

8. EL CICLO DE SAN MARCOS DE LA SCUOLA DEI TESSITORI DI SETA

EL CICLO DE SAN MARCOS

A fines del siglo XV una cofradía gremial, la Scuola dei Tessitori di Seta de Venecia, encargó un ciclo de cuatro tablas sobre la vida de san Marcos para su capilla en la iglesia del convento de los Crociferi o padres crucíferos de la Orden de la Santa Cruz, que estaban asentados en Cannaregio desde el siglo XII.¹ Solamente dos de las cuatro pinturas han sobrevivido: *La curación de Aniano*, de Cima da Conegliano (Staatliche Museen, Berlín), y *El apresamiento de san Marcos*, de Giovanni Mansueti (Colección del Príncipe de Liechtenstein, Vaduz, Liechtenstein).

No existe referencia documental del ciclo hasta más de cien años después. La primera información procede de Giovanni Stringa, en su edición de Francesco Sansovino de 1604,² cuando describe esta capilla como situada a la derecha de la capilla mayor del templo de los Crociferi y dice que estaba presidida por una pintura de *La Anunciación* en el altar y había, además, «quattro quadri molto antichi», en los que se podían ver algunos milagros de san Marcos de Latanzio da Rimini del año 1499. La descripción más precisa del ciclo la hizo Marco Boschini en 1664, en la que especifica el tema y la autoría de tres cuadros:

Nella prima Capella, uscendo di Sacrestia, chiamata dell'Annonciata, la Tavola dell'Altare è pure l'Annonciata, di Giovanni Battista Cima da Conegliano: opera gentilissima.

Vi sono poi da un lato quattro quadri, di quattro Autori, nell'uno si vede S. Marco, che sana S. Aniano della ferita della mano; & è pure del Conegliano, cosa veramente rara.

Nell'altro, che segue, evvi S. Marco, che predica, & è di mano di Latanzio da Rimini, fatto l'anno 1499.

Nell'uno degli altri due sopra questi v'è la presa di San Marco: & è di Giovanni Mansueti: l'altro è di Autore più antico, & incerto.

All'incontro delli detti quadri, vi è la nascita di nostro Signore, di mano di Paolo Veronese, cosa singulare.³

¹ Del templo nada queda hoy, pues fue derribado y levantado uno nuevo en su lugar por los jesuitas en la primera mitad del XVIII. Suprimida la orden de la Santa Cruz en 1656, la orden de san Ignacio de Loyola adquirió el complejo de los Crociferi por cincuenta mil ducados en 1657 del arzobispo Carlo Caraffa, legado de la Santa Sede en Venecia, y convirtió aquel lugar en su sede en la ciudad lagunar (Corner, 1758, p. 305).

² *La Venezia già descritta da Mecor Francesco Sansovino ed hora con molta diligenza ampliata da Giovanni Stringa*, p. 147.

³ *Le minere della pittura veneziana*, 1664, pp. 421-422.

Además, pues, de las dos tablas que han sobrevivido, el ciclo contenía una *Predicación de san Marcos*, ejecutada por Latanzio da Rimini en 1499, y una cuarta tabla, del que no hay ninguna referencia precisa a su autor o a su tema. Se ha conservado un dibujo de una *Predicación de san Marcos* de Latanzio da Rimini, que probablemente fue el estudio preparatorio de esta pintura perdida ([figura 159](#)). Por los temas tratados en las otras tablas, la cuarta bien pudo ser un *Martirio de san Marcos* (P. F. Brown, 1988, p. 287). Todas ellas estaban colocadas en la pared derecha de la capilla, a la izquierda del visitante, y, en la pared de enfrente, había una *Natividad*, obra posterior de Veronese.

