. Desde ella se veía un foso de unos siete metros de profundidad, en el que la emperatriz habría hallado las tres cruces, los clavos, la corona de espinas, el *titulus* de la cruz, la punta de hierro de la lanza, la esponja y todos los demás instrumentos que se emplearon en la crucifixión de Cristo y de los dos ladrones. En esa tercera capilla los peregrinos volvían a cantar himnos a la cruz y se arrodillaban para besar el suelo, con lo que ganaban indulgencias plenarias, al tiempo que gozaban de una deliciosa fragancia que emanaba del fondo del pozo.<sup>4</sup>

La emperatriz Elena y su hijo, el emperador Constantino, beneficiario, según la leyenda, de uno de los dos trozos en los que santa Elena dividió el madero de la cruz, eran los personajes que aparecían en la mayoría de las estaurotecas, junto con la Virgen y san Juan. Ésta es la decoración de gran parte de las estaurotecas bizantinas que se conservan en Venecia, incluida la que donó Bessarión a la Scuola della Carità.

En el siglo XIII la leyenda de la cruz se había fijado definitivamente bajo la forma de una historia compleja, en que la visión y el sueño de Constantino y la *Inventio* de santa Elena se había combinado con la leyenda de Set, el hijo de Adán, y la historia de la recuperación de la cruz por el emperador Heraclio en el 630 (Schneider, 1967, pp.

<sup>1</sup> Véase en *The Catholic Encyclopedia*, edición *on line*, el artículo titulado *The True Cross*.

<sup>2</sup> Felix Faber: *Evagatorium...*, traducción inglesa, vol. 1, p. 350-351.

<sup>3</sup> *ibid.*, pp. 356-360.

<sup>4</sup> *ibid.* pp. 360-361,

18-22). Así aparece narrada en *La leyenda dorada*, la primera parte en el capítulo correspondiente a la Fiesta de la Exaltación de la cruz del 14 de septiembre y la segunda en el de la fiesta de la *Inventio* de santa Elena del 3 de mayo. La historia del madero de la cruz se remontó al pecado original, pues el árbol del que se cortó había crecido de un tallito del árbol del Mal, en el que habían pecado Adán y Eva. Cuando Set pidió a san Gabriel óleo del árbol de la Misericordia para ungir con él a Adán, su padre, y curarlo de un mal que le afectaba, el arcángel le entregó esta ramita del árbol del Mal, le ordenó que la plantara y, en una alusión a la Pasión redentora de Cristo, le anunció que su padre sanaría cuando la ramita se convirtiera en árbol y fructificara. Después de diversas vicisitudes en las que estuvieron envueltos el rey Salomón y la reina de Saba, el madero de éste árbol acabaría siendo utilizado para la cruz en que Cristo sufrió la pasión. Posteriormente empezaban a protagonizar la historia de la cruz Constantino, santa Elena y, después, el emperador Heraclio.

La leyenda de la cruz de la Pasión fue el tema elegido para decorar los lugares de culto a la cruz y a sus reliquias. En Florencia, en el gran templo franciscano de Santa Croce, las paredes laterales de la capilla mayor, de la que poseía el *ius-patronatus* la familia Alberti y en la que se encontraba una reliquia de la cruz, fueron cubiertas con unos frescos de la leyenda de la cruz a fines del siglo XIV por Agnolo Gaddi. Igualmente ocurrió en otras capillas dedicadas a la cruz en templos italianos, como la capilla de la Santa Cruz en la iglesia de San Francesco en Volterra, decorada en 1410 con frescos de Cenni de Francesco, que incluían también el tema de la vida de la Virgen; la capilla de la Santa Cruz de Santa Elena, en la iglesia agustina de Santo Stefano, en Émpoli, en la que se conservan unas sinopias sobre la leyenda ejecutadas por Masolino en torno a 1421; la capilla mayor de la iglesia de San Francesco de Arezzo —templo del convento franciscano de esta ciudad toscana—,<sup>1</sup> cubierta con los famosos frescos de Piero della Francesca, ejecutados entre 1447 y, probablemente, 1451; el ábside de Santa Croce in Gerusalemme, en Roma, con frescos ejecutados por Antoniazio Romano, a fines del siglo XV. Este último templo poseía un fragmento de la cruz entre un amplio repertorio de reliquias de la Pasión, donadas, según la tradición, por el propio emperador Constantino; entre ellas estaba el *titulus* de la cruz, un fragmento del cual fue donado por Inocencio VIII a Girolamo Donato, y que éste, a su vez, donó a los servitas de Cannaregio en 1492, como se dijo anteriormente. El altar en que se conservaba esta reliquia en la iglesia del convento de los servitas estaba decorado con unos bajorrelieves de bronce, obra de Andrea Briosco, conservados hoy en la Ca'd'Oro, en los que se volvía a representar la leyenda de la cruz. La *scuola piccola* de Santa Croce de Venecia encargó a principios del XVI para su sede un ciclo de seis o siete cuadros en tabla sobre la vida de Santa Elena y la Invención de la cruz, probablemente ejecutados por Marco Veglia. Boschini vio seis de ellos en la sede de la cofradía en 1674 (Santa Croce, p. 5) y Zanetti siete en 1771 (p. 44). Se desconoce su

---

<sup>1</sup> En este templo, sin embargo, no está documentada la presencia de una reliquia de la cruz, aunque tampoco está descartada (Roetgen, 1996, p. 230). Los franciscanos mostraron especial predilección por la veneración de la cruz por el paralelismo que trazaron entre la vida de san Francisco y la pasión de Jesucristo (la estigmatización de san Francisco se celebraba el 14 de septiembre, el mismo día de la Exaltación de la cruz) (L. Schneider, 1969, p. 23). Por otra parte, eran frailes minoritas los que custodiaban el Santo Sepulcro y en donde tenían un pequeño refectorio y dormitorio, además de una capilla, la Latina, sobre la que tenían en exclusiva todos los derechos (Felix Faber, *ibid.*, I, pp. 359-360).

paradero tras la supresión de la cofradía en 1806. Asimismo, la iglesia de San Giovanni in Bragora de Venecia poseía una reliquia de la verdadera cruz y en 1501 decidió decorar el altar en que se encontraba con una tabla, encargada a Cima da Conegliano, en la que se representó a Constantino y a santa Elena, ambos de pie, a uno y otro lado de una cruz, y en la predela tres escenas de la leyenda de la verdadera cruz: santa Elena dirigiendo las excavaciones, santa Elena anunciando a los judíos su intención de buscar la cruz y la resurrección del muerto ante la cruz (Humfrey, 1983, pp. 158-159). La tabla se conserva en la mencionada iglesia.

La Scuola di San Giovanni Evangelista, sin embargo, no recurrió a la leyenda de la cruz de la Pasión cuando en 1491 decidió redecorar con lienzos las paredes del *albergo*, sala en la que guardaba la reliquia. La hermandad optó por un tema propio de su reliquia: una selección de los milagros que había obrado. Sanudo citó en su *De origine et situ...* (pp. 49-50) solamente cinco reliquias de la cruz de las decenas que había en la ciudad: una de las varias de la basílica de San Marcos, la de San Zuane de Rialto, la de San Michiele de Murano, la del templo de Santa Lena en Castello y la de la Scuola di San Giovanni Evangelista, además del «titolo della crose de Christo», que, como se ha dicho, estaba en el templo de los servitas de Cannaregio. Sólo a la de San Giovanni Evangelista la calificó de «miracolosissima», porque «fa et ha fatto molti miracoli» (p. 52). La reliquia de esta fraternidad gozaba, pues, del privilegio de ser considerada milagrosa por los venecianos a fines del siglo XV. La *scuola* publicó un folleto a imprenta en lengua vulgar, titulado *Questi sono imiracoli dela Santissima (sic) croce dela scola demisir San Zuane evangelista* (doc. 4) sin fecha expresa, pero que data de la última década del siglo XV o primer lustro del XVI (Brown, 1982, p. 5).<sup>1</sup> En él se narra la donación por Mézières de la cruz y nueve milagros obrados por la reliquia desde que entró en posesión de la *scuola* hasta 1480, que es el año en que el folleto data el último. No obstante, según aclara el folleto tras describir este último milagro, no fueron las únicas actuaciones sobrenaturales de la reliquia: «Molti miracoli ha facto & fa de giorno in giorno questa benedeta croce».

El objetivo de esta publicación era, sin duda, prestigiar a la fraternidad, recordar a los cofrades el poderoso instrumento al que todos podían recurrir y animar a los venecianos a sentir devoción por la cruz y lo que ello comportaba: ofrendas y el ingreso en la fraternidad, circunstancia que facilitaba el contacto con la reliquia, pues no se exhibía fuera de la cofradía sino en ocasiones muy señaladas.<sup>2</sup> El pequeño librito dejaba claro inmediatamente antes de la oración final que pretendía aumentar el número de devotos de la reliquia: «... ala devotione de la quale (de la cruz) ciascuno doveri esser assai acceso per questi pochi di sopra scripti (milagros)». Tras su lectura, a un veneciano de entonces le quedaría claro que la posibilidad de que los devotos, especialmente los cofrades (cinco de los siete milagros que produjeron un beneficio directo a una persona en forma de curación o salvación de sus vidas afectaron a cofrades), se vieran favorecidos por su capacidad milagrosa no era remota, dado el

<sup>1</sup> En este incunable no figura el nombre del impresor ni de quien lo encargó, pero de la lectura del contenido resulta obvio que fue la propia cofradía.

<sup>2</sup> Véase el capítulo 51 de la *mariegola* y P. F. Brown, pp. 184-191, especialmente la nota 18 en las páginas 185-186 y la nota 28 en las páginas 190-191. Las sociedades que poseían reliquias por las que había gran devoción popular, solían buscar un equilibrio en su exhibición entre la exigencia de que sus devotos la vieran y pudieran invocarlas en presencia, y el peligro de que su devoción disminuyera por excesiva accesibilidad de la reliquia.

considerable número de milagros obrados y la forma en que se producían. Se requería sentir devoción por la reliquia, tener fe en sus poderes sobrenaturales —lo cual no era difícil, porque la cruz había dado prueba de ello en los milagros anteriores— e invocarla con convicción, como habían hecho las diversas personas que habían obtenido su gracia: Andrea Vendramin, el rector de la *scuola*, para obtener su protección y la de su patrimonio y, así, salvar dos naves suyas, que estaban a punto de naufragio; Niccolò Benvegnudo, cofrade y miembro de la junta rectora, para curar a su hija de una ceguera y de una parálisis que la mantenía en cama desde su nacimiento; Polo Rabia, cofrade, para detener la tormenta que amenazaba con hacer zozobrar la nave en la que regresaba de Candia; Pietro de Ludovici, cofrade, para liberarse de unas cuartanas que se prolongaban por meses y que un insigne médico de Padua no había podido curar; la esposa de Alvise Finetti, un escribano de la *Camera dei Imprestedi*, para salvar a su hijo de una herida mortal en la cabeza; el patriarca Querini para liberar a un endemoniado; Giacomo di Sale, un mercader de Brescia de visita en Venecia, para curar a su hijo en peligro de muerte. La mayoría de estas personas eran hombres o mujeres normales y corrientes, que, ante el infortunio o una amenaza seria a sus vidas o a la de sus familiares directos, habían invocado la reliquia con fe y habían recibido la gracia de su actuación sobrenatural. El folleto completaba este mensaje de la accesibilidad del milagro para los que tenían devoción por la cruz con el del castigo a los que la despreciaban, como ocurrió al cofrade de vida disoluta al que la reliquia, en el puente de San Lio, se negó a acompañar hasta su última morada. Las velas, que, como dijimos en el capítulo 2, eran un elemento esencial del culto en las hermandades y objeto de donación anual a sus miembros, fueron utilizadas para desencadenar la acción sobrenatural en tres de los siete milagros mencionados, tras haber sido puestas en contacto con la reliquia.

El folleto expresaba con claridad que el poder sobrenatural de la cruz se extendía a los bienes y propiedades de los que la invocaban. A Andrea Vendramin se le presenta en el segundo milagro como un mercader veneciano típico, tan devoto como interesado por sus negocios. Así, por una parte, se personaba al amanecer de cada domingo en la sede de la fraternidad para gobernarla con los compañeros de la junta rectora, que él presidía. Por otra, era un hombre preocupado por la suerte de sus actividades mercantiles —esperaba ansioso unos cargamentos de aceite para hacer jabones—, que no dudó en abandonar la sesión que celebraba la junta rectora cuando los *masseri* le comunicaron que los patrones de dos de sus navíos habían venido a verlo. Su devoción a la reliquia de la cruz se vio recompensada con la intervención milagrosa que evitó el naufragio de estas dos naves que transportaban el aceite a Venecia. El episodio era, pues, una verdadera invitación a los mercaderes venecianos, patricios o *popolani*, a ingresar en la Scuola di San Giovanni Evangelista —en el caso de los segundos, también a participar en el gobierno de la misma— y poder gozar así plenamente de la protección de la reliquia milagrosa en sus negocios.

El librito conoció nuevas ediciones en el transcurso del tiempo. La primera fue en 1590 y llevó como título *Miracoli della croce Santissima della Scuola de San Giovanni Evangelista*. En ella se hicieron algunos añadidos a la del siglo anterior. Entre ellos la inclusión de otro milagro «marítimo», datado en los primeros días de 1462 y protagonizado de nuevo por un cofrade, Antonio Rizzo, con lo que el número de las actuaciones sobrenaturales de la cruz para calmar a un mar enfurecido, que estaba a punto de provocar un naufragio, asciende a casi un tercio del total y el número de ellas en que fueron beneficiarios cofrades al 60%.

Ocho de los nueve milagros descritos por el folleto de fines del siglo XV y el acto de la donación por Mézières, fueron el objeto de los nueve lienzos que integraron el ciclo pictórico de los milagros de la verdadera cruz de la Scuola di San Giovanni Evangelista. Se excluyó uno de los milagros del mar, el del cofrade Polo Rabbia, y no ha sobrevivido el lienzo que representaba otro de los milagros del mar, el de los dos navíos de Andrea Vendramin. Sabemos por el folleto de 1590 que ese milagro fue pintado en 1494 «de man di un Perusino». Se ha supuesto que este pintor fue Pietro Perugino, activo en Venecia ese mismo año, en que firmó un contrato para ejecutar un lienzo para el ciclo de la historia del conflicto entre el papa Alejandro III y el emperador Federico Barbarroja en el *Maggior Consiglio*, que finalmente no pintó (Smyth, 1979, p. 231). También sabemos por la versión de los milagros de 1590 que el lienzo de Perusino, «essendo abbruciato», fue sustituido en 1588 por otro de Andrea Vicentino («Andrea Vesentino») sobre el mismo tema. El lienzo de Vicentino tampoco ha sobrevivido, pero fue descrito en 1787 por Giovanni Dionisi, tras verlo en la pared del *albergo* en la que se abren las ventanas que dan al patio de la *scuola*. Según Dionisi, el lienzo de Vicentino representaba tres episodios distintos. Por una parte,

...Andrea Vendramino, Confratello della Scuola di S. Giovanni Evangelista giacente in letto, ed in segno implorante la SS. Croce della sua Scola, a salvezza di una grave disgrazia, da cui gli pareva di essere minacciato... (p. 20)

Por otra,

...vi vedono due suoi navigli in grave borrasca in procinto di perderse, salvati dalla SS. Croce, che si vede comparsa in loro soccorso...

Finalmente, en otra parte del lienzo,

...compariscono li due Capitani delle detti Navigli, che giungono nella Scola, e si abboccano con il sopradetto Vendramino, esponendogli il prodigio, e la grazia ricevuta, riconosciuta dalla Reliquia della SS. Croce.

La Scuola di San Giovanni Evangelista se apartó, pues, de la tradición de honrar una reliquia de la cruz con el tema de la leyenda de la verdadera cruz, fijada desde hacía dos siglos y medio y con varios precedentes en Italia. Optó por una iconografía original, la de los milagros de su reliquia, que tuvo por esa razón ciertas dificultades de comprensión de sus temas, como veremos más adelante, y que nos ha dejado una visión valiosísima de la Venecia de su tiempo. Otra cofradía dedicada a la caridad hospitalaria, la de Santa Maria della Scala, de Siena, había hecho algo similar entre 1440 y 1444, al decorar las paredes de su hospital con frescos sobre su propia historia y actividades, ejecutados por Lorenzo di Pietro, el Vechieta, pero no era lo habitual. La Scuola di San Giovanni Evangelista se apartó también de la tradición de las otras cofradías venecianas de decorar sus sedes con ciclos sobre la vida de sus santos patronos. Sin embargo, el contexto iconográfico del ciclo de la verdadera cruz de la Scuola di San Giovanni no se caracterizaba probablemente por la carencia absoluta de tradición. Como se ha dicho en el capítulo 5, en 1414 la cofradía había aprobado encargar un ciclo sobre los milagros, del que nada más se sabe con certeza, y en 1484 un documento de la *scuola* hace referencia al menos a una antigua pintura sobre el milagro. No obstante, si se

conservaba, no podía ésta ni otras representaciones de los milagros suponer una tradición con el peso de otras tradiciones pictóricas de la narrativa sagradas, que estaban perfectamente acuñadas. Esta circunstancia permitió que los pintores tuvieran una libertad de creación mayor, al tiempo que les exigía un gran esfuerzo de imaginación. A los espectadores les planteaba el problema de la identificación de los temas de los lienzos y en ello tenían un papel fundamental los diversos folletos que imprimió esta cofradía.

#### EL CONTEXTO DEL ENCARGO DEL CICLO DE LA VERDADERA CRUZ

El encargo del ciclo de la verdadera cruz fue una de un conjunto de medidas adoptadas por la Scuola di San Giovanni Evangelista para prestigiar su reliquia de la cruz y, con ello, ganar prestigio e importancia en la ciudad. Un siglo después, Sansovino afirmaba que la grandeza y buena reputación de esta *scuola* se debía, en gran parte, a su reliquia de la cruz:

Ma molto la rende illustre & chiara la Croce miracolosa del Santissimo Legno dove fu morto Christo, che i fratelli conservano con molta veneratione, la quale famosa per diversi miracoli, le diede reputazione & grandezza (*Venetia, Città Nobilissima...*, p. 284)

Estas medidas se remontan, al menos, a la década de 1470-80. Como hemos visto en el capítulo 2, en esa década la cofradía empezó a salir en procesión el día de san León, el 20 de abril, y el de san Lorenzo, el 10 de agosto, a los respectivos puentes y templos para conmemorar sendos milagros de su reliquia. La lejanía de la fecha de esta decisión de la fecha de los dos milagros que conmemoraban –en torno a un siglo– y la proximidad de la primera a la fecha de la llegada a Venecia de la reliquia de la cruz donada por Bessarión a la Scuola della Carità, recibida con una procesión solemne desde la basílica de San Marcos a la sede de la fraternidad, tras ser expuesta en la basílica, induce a pensar que estas celebraciones estaban motivadas por una voluntad de marcar la diferencia de su reliquia con respecto a la de esta *scuola grande* (P. F. Brown, 1987, p. 193).

En torno a 1480 la *scuola* encargó a Pietro Lombardo la pantalla de mármol del patio, de la que hemos hablado en el capítulo 4. Terminada en 1481, el portal fue coronado por una cruz, sin duda en homenaje a su más preciada reliquia. En 1480, como hemos dicho anteriormente, la cruz dorada y de cristal de roca fue restaurada. Ya en la última década del siglo XV, estaban redecorando el *albergo*, sala en la que se guardaba la reliquia de la cruz y las otras reliquias en propiedad de la hermandad y el 26 de febrero de 1491, siendo rector de la scuola Francesco Pin, el Consejo de los Diez autorizó a la cofradía a ingresar veinticinco nuevos cofrades por encima del límite «per conpir el suo albergo et fare alter operi pietoxe» (ASV, SGSVE, b. 10, f. 16v). Esta redecoración incluyó una nueva techumbre, como la Scuola hizo constar en la petición que formuló al Consejo de los Diez el 27 de febrero de 1493, solicitándole permiso de ingreso de cincuenta nuevos miembros a fin de costear los gastos para elevar la sala capitular y decorarla. En esta petición la *scuola* afirmaba que con la nueva techumbre del *albergo* había logrado un escenario adecuado para la reliquia, a la que acudían a visitar egregias personas venecianas y forasteras:

Cum sit che mediante la gratia de la vostra Serenità I habino compido el sofitado del albergo dove tengono quella miraculosa et sanctissimo croxe: lo cual e molto ben confito, et satisfa molto a quelli che concoreno a la devotion de la dicta reliquia: quali tuto confortano... concordando continuamente ambassadori et molte persone egregie si forestiere, como terriere a la devotion de la dicta santa reliquia...<sup>1</sup>

Ahora bien, la elevación del *albergo* causó que la altura de la sala capitular fuera inferior, por lo que en la petición referida de 27 de febrero de 1493 se solicitaba al Consejo de los Diez autorización para admitir cincuenta nuevos miembros por encima del límite para «alzar la dicta sala et equalizarla cum el dicto albergo». En noviembre de 1495 ya se había producido la elevación del techo de la sala capitular (unos seis pies, esto es, unos dos metros, Bernasconi, p. 198). La altura del *albergo* fue probablemente la misma.<sup>2</sup> El 14 de agosto de 1498 el capítulo de la *scuola* acordó construir una elegante escalera de doble brazo para permitir un ascenso y descenso fluido a la sala capitular y al *albergo* (Olivato y Puppi, 1977, pp. 218-219). Sin duda impresionados favorablemente por la escalera que Codussi había hecho con el mismo fin en la Scuola di San Marco, la cofradía encargó al *tagiapiera* de Bérgamo el trabajo.

También formaba parte de este conjunto de decisiones para prestigiar la reliquia de la cruz el incunable al que nos hemos referido anteriormente. No era extraño la publicación de libritos de este tipo. El pequeño lienzo *Cristo cargando la cruz*, de autoría dudosa (Giorgione o Tiziano), propiedad de la Scuola di San Rocco, al que en torno a 1520 se le atribuyeron también capacidades sobrenaturales, fue el objeto de una publicación de datación incierta, pero probablemente de 1520-30, que narra seis acciones sobrenaturales del lienzo y llevaba un título que sugería la edición de una o varias ediciones anteriores: *Li Stupendi et maravigliosi miracoli del Glorioso Christo de Santo Roccho, novamente impressa* (Anderson, 1079, p. 187).

Estas medidas adoptadas por la Scuola di San Giovanni para prestigiar la cruz y mejorar su sede, respondían también a la rivalidad inveterada entre las *scuole grandi*. Sin duda, la destrucción por un incendio de la sede de la Scuola di San Marco en 1485 avivó esa rivalidad. Esta cofradía presumía de ser la más importante y la fatal suerte de su sede debió de sembrar dudas sobre su primacía, en unos tiempos en los que estos sucesos no eran considerados casuales. Por otra parte, el apoyo que prestó la Signoria a la reconstrucción de la Scuola di San Marco y el rápido comienzo de la fábrica también espoleó la rivalidad, además de la presencia de reliquias de la verdadera cruz en las restantes *scuole grandi*. Como se ha dicho en el capítulo 4, la Scuola della Carità, que estaba finalizando una espléndida techumbre para su sala capitular en la penúltima década del siglo XV, redecoró la techumbre del *albergo* en la última década y encargó a Pasqualino Veneto una *Presentación de la Virgen en el templo* para esta misma sala en el primer lustro del siglo XVI, que el pintor no ejecutó porque falleció inmediatamente

<sup>1</sup> ASV, *Consiglio dei Dieci, Parti Miste, Filza 6*, f. 300r, transcrito en J. Bernasconi, 1091, p. 199.