Cuando Boschini hizo esta descripción más precisa de las pinturas en la misma capilla del templo de los Crociferi, la disgregación del ciclo estaba próxima. En 1674, diez años después, el propio Boschini lamenta que *La Anunciación*, de Cima, «è stata levata, ne si vede più; ed era cosa preziosa» (en su lugar se había colocado «altra pittura moderna di mano di Giacomo Moratto») y las cuatro pinturas del ciclo de san Marcos «sono pure state levate». Solamente dos de ellas se habían quedado en la capilla, *La curación de Aniano*, de Cima, y *El apresamiento de san Marcos*, de Giovanni Mansueti, pero ahora en la pared opuesta, en la que estaba *La Natividad*, de Veronese, mientras que esta pintura había sido colocado en la pared en que estaba el ciclo de san Marcos, para indignación de Boschini, pues *La Natividad* «l'hanno posta al contrario del lume: ma il peggio è che l'hanno tutta scortecciata nel maneggiarla».¹

Todas las fuentes del siglo XVII sitúan el ciclo en el mismo lugar: la capilla de la Anunciación, a la derecha de la mayor, del templo de los Crociferi, presidida por una pala de Cima da Conegliano, que se ha conservado en el Museo del Hermitage de San Petersburgo ([figura 160](#)), datada y fechada en 1495 en una cartela en el propio cuadro. Entre las referencias de Stringa y Boschini, Ridolfi (*Le meraviglie dell'Arte*, 1648), en la vida de Cima, dice de este pintor:

A Padre Crociferi, nella capella destra a canto l'altar maggiore, ritrasse la Vergine Annunciata, san Marco e san Sebastiano dalle parti, ed un'istorietta del medesimo Evangelista nella parte del muro (I, p.101)

y en la vida de Cristoforo Parmese alude a Latanzio da Rimini en estos términos:

della cui mano è parimente, nella capella destra vicina all'altar maggiore dei Padre Crociferi, un'istorietta di san Marco ch'egli fece in competenza del Conegliano (I, p. 102).

Martinioni, en su edición de 1663 de *Venetia, Vittà Nobilissima...*, de Francesco Sansovino, ubica la *pala* de Cima y el ciclo sobre san Marcos, atribuido por él a Cima y a Latanzio, en la capilla de la casa patricia Zena, en los Crociferi, sin precisar en qué lugar del templo se encontraba, pero su descripción no deja lugar a la duda de que se está refiriendo a la misma capilla que Stringa, Ridolfi y Boschini:

Nella Capella della Casa Zena... vi è la Palla dell'Annunciata, dipinta da Gio: Battista da Conegliano con S.S. Marco, e Sebastiano dalle parti; e di Latantio da

¹ *Le riche minere della pittura veneziana*, 1675, Cannaregio, 77.

Rimino è l'Historietta di S. Marco dalla parte del muro, fatta in competenza del Conegliano sudetto essendo stati ambedue discepoli di Gio: Bellini (p. 169).

Por tanto, cabe suponer que el ciclo originariamente se encargó para esta capilla absidal del templo de los Crociferi de Venecia, y allí se colgó. Según todas las fuentes del siglo XVII, el visitante de la capilla se lo encontraba en la pared de la izquierda, y, de acuerdo con la más precisa de Boschini, en dos niveles. En el inferior, *La curación de Aniano*, de Cima, seguida de *La predicación de san Marcos*, de Latanzio da Rimini, y, encima, *El apresamiento de san Marcos*, seguida de la cuarta pintura, probablemente *El martirio de san Marcos*, de autor desconocido. No se sabe si ésta fue su primera disposición en la capilla o si, en un principio, estaban distribuidos entre las dos paredes laterales hasta que llegó el cuadro de Veronese, pensado para la pared derecha, según Boschini. Esta última hipótesis no es descartable teniendo presente que la altura de las tablas que han sobrevivido es de 137 cms (*La curación de Aniano*) y 146 cms (*El apresamiento de san Marcos*).

LOS TESSITORI DI SETA Y SU SCUOLA EN LA VENECIA DE FINES DEL SIGLO XV

Los tejedores de seda de Venecia habían estado tradicionalmente separados en dos ramas: los *samiteri*, con su propia *scuola* desde 1262 (Brogio d' Ajano, p. 209), y los *veluderi*, buena parte de ellos originarios de Lucca, con *scuola* desde 1347.¹ Los primeros estaban especializados en la producción de todos los paños tejidos con hilos de oro y plata, mientras que los segundos eran los productores de *velluti* o terciopelos y de *zetanini*, tejido similar a los *velluti* (Molà, 1994, p. 169). Discordias y enfrentamientos entre los dos oficios motivaron que, bien avanzado el siglo XV, acabaran uniéndose en uno solo: el de los *tessitori di seta*. La unión no fue fácil, pues chocó con resistencias internas. Así, el 29 de junio de 1475 la magistratura veneciana de los doce *Savii sopra i mestieri* había adoptado la decisión de que los dos gremios se unieran en uno para acabar con «la longa discordia et contension»,² pero algunos de los artesanos consiguieron la permanencia de las dos *scuole*, alegando que el número de miembros para una sola era excesivo (MST, p. 446). Probablemente la razón de las discordias entre los dos oficios era la misma que la expresada en la *mariegola* dei Tessitori a fines de 1488: continuamente surgían nuevos paños y uno y otro oficio se disputaban su factura, por lo que continuamente estaban pleiteando en los tribunales del palacio ducal (*ibid.*). En los años siguientes a 1475 se vivió una situación muy confusa, de la que salieron definitivamente a fines de 1488. El 21 de diciembre de ese año, en asamblea general, los maestros *tessitori* aprobaron, por doscientos cuarenta y cinco a favor y veintiuno en contra, solicitar al Consejo de los Diez que los autorizara a crear una sola *scuola*. Ocho días después, el 29 de diciembre, el Consejo accedió a lo solicitado: «Quod velutariis et samitariis concedatur quod de duobus misteriis fiat unum misterium et una ars et unum gubernum et una scola» (*ibid.*, p. 447). Solamente cuatro días después, el 2 de enero de 1489, fue creada la nueva *scuola* unificada, y ésta era la novedosa situación que vivían los tejedores de la seda de Venecia a fines del siglo XV: por vez primera desde hacía aproximadamente siglo y medio, tenían un solo oficio y un solo gobierno en una única *scuola*.

¹ ASV, *Arti*, b. 552, ff. 7r-7v.

² *ibid.*, ff. 31v-32r.

La manufactura de un producto de lujo como los paños de seda era una actividad económica muy importante en Venecia a fines del siglo XV. La ciudad lagunar era entonces, como se ha dicho en el capítulo 2 de este trabajo, una de las cinco ciudades italianas mayores productoras de seda y los tejedores constituían un grupo numeroso. Ya hemos visto que en 1488 votaron en la asamblea un total de doscientos sesenta y seis maestros y en sucesivas asambleas de 1491, 1492 y 1493 el número oscila entre doscientos treinta y dos y ciento ochenta y cinco (MST, pp. 464-465). Como ha señalado F. Lane (1973, pp. 312-313), la organización de la producción de la manufactura de la seda se caracterizaba en Venecia por una división rígida de sus agentes en dos compartimentos estancos: por una parte, los mercaderes, que vendían los paños en Venecia y fuera de ella y que encargaban su producción a los distintos artesanos que intervenían en la manufactura; por otra parte, los artesanos, los hilanderos (*filatoi*), los cocedores (*cocitori*), los tintoreros (*tintori*), los tejedores (*tessitori*) y los prensadores (*manganeri*). Los maestros tejedores, pues, no podían vender paños al público, sino al mercader que se los encargaba, y los elaboraban en sus talleres con sus ayudantes (*lavoranti*) y aprendices (*garzoni*), sirviéndose de los telares de su propiedad. Solamente ellos, los que sabían usarlos con sus propias manos, poseían telares; en otras palabras, no era posible que un mercader adquiriera un telar y contratara a un maestro para que trabajara con él. Los tejedores cobraban por *braccia* de tela elaborada y un intento por parte de los mercaderes de contratar a maestros propietarios de telares, para que manufacturaran para ellos a cambio de un salario anual, fue prohibido por la *Signoria* por la falta de estímulo que supondría para los maestros «esser lavorante in casi di altri».¹ Asimismo, el Senado prohibió el 12 de noviembre de 1493 que en ningún taller de un maestro tejedor operaran más de seis telares (D'Agano, 1959, p. 257), decisión que fue propuesta por la propia *scuola* el siete de marzo de 1493 por ciento ochenta y un votos a favor y treinta seis en contra (MST, p. 464). Esta situación diversificaba el trabajo entre los tejedores de la seda asentados en Venecia, que gozaban a fines del siglo XV de amplias oportunidades de trabajo y algunos de ellos de una cierta capacidad económica.² Disposiciones de 1491 y de 1492 de los *Consoli dei Mercanti*, prohibiendo que fueran elegidos más de tres maestros tejedores de una misma nacionalidad no veneciana *zudesi* o *provveditori* de la *scuola* e interpretando que no eran venecianos los maestros nacidos en Venecia pero de padre no veneciano, indican que el ejercicio del oficio en Venecia era atractivo para los maestros tejedores no venecianos (MST, p. 464). La magistratura que supervisaba su trabajo más directamente era la de los *Consoli dei Mercanti* y en su *mariegola* (doc. 54) nos encontramos la normativa habitual de los gremios, con una reglamentación muy detallada de los derechos y obligaciones de maestros, oficiales y aprendices y las condiciones de ascenso de una categoría a otra.