<sup>2</sup> La *scuola* entonces tenía la intención de cubrir el espacio ganado en las paredes de la sala capitular por la elevación con «qualque bella historia suxo i teleri». Los «teleri» a los que se refiere esta petición de la *scuola* debían de ser los que integraban el ciclo sobre el Antiguo y el Nuevo Testamento, a los que hemos hecho alusión en el capítulo 5.

después del encargo (Rosand, p. 90 y docs. 13-17, pp. 230-233). La Scuola della Misericordia en 1498 decidió construir una nueva sede, pues la que poseía no la consideraba apropiada (Sohm, 1982, doc. 166, p. 313). La Scuola di San Rocco en 1491 estaba terminando de construir una iglesia propia, la iglesia de San Rocco, y se disponía a empezar el edificio de su sede (*ibid.*, doc. 200, pp. 324-325). La Scuola di San Marco, en la última década del siglo XV y primera del XVI, continuaba la fábrica de la suya, aunque con grandes dificultades económicas.

#### DATACIÓN DEL CICLO, FINANCIACIÓN Y DISPOSICIÓN DE LOS LIENZOS EN EL ALBERGO

Los lienzos que compusieron el ciclo de la verdadera cruz originariamente fueron los nueve siguientes, siguiendo el orden cronológico de los acontecimientos que supuestamente narran: *La donación de la reliquia*, de Lazzaro Bastiani ([lámina 25](#)); *El milagro del puente de San Lorenzo*, de Gentile Bellini ([lámina 30](#)); *El milagro de los dos navíos de Andrea Vendramin*, de Pietro Perugino; *La curación del endemoniado*, de Vittore Carpaccio ([lámina 34](#)); *El milagro en el puente de San Lio* y *La curación de la hija de Niccolò Benvegnudo*, ambos de Giovanni Mansueti ([láminas 40](#) y [42](#)); *La procesión en la plaza de San Marcos* y *La curación de Pietro de Ludovici*, ambos de Gentile Bellini ([láminas 44](#) y [50](#)), y *La curación del hijo de Alvise Fineti*, de Benedetto Diana ([lámina 51](#)). Como dijimos anteriormente, el lienzo de Piero Perugino se quemó en la segunda mitad del siglo XVI, probablemente en 1566 (J. Bernasconi, 1972, pp. 7-8) y tampoco ha llegado hasta nosotros el lienzo que lo sustituyó en 1588, obra de Andrea Vicentino.

Gentile Bellini, cofrade de la Scuola di San Marco y, con su hermano Giovanni, el pintor de mayor fama en Venecia a fines del siglo XV, recibió el encargo de un tercio de los lienzos, todos ellos después de 1492, año en el que fue rector de mañana de su fraternidad. Giovanni Mansueti, que fue cofrade de la Scuola Grande della Misericordia, recibió el encargo de otros dos. Lazzaro Bastiani, cofrade de la Scuola di San Marco con anterioridad a 1468 y decano de su junta rectora en 1479 (ASV, SGSM, b. 6bis, f. 24v), Vittore Carpaccio, Pietro Perugino y Benedetto Diana fueron, cada uno de ellos beneficiarios del encargo de un lienzo.

Solamente en dos de los ocho lienzos que han sobrevivido figuran sendos *cartelli* con el nombre del pintor y fecha de ejecución: 1496 para *La procesión en la plaza de San Marcos* y 1500 para *El milagro del puente de San Lorenzo*, ambos de Gentile Bellini. En otros dos casos el *cartello* contiene el nombre del autor, pero no la fecha: *La curación de Pietro de Ludovici*, de Gentile Bellini, y *El milagro en el puente de San Lio*, de Giovanni Mansueti. La documentación sobre el ciclo contemporánea a su ejecución es escasísima. No se ha conservado ninguno de los contratos con los pintores, el folleto de los milagros al que nos hemos referido no contiene ninguna alusión a los lienzos y en los fondos documentales de la *scuola* en los distintos archivos no se ha encontrado más referencia a los lienzos que una petición al Consejo de los Diez, de fecha de 22 de noviembre de 1501, en la que, como veremos más adelante, se le solicitaba autorización para ingresar cincuenta nuevos miembros por encima del límite autorizado para proseguir los lienzos. Por otra parte, en los fondos de la Scuola di San Marco hay una referencia en un documento de 1 de mayo de 1504 (doc. 27) a un lienzo de Gentile Bellini en el *albergo* de la Scuola di San Giovanni, que estaba sobre la puerta del *albergo*, y que el pintor se comprometía a superar con *La predicación de San*

*Marcos en Alejandría* para el *albergo* de la Scuola di San Marco. La pintura era casi con toda seguridad *La procesión en la plaza de San Marcos*. La primera y única descripción del ciclo en el siglo XVI que se conoce es la de Sansovino en 1580 (*Venetia, Città Nobilissima*, p. 284), pero no precisa el título de los lienzos ni la datación, sino sus autores. El folleto de la *scuola* de 1590 sobre los milagros de la verdadera cruz, al final de la narración de la donación de la reliquia y de seis de los milagros, añadía, en letra cursiva, una referencia a los lienzos que los representaban en el *albergo*, que incluía la autoría y la fecha de ejecución. Estas referencias constituyen la fuente de la datación de seis de los lienzos del ciclo, incluido el desaparecido de Pietro Perugino. Las fechas dadas por este folleto fueron 1494 para *La donación de la reliquia*, de Lazzaro Bastiani, *El milagro en el puente de San Lio*, de Giovanni Mansueti, *La curación del endemoniado*, de Carpaccio, y el lienzo perdido de Perugino sobre la salvación de dos navíos de Andrea Vendramino, y 1501 para *La curación de Pietro de Ludovici*, de Gentile Bellini.<sup>1</sup>

El folleto de 1590 no mencionaba *La curación de la hija de Niccolò Benvegnudo*, de Giovanni Mansueti, ni *La curación del hijo de Alvise Finetti*, de Benedetto Diana. No existe ninguna otra fuente que nos precise la fecha de ejecución de ninguno de los dos lienzos. Como todos los demás tienen una fecha anterior a 1502, en cuyo mes de febrero el Consejo de los Diez concedió la gracia a la *scuola* para admitir cincuenta nuevos miembros para proseguir el ciclo, tal como había solicitado la cofradía en el mes de noviembre del año anterior, se ha deducido que el lienzo de Mansueti y el de Benedetto Diana fueron ejecutados con posterioridad a 1502. Por otra parte, como la fraternidad no acabó de ejecutar la gracia hasta 1506, como veremos a continuación, se cree que al menos uno de los lienzos puede datarse en el segundo lustro del siglo XVI. El lienzo de Giovanni Mansueti contiene una inscripción, que hoy se lee «Spettabili domino Franc.... Fidelis», pero en la que Francesco Zanotto, con la ayuda de Odorico Polito, leyó «Duodo» tras la abreviación «*Franc.*». Como el rector de la *scuola* en 1507 fue Francesco Duodo, Zanotto dató este lienzo en 1507 (1834, p. 47). Sin embargo, Bernasconi duda de la transcripción de Zanotto (1972, p. 42) y, por otra parte, la razón de la presencia del nombre de este cofrade en el lienzo no necesariamente ha de ser que fuera entonces rector, teniendo en cuenta el papel activo de los *provveditori* en los encargos artísticos. P. Fortini Brown ha datado el lienzo de Mansueti en c. 1506 y el de Benedetto Diana entre c. 1505 y c. 1510-1510 (1988, p. 286).

La financiación del ciclo de la verdadera cruz provendría de las vías más habituales descritas en el capítulo 4 de este trabajo, esto es, donaciones, ofrendas y, además, como está documentado en este caso, autorizaciones del Consejo de los Diez para que pudieran ingresar en la *scuola* nuevos cofrades, superando el número máximo fijado, y así financiar el ciclo con lo abonado por los nuevos miembros para su ingreso. El 26 de febrero de 1491, tres años antes de que los primeros lienzos del ciclo estuvieran finalizados, el Consejo de los Diez había concedido a la cofradía una primera autorización para ingresar veinticinco miembros nuevos por encima del límite máximo para terminar la decoración del *albergo* y otras obras sin especificar («ut

---

<sup>1</sup> El folleto de los milagros de 1590 también daba la autoría y la fecha de ejecución de *La procesión en la plaza de San Marcos* y *El milagro en el puente de San Lorenzo*, de Gentile Bellini, que coincidía con la que figura en los propios lienzos.

possint perfixere albergum suum et alia opera facere».<sup>1</sup> La cofradía ingresó por esta vía ciento treinta y dos ducados, y parte de ello, si no la totalidad, se empleó en pagar el nuevo techo del *albergo*, que, como hemos visto, estaba acabado a fines de febrero de 1493, pero no es descartable que parte de lo ingresado pudiera haber sido destinado a financiar alguno de los primeros lienzos del ciclo.

El 8 de marzo de 1493, el 17 de enero de 1496 y el 19 de mayo de 1498 la cofradía obtuvo gracias similares para mejorar la sede, de cincuenta nuevos ingresos cada una. Según los registros de la *scuola*, la primera fue para «la fabrica de l'albergo e di l'alzar di la Schuolla», la segunda para «la fabrica della sala» y la tercera para «fabrica della scala».<sup>2</sup> Parte de lo ingresado por esta vía pudo haberse empleado para la financiación de los lienzos de la *scuola*. Finalmente el Consejo de los Diez el 23 de febrero de 1502 autorizó a la cofradía a ingresar cincuenta nuevos miembros, como hemos dicho anteriormente, específicamente para continuar la decoración del *albergo* con lienzos.<sup>3</sup> La petición la formuló la cofradía el 22 de noviembre del año anterior y la justificó en estos términos:

Cum sit che per le tenue elemosine receve la scuola nostra atento le graveze dei tempi presenti el non se possi proseguire le depenture prinziadiate nei telleri se fano per ornamento del albergo, ad honor et reverentia de quella sanctissima croce: el se domanda de gratia ch'el sia concesso al dicto guardian et compagni, et sucesori che I possino reciver in dicta sua schola homini cinquanta oltra al numero ordinario: I qual ricevudi se habino a scontar over consumar per se medemi come a questa et altre scuole in simili casi et fabriche et ornamenti altrevolte e stà concesso: azioche cum la helimosina et oferta de quelli saranno rezevudi se possi andar driedo a ditti telleri...<sup>4</sup>

Por las fechas en que se produjeron la autorización y los ingresos de nuevos miembros (14 en 1502, 24 en 1503, once en 1504 y 6 en 1505),<sup>5</sup> lo recaudado por la

<sup>1</sup> ASV, *Consiglio dei Dieci, Parti Miste, Reg.* 24, f. 205, citado en J. Bernasconi, 1981, p. 199. En ASV, SGSGE, b. 10, f. 16v, aparece la relación de personas que ingresaron y lo que abonaron a la cofradía por ello. En *ibid.*, b. 12, f. 138, aparece solamente la relación de personas.

<sup>2</sup> La gracia de 8 de marzo de 1493 figura en ASV, SGSGE, b. 10, f. 18r, y en b. 13, ff. 138 y 139, con la relación de las personas que ingresaron. La de 17 de enero de 1496 figura en *ibid.*, b. 13, f. 139, con la relación de las personas que ingresaron. La de 19 de mayo de 1498 en *ibid.*, ff. 139-140.

<sup>3</sup> ASV, SGSGE, b. 13, ff. 141-142, con la relación de personas que ingresaron, y en *Consiglio dei Dieci, Parti Miste, Reg.* 29, f. 32v (citado en J. Bernasconi, p. 200-201 y nota 34, p. 202).

<sup>4</sup> ASV, *Consiglio dei Dieci, Parti Miste, Reg.* 29, f. 10r, transcrito en S. Mason Rinaldi, 1978, pp. 299-300. En ASV, SGSGE, b. 13, ff. 141-142, figura la relación de miembros que entraron, pero no lo que aportaron cada uno de ellos.

<sup>5</sup> La b. 13 data el primer ingreso en 1501 *m. v.* Probablemente se produjo en los días de febrero inmediatamente siguientes a la autorización; febrero, según el calendario veneciano, era el último mes del año. Este ingreso está incluido entre los catorce que hemos incluido en 1502. Las cifras dadas para los ingresados en los siguientes años corresponden al calendario véneto, esto es, de primero de marzo a último de febrero del año siguiente. El número total de ingresos aparentemente superó en cuatro la cantidad autorizada por el Consejo de los Diez.

cofradía en esta ocasión sirvió para pagar los dos últimos lienzos del ciclo, *La curación de la hija de Niccolò Benvegnudo*, de Giovanni Mansueti, y *La curación del hijo de Alvise Finetti*, de Benedetto Diana, y no es descartable que ayudara a pagar parte del importe de *La curación de Pietro de Ludovici*, de Gentile Bellini, ejecutado probablemente en 1501.

Se puede afirmar que estos lienzos fueron, al menos en parte, financiados por artesanos que deseaban ingresar en la cofradía para ganar la salvación de sus almas y acortar la estancia en el Purgatorio y, también, para garantizarse ayuda material para sí y su familia en caso de infortunio. Al amparo de la gracia de 26 de febrero de 1491 entraron algunos *popolani* distinguidos, como Domenico Sandelli, hijo del mercader de la seda Silvestro Sandelli, del que hemos hablado en el capítulo 3 de este trabajo; Zuane di Sori, que sería secretario de la Cancillería, en donde se ganó una buena reputación como descifrador de códigos secretos; Francesco Dario, el hijo adoptivo de Zuane Dario, propietario del bello palacio en el Gran Canal, que había sido rector de la cofradía en 1480, 1481 y 1488 y volvería a serlo en 1492. Junto a ellos, un escribano de galeras, un oficial mayor de las galeras mercantes (*admiragio*), un especiero, un pañero, un colchero y varios artesanos: un batidor de oro, un marinero, un cordonero, un pellejero y un botero. En la gracia de 8 de marzo de 1493, volvieron a ingresar *popolani* de familias distinguidas: Hieronimo Dedo, hijo de Zuane Dedo, Gran Canciller en 1482 y rector de la cofradía en 1484; Zuane della Gatta, hijo de Cristofalo della Gatta, mercader de la seda importante, vicario de la cofradía en 1491 y rector en 1497, y Polo Bomben, hijo del pañero Piero Bomben, que sería rector de la cofradía en 1494, al año siguiente del ingreso de Polo. Entre los nuevos miembros de la cofradía que accedieron por esta vía se contaban también un especiero, un mercero, un colchero, un pañero, un lanero, un peletero y una amplia variedad de artesanos (un botero, un cordonero, un ventanero, un panadero, un tintorero de seda, un linero, un carmenador de lana y un cribador de grano), además de dos barqueros y dos marineros. En la gracia de 23 de febrero de 1502, el ingreso de nuevos miembros se dilató durante al menos cuatro años, lo cual es indicativo de que sucesivas gracias sobre ingresos concedidas por el Consejo de los Diez en las dos últimas décadas del siglo XV, ya sea para decoración de la *scuola*, ya sea para que contribuyera a la financiación de guerras, había afectado seriamente a la demanda de ingresos. Quizás por esta razón el número de artesanos fue mayor que en las anteriores. Las fuentes de la cofradía indican la profesión de cuarenta y tres de los cofrades que ingresaron en virtud de esta gracia: un mercader de la seda, un médico «zeroicho», un mercader del aceite, un lanero, un corredor de comercio («sanser»), un «proto di navi», un sastre, un jubonero, un estañero, un herrero, un albañil que es también lanero, un batidor de oro, un tejedor de paños, un tintorero, un remolar, un pescador, un harinero, un aserrador, un purgador, un carretero, un alfarero, un bolsero, cuatro tejedores de la seda, tres carpinteros, tres marineros, dos boteros, dos pellejeros, dos carmenadores de lana, dos ujieres de la magistratura de los Consoli, una persona de la Stadera, de la que no se especifica el puesto de trabajo, y un guardián del Arsenal.

La cantidad que se abonaba por ingresar en la cofradía no estaba fijada. En la gracia de 26 de febrero de 1491 y en la de 19 de marzo de 1498, la ofrenda mayor fue de diez ducados y la media de cinco ducados y medio en el primer caso y de aproximadamente siete ducados y medio en el segundo. En la gracia de 1491, ocho personas abonaron la cantidad máxima pagada; tres de ellos fueron *popolani* que no vivían de un trabajo manual: Domenico Sandelli, el hijo de Silvestro, un escribano de

galera y un mercader de aceite. Pero otros cuatro que también abonaron diez ducados eran de condición social más modesta: un marinero, un cordonero, un batidor de oro y un pellejero (de una octava persona que abonó también diez ducados no se especifica la profesión). En la gracia de 1498, diez personas pagaron diez ducados, de las cuales se indica la profesión de siete: un capitán de la magistratura de la Avogaria, un joyero, un mercero y un pañero, pero también un arquero, un marinero y un *cavacanalì*. Ocho ducados fue la cantidad más alta que se abonó tras los diez ducados. Los pagaron dieciocho personas, de tres de las cuales no se especifica la profesión. Los quince restantes fueron dos orfebres, un escribano del Arsenale, dos carpinteros, dos tejedores de paños, un marinero, un espadero, un botero, un pescador, un zapatero, un ventanero, otro *cavacanalì* y un enlosador. Sobre la base de estos datos se puede afirmar que, mediante la gracia de 1502, que estaba destinada exclusivamente a financiar los lienzos del ciclo de la verdadera cruz que restaban, la cofradía pudo ingresar una cantidad de al menos trescientos ducados, que servirían para financiar los dos últimos lienzos, si nos atenemos a su tamaño, a los precios de los lienzos del ciclo para la sala capitular de la Scuola di San Marco antes del incendio, de los que hemos hablado en el capítulo 4, y a las cifras barajadas en los lienzos de los hermanos Bellini para la Scuola di San Marco, de los que también hemos hablado en ese capítulo. Sobre la base de estos datos se puede afirmar, pues, que estos dos lienzos también fueron en gran parte financiados por artesanos que deseaban ingresar en la cofradía para ganar la salvación de su alma y acortar su estancia en el Purgatorio y para garantizarse ayuda material en caso de infortunio para sí y para su familia.

No se sabe con certeza la posición exacta de cada uno de los lienzos del ciclo en el *albergo* cuando fueron colgados por primera vez. El espacio que ocupaba entonces la sala debía de ser el mismo que hoy, pues estaba limitada por la escalera de Codussi al norte, por el *cortile* al sur, por la sala capitular al oeste y por un edificio contiguo, que entonces no era todavía propiedad de la fraternidad, al este. Las dimensiones, pues, no diferían sustancialmente de las actuales, esto es, 14,15 metros la pared norte, sin vanos; 14,48 metros la pared opuesta a ésta, actualmente con tres ventanas góticas sobre el *cortile*; 8,40 metros la pared del altar y 8,05 metros la pared en la que se abre la puerta de entrada al *albergo* desde la sala capitular ([figura 38](#)). En dos de las paredes se abrieron vanos con posterioridad a la colocación de los lienzos por vez primera en la sala. Desde 1533 la cofradía adoptó la decisión de adquirir la casa contigua a la pared oeste del *albergo* para derruirla y construir un nuevo edificio, en cuya planta alta se colocaría una nueva sala de reuniones de la junta rectora (ASV, SGSGE, b. 141, f. 28r, cit. en Schulz, 1966, p. 89). La fraternidad no adquirió el edificio hasta 1540 (*ibid.*) y ese mismo año derruyó el edificio y empezó a construir el nuevo, al tiempo que empezaba a discutir el uso de la planta baja; algunos proponían una sala para el rector de mañana y otros alquilarla como vivienda (*ibid.*, 20v, transcrito en Schulz, p. 93, doc. 1). El 16 de abril de 1544 el nuevo *albergo* estaba terminado, del cual la fraternidad tenía «gradenissimo bisogno», pues en él había espacio suficiente «per acomodar... le sue scritte», que hasta entonces estaban en el *albergo vecchio* «tute confuse» y, además, se podía «lassar l'albergo patron libero acio possi senza strepito li devoti della Santísima Croce venir afar le sue devocion» (*ibid.*, f. 135v, transcrito por Schulz, p. 93, doc. 3). Ese mismo día la junta rectora y la *zonta* determinaron abrir dos puertas en la pared oeste del *albergo vecchio* para comunicarlo con el nuevo, a ambos lados del altar, tal como existen hoy. Estos dos vanos exigían «...per l'alteza li va è de bisogno tagliar un pocho de li telleri son in ditti capi di lo albergo presente», por lo que los dos cofrades

comisionados por la cofradía para supervisar las nuevas obras le pidieron consejo a Tiziano. El pintor examinó la situación *in situ* y propuso cortar los lienzos de esa pared por la parte inferior en un palmo y medio. La propuesta es aceptada, pues, como el propio pintor hizo ver, no supondría daño a los propios lienzos:

E per che tra le altre cose bisogna far due porte nello Albergo presente zoe una per banda del lo altar, quale porte per l'alteza li va è debisogno tagliar un pocho de li telleri son in ditti Capi de lo albergo presente, Et havendo sopra cio habuta bona informacón et Consideration li nostri Carissimi fradelli deputadi sopra la fabrica, videlicet ms. Zuanfrancesco gracion, et ms. Francesco di Colti, et menato super locum el prudente ms. tucian pictor homo della speriencia che a cadauno è noto presente ms. Santo de Zuane dala seda olim vardian mazor per avanti, qual ms. Tucian conseglio si dovesse tagliar ditti telleri da basso che saria da quarta 1<sup>1/2</sup> incirca per el qual taglio non faria danno alguno alli ditti telleri, undi ... francesco di Colti ... volendo dar fine a tal bona opera principiata mete per parte che ditti telleri si possino tagliare fino alla quantita de sopra narrata per esser cosa che non fa dagno de sorte alguna... (*ibid.*)

El único lienzo que ha llegado hasta nosotros con un corte en la parte inferior de la altura citada en esta resolución de la Scuola di San Giovanni Evangelista es *La curación del endemoniado*, de Carpaccio. El corte es de 0,25 por 1,50 metros y se extiende por la parte izquierda del lienzo, es decir, se ajusta al vano y no afecta a toda la anchura del lienzo, que mide 3,89 metros. Con posterioridad, probablemente en el siglo XVIII, se le colocó un añadido de las mismas dimensiones, que disimula el corte, aunque es perceptible a simple vista. Por tanto, en 1544 este lienzo colgaba de la pared del altar, a la izquierda de éste, posición que coincide con la afirmación de Sansovino en 1580 de que un lienzo de Carpaccio se encontraba a la izquierda del altar («...la tela alla sinistra dell'Altare, di Vittorio Scarpaccia», *Venetia, Citta Nobilissima*, p. 284). Resulta plausible suponer que ésta era la posición original del lienzo. Como en ningún lienzo existente hay señales de sufrir un corte similar, se ha supuesto también que el otro lienzo que colgaba de la pared del altar en su parte derecha fue el de Pietro Perugino sobre el milagro del salvamento de dos barcos de Andrea Vendramin, que, como hemos dicho, se perdió en un incendio (Bernasconi, 1972, p. 34). Según Sansovino, en 1580, a la derecha del altar, había un lienzo de Giovanni Mariscalco, un pintor vicentino cuyo apellido era realmente Buonconsiglio, fallecido en 1536. Si Sansovino atribuyó correctamente la autoría del lienzo, probablemente se trataría de una tela colocada provisionalmente allí hasta 1587, año en el que Andrea Vicentino ejecutó el lienzo que sustituía al de Perugino.