En la manufactura de los distintos paños, los tejedores se tenían que ajustar a los requisitos de calidad de los materiales y de factura y tamaño del producto fijados por el *Consiglio dei Pregadi* y los *Consoli dei Mercanti*, y en ello eran escrupulosamente controlados por el órgano de gobierno de los mercaderes de la seda de Venecia, el *Offizio della Seta*, con sede junto a la iglesia de San Giovanni Crisostomo. Este órgano estaba regido por tres mercaderes, llamados *Provveditori della Seta*, seleccionados

¹ Citado en F. Lane, 1973, p. 313.

² La prohibición, antes mencionada, de operar con más de seis telares en un taller fue adoptado porque hubo algunos maestros tejedores que llegaron a acumular treinta, cuarenta e incluso más telares (MST, p.464).

anualmente por los *Consoli dei Mercanti* y los *Provveditori di Comun* de entre nueve que le proponían los propios mercaderes.¹ Estos tres *provveditori* estaban obligados a *far la cercha*, esto es, a entrar en cualquiera de los talleres de los tejedores y comprobar que los paños que estaban manufacturando habían sido notificados previamente al *Offizio* y los estaban produciendo de acuerdo con los requisitos de calidad fijados por las leyes. Los maestros tejedores estaban obligados a abrir las puertas de sus telares a los *provveditori* o a los agentes por ellos enviados y a poner a su disposición los libros de contabilidad y todas las escrituras existentes en el telar, bajo pena de cincuenta ducados de oro y seis meses de prisión, así como de someterse ellos, sus familiares y trabajadores a interrogatorio bajo juramento.² Los lunes, los miércoles y los viernes los tres *provveditori* se personaban en la sede del *Offizio* en San Giovanni Crisostomo para conceder el definitivo sello de calidad a todos los paños de seda terminados en Venecia, requisito sin el cual no se podían poner a la venta.³ Estas funciones de los *provveditori* estaban encaminadas no solo a garantizar una calidad en el producto, sino también a evitar que los tejedores los introdujeran en el mercado.

La Scuola dei Tessitori di Seta era, pues, de naturaleza gremial y, en consecuencia, las relaciones de sus miembros con ella, su gobierno y la extensión de sus prácticas espirituales era distinta a los otros tipos de *scuole*, *grandi* o *piccole*. La mayor parte de su actividad estaba relacionada con la laboral del gremio, que la *scuola* ordenaba y hacía cumplir, y con los intereses del oficio, que la *scuola* protegía, defendía y se esforzaba en acrecentar, siempre en el contexto más amplio del interés general de la República, definido y ejecutado por sus distintos órganos de gobierno y, especialmente, en este caso, por la magistratura de los *Consoli dei Mercanti*. Los órganos de gobierno que se dio la *scuola* tras la unificación de 1488 fueron colectivos e ignoraron la figura del *gastaldo* o rector,⁴ probablemente para evitar que, con motivo de la elección de esta figura, se plantearan rivalidades entre los dos oficios recién unificados que pudieran poner en peligro la consolidación de la *scuola*. Su gobierno descansaba fundamentalmente en diez maestros tejedores, cuatro de los cuales eran los *giudesi* (zudexi) del gremio y seis los *provveditori* (provedadori), elegidos los primeros por un año el segundo domingo de diciembre, y los segundos por dos años el 21 de diciembre, día de santo Tomás; ambos cargos tenían períodos de inelegibilidad de dos años tras la finalización de su mandato (MTS, 1 y 2).⁵ Los *provveditori* y los *giudesi* integraban el

¹ Sobre el procedimiento de selección de los tres *provveditori* antes del 27 de junio de 1492 y la reforma del procedimiento aprobada ese día por el *Collegio*, véase BMC, *Catastico delle Leggi, Scritture e Libri dell'Ofizio dell'Università de' Signori Mercanti della Seta*, código Cicogna 3718, ff. 305r-307v.