*La procesión en la plaza de San Marcos*, de Gentile Bellini, el lienzo mayor del ciclo (3,67x7,45 metros), fue colgado casi con certeza en la pared opuesta a la del altar, esto es, en la pared en la que estaba la puerta del ingreso al *albergo* desde la sala capitular. La ventana bífora que se puede ver hoy en esta pared ([figura 37](#)) y que impediría la presencia del lienzo en ella, fue abierta en 1732 por Giorgio Massari para que hiciera juego con la otra ventana bífora abierta en el siglo XVI en el otro extremo de esta pared de la sala capitular. Sin duda, por esta razón, Giovanni Dionisi en 1783 (p. 17) y Zanetti en 1792 (p. 58) testimoniaron la presencia del lienzo en la pared norte del *albergo*. Como hemos dicho anteriormente, un documento de la Scuola di San Marco de 1504 se refiere a una pintura de Gentile en el *albergo* de la Scuola di San Giovanni

Evangelista «che è sopra la porta del ditto» (doc. 27) e indica que el pintor se comprometía a superarla con *La predicación de san Marcos en Alejandría*. En este ambiente de rivalidad existente entre las cofradías y en un momento en que Gentile ya había culminado sus tres obras del ciclo, el lienzo al que se refiere el documento de la Scuola di San Marco no puede ser otro que el más impresionante de este pintor en el ciclo de la verdadera cruz. Su presencia en esta pared en 1648 está confirmada por Ridolfi (p. 81) y en 1674 por Boschini (p. 38). El documento de la Scuola di San Marco de 1504 menciona una sola puerta en esta pared del *albergo*, sobre la que estaba esta pintura. La comitiva de la cofradía de San Giovanni Evangelista, en primer plano en este lienzo, deja un espacio vacío en su extremo inferior izquierdo a la altura de los cantores, inexistente en el resto de la comitiva. Este espacio debía de ocuparlo la puerta de entrada del *albergo*, si tenemos presente que el lienzo tenía un corte en esta zona, que fue rellenado posteriormente con un añadido. Tanto Ridolfi (pp. 80-81) como Boschini (San Polo, p. 36) atestiguan la existencia de dos puertas entonces en esta pared del *albergo*; el lienzo tiene otro corte en el extremo inferior derecho, rellenado posteriormente con un añadido de 70 cms. de altura y 167 cms. de ancho. La apertura de esta segunda puerta puede remontarse a 1560, año en que está documentado que la fraternidad decidió abrir otra puerta en el *albergo vecchio* (Bernasconi, 1972, p. 23).

Si realmente la pared sur tenía las tres ventanas góticas que hoy se pueden ver en ella, los espacios para colgar allí lienzos tenían las siguientes dimensiones: 1,69 metros de cada una de las esquinas a las correspondientes ventanas; 3,35 metros de la ventana más próxima al altar a la ventana central; 3,32 metros de la ventana central a la próxima a la puerta de entrada desde la sala capitular. Dadas las dimensiones de los seis lienzos restantes, el lienzo de Benedetto Diana sólo podía estar en una de las dos tiras de pared en los extremos y cada uno de los otros dos lienzos en cualquiera de los espacios de pared situadas entre las tres ventanas. La hipótesis más plausible es que los tres que colgaran de esta pared fueran *La curación del hijo de Alvise Finetti* (1,47 metros de ancho y 3,65 de alto), de Benedetto Diana; *La curación de Pietro di Ludovici* (2,59 metros de ancho y 3,69 metros de alto), de Gentile Bellini, y *La curación de la hija de Niccolò Benvegnudo* (2,96 metros de ancho y 3,69 metros de alto), de Giovanni Mansueti, todos ellos de altura muy similar. La vaga descripción que hizo Sansovino en 1580 concuerda con esta hipótesis y ubica el lienzo de Bellini en el medio: «Conciosia che la prima tela a man destra fu di Benedetto Diana. La seconda di Gian Bellini... La terza di Giovanni Mansueti» (*Venetia, Città Nobilissima*, p. 284; Sansovino obviamente confundió a Gentile con su hermano Giovanni, pues no hay ningún otro indicio de la participación de Giovanni Bellini en el ciclo de los milagros de la cruz).

En la pared norte, que separa el *albergo* de uno de los dos brazos de la escalera de Codussi, se encontrarían los tres lienzos restantes: *La donación de la reliquia* (4,38 metros de ancho y 3,19 de alto), de Lazzaro Bastiani; *El milagro del puente de San Lorenzo* (4,30 metros de ancho y 3,23 de alto), de Giovanni Bellini, y *El milagro del puente de San Lio* (4,58 cms de ancho y 3,18 cms de alto), de Giovanni Mansueti. Tienen alturas similares y ocuparían 13,26 metros de ancho, dejando libre ochenta centímetros de pared. No se sabe con seguridad el orden en el que estarían colgados. Sansovino en 1580 vio en esta pared lo siguiente: «Et oltre all'Altare la prima tela dalla sinistra du dipinta da Lazaro Sebastian. La seconda de Gentil Bellini & la terza de Giovanni Mansueti». Si bien el lienzo de Bastiani tiene que ser el que vio Sansovino, pues fue el único con que este pintor contribuyó al ciclo, los otros dos pueden ser los que acabamos de citar o no, pues Gentile fue autor de tres lienzos y Mansueti de dos. Si

fueran los citados, *El milagro del puente de San Lorenzo* se encontraría en posición intermedia, mientras que no se podría precisar en qué extremo de la pared estarían los otros dos, pues, cuando Sansovino dice «la prima tela dalla sinistra», no sabemos si estaba recorriendo con su vista la pared comenzando en la esquina de la pared del altar o en la esquina de la pared opuesta al altar, aunque lo primero es más probable.

Cabe también otra hipótesis de ubicación, que afectaría a las paredes sur y norte. Está basada en un comentario de la edición de 1590 del folleto de los milagros sobre la posición del lienzo de Gentile Bellini *La curación del hijo de Pietro de Ludovici* y en unas descripciones sobre el cuadro de Benedetto Diana hechas por Ridolfi en 1648, Boschini en 1674 y Zanetti en 1771. El comentario del folleto ubicaba *La curación del hijo de Pietro de Ludovici* «fra le due finestre dell'albergo». Si se acepta esta frase en su literalidad y no en el sentido de que el lienzo estaba entre dos ventanas del *albergo*, esta sala no tenía tres ventanas en 1590.<sup>1</sup> Por otra parte, Boschini afirmó que en el lienzo aparecían muchos personajes y edificios bellísimos y Zanetti vio en él a un joven con un sombrero adornado de plumas y un vestido con listas rojas y blancas, como veremos más adelante, cuando se estudie esta pintura. Ninguno de estos elementos se puede ver hoy en el lienzo de Diana. No es, pues, descartable que el lienzo sufriera un corte vertical de cierta importancia por uno de los dos lados o por ambos. Esta tela, con una anchura considerablemente mayor, podría colgar de la pared sur, si en ella no había originariamente sino dos ventanas (cada una de las tres ventanas mide actualmente 1,5 metros). También entra dentro de lo posible que el lienzo de Mansueti en esa pared no fuera *La curación de la hija de Niccolò Benvegnudo*, sino el *El milagro en el puente de San Lio*, y de que aquél estuviera en la pared norte. Sin embargo, el punto débil de esta hipótesis reside en que *La curación de Pietro de Ludovici*, de Gentile Bellini, el lienzo que, según el folleto de 1590, colgaba entre las dos ventanas, no podría haber estado en una posición intermedia, como se desprende de la descripción de Sansovino de 1580. En efecto, el espacio para este lienzo estaría entre la ventana más próxima a la pared del altar y la central, si la ventana abierta con posterioridad fue la próxima a la puerta de entrada al *albergo* desde la sala capitular, o bien estaría entre la central y ésta, si el vano abierto con posterioridad fue el más próximo a la pared del altar. En cualquier caso, no se debe olvidar que tales consideraciones sobre la disposición original de los lienzos están basadas en informaciones bastante posteriores a la fecha de ejecución del ciclo, excepto *La procesión en la plaza de San Marcos*, cuya posición en la pared de la entrada al *albergo* parece segura en 1504.

Se desconoce cómo era el altar del *albergo*. La presencia de grandes lienzos que cubrían prácticamente todas las paredes de la sala hacía imposible un altar de gran altura adosado a la pared. Como hemos dicho en el capítulo 4, Sansovino en 1580 vio una *pala* en el altar de Jacopo Bellini (*Venetia, Città Nobilissima*, «la palla dell'altare fu opera de Iacomo Bellino», p. 284). El altar podía estar también separado de la pared, como ha sugerido Bernasconi (1972, p. 22) y la *pala* de altar debía de ser un lienzo de dimensiones modestas. La cruz se encontraría encima del altar, como aparece en el lienzo *La curación de Pietro di Ludovici* de Gentile Bellini.

<sup>1</sup> En 1789 fueron rehechas en estilo gótico las ventanas del nuevo *albergo* «per accompagnare anche del'esterno e altre della sala e stanza contigua» (ASV, SGSGE, b. 58, filza 2ª, f. 443, transcrito en J. Schulz, doc. 7, p. 94). No está documentado, sin embargo, que se abrieran nuevas ventanas en el *albergo vecchio*.

Con cualquier disposición de los lienzos en el *albergo*, el aspecto interior de esta sala era a un tiempo sobrecogedor y esperanzador para el creyente que se acercara a contemplar la reliquia de la cruz y a orar ante ella. En un espacio rectangular de solamente 125 metros cuadrados de superficie aproximadamente, se encontraba con la reliquia *miracolosa* sobre el altar en el espléndido relicario de plata dorada y cristal y las cuatro paredes cubiertas totalmente con lienzos de una altura que oscilaba entre 3,19 metros y 3,69 metros y una anchura media de aproximadamente cuatro metros, en los cuales se presentaba la potencialidad de obrar milagros del fragmento de la cruz de la Pasión. Las cuatro paredes daban un mensaje de esperanza: la protección ante la enfermedad, el infortunio y el maligno era posible. Por otra parte, el numeroso grupo de cofrades retratados en estos lienzos gozaban del privilegio de que sus imágenes estuvieran permanentemente próximas a la reliquia y, por tanto, sujetas a una protección especial de la cruz. Era la misma protección que buscaba Lorenzo de Medicis en 1478 con las estatuas de cera de sí mismo en dos templos de Florencia y en San Francisco en Asís o la que buscaría en 1581 Montaigne en Loreto cuando colgó en el lugar un cuadro con su imagen, la de su mujer y la de su hija.

## LA DONACIÓN DE LA RELIQUIA

319x438 cms. Lienzo. Galería de la Academia. Venecia.

Sansovino (*Venetia, Città Nobilissima...*, p. 284) atribuyó a «Lazzaro Sebastini» una pintura en el ciclo de la cruz en el *albergo* de la Scuola di San Giovanni Evangelista. En 1590 en la nueva edición por la *scuola* del incunable de los milagros de la cruz se especifica que el lienzo de la donación de la reliquia de la cruz fue obra de Lazzaro Bastiani e igualmente hizo C. Ridolfi en 1648 (I, p. 68).

El folleto sobre los milagros de la cruz de 1590 data este lienzo en 1494. La representación en la pintura del alzado del techo de la sala capitular, para el que la *scuola* solicitó autorización al Consejo de los Diez en febrero de 1493, implica que este año constituye el *terminus ante quem* para la ejecución de esta tela. Está documentado que en noviembre de 1495 el alzado ya se había finalizado, pero no se sabe exactamente cuándo. La datación indicada en el folleto, pues, puede ser correcta, aunque también es posible que el lienzo fuera pintado en los años inmediatamente siguientes.

[Láminas 25-29.](#)

Esta pintura representa la donación de la reliquia de la verdadera cruz por Philippe de Mézières a Andrea Vendramin, entonces rector de la *scuola*. Versa, pues, sobre el origen de la reliquia y no, como todos los demás lienzos, sobre sus milagros. El incunable de los milagros de la cruz impreso por la *scuola* a fines del siglo XV se refiere al hecho escuetamente. El acto se celebró en la iglesia de San Giovanni Evangelista, situada, como hemos dicho, justo al lado de la sede de la *scuola* y en donde la *scuola* tenía el *ius patronatus* de una capilla en la que celebraba sus principales actos de culto. La donación fue precedida de una misa cantada, tras la cual Mézières entregó «la ... particula del santissimo legno di la croce» a Vendramin. Asistieron al acto «innumerabil moltitudine di persone», deseosas de ver «el pretiesissimo legno de la croce sopra la quale pendete il Salvador per la nostra salute» (doc. 4). Entre ellas, afirmaba el folleto, estaban los nobles Elia y Franco Giustinian y Marco Morosini. Los tres aparecían citados como albaceas en el testamento veneciano de Mézières de 23 de enero de 1370 (f. 3r). También menciona el folleto al fraile minorita Ludovico, que, en el folleto de 1590 y en el acta que incluyó Flaminio Corner en *Notizie Storiche delle Chiese...* aparece como «Inquisitore contro l'eretica pravita» (p. 373).

Lazzaro Bastiani, como ha observado P. F. Brown (1988, p. 140), imaginó la donación en el escenario más amplio posible: la nave del templo de San Giovanni Evangelista, un amplio pórtico que lo precedía, el espacio abierto que rodeaba al templo por delante y por sus costados, limitado en el izquierdo por la parte principal de la sede de la *scuola* –un edificio de dos plantas con ventanas góticas–, en el derecho por un ala del palacio de los Badoer y, al fondo, por el reverso de la pantalla de mármol que se levantó en el actual *cortile* por Pietro Lombardo, finalizada en 1481 ([lámina 25](#)).

El pintor concibió un escenario muy concurrido, tal como se afirmaba en el folleto. Los cofrades con *cappe*, sin duda, los humildes *fadighenti*, de los que hemos hablado en el capítulo 2, aparecen en segundo plano. Unos sostienen un palio a la puerta del templo, bajo el cual aparecen arrodillados tres dignatarios de la Iglesia, luciendo espléndidas capas pluviales decoradas con figuras sagradas; otros, casi todos ellos con una vela en la mano, se alinean en el *cortile*, entre el templo y la parte del edificio de la *scuola* en el que se encontraba la salita que precedía el gran salón de la planta baja y el *albergo* en la planta alta. Los cofrades influyentes de finales del siglo XV, patricios o *popolani*, aparecen retratados en primer plano, luciendo togas negras o rojas, con sus *bechetti* o estolas sobre el hombro izquierdo y *bareta* negra sobre la cabeza. El precio de

estos retratos para el tema del lienzo fue alto, pues los rostros de los personajes, al tener que ser representados de frente al espectador o de perfil, ignoran el acto de la donación misma, fenómeno que se repetiría en otros lienzos del ciclo. La mayoría de estos cofrades distinguidos se agrupan en torno a sendos muretes, ubicados a uno y otro extremo del espacio abierto delante del pórtico de la fachada, aunque Bastiani también situó a algunos en posición más central, de pie o arrodillados ([láminas 27 y 28](#)). En uno de los muretes se encuentra un laúd, sobre el que tiene fijada la mirada un cofrade con toga negra, probablemente un maestro de laúd como el Niccolò que ingresó en 1482 en la fraternidad para tocar en las procesiones de los días ordenados (ASV, SGSGE, b. 10, f. 11r).

Algunas mujeres aparecen mezcladas con estos cofrades en primer plano y en torno a otro murete adosado a la pared externa del salón inferior de la sede de la *scuola* ([lámina 27](#)). Eran devotas de la cruz y probablemente familiares de miembros importantes de la cofradía a fines del siglo XV.

Bastiani intentó compensar el relegamiento de la donación situándola en el eje mismo de la composición, en el punto central de la fuga de la perspectiva. De pie, ante el altar con un tríptico gótico de la capilla mayor, que era la que la cofradía había construido en este templo en 1441, Andrea Vendramin, el rector, recibe de pie un crucifijo de madera de Philippe Mézières, que también está de pie, enfrente de él. Bastiani, interesado en destacar la reliquia y no el relicario en el acto de la donación, no representó la cruz de plata dorada y cristal, sino el contenido, pero, por razones obvias, multiplicó su tamaño y lo convirtió en un crucifijo de madera (P.F. Fortini, 1988, p. 140). Son testigos de honor de la donación seis personajes, alineados en dos grupos de tres, para reflejar en el lienzo la mención del folleto a los tres nobles citados anteriormente. Estos tres patricios integran el grupo de la izquierda, mientras en el de la derecha se distingue un fraile franciscano, en el que el pintor representó al fray Ludovico del folleto. También son testigos de honor del acto diez personalidades más, alineadas en dos grupos de cinco, situados ante Vendramin y Mézières. Bastiani se sirvió de ellos para ayudar a representar la fuga de la perspectiva.

La tela revive el complejo de San Giovanni Evangelista y nos permite saber cómo era entonces. El lugar estaba mucho menos edificado que hoy, como se puede ver en la *vista* de Jacopo Barbari ([figura 152](#)). La fachada de la iglesia estaba entonces expedita y precedida por un pórtico, en el que había sepulcros de la fraternidad. Alguna losa sepulcral se adivina en el suelo del pórtico, a la derecha. Como ha sugerido P. Pazzi (1985, p. 17), el enterramiento en el interior de la iglesia estaba reservado a los Badoer, al igual que el interior de la capilla de Santa Úrsula estaba reservado a los Loredan. Los sepulcros de los cofrades en ambos templos se encontraban en el exterior, debajo del pórtico. En San Giovanni Evangelista este espacio sería posteriormente murado y cerrado, tal como se encuentra hoy (*ibid.*).

El gran edificio de dos plantas de la *scuola* también estaba expedito, como se puede ver a la izquierda del lienzo. En él se puede apreciar el alzamiento en unos dos metros del techo de la sala capitular y las ventanas circulares que se abrieron entonces, obra que, como hemos dicho, se inició en 1493 y en noviembre de 1495 ya estaba finalizado. Bastiani señala con un color más claro la parte añadida al muro. El punto de vista de la representación, ligeramente alzado, está, pues, situado frente a la fachada de la iglesia, en una zona entonces no edificada, a la derecha de la parte del edificio de la *scuola* que albergaba el gran salón de la planta baja y, encima, la sala capitular, iluminado por ventanas góticas. Jacopo Barbari confirma en su *vista* que estos dos

edificios estaban expeditos ([figura 152](#)). El *cortile* actual del complejo de San Giovanni Evangelista se extiende al fondo, a la izquierda, delante de la fachada de la Scuola en la que se abriría una puerta y una ventana bífora en la segunda década del siglo XVI ([lámina 27](#)). El edificio de ladrillo que se levanta a la derecha del templo, en el que se puede ver un bajorrelieve de mármol con unos caballeros atacando a unos infantes, y una dama y un niño asomados a unos vanos de medio punto, parcialmente abalconados, era un ala del palacio Badoer ([lámina 28](#)). Al fondo se yerguen el campanario del templo de San Giovanni, a la izquierda, y el de San Stin, a la derecha.

La armadura de la techumbre del pórtico del templo era de madera, sostenida por unas columnas de considerable altura y adosada al edificio de la *scuola*, por un lado, y al palacio Badoer, por el otro. Probablemente Bastiani lo representó más imponente de lo que realmente era. Lo coronaban cinco esculturas de bulto redondo sobre pedestales que surgen de pequeños pilares equidistantes; estos pilares se encontraban en el antepecho de una terraza existente entonces sobre el pórtico. Desde ella unas personas contemplaban a los devotos de la cruz que se habían reunido delante del templo. Las dos esculturas a la derecha de la central y las dos a la izquierda son las de los cuatro evangelistas, distinguibles por sus símbolos, que aparecen a sus pies; de derecha a izquierda son san Lucas, san Marcos, san Juan Evangelista y san Mateo. Las chimeneas con forma de embudo y las *altane* dibujándose en el cielo y algunas paredes cubiertas de mármol blanco y rosa dibujando figuras geométricas, como en el palacio ducal, imprimen al lugar el sello inconfundible de Venecia.

Es interesante notar que la contrafachada de la pantalla de mármol construida en el *cortile* por Lombardo aparece representada parcialmente en la tela, al fondo a la izquierda, con placas de mármol, dos medallones y un tímpano sobre la ventana. No aparece, pues, desnuda, como se encuentra hoy, sino con la misma decoración que la fachada. Asimismo, el tímpano semicircular que corona esta pantalla tampoco aparece desnudo en la contrafachada, como está hoy, sino con un águila de san Juan, igual a la que se puede ver hoy en este tímpano en la cara opuesta. Si Bastiani reflejó fielmente la contrafachada, ésta estaba decorada de igual forma que la fachada hoy, y el bajorrelieve que se encuentra hoy en Berlín ([figura 31](#)) podía estar originariamente en el tímpano de la fachada.

Una de las dos esculturas de los ángeles que Lombardo colocó sobre cada extremo de la pantalla sirvió a Bastiani para crear la ilusión de una *Anunciación* al representar a una mujer asomada a una ventana gótica en el edificio del fondo que se encontraba en un plano más alejado, pero que en el lienzo aparece en el mismo plano que el ángel ([lámina 27](#)). Es un detalle sorprendente, muy característico de la pintura narrativa de entonces y muy del gusto del público.

## EL MILAGRO DEL PUENTE DE SAN LORENZO

323x430 cms. Lienzo. Galería de la Academia. Venecia.

El lienzo está firmado y fechado en una cartela pintada en el centro de la parte inferior con el siguiente texto: GENTILE BELLINI VENETI F./MCCCCC.

Esta cartela fue repintada al menos en dos ocasiones, pues Ridolfi en 1648 leyó GENTILIS BELLINUS EQVES PIO SANCTISSIMAE CRUCIS / AFFECTU LUBENS FECIT. MCCCC, y Zanetti en 1871 GENTILIS BELLINI/MCCCC.

[Láminas 30-33.](#)

El protagonista del milagro de la cruz en el puente de San Lorenzo, el primero obrado por la reliquia tras la donación de Mézières, según el incunable sobre los milagros (doc. 4, pp. 97-99), fue de nuevo Andrea Vendramin, que en esta ocasión también era rector de la cofradía. El incunable data erróneamente el suceso en 1369, pues la donación tuvo lugar en 1370, como hemos visto. El *terminus post quem* de este milagro es 1371 y el *ante quem* el 4 de septiembre de 1381, año en el que Andrea Vendramin, dedicado, entre otras actividades, a la producción de jabón y hasta entonces *popolano*, ingresó en el patriciado véneto por decisión del *Maggior Consiglio* y, por tanto, pasó a ser inelegible para el rectorado de ninguna *scuola grande*. El ingreso en el patriciado premiaba su generosa contribución a la financiación de la guerra de Chioggia contra los genoveses (1379), que incluyó ocho mil liras de *grossi*, un navío de doscientos *botti*, el pago de la tripulación de una galera durante dos meses y las soldadas de treinta ballesteros durante igual período de tiempo.

El milagro se produjo el 10 de agosto, festividad de san Lorenzo, día en que la cofradía acostumbraba a ir en procesión a la iglesia consagrada a este santo en Castello. Justamente cuando la reliquia se encontraba encima del puente, la gran multitud que se había congregado forzó a la cofradía a detener su marcha. Se sucedieron entonces empujones en una y otra dirección y uno de ellos provocó que la reliquia se saliera de la barra y cayera al canal. Sin embargo, la cruz no llegó a alcanzar el agua, sino se quedó suspendida en el aire, erguida, desafiando la ley de la gravedad. Varios cofrades y otras personas no dudaron en tirarse al canal para recuperarla, pero la cruz de nuevo maravilla a todos, pues comienza a moverse por sí misma y a alejarse de todo el que se le acercaba. Se pensó entonces que la cruz huía de la mundaneidad de sus rescatadores, por lo que dos miembros de la junta rectora de la cofradía se dirigieron a la iglesia de San Lorenzo y pidieron a algún miembro del capítulo de la parroquia que se acercara. Un sacerdote se subió a una góndola y se aproximó a la cruz, pero la reliquia siguió comportándose de igual manera. Entonces el propio Andrea Vendramin se lanzó al agua y con gran decisión nadó hacia la cruz. Para sorpresa y admiración de todos los presentes, esta vez la cruz no huyó, sino, por el contrario, avanzó hacia el rector de la cofradía hasta situarse justo delante de él, de manera que pudo recuperarla fácilmente. Como consecuencia de este suceso, la cofradía acordó suspender la visita a este templo la festividad de san Lorenzo y hacerlo en Corpus. En el *Memoriale* de 1395 a 1422 se recordaba que ese día la cofradía se debía congregar y oír misa solemne y, terminada ésta, vestir todos la *cappa* e ir a la iglesia de San Lorenzo con la cruz de cristal «per comemoracion del miracolo» (f. 26r). Como hemos dicho en el capítulo 2, en agosto de 1472 el Consejo de los Diez autorizó la procesión el día de san Lorenzo y en 1570 se seguía conmemorando el milagro ese día con una visita a su iglesia, tras detenerse

previamente en el puente para cantar un laude. De todos los milagros obrados por la cruz, este milagro y el del puente de San Lio fueron los más conocidos y recordados en la ciudad y los dos únicos que en 1580 singularizó Sansovino (*Venetia, Città Nobilissima*, p. 284).

Gentile Bellini representó el momento de júbilo en que, junto al puente de San Lorenzo, Andrea Vendramin, vestido con la *cappa* de la cofradía y parcialmente sumergido en las aguas del canal, ase con su mano derecha la cruz que estaba suspendida en el aire ([lámina 30](#)). Muy próximos a él, Gentile muestra a las personas que previamente habían fracasado en el intento: en la proa de una góndola, el sacerdote de San Lorenzo, arrodillado y en actitud orante; en las aguas del canal mismo, tres cofrades que nadan hacia la cruz y dos hombres con el pecho descubierto, uno junto a una *fondamenta* y el otro junto a una plataforma de madera. El punto de vista de la representación se encuentra en el centro del canal y a una cierta altura. Abarca los edificios a ambos lados, cuyas fachadas huyen en fuga de perspectiva hacia un punto situado en un edificio dispuesto transversalmente en el fondo de la representación, cerrando la escena. Las fachadas del lado derecho están siendo acariciadas por el sol, mientras se encuentran a la sombra las del lado izquierdo, una de ellas cubierta de frescos. La representación topográfica es muy precisa, como se puede comprobar si se compara con la xilografía de Jacopo de' Barbari, y Gentile muestra un excelente dominio de la perspectiva.

La cofradía se dirigía a la iglesia de San Lorenzo, de la que sólo se ve el *campo* que la precedía, representado parcialmente al pie del puente, a la derecha del espectador, cubierto con un gran toldo para la ocasión ([lámina 32](#)); bajo este toldo se encuentran buena parte de los *doppiieri* que encabezaban la comitiva. El grueso de la hermandad se concentra sobre el puente mismo, desde donde los cofrades han vivido el suceso con muestras de nerviosismo y preocupación; en las *cappe* de estos cofrades se aprecia el bordado en rojo de la cruz y el báculo de San Juan ([lámina 32](#)). Cuatro cofrades, dos sobre la *fondamenta* a la izquierda del espectador y dos sobre la *fondamenta* a la derecha, se han arrodillado y dan gracias a Dios por la milagrosa recuperación ([láminas 32 y 33](#)). En el centro del puente hizo Gentile una cesura para marcar, junto con el gran estandarte sobre asta fija que situó allí, la línea que conduce al punto de fuga y llamar la atención sobre los retratos de tres personajes que no visten *cappa* ([lámina 32](#)).

A la izquierda, el muelle está totalmente ocupado por personajes masculinos, casi todos ellos sin hábito, y femeninos, algunos de ellos luciendo ricos atavíos, que se han congregado para contemplar el comportamiento sobrenatural de la reliquia ([lámina 33](#)). En primer plano Bellini colocó una plataforma de madera que se extiende de un lado a otro del canal, inexistente en aquel lugar, con la finalidad de destacar a los personajes retratados encima de ella sobre todos los demás.

Como destacó Francesco Zanotto (1834, fascículo 26), a pesar de que la historia exigía captar el tumulto y la confusión, la presencia de innumerables espectadores, el agua y los edificios, Gentile supo imprimir orden en la representación. Para ello situó a Andrea Vendramin con la cruz en un plano intermedio y lo hizo objeto de la atención de todos y dispuso a los restantes en torno a él, en la plataforma, en la *fondamenta*, en el puente y en el propio canal. La representación también está dotada de movimiento y viveza, pues muchos de los personajes no posan simplemente, sino que expresan con gestos y movimientos de su cuerpo su implicación en la acción principal, desde el niño que, sentado en el borde del puente con un pie colgando sobre el canal y agarrado con sus dos brazos a un balaustre, gira su cabeza hacia Andrea Vendramin, hasta dos parejas

de cofrades que hemos citado anteriormente, pasando por el gondolero que se descubre la cabeza en señal de respeto, el cofrade en el puente que extiende los brazos hacia el lugar en que se encuentra Vendramin, con una vela en la mano derecha ([lámina 32](#)), el esclavo negro<sup>1</sup> que se apresta a lanzarse al agua desde un edificio a la derecha, la góndola que, al otra lado del canal, cambia de dirección ante la imposibilidad de avanzar o los tres cofrades que, en las aguas del canal, intentan acercarse a la cruz. Vasari mostró su admiración por la cantidad de personajes en «... maniere et attitutini bellissime» (*Le Vite...*, Milanesi, III, p. 153).

Ahora bien, la exigencia de los retratos también impone su artificiosa ley. El exacto perfil de los personajes retratados sobre la plataforma, especialmente el grupo de la derecha ([lámina 31](#)), conduce a que su mirada no parezca que se fija en Vendramin, sino en las damas alineadas en el borde del muelle, y su posición tan destacada da la impresión, como ha señalado P. Fortini Brown (1988, p. 152), de que están contemplando la pintura, en vez de formar parte de ella. Algunos personajes en los que Gentile pone especial interés en retratar aparecen con rostros de un tamaño totalmente desproporcionado, como los tres inmediatamente detrás de las damas alineadas al borde del canal ([lámina 33](#)) o el cofrade barbudo en el primer tramo del puente de San Lorenzo, a la derecha del espectador ([lámina 32](#)). Por otra parte, a la inexactitud de la plataforma se añade la de la masa de personajes que inundan el muelle, a la izquierda del espectador ([lámina 33](#)). La presencia de ellos allí como espectadores, luciendo ricos atavíos, especialmente las damas, no se compadece con el carácter inesperado del acontecimiento, que concernía exclusivamente a los cofrades y a los vecinos de la parroquia de San Lorenzo que, movidos por la curiosidad se congregarían en torno al puente.

No ha llegado hasta nosotros ninguna identificación documentada de los retratos, que Vasari destacó por su elevado número y por comprender a casi todos los miembros de la cofradía (*Le Vite...*, p. 153). Probablemente por lo destacado que están algunos de ellos, se han formulado numerosas propuestas de identificación. Dos de ellas son muy creíbles. Una es la del propio pintor, Gentile Bellini, como el cuarto personaje arrodillado en el grupo sobre la plataforma, a la derecha del espectador ([lámina 31](#)). Ya Ridolfi en 1648 afirmaba que en este lienzo aparecía el retrato de este Bellini «con altri soggetti qualificati ginocchioni» (*Le meraviglie...*, p. 81), en una obvia referencia a este grupo de cinco personajes en primer plano, aunque no precisó cuál de ellos era. Es innegable el parecido del cuarto personaje con el retrato de Gentile con toga roja y medalla de oro sobre el pecho en *La predicación de Alejandría* ([lámina 112](#)), con la efigie suya en la medalla de bronce ejecutada por Vittore Gambello a fines del siglo XV (Museo Correr) y con el retrato a carboncillo que le hizo su hermano Giovanni ([figura 153](#)). Su presencia en este lienzo en un lugar tan destacado se justificaría porque su gran devoción por la cruz le llevara a un acuerdo con la *scuola*, no documentado, en que la hermandad saliera beneficiada con un precio especial por su trabajo en el tercer y último lienzo, como puede inferirse del texto de la cartela que vio Ridolfi, en el que se afirma que el pintor hizo el cuadro con gusto por su gran amor a la reliquia.

Menos creíbles son las propuestas en las que se identifica a los cuatro personajes restantes de este grupo como miembros de la familia Bellini. F. Gibbons (1963, p. 57)

---

<sup>1</sup> La esclavitud estaba muy extendida en Venecia. Toda familia bien establecida tenía varios esclavos, buena parte de ellos negros, procedentes del norte de África, como se puede apreciar en los testamentos de sus dueños, que solían liberarlos al final de sus vidas.

sostuvo que ese grupo estaba integrado, de izquierda a derecha, por Jacopo Bellini, seguido por el miniaturista Leonardo Bellini, sobrino de Jacopo, por Andrea Mantegna, yerno de Jacopo, Gentile y, finalmente, por su hermano Giovanni. C. M. Brown apuntó que Gentile en este lienzo había retratado a Niccolò, otro hijo de Jacopo, en vez de a Leonardo (1969, p. 372, nota 1), y H. F. Collins estuvo de acuerdo con la modificación de Brown (1982, p. 202). Como ha señalado P. F. Brown (1988, p. 285), estas identificaciones no son plausibles. Aunque, como se ha dicho, Jacopo había sido cofrade de la Scuola di San Giovanni Evangelista, había pintado un ciclo para la *scuola* y había obtenido una dote para casar a su hija Niccolosa con Andrea Mantegna, es improbable que fuera un personaje tan importante en la cofradía como para aparecer retratado en el lugar más destacado del lienzo treinta años después de su muerte. Giovanni Bellini, por su parte, era cofrade de la Scuola di San Marco, de cuya junta rectora fue decano, no pintó nunca para la cofradía de San Giovanni y, por ende, no se sabe a título de qué aparecería retratado aquí y lo mismo se puede decir de Andrea Mantegna. La inclusión de Niccoloso o Leonardo en este grupo es gratuita, pues no se conoce el rostro de ninguno de ellos ni ninguno de ellos aparece registrado como miembro en esta *scuola*. La edad que aparentan los rostros no coincide con las edades de estos personajes, especialmente la de Niccolò, que era mayor que Gentile y Bellini (H. F. Collins, 1982, p. 207, n. 5). Por otra parte, la hipótesis que sugiere F. Gibbons (1963, p. 57, n. 42) de que Gentile hizo en el lienzo una conmemoración del primer centenario del milagro y, por tanto, representaba a los miembros de la familia como eran en 1470 no está documentada, además de ser muy forzada.

La otra identificación creíble es la del grupo de damas ricamente ataviadas, arrodilladas al borde del muelle, a la izquierda del espectador, como Caterina Cornaro, la reina de Chipre, con damas de su corte ([lámina 33](#)). El hecho de que Gentile las haya representado agrupadas y luciendo el mismo estilo de vestido y tocado, en cierta manera uniformadas, parece indicar que realmente guardaban relación entre sí. Como se ha dicho en el capítulo 2 de este trabajo, las *scuole grandi* no admitían a mujeres laicas en sus filas; por tanto, este grupo de damas no aparecía representada en el lienzo en calidad de cofrades. La identificación aparece ya en Zanotto (1834, fascículo 26) y es universalmente aceptada. Se fundamenta en el parecido de la primera de las damas con el retrato que le hizo Gentile a Caterina Cornaro en la última década del siglo XV ([figura 154](#)). Los demás datos que se conocen de Catalina Cornaro no contradicen la identificación. En 1500 tenía cuarenta y seis años y hacía trece que había regresado del Mediterráneo Oriental, con el objeto de ceder el reino de Chipre a la *Signoria*. Residió en Asolo, pero visitaba con frecuencia Venecia, en donde murió en el verano de 1510. En Venecia se alojaba en el palacio gótico de su padre, Marco, en el Gran Canal, en la parroquia de San Casiano, próximo, pues a la Scuola di San Giovanni Evangelista. La *Signoria* le había respetado el título de reina y los honores propios y le abonaba una sustanciosa pensión de ocho mil ducados anuales (Sanudo, *Le Vite dei Dogi. 1474-1494*, pp. 616-617), que le permitía mantener corte, lo cual explicaría la diadema que luce en su cabeza y las damas que le acompañan en el lienzo. Era viuda de un Lusignan, rey de Chipre, que Gentile Bellini había retratado con el padre de Caterina en uno de los lienzos del ciclo histórico sobre el conflicto del papa Alejandro III y el emperador Francisco Barbarroja que colgaba en el salón del *Maggior Consiglio* del Palacio Ducal.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> El lienzo, *El papa presenta la espada al Dux*, contenía un gran número de retratos (doc. 58, p. 487) y entre ellos, el de «Marco Cornaro Cavaliero padre della Regina, & Iacomo de Lusignano

Con toda seguridad Caterina conocía la estrecha relación del donante de la reliquia de la cruz, Mézières, con un antepasado y antecesor de su marido en el trono, el rey Pedro I, y con sus propios antepasados Federico, Marco y Fantin Corner (el bisabuelo de Caterina, Andrea, era hermano de Federico, y ambos eran hijos del dux Marco Corner, que presidió la República de 1365 a 1368). En efecto, Mézières, en su testamento veneciano de 22 de enero de 1371, considera a estos Corner dilectísimos amigos suyos y les pide que auxilien, aconsejen y favorezcan a sus albaceas testamentarios en el cumplimiento de sus últimas voluntades (Jorga, 1921, p. 125). A Fantin y Marco, sus procuradores en Chipre, les encomienda la recepción de las rentas de sus feudos en esta isla (*ibid.*) y la *translatio* de los restos del carmelita Pedro Tomás al convento de la misma orden en Bergerac, Francia (*ibid.*, pp. 129-130), y les dona el mobiliario que tenía en Chipre (*ibid.* p. 128). A todos ellos les legó objetos personales suyos: a Federico su reloj dorado, para que lo tuviera en su habitación y se acordara de rezar a Dios por su alma (*ibid.*, p. 134) y a todos ellos cuatro objetos de plata —«duo bachilia argentea» y «duos gobletos argenteos deauratos»— con el escudo de armas de Bernabò Visconti (*ibid.*, p. 132), regalos que Mézières recibió del príncipe milanés en una de sus varias visitas a este personaje acompañando o representando al rey de Chipre.

Menos fundadas son otras identificaciones de miembros de la familia Cornaro en el lienzo. E. Billianovich ha visto en los tres primeros personajes del grupo de cinco arrodillados en la plataforma, a la derecha del espectador, a Giovanni, Marco y Zorzi Corner (1973, pp. 374-381). Giovanni, con cincuenta y cinco años en 1500, sería el personaje con cabello canoso, que, según Billianovich, luciría hábito negro en su calidad de abad del convento de San Giorgio Maggiore. Marco, sobrino de Caterina Corner, un joven de dieciocho años en 1500 que justamente en ese año sería nombrado cardenal por Alejandro VI, sería el personaje de toga roja que aparece inmediatamente detrás del anterior. Finalmente Zorzi, padre de Marco, con cuarenta y cinco años en 1500 y una gran fortuna, único hermano de Caterina, *podestà* de Brescia, uno de los *capi* del Consejo de los Diez en 1500 y procurador de San Marco a partir de 1504, sería el tercer personaje arrodillado sobre la plataforma. F. H. Collins, por el contrario, identifica a dos miembros varones de la familia Corner, sobrinos de Caterina e hijos de Zorzi, en los dos personajes ricamente ataviados que están inmediatamente detrás de la supuesta Caterina y sus damas. Serían el mencionado Marco y su hermano Francesco, con una edad no inferior a veinte años ni superior a veintidós en 1500, procurador de San Marcos en 1522 y cardenal en 1528. F. H. Collins reconoce que ambas identificaciones son meras conjeturas, aunque ve un cierto parecido entre el personaje más a la izquierda y la efigie de Marco Cornaro en una medalla de bronce acuñada en 1524 (Cabinet des Médailles, Biblioteca Nacional, París) (1982, p. 205). Asimismo, identifica al personaje con amplia entrada en la cabellera, ataviado tan ricamente como los anteriores y junto a ellos, mirándolos, como el poeta Pietro Bembo, que también sería nombrado cardenal (1539). Collins apoya su tesis en un parecido del rostro del personaje con una efigie suya en una moneda de bronce (National Gallery, Washington), datable en 1532 o anteriormente. Pero en 1500 Pietro, que tenía treinta años, no era todavía asiduo de la corte de Caterina Cornaro en Asolo, sobre la que escribió el poema *Gli Asolani*, publicado en 1505, pues de 1492 a 1499 había residido fuera de Venecia,

---

Rè suo genero». Este lienzo, perdido, como todo el ciclo, en el incendio de 1577, fue atribuido a Gentile Bellini por Vasari (*Le Vite...*, Milanese, III, p. 157) y fue ejecutado entre 1474 y 1479.

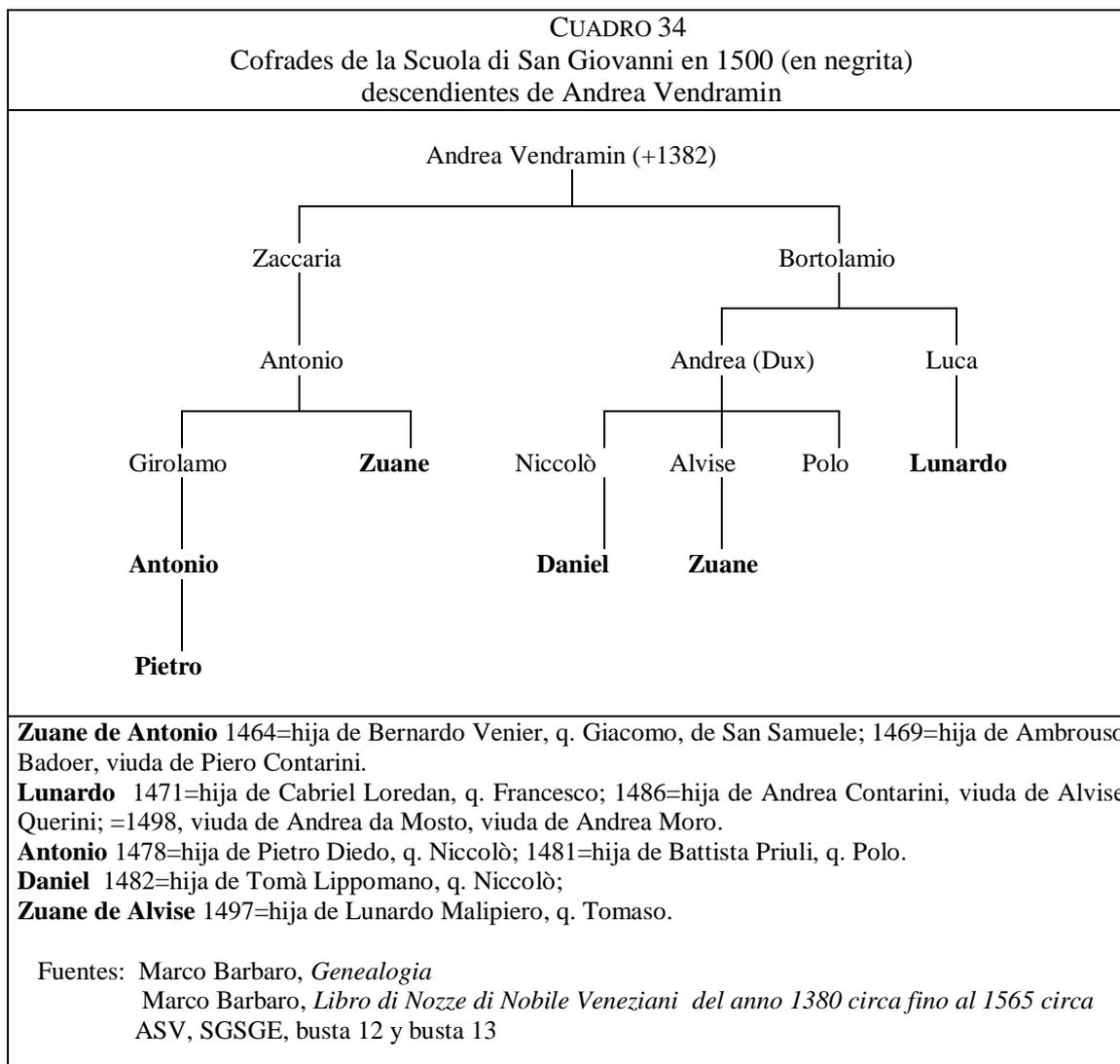
primero en Messina y luego en Ferrara (Logan, 1972, p. 95) y nunca fue miembro de la Scuola, al contrario de Bernardo, su padre (b. 12). La identificación de Zorzi Cornaro o de sus hijos con personajes del lienzo, a falta de pruebas más contundentes se encuentra también con la objeción de que ninguno de ellos fue cofrade de la Scuola di San Giovanni Evangelista.

F. H. Collins desarrolló la tesis de F. Gibbons antes citada de que el lienzo no solo conmemoraba el milagro, sino su centenario, de manera que en la representación se mezclaban tres momentos distintos (el del milagro, su centenario y el año de la ejecución del lienzo) e interpretó que los retratos de la plataforma representaban a los personajes tal como eran en 1470, mientras que los del resto del lienzo a los personajes como eran en 1500. Así, aceptando la sugerencia de F. Gibbons de que la jovencita que está arrodillada en la plataforma con su aya nodriza, a la izquierda del espectador, era la propia Caterina Cornaro, Collins da razón de su presencia allí cuando tenía dieciséis años porque ya estaba prometida a Jacopo Lusignan (1970, pp. 58-61, y 1982, p. 202). La hipótesis de la celebración del centenario del milagro en un lienzo ejecutado en 1500, sin embargo, es extravagante e infundada, como lo es también la ruptura de la unidad de tiempo para un mismo personaje en la misma escena.

Como ha planteado J. Meyer zur Capellen, debió de haber existido una sólida razón para ubicar este retrato femenino en una posición tan destacada (1985, p. 79) y ha planteado la posibilidad de que se tratara de una sobrina de Caterina, hija del citado Zorzi, que los Corner quisieron casar con el rey Ferrante de Nápoles a fines de 1495 y para cuya dote Caterina había requerido a la *Signoria* a que le abonara cincuenta mil ducados que le debía, según relata Malipero en *Annali Veneti* (p. 612). Según el estudioso alemán, la joven Corner habría sido colocada en una posición tan destacada porque iba a ser reina. Esta propuesta, sin embargo, se enfrenta con un evidente problema de fechas, pues el lienzo se ejecutó en 1500 y entonces la pretensión de los Corner se había abandonado por la oposición del papa Alejandro VI, como el propio Malipero indica. El propio autor de la propuesta admite que la verosimilitud de esta identificación exige que el encargo del lienzo se produjera en 1495, aunque no explica la razón por la que esta jovencita aparece finalmente retratada en un lienzo que se ejecutó en 1500.

Varios miembros de la familia Vendramin eran miembros de la *scuola* a fines del siglo XV. El Andrea Vendramin que protagonizó el tema de este lienzo había tenido dos hijos: Zaccaria y Bortolamio, que generaron tres líneas de descendencia en el seno del clan. Una fue la de Zaccaria y su hijo Antonio, que en 1422 casó con una hija de Tomà Malipiero. Las dos restantes partieron de los dos hijos de Bortolamio: el dux Andrea, que en 1426 esposó a una hija de Andrea Gradenigo, y Luca, que en 1425 casó con una hija de Marin Molin y en 1443, tras enviudar, con una hija de Orsato Morosini.<sup>1</sup> El Dux fue cofrade de la *scuola*, como sus hijos Alvise y Polo, fallecidos en 1491 y 1488, respectivamente. También lo fueron Lunardo, fallecido en 1502, hijo de Luca, el hermano del Dux; Girolamo y Zuane, hijos de Antonio, que fallecieron en 1498 (el 27 de noviembre) y 1513, respectivamente, y otro Antonio, que falleció con posterioridad a 1501, hijo de Girolamo. Cinco de estos seis Vendramin eran, pues, bisnietos del Andrea que recobró la cruz en el canal, dos de ellos eran hijos del dux Vendramin (1476-1478)

<sup>1</sup> Los matrimonios de todos estos miembros de la familia Vendramin figuran en Marco Barbaro, *Libro di Nozze di Nobile Veneziani del anno 1380 circa fino al 1565 circa*, BNM, manoscritti italiani, classe VII, n° 156=8492, f. 430r).



y los restantes eran sobrinos en distintos grados. Se trataba, pues, de personas de alto rango. Sorprendentemente, todos ellos ingresaron en 1484 como *nobeli* en la cofradía, como si hubieran adoptado una decisión colectiva o siguieran una instrucción de un familiar influyente, y Alvise, Zuane, Antonio y Lunardo aparecen registrados uno inmediatamente a continuación del otro (ASV, SGSGE, b. 12). Tres de ellos, Zuane, Antonio y Lunardo, vivían en 1500, y es difícil imaginar a ningún otro cofrade en esta *scuola* que tuviera más razones que ellos para aparecer en este lienzo lleno de retratos.

El 25 de marzo de 1484, el mismo año que ingresaron los cuatro Vendramin citados, uno de ellos, Zuane, y un hermano suyo, mayor que él, que había ingresado con anterioridad a 1478, hijos de Antonio y bisnietos del Andrea Vendramin que recuperó la cruz, habían donado a la hermandad doce casas en la demarcación de San Giacomo dell'Orio, para que fueran habitadas por doce hermanos pobres de la hermandad. Exigieron a la cofradía que, debajo de la acostumbrada lápida que la hermandad colocaba en sus propiedades, figurara el escudo de armas de los Vendramin, y que se colocara en cada una de las puertas del patio del *cortile* en el que se encontraban las

casas.<sup>1</sup> En la donación Girolamo y Zuane se refieren a la devoción de sus progenitores por la Scuola di San Giovanni Evangelista («... quod semper nostri progenitores in maximam reverentiam et devotionem non vulgarem habuerunt venerabillem Schollam et fraternitatem Batutorum gloriiosissimi apostoli et Evangeliste Johannis discipuli Domini predilecti») y se recuerda en términos épicos el papel de su bisabuelo precisamente en el milagro del puente de San Lorenzo:

Dum ex nunc christianissimus et devotissimus ille dominus Andrea Vendramino proavus noster eiusdem fraternitatis pressidentis officio fungeretur, plene declaravit, quo tempore crux illa mirabilis et veneranda in cuius summitate particulla signi sacratissimi salutifere crucis recondita erat et esse, quam plura miracula coruscavit, prestitum illud prestabile et in comprensibile signum veritatis agente veracissimi ligni dum in aquam apud Sanctum Laurentium ceditisse et supra aquam cunctis cernentibus staret, nemo fuit qui illam attingere potuisset nisi ille fidelissimus pressidens devotioni assensus, dum in aquam se proiecisset intrepidus illam venerabilem crucem suscepit sicuti meritis eiusdem Sanctissime Crucis...

Los Vendramin tenían, pues, bien presente el protagonismo de su antecesor, Andrea, en el milagro del puente de San Lorenzo bastantes años antes del encargo del ciclo de la verdadera cruz y el compromiso de devoción hacia la cruz y la Scuola de San Giovanni Evangelista que el clan había asumido desde entonces con la hermandad.

También eran cofrades de la Scuola di San Giovanni Evangelista en 1500 dos nietos del dux Andrea y tataranietos del Andrea salvador de la cruz: Daniel, hijo de Niccolò, que ingresó en 1485 (*ibid.*, b. 12), y Zuane, hijo del Alvise citado anteriormente, que ingresó en algún momento entre 1489 y 1500 (*ibid.*, b. 13). Asimismo era miembro de la *scuola* en 1500 Pietro, tataranieto de Zaccaria, el hijo de Andrea (*ibid.*, b. 13). Estos tres también tenían razones fundadas para aparecer en el lienzo (sobre los cofrades descendientes de Andrea Vendramin, protagonista del milagro, vivos en 1500 véase cuadro 34).

J. Meyer zur Capellen ha observado agudamente que Andrea Vendramin muestra la cruz recuperada al grupo de damas alineadas en el borde de la *fondamenta* (*ibid.*, p. 79) y ello descarta la hipótesis de que los Vendramin estuvieran en el grupo de personajes masculinos retratados sobre la plataforma, pues sería a ellos a quienes Gentile habría hecho que Andrea mostrara la reliquia. Sin embargo, la presencia de los Vendramin en este grupo no es descartable, si se tiene presente que Polo Vendramin, fallecido en 1488, hijo del Dux, cofrade de San Giovanni Evangelista desde 1484, como hemos dicho, había contraído matrimonio en 1473 con una hija de Marco Corner (1426-1478), padre de Caterina Cornaro, llamada Cornelia, y por tanto, Polo era cuñado de la

---

<sup>1</sup> «Ideo nos Hieronimus et Joannes fratres predicti... damus, cedimis et donamus Scolle predictae [Scuola di San Giovanni Evangelista] duodecim.... 12 case in una curta appellata Curtà Nova cum suo putheo in contrata Sancti Jacobo de Luprio..... que dari debeant in perpetuum per dominos vardianos et socios qui pro tempore fuerint dicte Scolle pro habitatione 12 pauperum fratrum Scolle predictae... Et vos dominus vardianus et socii fieri facere debeatis signum marmoreum Scolle predictae una cum arma de cha Vendramino subtus signum ipsum sculpta et illud apponi super utroque hostio curie domorum predictorum...». La donación se encuentra en ASV, SGSGE, b. 89, ff. 85v-88v.

reina de Chipre.<sup>1</sup> Sanudo atribuyó la elección de Andrea Vendramin como Dux en 1476 a la ascendencia que tenía Marco Corner entre los electores y su interés en que saliera elegido a que «soa fiola havia maridà in sier Polo Vendramin, fiol del sopradito» (*Vite de Dogi*, p. 67). Es incluso creíble que la dama que aparece junto a la identificada como Caterina Cornaro, con un parecido notable a ésta y, al igual que la supuesta Caterina, de mayor edad que el resto, fuera su hermana Cornelia, viuda de Polo Vendramin, y la jovencita arrodillada en la plataforma, acompañada de su ama, fuera hija suya, sobrina de la reina de Chipre y tataranieta del Andrea Vendramin que en el lienzo les muestra la reliquia de la cruz. Cinco años después de la ejecución del lienzo, una hija de Polo se casó con Andrea Arimondo, hijo de Alvise y nieto de Piero, y ocho años después, en 1508, otra hija se casaría con Lunardo Morosini, hijo de Gabriel y nieto de Francesco (Barbaro, *Libro di Nozze...*, f. 430v).<sup>2</sup>

El grupo de personajes masculinos arrodillados sobre la plataforma, a la derecha del espectador, puede en parte estar integrado, pues, por estos Vendramin que eran cofrades en 1500, mientras que los que aparecen de pie, detrás de ellos, pueden ser descendientes suyos. Dos hijos del matrimonio de Polo Vendramin y Cornelia Corner, Niccolò y Marco, fueron cofrades de la Scuola di San Giovanni Evangelista, el primero desde 1509 y el segundo desde 1518 (ASV, SGSGE, b. 13). Niccolò esposó en 1514 a una hija de Antonio Diedo, q. Andrea, y Marco en 1512 a una hija de Girolamo Grimani, q. Bernardo (Barbaro, *Libro de Nozze...*, f. 430r). Dos hijos de Lunardo de Luca, Luca y Federico, ingresaron en la Scuola en 1507 y Luca esposó el mismo año a una hija de Marin de Molin (*ibid.*). Además del Pietro Vendramin ya citado anteriormente, hijo del Antonio tataranieta de Andrea, su hermano Polo, que casó en 1509 con Teodosia Contarini (*ibid.*), ingresó en la cofradía en 1518 (ASV, SGSGE, b. 13).

---

<sup>1</sup> En M. Barbaro, *Libro de Nozze...*, f. 430 r, Polo de q. Andrea de q. Bortolamio figura casado en 1473 con una hija de Marco Corner «sorella dela Regina». En la *Genealogia* figura que Polo se casó en segundas nupcias con Cornelia Corner, hija de Marco y nieta de Zorzi, «sorella della regina di Cipro» (f. 202).

<sup>2</sup> Otra hija de Polo había contraído matrimonio en 1498 con Carlo di Priuli, hijo de Constantino y nieto de Zuane (Barbaro, *Libro di Nozze*, f. 430v). La niña situada a la derecha de Caterina y la situada a la derecha de la supuesta hermana de Caterina parecen demasiado pequeñas para ser hijas de Polo, que había fallecido en 1488, pero esta identificación no es absolutamente descartable.

## LA CURACIÓN DEL ENDEMONIADO

Vittore Carpaccio.

365x389 cms. Lienzo. Galería de la Academia. Venecia.

El folleto sobre los milagros de la cruz de 1590 data este lienzo en 1494 y le atribuye la autoría a Carpaccio. El lienzo sufrió un corte en su parte inferior izquierda en 1544 de 25x150 cms. En el siglo XVII se le hizo una mala restauración de esta parte perdida, que se conserva.

[Láminas 34-39.](#)

Este lienzo representa el milagro de la curación de un endemoniado por parte del patriarca de Grado, Francesco Querini, fraile minorita. El milagro habría ocurrido entre fines de 1370, año en que la cruz fue donada a la *scuola*, y el 1 de julio de 1378, día en que falleció Querini, enterrado en los Frari en el altar de San Girolamo. El 29 de agosto de 1378, sin haber transcurrido dos meses de su fallecimiento, el Senado veneciano solicitó la santificación de este personaje, modelo de perfección cristiana (Zanotto, 1834, fascículo 18), al que el incunable de la reliquia de la verdadera cruz calificaba de «devotísimo & sancto homo» (doc. 3, p. 100). Según este folleto editado por la *scuola*, los familiares de un endemoniado recurrieron a él para que lo exorcisara, precisamente por su fama de personaje excepcionalmente devoto. Querini fue el director espiritual de Mézières en Venecia –«beatus pater meus dilectissimus» diría el francés de él en su testamento veneciano– y a él le encomendó entonces su alma y le legó una pequeña *ancona* de plata y esmalte con una *Anunciación* y un *Nacimiento*.<sup>1</sup>

Querini debía de estar familiarizado con la reliquia donada por Mézières a la *scuola* por esta razón y también por su condición de fraile minorita, orden con la que la *scuola* tenía sólidos vínculos. Por ello, cuando los familiares del endemoniado recurrieron a él, les contestó que no podía liberarlo por sus propios medios, pero lo intentaría con la ayuda de la cruz de la Scuola di San Giovanni Evangelista y pidió que le trajeran la cruz a su domicilio. De esta forma, valiéndose de la reliquia de la cofradía, el Patriarca habría liberado al pobre hombre del demonio.

Carpaccio representó la escena del acto de la liberación misma, el momento en que Francesco Querini se presenta con la cruz de San Giovanni en sus manos ante el endemoniado y éste se contorsiona de forma incontrolada al ser abandonado por el maligno ([lámina 34](#)). El palacio del patriarca de Grado se encontraba en el Gran Canal, en la orilla izquierda, en la parroquia de San Silvestro. El incunable no precisa el lugar del palacio del patriarca en el que tuvo lugar el milagro. La mansión del patriarca a principios del siglo XVI tenía una logia de dos plantas en su fachada, según se puede apreciar en la vista de pájaro de Barbari ([figura 155](#)). La planta superior de esta logia es la elegida por Carpaccio como escenario de la escena de la liberación. No obstante, la sitúa en un extremo del lienzo, a la izquierda del espectador, con el propósito deliberado de incluir en la representación uno de los lugares más singulares de Venecia: el puente de Rialto, en el corazón comercial de la ciudad, único punto de unión entonces entre las dos grandes mitades de la ciudad. El punto de vista de la perspectiva lo situó ligeramente alzado, en medio de las dos plantas de la logia. Al igual que hizo Bellini

<sup>1</sup> «Item volo quod beatus pater meus dilectissimus, dominus Patriarca Gradensis, cujus sanctitati animam meam peccatricem recomendo, habeat quamdam anchonam argenteam parvam smaltatam intus et extra, de Annunciatione et partu Virginis gloriose elevatam» (Jorga, p. 133)

con la basílica de San Marco en *La procesión en la plaza de San Marcos* para el mismo ciclo, Carpaccio «acercó» el puente de Rialto a la vista del espectador, de tal manera que aparece con unas dimensiones mucho mayores de las que tenía cuando se lo veía desde la logia del palacio del patriarca. Ello le obligó a reducir considerablemente la longitud del espacio existente entre el palacio y el puente de Rialto, como se puede comprobar si se compara con la vista de Barbari, comprimiendo un pequeño *rio* que separaba la *fondamenta* delante de la fachada del palacio de la existente en la Riva del Vino, y también la *Osteria del Sturion*, identificable por la insignia con este pescado que Carpaccio representó sobresaliendo de la fachada, y los otros edificios de la administración económica de Venecia que se levantaban en la Riva del Vin: la Camera del Frumento y el Fondaco della Farina, los Giudici del Piovego y el Dazio del Vin, la Messeteria, el edificio con los Sopraconsoli dei Mercanti, el Ufficio dei Cazudi y el Ufficio dell'Argento y la Stadera. Por otra parte, junto al extremo del puente de Rialto sobre la orilla izquierda, incluyó en la representación una parte del tejado y dos de las ocho columnas que sostenía la logia en la que acostumbraban a reunirse los nobles, que de ninguna manera podría ver un espectador situado en el lugar en el que Carpaccio situó el punto de vista, a causa de la ligera curva hacia la orilla izquierda que hace el Gran Canal justamente antes del puente de Rialto. Carpaccio en este lienzo como Gentile Bellini en *La procesión en la plaza de San Marcos*, empleó la técnica de tomar vistas precisas de distintas arquitecturas, como el puente de Rialto y la propia logia en la que se reunían los nobles, e integrarlos después en un conjunto con perspectiva única, pero no con la pura objetividad de la cámara fotográfica, sino con la selectiva de destacar los edificios más representativos de ciertos lugares, aquí el puente de Rialto y sus inmediaciones. Para ello no respetó las dimensiones con las que se aparecían los objetos a un espectador que se hubiera situado en donde el pintor ubicó el punto de vista de la perspectiva, ni las distancias que podía ver entre todas las cosas, e incluyó edificios que no se podrían ver desde el ángulo de visión elegido. No obstante, la fidelidad en la representación individual de cada una de las arquitecturas destacadas y su importancia y singularidad generan en el espectador de entonces y en el de hoy una simpatía de lo que ve en el lienzo con su vivencia psicológica de aquel conjunto en la realidad.

La importancia dada por Carpaccio a la representación del puente es similar a la dada al milagro mismo o, en otros términos, Carpaccio y la cofradía que le encargó la pintura consideran tan fundamental la representación del milagro como la presencia en el lienzo de este lugar tan importante de Venecia, del que se apropia la cofradía al aparecer en su mismo centro, en la parte levadiza del puente, su estandarte y algunos cofrades con *doppiari* ([lámina 35](#)). Difícilmente se puede explicar desde una lógica estrictamente realista la presencia de estos cofrades en el puente, lugar relativamente distante del palacio del patriarca, en el momento mismo en que la reliquia de la cruz en la manos de Francesco Querini está efectuando la liberación del endemoniado. Se ha justificado esta presencia suponiendo que Carpaccio representó en este lienzo la comitiva de la cofradía en tres momentos sucesivos: a su paso por el puente, a su llegada a la escalera por la que se ascendía a la planta alta de la logia y, finalmente, en el lugar del milagro (Muraro, 1966, p. lx). No obstante, los *doppiari* que se exhiben al pie de la escalera de la logia del Patriarca y en el lugar del milagro no son los mismos que portan los cofrades sobre el puente ([láminas 35](#) y [36](#)) y no parece lógico que el trayecto desde la sede de la *scuola* hubiera pasado por el puente de Rialto procedente del *sestiere* de San Marcos. La presencia de los cofrades sobre el puente es, pues, otro

elemento ajeno a una lógica estrictamente realista, explicable desde la lógica dominante en el lienzo, orientada a honrar a la cofradía misma mediante esta ocupación. La tela eternizaba ante todos los cofrades y las personas que acudían al *albergo* a ver la cruz, la presencia de la cofradía en uno de los lugares más distintivos e importantes de Venecia y, para ello, no se duda en representar a los cofrades de frente al espectador, como si vinieran de San Marco.

Se muestra a Francesco Querini con la reliquia en sus manos, alcanzando la logia desde el interior del palacio y acompañado de un pequeño séquito de sacerdotes y acólitos, uno de los cuales porta una cruz procesional, pues los patriarcas de Grado tenían el privilegio de que una cruz procesional los precediera en todos sus movimientos (Zanotto, 1834, fascículo 18). El poseso gira su cuerpo hacia la cruz al tiempo que su cuerpo, como efecto de la salida del maligno, sufre grandes convulsiones, hasta el punto de que uno de los acólitos del patriarca ha de ayudarle a mantener el equilibrio ([lámina 36](#)). Un grupo reducido de cofrades con cuatro *doppiari* se encuentra en la planta alta de la logia, contemplando con asombro y admiración el hecho sobrenatural, que ha movido a uno de ellos a postrarse de rodillas, otro está a punto de hacerlo, mientras otro, que luce una barba blanca y se parece al que Gentile pintó ascendiendo por un extremo del puente en *El milagro del puente de San Lorenzo*, se retira la capucha de la cabeza para honrar lo que sus ojos están contemplando. Otro grupo reducido de cofrades con un estandarte y dos *doppiari* aguardan en las escaleras y en el muelle, pues no hay cabida para ellos en la planta alta de la logia. En los dos arcos de la planta baja de la logia y en la *fondamenta* contigua Carpaccio representó a un grupo de veintiocho personajes, de los cuales los veinticinco que son presentados de frente al espectador (algunos de ellos con la mirada puesta en él) y los que aparecen de perfil son, sin duda, retratos ([lámina 37](#)). Dos de ellos, a la izquierda, lucen el sombrero de ala característico de los griegos y armenios. Por sus vestiduras, algunas muy lujosas, se puede afirmar que son patricios o *cittadini*, cofrades o benefactores de la cofradía y probablemente habían contribuido a sufragar el coste del lienzo. El pintor muestra mayor interés en eternizarlos que en relacionarlos con el hecho sobrenatural que está ocurriendo en la planta alta de la logia, al que están completamente ajenos, con la excepción de uno que alza la cabeza para mirar hacia arriba. Tres de estos veintiocho personajes aparecen vestidos de miembros de una *compagnia della Calza*. Carpaccio los representa de espaldas, por lo que la finalidad de su inclusión en el grupo no es obviamente retratarlos, sino exhibir estas vestimentas llenas de colorido, que debían llamar la atención a los propios venecianos y a los visitantes, y mostrar su maestría como pintor. Cesare Vecellio en 1590 recurriría a la representación de Carpaccio del personaje central en primer plano para ilustrar la vestimenta de las *compagnie della Calza* venecianas en su *Habiti*.

La logia fue manifiestamente mejorada por Carpaccio con respecto a la que Barbari presenta en el palacio del patriarca, con su doble arcada sostenida por pilastras sobre pedestales en el frente y los laterales de la planta baja y tres columnas sobre pedestal sosteniendo el tejado de la planta alta, con medallones y rombos con efigies clásicas en las enjutas y pedestales.

El verde oscuro del Gran Canal aparece animado con el colorido de las vestiduras de los gondoleros y de sus pasajeros y con el de los toldos que entonces lucían estas embarcaciones ([lámina 38](#)). Uno de los gondoleros es negro, lo cual era

habitual. Según Sanudo, la mayoría de los gondoleros de entonces eran negros<sup>1</sup> y el gastaldo del gremio de los conductores de *traghetti* en 1514 era un etíope, Ioanis Ethiops (Romano, 1994, pp. 370-371). Carpaccio nos ha dejado un vivo retrato de la vida de entonces en el Gran Canal en torno al puente de Rialto, con los gondoleros esquivando con pericia desde la popa de sus barcos las embarcaciones que se interponían en su camino, mientras que sus señores o señoras reposaban en sus asientos, protegidos del sol, charlando o contemplando tranquilamente los movimientos de las embarcaciones en torno suyo. La mayoría de estos personajes que Carpaccio muestra sentados en las góndolas eran retratos y uno de ellos, el de toga negra con la cruz de Malta bordada en el pecho, cuya góndola se aproxima a la Riva del Vin, ha sido identificado como el patricio Sebastiano Michiel, prior del convento dei Gerosimilitani (Pedrocco, 1964, p. 38) y protagonista de un largo y virulento pleito con la Scuola di San Giorgio degli Schiavonni. No obstante, este Michiel no figura como cofrade en los registros de la cofradía (*buste* 12 y 13) y su rostro no guarda un parecido claro con el Michiel que se ha identificado en unos lienzos de la Scuola di San Giorgio degli Schiavonni. Por otra parte, el personaje mirando al espectador en la góndola conducida por el negro, ha sido identificado como Carpaccio por P. Scarpa (1991, pp. 62-63), por el parecido con el personaje de *El encuentro de los peregrinos con el papa Ciríaco*, del ciclo de santa Úrsula, que P. Zampetti cree que es el propio pintor (1963, c, p. 64). No obstante, el parecido dista de ser tal y no parece justificada esta identificación. También nos ha dejado Carpaccio en este libro un retrato de la vida en los muelles en torno al puente de Rialto, con los pequeños corros de personas, venecianas o extranjeras –como los personajes con turbante al pie del puente de Rialto o los dos alemanes o ingleses con sus mantos de piel en la Riva del Vin–, chismorreando, cerrando tratos comerciales, aguardando a una embarcación que los traslade a otro lugar o, simplemente, contemplando los movimientos de los gondoleros y sus pasajeros, mientras que otros, menos afortunados, acarrear toneles de vino o los enjuagan al borde del canal. Aquí también Carpaccio idealizó la vida en el Gran Canal, pues no incluyó las abundantes y menos pintorescas embarcaciones de transporte de mercancías que Barbari dibujó atracadas en la Riva del Vin.

El puente de madera de Rialto existente entonces es recogido con gran fidelidad por el pintor. Estaba sostenido por seis filas de pilares palafíticos, con un pasillo peatonal rodeado a ambos lados por locales para tiendas con techumbre plana, con una parte central formada por dos tableros levadizos con antepechos de madera, izables con gruesas cadenas que cuelgan de cuatro maderos verticales. La representación de Carpaccio del puente es muy similar a la de Barbari en su *vista*, aunque éste, debido al mal estado del puente, recoge en las dos filas centrales de pilares palafíticos unos refuerzos en forma de vigas de madera cruzadas, ausentes en Carpaccio y probablemente colocadas entre 1494, año de ejecución del lienzo, y 1500, año de la vista de Barbari. Ambas representaciones coinciden con la descripción que dio Sanudo:

Et cussì andando verso il ponte di Rialto, che fu prima fatto nell'anno 1458, compito di Mazzo al modo come sta', con le botteghe suso si trova -le qual per esser in bon sito, se affita assai ducati- et questo ponte è conzatato al mezzo con

<sup>1</sup> «Per Veniexia si puol andar, et vassi, a due modi: a piedi, per terra, et in barcha; che sono certe barchette deputate, impegolate, et di bella forma vogate da negri saracini, overo altri famegii che sanno vogar» (*De origine, situ et magistratibus*, pp. 21-22).

cadene che si puol levar, et partir Veniexia in do parte. Et sempre, quando vien qualche Signor in questa Terra, perchè *ut plurimum* allozza alla casa del Duca de Ferrara, situada sopra canal grando in la contra´ de San Giacomo dell´Orio; et perchè si convien passar ditto ponte, el si alza per quel zorno (*De origine, situ et magistratibus...*, pp. 26-27).

Tras el puente, a la derecha del espectador, se pueden ver las fachadas del Fondaco dei Tedeschi, tal como eran antes de que fuera destruido por el incendio de 1505, y la galería porticada de la planta baja del palacio de Ca´da Mosto (el resto del edificio queda oculto bajo el puente), residencia de la familia de Alvise Ca´da Mosto –el navegante que recorrió las Islas Canarias en 1455 con una carabela de Enrique el Navegante–, así como los campanarios de San Giovanni Cristostomo, a la derecha, y de Santi Apostoli, en el centro, que, como varias *altane* y gran número de chimeneas venecianas, se recortan nítidamente en un cielo semirrojizo.

Carpaccio incluyó en el lienzo otros muchos aspectos de la vida cotidiana irrelevantes para el motivo central, pero caros al gusto de entonces. A la izquierda, nótese en las *altane* de los edificios de la Riva del Vin las pértigas sobre las que se ponía a secar la ropa y, a la derecha, unos albañiles trastejando y unas sirvientas oreando los tapices o batiéndolos en otra *altana* ([lámina 39](#)).

En resumen, una grandiosa *veduta* de la animada y cosmopolita vida del puente de Rialto y sus alrededores a fines del siglo XV, en que las arquitecturas y las personas se presentan con una gran precisión y en que la exaltación de este lugar tan singular e importante de Venecia se funde con la exaltación de la Scuola di San Giovanni Evangelista, su preciosa reliquia y sus cofrades, con el objetivo de mostrar a la *scuola* como un elemento fundamental de la estructura socio cultural de Venecia (Ames-Lewis, 1994, p. 27).

## EL MILAGRO EN EL PUENTE DE SAN LIO

Giovanni Mansueti.

318 x 458 cms. Lienzo. Galería de la Academia. Venecia.

La inscripción en la cartela que exhibe un personaje a la derecha del espectador proporciona autoría: OPUS/ JOANNIS D/ MANSUETI/ S VENETI/ RECTE SENTENTIUM BELLI/ NI DISCIPLI.

El folleto sobre los milagros de la cruz data el lienzo en 1494.

[Láminas 40-41.](#)

El milagro representado en este lienzo era uno de los mejor recordados en la hermandad y en Venecia, pues la cofradía, como se ha dicho, adoptó el 2 de mayo de 1474 la decisión de congregarse el día de san León, el 20 de abril, en la iglesia de San Zuane Evangelista para asistir a una misa cantada y, después, salía en procesión hasta la iglesia de San Lio; se cantaba un laude al llegar al puente que daba acceso al *campo*, que se extendía delante de la fachada del templo. El incunable de los milagros no precisa el año en que ocurrió. Ciertamente en el siglo XIV, como figura en el *Libro Vardian da Mattin* (ASV, SGSGE, b. 16, *Feste*), y probablemente entre 1372 y 1379.

El mensaje del milagro era una clara advertencia para los cofrades que no sentían devoción ni rendían culto a la cruz y no cumplían con una de las normas más escrupulosamente observadas en las *scuole grandi*: no frecuentar las tabernas ni los lugares deshonestos. En efecto, un cofrade de la hermandad incurrió en ambas faltas y expresó su deseo de que la reliquia de la cruz, que entonces se sacaba en los entierros, no estuviera presente en el suyo. Cuando falleció, la *scuola*, en cumplimiento de lo fijado en el capítulo 16 de sus estatutos, se dirigió a su casa, en la demarcación de la parroquia de San Lio, a acompañarlo hasta la sepultura, portando la cruz de la reliquia. Al llegar al puente que da acceso al *campo* de San Lio, el cofrade que abría la comitiva con la cruz procesional, que era la cruz de la reliquia, observó que no podía avanzar, pues de repente la cruz comenzó a impulsarle hacia atrás. El rector creyó que el cofrade se había sentido enfermo y ordenó a otro que lo sustituyera, pero le ocurrió lo mismo. Se adelantó entonces un cofrade corpulento, convencido de que era una cuestión de fuerza física, pero tampoco pudo avanzar y, además, sintió en mayor medida que los otros el impulso irresistible que los forzaba a retroceder. Al rector le invadió el asombro y los miembros de la comitiva que no estaban en primera línea comenzaron a preguntarse cuál era la causa de que no avanzaran. Boca a boca les empieza a llegar noticia de lo que estaba pasando en la delantera de la procesión y uno de ellos, que conocía al fallecido, relacionó entonces el fenómeno con su conducta. Rápidamente se dirigió a la cabecera de la comitiva y se lo contó al rector. Ante esto, el rector y sus compañeros de junta acordaron no proseguir con la cruz de la reliquia, sino pedir prestada otra al párroco de San Lio y sustituir con ella a la suya, dejando ésta en el templo parroquial hasta que, de vuelta del entierro, devolvieran la cruz prestada. Así hicieron y entonces la nueva cruz procesional cruzó el puente sin encontrar ninguna resistencia y la cofradía pudo continuar su marcha sin dificultad alguna (doc. 4, pp. 102-103).

Mansueti eligió dos momentos de este milagro: por una parte, los cofrades en medio del puente de San Lio colocando la cruz venida de la iglesia de San Lio en la vara en que hasta ese momento estaba la cruz de la reliquia (similar a la que se conserva hoy en el *albergo* de la *scuola*; véase [figura 38](#)) y, por otra, el capítulo de San Lio

desplegado delante del pórtico del templo, recibiendo la cruz de la reliquia, que le entrega un cofrade ([lámina 46](#)). Así, pues, ante la dificultad de la representación de la milagrosa pesantez de la cruz, Mansueti optó por presentar el intercambio de las cruces, que resolvió el punto muerto creado. Para ello desatendió la topografía de los dos lugares en que supuestamente ocurrieron los dos actos que eligió y los integró en un único espacio, como si fueran contiguos, cuando en realidad no lo eran. Como se puede ver en la *Vista* de Barbari ([figura 156](#)), la fachada de la parroquia de San Lio estaba precedida por un pequeño *campo* con un pozo. El *campo* daba a otro espacio no edificado, relativamente amplio, por el que se accedía a un pequeño puente que salvaba un *rio* allí existente. El puente no tenía ningún tipo de barandilla, como era habitual entonces en Venecia, y, en el lado opuesto a San Lio, finalizaba en un arco que formaba parte de un edificio de varias plantas. Todos estos espacios están representados en similares términos en un dibujo atribuido a Gentile Bellini, en el que aparece una cofradía, probablemente un primer boceto de este milagro ([figura 157](#)). Mansueti, por el contrario, ignoró la amplia calle que unía el puente al *campo* San Lio y fundió el espacio del puente y el del *campo* en un continuo.

Mansueti cerró la representación lateralmente con el edificio en que estaba el arco por el que se accedía al puente, a la izquierda del espectador, y con la fachada de la iglesia de San Lio, a la derecha. El fondo lo cerró con varios edificios; los dos a la derecha del espectador reflejan los que se encontraban en ese lado del *campo*, según se puede comprobar en la *vista* de Barbari y el dibujo de Gentile; los restantes, sin embargo, fueron probablemente una invención de Mansueti o una trasposición de edificios existentes en otro lugar de Venecia a ese lugar. El producto final es un escenario densamente urbano, en que el canal, el puente, las góndolas, las *altane* sobre los tejados y las chimeneas imprimen el sello distintivo de Venecia.

Los dos momentos del milagro elegidos por Mansueti ocupan el centro de la representación y se extienden hacia la derecha del espectador. En el centro y sobre el puente tres cofrades con *cappa* se ocupan de encajar la cruz de la parroquia de San Lio en la vara, mientras otros cinco los rodean, dispuestos a ayudarles, si fuera necesario. Delante de ellos, ya en el *campo* de San Lio, un cofrade porta la cruz de plata dorada y cristal en sus manos, acompañado de otros dos que se llevan la mano al corazón en señal de devoción a la reliquia, renovada por el milagro que acababan de ser testigos. Se disponen a entregarla al párroco de San Lio, que aparece con una espléndida capa pluvial, en compañía de otros cinco miembros del capítulo parroquial ([lámina 41](#)). En el extremo opuesto, seis cofrades alineados de dos en dos, encabezan el resto de la comitiva de la hermandad, que todavía no ha logrado acceder al puente y que el espectador se imagina en el interior de la galería que se extendería tras el arco.

Dos cofrades con sendos *cirii grossi* se encuentran también sobre el puente y otros dos con *doppiari* se entrevén en el *campo* de San Lio, mientras que una enorme cantidad de personas están contemplando el hecho sobrenatural desde diversos lugares: en torno al pozo del *campo*, en la puerta de la iglesia, en dos góndolas que se acercan al puente y, especialmente, en las ventanas de los edificios que rodean el escenario del milagro, tal como lo recreó Mansueti. El pintor parece sentir *horror vacui* en lo que respecta a las ventanas, que pretende producir un cierto efecto sorpresa y una cierta comicidad, ingenua para un espectador de hoy, pero del agrado del espectador de entonces. Con el mismo fin Mansueti incluyó en la representación una serie de actividades irrelevantes para la escena central del lienzo, como el deshollinador que ahuyenta a un gato en un tejado, artesanos reparando una *altana*, un joven jugando con

un mono que se pasea a lo largo de una barra y un pavo real en el muro del tejado de la iglesia de San Lio.

Mansueti llenó el primerísimo plano, de un extremo al otro del lienzo, de un verdadero friso de personajes. La mitad de ellos están en las góndolas y la otra mitad en el *campo* de San Lio. Ninguno, excepto las cuatro mujeres arrodilladas y uno de los gondoleros, está interesado por el milagro, sino en ser retratado. Sin pudor, muchos de ellos miran al espectador e incluso uno, a la izquierda, con sombrero de ala griego, en el marco de un arco, nos invita con su mano derecha a que nos fijemos en otro personaje, que va de pie, en la popa de una góndola. Es el tributo que el pintor tenía que rendir a los que financiaban la pintura, que, en el caso de las *scuole grandi*, eran muchos cofrades y benefactores, patricios y *popolani*, que, en este lienzo, con toga negra o roja, *bareta* y *bechetto*, dan colorido al primerísimo plano del lienzo. Sin duda los cofrades con *cappa* que se encuentran sobre el puente y en el *campo* de San Lio son también retratos. Constituyen un segundo friso, distinguido del primero más por la utilización del color que por la reducción de las figuras que debía imponer la perspectiva. La isocefalia de los miembros del segundo friso con respecto a los primeros es manifiesta y se apreciará también en otros lienzos del ciclo, de los que no es autor Mansueti. No es tanto una insuficiencia del pintor como una exigencia del encargo: retratar a un amplio número de personas.

La identificación de todos estos retratos es difícil. El párroco de San Lio es muy probablemente Nadalin Colonna, fallecido en 1502, uno de los treinta *fradelli preti* de la Scuola di San Giovanni Evangelista, según los registros de la hermandad (ASV, SGSGE, b. 12 y 13), en los que figura como «piovan de San Lio». Los tres cofrades que le entregan la cruz pueden ser el rector, vicario y rector de mañana del año 1494, el *drappier* Piero Bomben, de la parroquia de Santa Margherita, que había ingresado en la cofradía en 1468; Zuane Piero di Marzi, de la parroquia de San Bárnaba, que había ingresado en 1459, y Alvisè Zamberti, prestigioso notario de la Avogaria, también de San Bárnaba, que había ingresado en 1469. El personaje a la izquierda del espectador que se levanta la *bareta* y muestra en su mano derecha el escrito del lienzo, puede ser un autorretrato de Giovanni Mansueti. La expresión «recte sententium» fue interpretada por Zanotto (1834, 67) como una afirmación de Mansueti de que creía en el milagro que representó.

## LA CURACIÓN DE LA HIJA DE NICCOLÒ BENVIGNUDO

Giovanni Mansueti.

369 x 296 cms. Lienzo. Galería de la Academia. Venecia.

En el lienzo no figura ninguna referencia a autoría o datación. El folleto de los milagros de la Scuola di San Giovanni Evangelista de 1590 no menciona este lienzo. Atribuido por Boschini y Zanotto, entre otros, a Lazzaro Bastiani y por Ridolfi y Zanetti a Mansueti, hoy hay unanimidad en asignar la ejecución del cuadro a este último pintor. La fecha de ejecución más comúnmente aceptada es c. 1506.

[Láminas 42-43.](#)

En 1414 un cofrade llamado Niccolò Benvegnudo, del *sestiere* de San Polo, era miembro de la junta rectora de la hermandad, según el incunable de los milagros de la cruz de la Scuola di San Giovanni Evangelista (doc. 4, pp. 103-104). Niccolò y su mujer habían tenido la desgracia de engendrar una hija paralítica y ciega y, a pesar de que habían llevado a la niña a distintos médicos y curanderos, la pequeña continuaba en el mismo estado a sus tres años de edad. Un día de 1414, estando Niccolò en una reunión de la junta rectora en el *albergo* de la hermandad, decidió encomendar la salud de su hija a la reliquia de la cruz y pidió a un nuncio de la *scuola* que le diera tres velitas. Con ellas tocó la reliquia de la cruz y regresó a su casa. Después de almorzar, su mujer le comentó que preferiría ver a su hija muerta que en ese estado. La desesperanza de su cónyuge movió a Benvegnudo a poner en práctica inmediatamente lo que había pensado por la mañana. Se arrodilló delante de la cuna de su hija, tocó su frente e hizo la señal de la cruz sobre su cuerpo con las velitas y, con enorme fe en los poderes de la cruz, le pidió a Jesucristo, en alta voz, que sanara a su hija, que había entrado en contacto con la cruz de su Pasión a través de las tres velitas. No había hecho Niccolò sino acabar de formular su petición cuando su hija profirió tres grandes gritos, comenzó a ver por primera vez en su vida y pidió a su madre que la sacara de la cuna. Con gran asombro de todos, la niña empezó a andar como si hasta ese momento no hubiera padecido parálisis alguna.

Mansueti representó la curación en el interior de un palacio veneciano ([lámina 42](#)). La necesidad de incluir un gran número de retratos de cofrades y benefactores de la hermandad que contribuían a la financiación del lienzo y se sentían con el derecho a aparecer en él, le llevó a crear un escenario artificial, pero pleno de elementos realistas. En efecto, Mansueti figuró un suntuoso dormitorio en el *piano nobile*, que se extiende longitudinalmente delante del espectador, y en él ubicó el milagro. Ahora bien, necesitado de otros espacios en los que colocar numerosos retratos, situó el punto de vista de la representación fuera del dormitorio, eliminó totalmente la pared de éste que se levantaba enfrente del espectador, de forma que se pudiera contemplar su interior, y añadió una bella escalera transversal de dos tramos, con hermosa balaustrada, que comunicaba el dormitorio con un patio de la planta baja del palacio, que, a su vez, daba a un canal, por el que bogaban las góndolas. Considerados aisladamente, sin embargo, el tipo de escalera y todos los elementos de la decoración del dormitorio podían formar parte de un palacio renacentista veneciano: placas de mármol animadas por medallones cubriendo los paramentos (cuatro medallones de porfirio de igual diámetro en torno a un medallón central de mayores dimensiones es un motivo decorativo que aparece en la fachada de la Scuola di San Marco y en el interior de Santa Maria dei Miracoli, junto a las pilastras que enmarcan la capilla), la disposición de la escalera que comunica el

patio con el *piano nobile*, la decoración de las paredes del dormitorio, el mobiliario, no eran extraños a las grandes casas señoriales venecianas de entonces. Ya se han señalado grandes semejanzas de algunos de estos elementos con la decoración de Ca' Dario (P. F. Brown, 1988, p. 156). En este lienzo están todos reunidos en una muestra de gran excelencia, que sorprendería por su belleza a la gran mayoría de los cofrades de la disciplina de la hermandad.

Ligeramente a la derecha del eje del punto de fuga, que se encuentra en la chimenea, Niccoló Benvegnudo, con toga roja, está arrodillado delante de la camita de su hija, con el rostro completamente de perfil y la mirada puesta en una *Madonna* enmarcada, que cuelga en la pared de enfrente ([lámina 43](#)). En su mano derecha tiene dos de las tres velitas y la izquierda la tiene extendida hacia el cuadro de la *Madonna*, en acción de gracias. La niña, con la visión recién inaugurada y la parálisis vencida, está recostada en su pequeño lecho, también con las manos juntas en acción de gracias. Su madre se encuentra de pie, al otro lado de la cama; en su mano derecha tiene la tercera velita milagrosa y la izquierda la apoya tiernamente sobre los hombros de su hija, todavía un poco incrédula de la recién adquirida capacidad de movimientos de la niña. Mansueti animó el dormitorio con la presencia de otros personajes de ambos sexos no mencionados en el incunable: familiares, entre ellas tres jóvenes elegantemente vestidas que rodean la cuna y unen sus manos en actitud de oración; un sacerdote; algún miembro del personal de servicio, que se mantiene en la puerta de entrada al dormitorio, pero que está igualmente impresionada por el milagro; el habitual *compagno* de una *compagnia della Calza* de espaldas, tan caro a los pintores narrativos venecianos de fines del siglo XV y principios del XVI, y el perrito faldero de la casa.

Lo sorprendente en este lienzo es la inclusión masiva de retratos en la escalera, en el patio e incluso en las góndolas que avanzan por el canal. Buena parte de ellos miran al espectador y están absolutamente desinteresados por lo que ocurre en el *piano nobile* del palacio. Los personajes que se encuentran en la escalera no parece siquiera que asciendan o descendan, sino que se exhiben para el espectador del lienzo. El grupo en el patio tampoco se explica por el milagro mismo, que ocurrió de forma imprevista, y, por tanto, aquella reunión de más de una veintena de personas es gratuita desde la lógica de lo narrado en el lienzo. También aquí aparece un miembro de una *compagnia della calza* de espaldas, y, además, un oriental con turbante que exhibe un guepardo, un peregrino a su lado y un mendigo debajo del balcón, a la derecha del espectador. Todos estos personajes entran dentro del gusto por lo pintoresco y llamativo que caracterizaba entonces a la pintura narrativa.

El desequilibrio entre la escena del milagro, al fondo de la representación, y los retratos, que ocupan el primer plano y el intermedio, es tan grande que desde el siglo XVII hasta casi la mitad del XIX generó confusión sobre el tema del lienzo. Se pensó que se trataba del milagro acaecido a otro cofrade, Antonio Rizzo, en el que también tuvieron un papel protagonista unas velitas que habían sido puestas en contacto con la sagrada reliquia. Este milagro no se narraba en el incunable de los milagros de la cofradía de fines del XV o principios del XVI, sino en la edición de 1590, que lo data a fines de diciembre de 1461. Rizzo, cofrade de la *scuola*, fue nombrado canciller de Chipre por la *Signoria* y durante el viaje hacia esta isla, su vida y la de su familia estuvo en grave peligro a causa de una tormenta. Rizzo encontró entonces casualmente dos velitas en su equipaje, que le había donado la hermandad y que habían sido puestas en contacto con la reliquia de la verdadera cruz. Encendió una delante de una imagen de la Virgen y pidió a toda la tripulación del navío en que viajaba que se comprometiera a

hacer una oferta a la reliquia y rogaran a Dios, la Virgen y la santísima cruz que los salvara, y así ocurrió. Ridolfi (1648, I, p. 70) y Zanetti (1771, p. 43) interpretaron que el lienzo de Mansueti representaba el momento en que Rizzo, de regreso en Venecia, recibía en su domicilio a todos sus amigos «che si rallegrano del suo ritorno alla patria» (Ridolfi) o lo felicitaban (Zanetti). La prioridad dada por Mansueti a los retratos en primer plano y en la escalera indujo, pues, a pensar que esos personajes tenían un papel en el milagro y de ahí que Ridolfi y Zanetti idearan esta interpretación.<sup>1</sup>

Zanotto, «coll'aiuto del professore di pitture Odorico Politi», leyó, en la hoja de papel escrita que entrega un paje a un personaje que está en el patio, lo siguiente: «Spetabile domino Franc. Duodo 4 f. », donde hoy se lee «Spettabili domino Franc.. fidelis» (fasc. 36). Zanotto admitía que tuvo dificultades para entender lo escrito («le lettere sieno alquanto corrose»), pero no hay razón para dudar de su testimonio. Francesco Duodo, de Santi Apostoli, fue, como hemos dicho en el capítulo 3, un *popolano* que sirvió a la *Signoria* como *ragionato* de la intendencia de sus ejércitos y como tal trabajaba a las órdenes de los *Savii agli Ordeni*. Era cofrade de la Scuola do San Giovanni Evangelista desde 1475, decano por Cannaregio en 1480, rector de mañana en 1498 –con el *drappier* Ippolito Giova como rector y el notario de la Avogaria Alvisè Zamberti como vicario–, vicario en 1501 –con el también *drappier* Michiel Malombra como rector– y , finalmente, rector en 1507 (ASV, SGSGE, b. 12 y b. 73). Su mención en el lienzo significaría que tuvo protagonismo en el encargo, ya sea como rector –en este supuesto, la fecha de la ejecución de la pintura sería el año 1507 (m.v.)– o como *provveditore*, encargado por la *scuola* de recaudar fondos para financiar el lienzo, de llegar a un acuerdo con el pintor y de supervisar la ejecución de la obra. Su retrato sería el del personaje con toga negra y rostro redondo, que recibe el papel escrito. Zanotto sin mayor fundamento vio un autorretrato de Mansueti en el personaje de medio cuerpo en primer plano, mirando al espectador y a su izquierda.

La decoración con la que Mansueti concibió el dormitorio constituye un documento histórico de primer orden. P. F. Brown la ha relacionado con una descripción de 1494 del fraile Pietro Casola del interior de un dormitorio de un palacio veneciano que visitó y le sorprendió por la belleza y el lujo de la decoración –según Casola su coste podía haber ascendido a dos mil ducados o más–. Las coincidencias, que son varias, indican que la decoración con la que presenta Mansueti el dormitorio respondía a la realidad de los más lujosos palacios venecianos del momento: techumbre artesonada, con rosetones dorados sobre fondos de azul ultramarino, chimeneas esculpidas y revestidas de abundante dorado y paramentos tapizados. Pero tampoco serían ajenas a la decoración de estos dormitorios las camas doradas, las *Madonne* en marcos dorados con candelabro votivo –presentes también en *El sueño de santa Úrsula*, de Carpaccio–, las estatuillas clásicas de bronce sobre el dintel de las puertas –también

<sup>1</sup> Boschini (1974, San Polo, p. 38), que atribuyó el lienzo a Lazzaro Bastiani, también lo interpretó como el milagro acaecido a Antonio Rizzo, pero no mencionó la presencia de los amigos en su domicilio. Un folleto manuscrito con ocasión de la visita a Venecia del papa Pío VI, titulado *Delle pitture più celebri e de' loro Autori esistenti tanto nelle Chiese, che in ogn'altro luogo Pubblico di Venezia disposta con ordine alfabetico per servire S. Ecc:ia Sig: Pietro Zeno*, obra de una pluma que se presenta con sus iniciales D.A.J.P.V.F. di C., dio la misma interpretación que había dado Ridolfi y Boschini y que daría unos años después Zanetti: «Dell'istesso (Mansueti) nell'interna stanza (el *albergo*) è il primo a destra, che rappresenta fra molti astanti Antonio Riccio, che liberato da una fortuna di mare per la S. Croce, riceve le congratulazioni degl'Amici» (p. 110).

presentes en *El sueño de santa Úrsula*–, las cortinas estampadas en flores en las puertas y el *letuccio* en la pared de la derecha, esto es, un banco-baúl de madera, con gran espaldar ricamente tapizado, en el que se aprecian bordados los escudos de armas de la familia. Muchos cofrades estarían encantados de poder contemplar en su *albergo* que un dormitorio con tal riqueza decorativa –inalcanzable para la gran mayoría de ellos– fuera el escenario de los milagros de la gran reliquia de su *scuola*.

## LA PROCESIÓN EN LA PLAZA DE SAN MARCOS

Gentile Bellini.

367x 745 cms. Lienzo. Galería de la Academia. Venecia.

La inscripción en la cartela, en la parte inferior central del lienzo, proporciona fecha y autoría: MCCCCLXXXVI. GENTILIS BELLINI VENETI EQUITIS CRUCIS/ AMORE INCENSUS OPUS. Esta inscripción ha sido repintada y modificada en más de una ocasión, pues Ridolfi leyó GENTILIS BELLINUS EQUES AMORE INCENSUS CRUCIS MCCCCLXXXVI y Zanetti GENTILIS BELLINIS VENETI EQUITIS CRUCIS/AMORE INCENSI OPUS MCCCCLXXXVI.

El lienzo presenta dos inserciones en cada uno de los extremos inferiores. La de la izquierda del espectador es de 72x145 cms y la de la derecha de 70x167 cms. La de la izquierda suplió un corte en el lienzo, probablemente en 1560, para abrir una puerta de comunicación del *albergo* de la Scuola di San Giovanni Evangelista, donde se encontraba el lienzo, con la sala capitular. La de la derecha, o bien suplió una disminución de origen en el lienzo, por la existencia de una puerta en la pared del *albergo* en que se colocó, o bien suplió una disminución de origen inferior en tamaño a la inserción y un corte posterior, probablemente en 1560, cuando esta puerta habría sido modificada para que tuviera las mismas dimensiones que la puerta que se abrió por vez primera ese año y causó el corte en el otro extremo del lienzo (Bernasconi, 1971, pp. 22-23).

[Láminas 44-49.](#)

Este lienzo versa sobre el milagro acaecido en Brescia al hijo de un mercader de esta ciudad. Según narra el incunable de los milagros de la verdadera cruz (doc. 3, pp. 105-106), el niño se había caído en la plaza de Brescia cuando corría hacia la lonja y se había golpeado gravemente la frente contra un balaustre de piedra. Su padre, Giacomo de Sali, se encontraba entonces en Venecia, donde se enteró de la alarmante noticia el 24 de abril de 1443, víspera de la festividad de san Marcos. Enormemente preocupado acudió el día 25 a la procesión en la *piazza* y, conocedor de los grandes milagros que ya había obrado la reliquia de la verdadera cruz de la Scuola di San Giovanni Evangelista, se arrodilló ante ella cuando pasó delante de él y le imploró que sanara a su hijo. Al día siguiente, cuando los médicos se presentaron en su casa de Brescia a curar al niño, hallaron la herida milagrosamente cerrada y al niño totalmente restablecido. En muestra de agradecimiento a la reliquia, Giacomo prometió al rector de ese año de la Scuola di San Giovanni, Francesco di Argiosi, que regresaría a Venecia en compañía de su hijo, para que éste se postrara ante el fragmento de la cruz y le agradeciera lo que había hecho por él.

Gentile Bellini no eligió como tema del lienzo la caída del niño ni su curación, sino la petición de su padre a la reliquia en la plaza de San Marcos, en medio de la solemne procesión que se celebraba el 25 de abril. Ese día desfilaban en la *piazza* todas las *scuole grandi*, cada una con su reliquia más preciada, y el Dux con su séquito. En la *mariegola* de la Scuola di San Giovanni Evangelista figura el 25 de abril como día «ordenado» (MSG, 11) y en la de la Scuola di San Marco se añade que ese día la cofradía iba a la basílica para asistir a una misa cantada y, al llegar al templo, todos los cofrades estaban obligados a arrodillarse ante el pórtico y rezar tres padrenuestros y tres avemarías por la prosperidad de Venecia (MSM, 20). La celebración del 25 de abril pretendía invocar la protección de san Marcos sobre la República y, por ello, una vez finalizada la misa, las *scuole grandi*, instituciones casi oficiales de Venecia, presentaban sus reliquias al Dux en el interior del templo y regalaban a los principales dignatarios civiles velas en señal de acatamiento a su autoridad (Muir, 1971, pp. 85-86) y como expresión del deseo de que, con la protección de san Marcos, mantuvieran y aumentaran

la prosperidad de Venecia. El *Libro Vardian da Matin* (1570) de la Scuola di San Giovanni Evangelista registra esta práctica y especifica que el Dux recibía de esta hermandad una vela miniada de seis *lire* y cada uno de los veinticuatro magistrados, los Pregadi, los secretarios de la Cancillería y los embajadores extranjeros una vela blanca y dorada de una *lira* y media; además esta cofradía repartía cien velas más pequeñas entre los capitanes, escuderos y pregoneros (ASV, SGSGE, b. 16, *Feste*).

Bellini representó el momento en que las cofradías ordenadamente se alineaban en la plaza, aguardando a que la comitiva del *Serenissimo Principe*, procedente del palacio ducal, la circundara y se introdujera en la basílica para comenzar la función religiosa (lámina 44). El punto de vista de la representación es un lugar aéreo en la plaza, perpendicular al pórtico central de la basílica, que constituye el punto de fuga de la representación. El instante del acto es el paso de la Scuola di San Giovanni Evangelista ante este punto de vista en dirección hacia las Procuratie Vecchie, para alinearse en formación en aquel lado de la plaza, como lo han hecho ya las *scuole grandi* que la han precedido. A la derecha del espectador, Gentile hizo una cuidadosa representación de la comitiva ducal, que, tras salir de la Porta della Carta, avanza hacia el interior de la plaza antes de introducirse en la basílica (lámina 49). En medio de ella se puede apreciar al Dux, con el cuerno ducal y la capa de armiño, y varios de sus *trionfi*. Así, delante aparecen dos de los ocho estandartes de seda de oro y las largas trompetas argéneas. Cinco filas más atrás del último trompetero un personaje con toga rosa y *bechetto* y *bareta* negra porta el cirio ducal. Tres filas después un paje con calzas rojas lleva el cojín ducal. Finalmente una persona con toga roja inmediatamente detrás del Dux sostiene la *ombrella* ducal y, detrás de él y a su derecha, otro personaje de toga con las anchísimas *manege dogale* y *bareta* roja porta la espada ducal.

La parte de la comitiva de la *scuola* que está pasando delante del punto de vista de la representación es justamente la que transporta la reliquia de la verdadera cruz (lámina 48). La cruz de plata dorada y cristal de roca es cargada por cuatro cofrades con *cappa* sobre una resplandeciente peana dorada, en la que cada uno de los brazos de dos ángeles sostienen sendas velas. Está protegida del sol por un baldaquino de terciopelo también dorado, del que cuelgan los escudos de armas y los monogramas de todas las *scuole grandi*. La cofradía ocupa, pues, el primer plano de la representación, y la reliquia, además, el centro de la composición. La fachada de la basílica de San Marcos aparece en la parte central del fondo del escenario y, por su posición y majestuosidad, así como por las dimensiones y la precisión con la que está representada y el dorado de sus lunetas, atrae la atención del espectador al mismo tiempo que la reliquia. Por ello la vista del espectador tiende naturalmente a ir de una a otra antes de fijarse en otros aspectos de la representación (lámina 48).

Giacomo di Sali está arrodillado entre el compacto grupo de espectadores que contemplan en primer plano el avance de la Scuola di San Giovanni Evangelista en la plaza. Implora la curación de su hijo a la reliquia que acaba de pasar ante él y en la que tiene puesta su mirada, personaje que puede pasar inadvertido para un espectador de hoy. Los cofrades de la época eran conocedores de que aquellas telas que decoraban la sala describían los milagros de la verdadera cruz y no les resultaría difícil encontrar a este personaje togado de rojo, el único arrodillado de todos los que se representan en el lienzo y entre los pocos con la cabeza descubierta. Sobre él Gentile efectuó una cesura en el continuo que formaba la masa de espectadores, justamente para llamar la atención sobre él.

Gentile presenta el segmento central de la comitiva de la Scuola di San Giovanni Evangelista. Omite ciertamente el estandarte y los altos *doppiari* que abrirían la marcha de esta cofradía en la procesión, al igual que la de las otras *scuole grandi*, cuyos estandartes y *doppiari* sí presenta a lo lejos, en el lado izquierdo de la representación ([lámina 47](#)). Inmediatamente delante y detrás de los cofrades que llevan las varas delanteras y traseras del baldaquino, Gentile muestra a doce cofrades alineados en dos filas y distribuidos equitativamente en dos grupos, seis delante del baldaquino y seis detrás, cada uno ellos con un *doppiere* de tamaño medio en su mano derecha ([láminas 45 y 46](#)). En medio de la última pareja del grupo delantero, aparece otro cofrade con un cirio de enorme grosor. Todos ellos portan *cappe*, en las que están bordados en rojo una cruz, a un lado, y el báculo de san Juan, al otro, y *baretta* blanca, excepto el primero a la izquierda detrás del baldaquino, que Gentile destaca no solo por esto, sino por sostener el *doppiere* en una vertical perfecta. Todas estas representaciones de cofrades que visten la *cappa* en primer plano son retratos, pero estos trece, junto con los cuatro que portan la reliquia, debían de ser cofrades destacados. Los doce cofrades que siguen a éstos llevan velas y no *doppiari*; por tanto, no eran tan importantes como los que formaban el núcleo central, aunque, sin duda, tenían cierto rango en la *scuola*, pues, de otra forma, no habrían aparecido en primer plano. Al llevar *cappa*, todas estas personas eran cofrades de la disciplina, esto es, *popolani*, y no patricios. Entre los que integran el núcleo central debía de estar necesariamente el rector de 1496, Antonio Sereni, escribano de la Avogaria, que había ingresado en la *scuola* en 1458 (ASV, SGSGE, b. 12) y ya había sido rector en 1490 y, previamente, decano por Castello en 1465, rector de mañana en 1472 y vicario en 1476 (*ibid.*, b. 73 bis). Probablemente fuera el cofrade con la cabeza descubierta y el *doppiere* perfectamente enhiesto, que Gentile quiso destacar de esta forma de los demás. Entre ellos estaría también el vicario de 1496, el *coltrier* Marin Azalin, cuyo testamento se ha incluido en la colección de documentos (doc. 6). Azalin había ingresado en la cofradía en 1462, desempeñó tres decanatos, en 1471, 1478 y 1481-1482 (de *mezzo anno*), el rectorado de mañana en 1490 y, tras ser vicario en este año de 1496, sería rector en 1502 y de nuevo en 1510. Su amor y dedicación a la cofradía durante su vida lo confirmaría en el testamento, pues la dejó heredera de buena parte de sus bienes, tras el fallecimiento de determinados familiares. La mayoría de los restantes cofrades que portan *doppiari* son hombres maduros y, por su posición destacada en el lienzo, en primerísimo plano, podían haber sido cargos de la Scuola en los años previos, como los *drappieri* Piero Bomben (rector en 1494), Ipolito Giova (vicario en 1495), Domenico Cattaben (vicario en 1493) o un mercader de la seda como Cristofalo della Gatta (vicario en 1491 y rector en 1487). Dentro de este grupo de cofrades no parece que se encontraran los dos cofrades más influyentes de la *scuola* en los últimos decenios del siglo XV, a juzgar por los cargos que ocuparon: el mercader de la seda Silvestro Sandelli (rector en 1467, 1478, 1480 y 1493) y el secretario de la Cancillería Zuane Dario, propietario del palacio Ca'Dario, en el Gran Canal (rector en 1480 –no desempeñó el cargo–, 1481, 1488 y 1492). Zuan Dario ya había fallecido el 13 de mayo de 1494 a la edad de ochenta años y Silvestro Sandelli, que vivía en 1496, debía de tener más de setenta años. Ninguno de estos retratos parece responder a personas de tan avanzada edad.

El coro de la *scuola* precede a este grupo ([lámina 45](#)). Su presencia en las procesiones de las *scuole grandi* era considerada esencial por éstas. La Scuola di San Giovanni poseía el grupo musical más modesto de todas ellas, integrado por no más de cinco *cantadori* y no más de cinco instrumentistas (Glixon, 1990, p. 193). El grupo del

lienzo está compuesto por cinco *cantadori*, incluido un niño, y tres instrumentistas (un arpa, una viola y un laúd). Este último podía ser la misma persona que retrató Lázaro Bastiani en primer plano con los brazos extendidos ante este instrumento en *La donación de la reliquia*. Los instrumentistas lucen la *cappa* de la cofradía, mientras que los *cantadori* parecen sacerdotes o diáconos. Como hemos visto en el capítulo 3 de este trabajo, buena parte de los *cantadori* de la Scuola di San Marco eran sacerdotes miembros del coro de la basílica. No es extraño, pues, que la Scuola di San Giovanni recurriera también a clérigos para esta función, ya sea miembros de la cofradía o contratados. La razón de que los músicos no marchen en dos filas paralelas, como los cofrades que los siguen, sino replegados hacia el interior de la plaza, es que o bien el lienzo originariamente acababa a los pies de los músicos, para dejar sitio a una puerta que comunicaba el *albergo* con la sala capitular, y posteriormente, en 1560, sufrió un corte hasta la altura de la cintura de los músicos, o bien desde un principio el lienzo terminaba a esta altura porque las dimensiones de esa puerta así lo exigía. Un añadido posterior de 72 x 145 cms, apreciable a simple vista, completó esta parte del lienzo, una vez que se retiró de su lugar primitivo (Bernasconi, 1972, pp. 22-23).

Gentile representó una masa compacta de espectadores contemplando el paso de la Scuola di San Giovanni Evangelista y su reliquia. En realidad es un artificio no sólo para destacar la cofradía —es digna de mayor atención que la comitiva ducal—, sino para incluir un sinfín de retratos de personas ligadas a la cofradía, ya fueran cofrades, patricios o *popolani*, o simples benefactores, todos ellos probablemente financiadores del ciclo. Como hemos visto en la capítulo 2, a fines del siglo XV las *scuole grandi* tenían grandes dificultades para conseguir que sus miembros desfilaran en las procesiones. Por tanto, no resultaría extraña la aparición de cofrades sin *cappe* entre los espectadores. El deseo del pintor de contentar a sus patronos le condujo a la fórmula de la isocefalia, a pesar de formar filas de cinco en fondo en algunos casos, y a presentarlos en un plano ligeramente alzado, frente al plano de pendiente más acentuada con que representó el interior de la plaza que se extendía detrás de ellos. Ambos aspectos, contribuían a destacar el primer plano, el plano de la Scuola di San Giovanni Evangelista, que ocupa un tercio del lienzo, y a darle monumentalidad a sus miembros, aunque Gentile disimuló estos dos efectos con la línea ondulante que imprimió al continuo de cabezas y con la omisión de las partes de la procesión que inmediatamente precedían y seguían a la presentada en primer plano (Meyer zur Capellen, 1985, pp. 74-75).

Se han formulado algunas propuestas identificatorias en este grupo. Entre los músicos y el primer *doppiere* se ha visto al propio pintor, Gentile Bellini, de medio perfil, dirigiendo su mirada hacia la reliquia, con toga roja y *bechetto* negro ([lámina 45](#)). El evidente parecido con otras representaciones de Gentile hace convincente esta identificación, ya sea un autorretrato, ya sea una utilización por Gentile de un retrato que le había hecho Giovanni (Moschini-Marconi, 1955, p. 62). El apasionado texto en la cartela de la autoría del lienzo —«*crucis amore incensus*»—, semejante a la de *El milagro en el puente de San Lorenzo*, refuerza la verosimilitud de esta identificación. Se ha visto también a su hermano Giovanni en el personaje que aparece inmediatamente detrás del de pelo canoso, toga roja y pañuelo blanco en la mano que está junto a Gentile; el parecido del rostro del personaje al del retrato hecho por Vittore Belliniano a Giovanni en 1505 ([figura 158](#)) es muy grande, aunque esta identificación haya sido puesta en duda (Fletcher, 1989, p. 652). La propuesta de que el personaje de cabellera canosa entre ellos dos es Zuane Dario (Fortini Brown, 1988, pp. 65-66), por portar toga roja y

por su relevante papel en la *scuola*, se enfrenta con la objeción de que hacía dos años que había fallecido. Con más legitimidad se podría decir que este personaje era Silvestro Sandelli, el mercader de la seda citado anteriormente, que, además de rector de la cofradía en varias ocasiones, fue a lo largo de la última década del siglo XV *provveditore* del importante *Offizio della Seta* y todavía vivía en 1496.

Gentile también se valió de otros recursos para destacar a la cofradía de San Giovanni. No hay señal de otra reliquia en la plaza; si se observa con atención a las *scuole grandi* en formación delante de las Procuratie Vecchie, se pueden ver estandartes y *doppiari*, pero no peanas o baldaquinos, indicadores de la presencia de sus reliquias. Pero, además, Sansovino afirma que en 1502 la *Signoria* fijó el orden en que debían desfilar los distintos participantes en la procesión y los relacionó. Además de las *scuole grandi* participaban todos los capítulos conventuales de la ciudad («Giesuati, San Sebastiano, Santa Maria di Gratia, i Croicchieri, i Servi, i Carmini, San Stefano, San Francesco, San Giovanni & Paolo, San Salvatore, la Carità, Sante Helena & San Giorgio»), las nueve cofradías sacerdotales («Congregation di Preti») y los sacerdotes de San Pietro di Castello y de la basílica de San Marco (*Venetia, Città Nobilissima*, p. 506). Todos ellos son ignorados en el lienzo. Por otra parte, ya a Zanotto le llamó la atención que Gentile dejara prácticamente vacía la parte central de la *piazza*, en el plano medio de la composición. En él representó Bellini a algunos corrillos de personajes, con atención especial a lo pintoresco y exótico. Así, algunos miembros de *compagnie della calza*, como el que aparece a la altura del descomunal *doppiere* que precede al baldaquino, el que se encuentra de espaldas con capa roja entre las dos líneas blancas del pavimento de la plaza que conducen a la puerta de Sant'Alipio, los dos de espaldas en el lado izquierdo de la representación –a los que acompaña un niño luciendo la misma indumentaria– y los cuatro que se encuentran detrás de las personas que se han reunido para ver la comitiva ducal. También grupos de extranjeros con sus –para los venecianos– pintorescas indumentarias, como los cuatro griegos y armenios a la izquierda del espectador, tres alemanes o ingleses a la derecha de las varas traseras del baldaquino, o los turcos que avanzan transversalmente por la plaza, a la derecha del espectador. Asimismo, figuras llamativas, como un enano, la elegantísima *donna* que avanza hacia la basílica con un traje de talle muy alto y larga cola o, en el extremo opuesto, la humilde mujer que acarrea agua. La impresión general que produce el lienzo, sin embargo, es que la plaza está casi vacía en el espacio que media entre la fachada de la basílica y la comitiva de la Scuola di San Giovanni Evangelista con sus espectadores. Zanotto lo explicó en términos de que Gentile había preferido que le acusaran de haber mostrado que una ciudad como Venecia en un día tan solemne no tenía gente para llenar la plaza «che cadere per troppa massa nel pesante e nel confuso» (1834, fascículo 57). Obviamente, ocupar este espacio con figuras humanas, como probablemente ocurría durante la procesión de ese día tan importante, habría entorpecido la concentración de la atención en la comitiva de la *scuola* y sus espectadores, esto es, habría producido lo contrario de lo que el pintor y la cofradía pretendían. El resultado de todo ello fue que, en el lienzo, la Scuola di San Giovanni Evangelista se convirtió en la protagonista de la procesión de San Marcos, desplazando incluso la comitiva ducal a un lugar secundario, algo impensable si este lienzo no hubiera sido encargado por la propia Scuola di San Giovanni para ser exhibido en el interior de la propia sede. Solamente este hecho podía justificar tal atrevida inversión de rango.

Casi todos los edificios que cierran lateralmente la composición a la izquierda del espectador pertenecían a la *Procuratoria di San Marco*. Eran las Procuratie Vecchie, con su doble fila de arcadas en dos niveles y, al fondo, otro antiquísimo edificio de la Procuratoria. Sobre sus tejados se dibujan en el azul del cielo las típicas chimeneas venecianas y las *altane* con sus pértigas (lámina 47). De la fachada de las Procuratie Vecchie sobresale la insignia de una posada que tenía allí sus locales: la Osteria del Capello. Desde las ventanas de las diversas estancias de las Procuratie Vecchie, que los *procuratori* alquilaban, numerosas damas contemplan la procesión y, con motivo de la festividad, se han colgado de las ventanas, como era costumbre, los tapices orientales procedentes de Persia y, sobre todo, de Egipto, habituales entonces en los domicilios pudientes venecianos. A la derecha, cierran la composición el palacio ducal, el campanile de la basílica y el antiguo Ospizio Orseolo (lámina 49). La representación de los edificios que han sobrevivido hasta hoy es muy fiel: la fachada de la basílica, con sus ornamentos góticos y mosaicos dorados; el palacio ducal con su policromía, las esculturas del *Arcángel san Gabriel* y *El juicio de Salomón* y la galería con sus columnas y medallones cuadrilobados; el *campanile* con sus pilares salientes. Es legítimo, por tanto, suponer que esta fidelidad se extendía también a los edificios que han desaparecido.

El lienzo tiene un enorme valor histórico, pues nos permite conocer el estado de este incomparable conjunto arquitectónico de la Piazza San Marco a fines del siglo XV, con edificios y elementos decorativos que han desaparecido posteriormente (Moschini-Marconi, 1955, p. 62). De particular interés desde este punto de vista es la representación de los mosaicos de las cinco lunetas de los pórticos de ingreso al atrio de la basílica y de las cuatro lunetas de la planta alta, que databan de la segunda mitad del siglo XIII y que, con la excepción de la ubicada en el pórtico del extremo izquierdo, la Porta de Sant'Alipio, han desaparecido (lámina 48). La representación de Gentile permite ver el tema de los mosaicos de los pórticos y el de los mosaicos de la planta alta. En los primeros, Gentile representó la legendaria historia de la *Translatio* del cuerpo de san Marcos desde Alejandría, razón por la cual se erigió el primer edificio dedicado al evangelista en este lugar. De derecha a izquierda del espectador las escenas de la leyenda representada eran, como se puede ver, *El robo del cuerpo de san Marcos en Alejandría* (es claramente reconocible la cesta con los restos y el rechazo de los aduaneros musulmanes a comprobar su contenido por el mal olor que desprendía) en la primera luneta; *La partida de Alejandría*, en la segunda luneta; *El recibimiento del cuerpo de san Marcos por las autoridades venecianas*, en la cuarta, y finalmente, *El ingreso del cuerpo de san Marcos en la basílica*, en la quinta, la única que ha llegado hasta nosotros. En la luneta central aparecía el *Adventus Domini* o *Segunda Venida de Cristo*, culminación del ciclo cristológico que comenzaba en las lunetas de la planta alta, con, de izquierda a derecha del espectador, *El Descendimiento*, en la primera luneta; *El Descenso a los infiernos*, en la segunda; *La Resurrección* en la tercera y *La Ascensión*, en la cuarta (Demus, 1988, pp. 184-186).

También se puede contemplar en el lienzo de Gentile, junto al campanile, el edificio del Ospizio Orseolo (lámina 49), de tres plantas y arcadas en la baja. Esta institución benéfica, fundada por el dux Pietro Orseolo I (976-978) y originariamente destinada a acoger a los peregrinos enfermos que venían a venerar las reliquias de san Marcos, había sido posteriormente dedicada a las mujeres pobres, llegando a albergar cincuenta y cuatro en este lugar (el edificio fue demolido en 1581 para que Scamozzi levantara allí las Procuratie Nuove). Asimismo se puede ver cómo era el ingreso a la

Mercería desde la *piazza*, antes de la construcción de la Torre dell'Orologio, que inició Mauro Codussi el mismo año en que Gentile ejecutó el lienzo, y los edificios que rodeaban el espacio denominado actualmente Piazzetta Giovanni XXIII, a la izquierda de la basílica. Otros elementos desaparecidos visibles en el lienzo son: las columnitas con medallones cuadrilobados en las ventanas del palacio ducal (en las dos fachadas representadas por Bellini solamente se ha conservado el marco exterior de estos vanos), el antiguo pavimento de la plaza, sustituido por el actual en la tercera década del siglo XVIII, los soportes de madera para las astas de los cuatro grandes estandartes que ondeaban delante de la basílica, sustituidos por los soportes de bronce de Leopardi en 1505, y las casuchas y cobertizos de madera que rodeaban la base del campanile antes de la construcción de la Logetta por Sansovino.

Gentile en este lienzo subjetiviza la representación, como hizo Carpaccio en la *La liberación del endemoniado*, con la finalidad común de exaltar la Scuola di San Giovanni Evangelista mediante su fusión con los lugares más importantes de la ciudad, en este caso, con la plaza de San Marcos y especialmente con la basílica de San Marcos, centro religioso de la ciudad, y con el palacio ducal, centro político. En primer lugar, el tamaño de la basílica de San Marcos y del Palacio ducal está intencionadamente magnificado con respecto a las Procuratie Vecchie. Una línea imaginaria paralela que uniera las almenas que coronan las Procuratie Vecchie con la basílica de San Marcos, pasaría por el extremo superior de las ojivas de las lunetas de la planta superior de ésta. En el lienzo, sin embargo, aparecen al nivel de la balaustrada de la terraza en que se exhiben las esculturas de los cuatro caballos traídos de Constantinopla. En segundo lugar, el punto de la plaza en el que se viera a un tiempo la basílica, la Porta della Carta, el Palacio Ducal, el Campanile y el Ospicio Orseolo, como ocurre en el lienzo, se encontraría en el tercio posterior de la plaza y en un lugar próximo a las arcadas de las Procuratie Vecchie. Ahora bien, desde esa posición la *veduta* sería totalmente diferente a la que presenta el lienzo: el campanile y sus edificios adyacentes ocuparían el máximo espacio, la fachada de la basílica no podría aparecer paralela al plano del punto de vista de la representación, las Procuratie Vecchie habrían de mostrarse en una fuga de perspectiva tan fuerte que impediría la percepción de los detalles que muestra el lienzo y los edificios que se extienden desde la entrada de la Mercería hacia el actual palacio del Patriarca impedirían la vista sobre un gran arco de ojiva que se puede observar en el fondo (Meyer zur Capellen, 1985, p. 74)

De nuevo, pues, nos encontramos con una *veduta* ideológica, más que fríamente objetiva, con la finalidad de presentar este enseñoramiento de la Piazza San Marco por parte de la Scuola di San Giovanni Evangelista y esta estrecha asociación de la hermandad con los centros religioso y político de Venecia, que llenaría de satisfacción a todos sus miembros y contribuiría a realzar su reliquia más importante ante todos los que acudieran al *albergo* a contemplarla.

## LA CURACIÓN DE PIETRO DI LUDOVICI

Gentile Bellini.

369 x 259 cms. Lienzo. Galería de la Academia. Venecia.

La inscripción en la cartela, en la parte inferior central del lienzo, proporciona autoría: GENTILIS BELLINI / VENETI F. Sin embargo, ni Ridolfi ni Zanetti mencionan inscripción alguna en este cuadro. El folleto sobre los milagros de la cruz de 1590 data este lienzo en 1501 y también le atribuye la autoría a Gentile Bellini. Tiene dos añadidos, visibles a simple vista, uno en la parte superior de 12 x 259 cms y otro en la parte inferior de 7 x 151 cms.

[Lámina 50.](#)

Este lienzo de Gentile Bellini versa sobre el milagro que, según el incunable de la Scuola di San Giovanni Evangelista, le sucedió a un cofrade el primer domingo de enero de 1448 (doc. 4, pp. 106-107). Pietro di Ludovici, así se llamaba el cofrade, padecía fiebres cuartanas y a las once de la noche solía sufrir un ataque, que se prolongaba por cinco horas en medio de grandes escalofríos y fuertes vómitos. Se había ido a Padua para ponerse bajo los cuidados de un afamado médico durante dos meses y medio, pero sin éxito. Cuando regresó a Venecia, se presentó en la cofradía el primer domingo de enero para cumplir con la obligación del día ordenado y recoger la vela y el pan que la hermandad donaba anualmente a todos los cofrades. Tras recibir la vela, se arrodilló delante de la reliquia de la cruz y le pidió con todas sus fuerzas que lo sanara. Después, se levantó, tocó la reliquia con la vela y a las diez de la noche abandonó la cofradía para retirarse a su casa. Una vez en ella, se acostó sin desprenderse de la vela y volvió a invocar la reliquia de la cruz con gran devoción, especialmente a medida que se acercaba la hora en que le empezaba el ataque de fiebre. Pero dieron las once y las doce sin que la fiebre apareciera y solamente a la una sufrió unos leves escalofríos. A partir de ese momento, Pietro di Ludovici quedó curado para siempre de los ataques de fiebre cuartana.

El punto de vista de la representación es central y ligeramente alzado. Al igual que en el milagro del hijo de Giacomo di Sali, Gentile no representó la curación misma, sino la sentida invocación a la cruz por parte del cofrade en el recinto de San Giovanni Evangelista. Esta escena no aparece en primer plano, sino al fondo de la representación, junto a un altar ubicado en el interior de un soberbio ciborio, que, a su vez, se encuentra en la capilla absidal de un templo. El relicario de la verdadera cruz está sobre el altar, sostenido por una base muy semejante a la que aparece esculpida en algunos pilares de la sede de la cofradía ([figura 151](#)). La *pala* del altar es un tríptico con la figura de San Juan en majestad con los evangelios, representado como un anciano de barba blanca, en el panel central, y, de pie, San Pedro, a su derecha, y San Pablo, a la izquierda. El tríptico se asemeja al pintado por Lazzaro Bastiani en *La donación de la reliquia*, pero está desprovisto de la recargada decoración gótica de éste.

Gentile no se ajustó fielmente a la descripción de este acto en el incunable, pues un miembro de la junta rectora –rector, vicario o rector de mañana–, de pie junto al altar y luciendo *cappa*, extiende su brazo izquierdo para entregarle una vela muy fina a un Pietro di Ludovici con toga negra, arrodillado ante el altar, con las manos juntas en postura orante. El cargo de la hermandad tiene otras velitas en su mano izquierda, lo cual indica que otros de los allí presentes también van a recibir esta donación anual de la hermandad. La proximidad del oficial de la cofradía a la reliquia de la cruz permite imaginarnos que la velita ha sido puesta en contacto previamente con ella. Este acto,

extraño y lejano para un espectador de hoy, debía de ser familiar para un espectador del momento, pues todas las *scuole grandi* lo hacían anualmente y, en el caso de San Giovanni Evangelista, era de una gran relevancia, pues la velita era usada por los cofrades para implorar la actuación sobrenatural de la reliquia milagrosa, como atestigua el propio incunable en el milagro de Polo Rabia y en el de la hija de Polo Benvegnudo (doc. 5, pp. 103-105), además de éste. Inmediatamente detrás de Pietro di Ludovici aparece arrodillada una dama, quizás su esposa (el incunable no menciona el estado de Pietro) y detrás de ella una mujer de tez oscura, una «*schiaiva saraxina*», frecuente en las familias acomodadas venecianas de entonces, como la «*Malgaritta*» de Marin Azalin (doc. 6, p. 114). Además contemplan la escena un personaje togado con *bareta* y uno de los treinta sacerdotes de la hermandad, a la derecha del espectador, y dos personajes togados, a la izquierda. El acto se supone que tiene lugar en la iglesia de San Giovanni Evangelista, el mismo escenario de *La donación de la reliquia*, en donde cada día ordenado se celebraba la misa de la hermandad y se exhibían las reliquias en el altar (MSGÉ, 53).

En primer plano trece cofrades togados, con *bareta* y *bechetto* –todos ellos, sin duda, retratos–, agrupados en corrillos, conversan, se pasan escritos, observan algo en otra parte del lienzo y uno da limosna a una mujer modestamente vestida, lo cual puede ser un acto de caridad corporativa hacia la esposa de un cofrade necesitado y enfermo por parte de un miembro de la junta rectora, como establecían los estatutos de la *scuola* (MSGÉ, 18). Ninguno de ellos presta atención alguna a lo que está sucediendo en el altar, pues, como son retratos, si tuvieran su mirada puesta en Pietro di Ludovici, su rostro quedaría oculto al espectador. De nuevo la forma de financiación de estos lienzos mediante recolectas y donaciones de cofrades y benefactores, que se sienten, por ello, con el derecho de aparecer en el lienzo, impone su ley, y los retratos pasan a ocupar el lugar más destacado, a costa de la escena principal. Firmemente arraigada la costumbre del retrato en el género narrativo, la existencia misma del ciclo de pinturas está indisolublemente unida a ellos.

La indiferencia de los personajes en primer plano a lo que está ocurriendo en el altar, sin embargo, entraba dentro de la lógica de la propia situación representada. Pietro di Ludovici había acudido al recinto de San Giovanni a recoger la vela y el pan el primer domingo de enero, día ordenado, como todos los primeros domingos de mes, en los estatutos de las *scuole grandi*. Como cualquier otro cofrade de la *scuola* había decidido poner en contacto la vela con la reliquia y, dada la enfermedad que padecía, se había arrodillado ante la reliquia para pedir que lo curara. Su comportamiento, por ser tan habitual y propio de la devoción personal de un cofrade, no requería objetivamente la atención de otras personas distintas a su círculo íntimo de familiares y amistades, y así lo representó Gentile.

Llama mucho la atención que los personajes retratados en primerísimo plano no estén representados en su totalidad, sino de medio cuerpo. En los últimos años del siglo XV y principios del XVI se estaba produciendo este fenómeno en la pintura votiva italiana con la figura del donante arrodillado, que empezaba a aparecer con la cabeza y busto solamente. Así lo hizo Giovanni Mansueti con el abad camaldulense de la Vangadizza en *La Asunción de la Virgen* (Museo Cívico de Padua, [figura 138](#)), y, ante una *Virgen en majestad y santos*, Giovanni Bellini y su taller con Giacomo Dolfín (sacristía de San Francesco de la Vigna) y con otro donante no identificado (Pierpoint Morgan Library, Nueva York) y Bernardo Luini con un matrimonio de donantes (Museo Cívico de Padua), aunque en estos tres últimos casos también están cortadas el

resto de las figuras, pero en menor medida que los donantes. Gentile aquí parece extender a la pintura narrativa nuevas maneras de representar a los donantes.

El ciborio bajo el que está el altar es espectacular y producto de la imaginación del pintor, en una época en que era habitual la utilización de este recurso para agradar a los patronos. El 22 de octubre de 1441 la cofradía había acordado destinar seiscientos cincuenta ducados «per far fabricar una chapela en la giexia de misser san Zuan Vanzelista, dove xé al prexente l'altar de la nostra schuola, fazandola far longa et alta e adornada chompidamente de tute chose i parerà de bexogno a gloria di Dio e de misser san Zuane Vanzelista e d'onor de la nostra schuola» (ASV, SGSGE, b. 72, f. 112). Las grandes dimensiones de esta obra obligaron a modificar la orientación de la iglesia, de tal forma que la nueva capilla se convirtió en la capilla absidal del nuevo templo (Pazzi, 1985, pp. 17-18) y no están documentadas nuevas obras en ella con anterioridad a la fecha de ejecución del lienzo. *La donación de la reliquia* de Bastiani reflejó esta capilla con más fidelidad que Gentile en esta tela.

De planta hexagonal, el ciborio está sostenido por seis pilares con sendos pedestales, sobre los que descansan arcos de medio punto. Cada uno de estos pilares está precedido por seis columnas con tres cuartas partes de su fuste torneado, que recuerdan las que había empleado Codussi en la Capella Cornaro en Santi Apostoli unos años antes. Son plenamente decorativas, pues sólo sirven para sostener unas urnas coronadas por candelabros. La parte superior del ciborio, conservando su forma hexagonal, se estiliza al replegarse para dejar paso a un falso pasillo exterior con balaustrada y es rematada con una cúpula con linterna que aumenta su majestuosidad. En la base de la cúpula se insertan lunetas de fondo dorado, con el águila de san Juan en negro en la frontal.

El interés de Gentile por realzar la capilla de la *scuola* con este ciborio le impidió representar el templo como marco de la escena y los arcos transversales y longitudinales que sostienen la nave aparecen bruscamente interrumpidos. Dos soportes muy decorativos a cada lado de la representación, integrados por grandes columnas de mármol que se prolongan en pilares pequeños decorados con medallones de porfirio, y éstos en columnas pequeñas de porfirio, sobre las que descansan los arcos, suplen lateralmente la ausencia de un marco más amplio. Fantasía, pues, al servicio del ensalzamiento de la fraternidad, creada, sin embargo, con elementos tradicionales y modernos de la arquitectura veneciana. El espectador, pues, no la sentiría como extraña e imposible y se admiraría –si era cofrade, además, se enorgullecería– de su majestuosidad y belleza.

## LA CURACIÓN DEL HIJO DE ALVISE FINETTI

Benedetto Diana.

365 x 147 cms. Lienzo. Galería de la Academia. Venecia.

En el lienzo no figura ninguna referencia a autoría o datación. El folleto de los milagros de la Scuola di San Giovanni Evangelista de 1590 no menciona este lienzo. Hoy hay unanimidad en asignar la ejecución del cuadro a Benedetto Diana y la fecha de ejecución se fija entre 1502 y 1510, siendo más probable los años comprendidos entre 1506 y 1510.

[Lámina 51.](#)

El folleto de 1590 sobre los milagros de la Scuola di San Giovanni Evangelista no menciona este lienzo y durante siglos los críticos de arte no vieron en él un milagro de la reliquia de la cruz, sino un acto de caridad de varios cofrades de esta hermandad. En efecto, Ridolfi afirmó lo siguiente: «Nella confraternità di san Giovanni Evangelista operò (Benedetto Diana) in gran tela, in concorrenza de´ Bellini e d´altri pittori, alcuni confratelli che dispensano danari a´ poverelli...» (1648, I, p. 58). Casi treinta años más tarde Boschini vio en el lienzo ese acto de caridad, pero también bellísimos edificios y muchos personajes: «Nella facciata del´Altare, alla porta sinistra, vi sono bellissime Architetture, con molte figure e diversi confrati, che dispensano danari in elemosine: & è di Benedetto Diana» (1674, San Polo, pp. 37-38). En el folleto manuscrito que hemos mencionado anteriormente con motivo de la visita del papa Pio VI a Venecia en 1782, en el que se relacionan todas las pinturas existentes en las iglesias y otros lugares públicos de la ciudad, su autor vio lo mismo que Ridolfi y Boschini: «...un quadro de Benedetto Diana con varii fratelli che distribuiscono limosine a poveri» (p. 111). Zanetti, que duda sobre si el lienzo lo ejecutó Benedetto Diana, siguió la versión de los anteriores y especialmente del autor del manuscrito: «...varii fratelli di questa Scuola (San Giovanni Evangelista), che distribuiscono limosine a `poveri». Pero, además, nos informa que en el lienzo aparecía la «figura d´un giovine, che ha il capello ornato di piume e l´abito variado di striscie rosse e bianche, appunto alla Giorgionesca» (p. 71). Así, pues, la escena en primer plano que podemos ver en el lienzo fue interpretada como la donación de una limosna por parte de tres personajes, que se supone cofrades, a tres mujeres que se encontraban sentadas o arrodilladas en el suelo y una llevaba un niño en sus brazos. Giovanni Dionisi en 1787 se apartó de esta interpretación y reconoció en el lienzo un milagro de la verdadera cruz, aunque se lo atribuyó erróneamente a Gentile Bellini: «... rappresenta un fanciullo caduto dall´alto di una fabbrica rimaste illeso per l´invocazione della SS. Croce. Di Gentil Bellini.» (p. 21).

Hoy se considera que ésta es la interpretación correcta del tema de esta pintura.<sup>1</sup> El lienzo versa, pues, sobre el milagro acaecido el 10 de agosto de 1480 a un niño de cuatro años, hijo de Alvise Finetti, escribano de la Camera d´Imprestedi, que aparecía descrito en el incunable de los milagros de la verdadera cruz de fines del XV y principios del XVI (doc. 4) y también en la edición ampliada de 1590. El niño, después de haberse caído cuando jugaba en su casa y haberse producido una herida muy grave

<sup>1</sup> S. Moschini-Marchoni, 1955, pp. 57-58 ; J. Bernasconi, 1972, pp. 10-12 ; T. Pignatti, 1981, p. 60 ; P. F. Brown, p. 286 ; G. Scirè Nepi, 1991, p. 117.

en el cráneo, con hemorragia y tumefacción, que hacía irreconocible su rostro, fue llevado a la cuna por su atribulada madre. Devota de la reliquia de la cruz, la esposa de Finetti cogió dos velitas que habían sido puestas en contacto con la reliquia de la cruz y que le había regalado un compañero de trabajo de su marido, Policreto Cortesin.<sup>1</sup> La madre puso las dos velitas sobre el cuerpo de su hijo e imploró a la cruz su curación. Una hora después el niño había sanado completamente y no tenía señal de herida alguna en la cabeza.

Benedetto Diana parece apartarse de la descripción literal del milagro hecha en el incunable. El momento elegido por el pintor parece ser el momento previo al milagro, en el que una sirvienta de la casa recoge al niño con el rostro tumefacto y ennegrecido por un hematoma, mientras que la madre, con los brazos extendidos y la mirada puesta en un lugar fuera del lienzo, comienza la imploración a la cruz en el patio de su casa. Si este lienzo fue colocado originariamente en la pared del *albergo* que da al *cortile* de San Giovanni Evangelista, la mirada de la madre podía estar puesta en la cruz que aparece en la *Procesión en la plaza de San Marco*, de Gentile Bellini, ejecutado con anterioridad a éste y que se encontraba en la pared de entrada al *albergo* (Bernasconi, 1971, p. 13). Tres varones asisten a la escena; en dos de ellos quizás quiso el pintor representar a Finetti y a Cortesin. Si fuera Cortesin, no podría ser un retrato de él, pues había muerto el 5 de marzo de 1482 (ASV, SGSGE, b. 12). Se ha apuntado que la curiosa posición del brazo y mano derecha del varón de pie, en primer plano, a la derecha del espectador, pudiera responder a que originariamente tuviera una de las velitas del milagro en su mano, eliminada en alguna de las intervenciones posteriores que ha sufrido el lienzo a lo largo de su historia (Bernasconi, 1971, p. 12). El escenario es el *cortile* de un palacio veneciano, pintado ya, como ha señalado G. Scirè Nepi (1991, p. 117), con un sutil juego de luz y sombra de influencia giorgionesca. En la escalera que ascendía a la *pianta nobile* el pintor representó a tres mujeres contemplando la escena, únicos personajes en un segundo plano.

La divergencia entre la representación del lienzo, tal como lo vemos hoy, y la descripción que de él presentaron Boschini y Zanetti es muy notable. Difícilmente se puede afirmar actualmente que esta pintura contiene «bellissime Architetture» y «molte figure», como afirmó Boschini, y ha desaparecido el joven con sombrero de plumas y vestido a rayas rojas y blancas que vio Zanetti. No hay unanimidad sobre la razón de esta divergencia y se han formulado dos hipótesis que son contradictorias entre sí. Según una, el lienzo, que tiene una anchura muy inferior a los demás del ciclo, sufrió un corte vertical considerable y en la parte que ha desaparecido aparecerían más personajes y edificios.<sup>2</sup> Según la otra, la anchura del lienzo no diferiría esencialmente de la actual y la divergencia se explicaría por las modificaciones que ha sufrido el lienzo, producto de intervenciones severas sobre él y por el mal estado de conservación, que hace muy difícil su lectura. Así, el joven que aparece en primer plano a la derecha tendría originariamente plumas en el sombrero y los colores rojo y negro en su atuendo podía referirse a una orla bordada en rojo, blanco y negro en la parte baja de su vestido,

<sup>1</sup> En ASV, SGSGE, b. 12, Policreto Cortesin aparece registrado como «a imprestedi» y en la b. 73 como vicario en el año 1479 (m.v.).

<sup>2</sup> T. Pignatti (1981, p. 60) lo admite como probable. La mutilación que sostiene P. Molmenti y G. Ludwig (1906, p. 258) habría sido de treinta centímetros en la parte inferior y la dataron en 1544, cuando se abrieron las dos puertas del nuevo *albergo*; por tanto, esta mutilación no impediría a Boschini y Zanetti lo que vieron, ni explicaría lo que nosotros no vemos.

todavía visible hoy (Moschini Marconi, 1955, p. 128, y J. Bernasconi, 1972 , p. 12). No obstante, una aceptación literal de las «bellissime Architetture con molte figure» de Boschini sin que el lienzo hubiera sufrido un corte vertical importante habría exigido unas intervenciones muy importantes. En una y en otra hipótesis, la representación original estaría bien distante de su aspecto actual y las «molte figure» sugieren que este lienzo también incluía abundantes retratos, característicos de este ciclo.