² *ibid.*, ff. 307v-308v.

³ *ibid.*, ff. 308v-309r.

⁴ El cargo de *gastaldo* existía en la Scuola dei Veluderi antes de su fusión con la de los Samiteri. El capítulo 1 de la *mariegola* de esta *scuola*, que se conserva en la Biblioteca del Museo Correr y recoge disposiciones de 1347 a 1474, establecía que los oficiales de la *scuola* eran «un *gastaldo*, *dò zudexi*, un *scrivan* e *do comandadori*» (BMC, CL. IV, 17).

⁵ A partir del 13 de septiembre de 1493, la elección de los *giudesi* se trasladó al día de la Pascua, en mayo (doc. 54). Los *provveditori* podían ser *giudesi* inmediatamente después de que terminaban su mandato. Su período de inelegibilidad de dos años era, pues, para volver a ser nombrado *provveditore* (MST, 2 y 18). La *scuola* tenía también otros cargos de gobierno menos importantes: dos escribanos (MST, 3), tres *commendadori* o nuncios (MST, 4) y doce decanos, dos por cada *sestiere* de Venecia. Esta última figura había sido creada para introducir a los más

tribunal que hacía la *prova* para otorgar la condición de maestro en el oficio (MTS, 15), elegían a los doce pobres del gremio que recibían un subsidio mensual de veinte *soldi* (MTS, 11), decidían sobre la manutención de algún miembro de la *scuola* que estuviera en extrema necesidad y, si fuera necesario, sobre el pago de su entierro por parte de la *scuola* (MTS, 39), asistían a los entierros de los oficiales del gremio (MTS, 29)¹ y, sin duda, representaban a la *scuola* en actos públicos y ante las distintas magistraturas de la República y sus tribunales de justicia. Por lo demás, el cargo de *zudese* estaba dotado de mayor capacidad ejecutiva que el de *provveditore*. Los *zudesi* eran quienes administraban justicia en el gremio los domingos (sus decisiones eran recurribles ante los *Consoli dei Mercanti*), imponían las penas, cobraban las multas y se embolsaban un tercio de su importe (MST, 20 y 52). Mientras ejercían el cargo, sus personas eran inviolables en el seno de la *scuola*, esto es, ningún miembro de la cofradía, directamente o por persona interpuesta, podía injuriosos o, de alguna forma, intentar hacer torcer su juicio (MST, 7), y, en los capítulos generales, eran quienes daban o quitaban palabra (MST, 40). El procedimiento para elegirlos era una combinación de votación secreta y suerte: en la asamblea general en la que se procedía a su elección, se contaban los maestros tejedores asistentes y se introducían en un sombrero tantas balotas cuantos maestros asistentes, de las cuales treinta y seis debían ser gualdas y el resto blancas. Se extraían las balotas del sombrero por los maestros y aquellos a los que la suerte les deparaba las balotas gualdas se convertían en los elegibles como *zudesi*. A continuación, el capítulo procedía a votar de entre ellos los cuatro *zudesi*, uno a uno, requiriéndose la mitad más uno de votos afirmativos en cada caso (MST, 71).

LA VINCULACIÓN DE LA SCUOLA DEI TESSITORI DI SETA CON EL CONVENTO DE LOS CROCIFERI

La relación de los tejedores de seda de Venecia con el convento de Santa Maria dei Crociferi la iniciaron los *veluderi* o terciopeleros, una de las dos ramas del gremio, fusionadas en 1488. Desde su creación en 1347, la Scuola dei Veluderi eligió como sede este complejo conventual y en su claustro celebró la asamblea fundacional y sus capítulos generales, según consta en una recopilación manuscrita de acuerdos de los *tessitori di seta* que se conserva en el Archivio di Stato di Venezia:

Parte in Pregadi che li maestri de veluderi possa far una scola per far Capitolo nel'chostro de Crosechieri. 1347. 11 novembre. In nome de Dio e della Vergine Maria e del Vangelista missier S. Marco, retor di questa scola.

Presso fu parte in Consiglio de Pregati che li maistri di veluderi possa far una scola con ordini dati per la camara delli Signori Consoli de Mercadanti ad usanza delli altre arti, per la qual gracia mandada della ducal Signoria et esaminada quella per li detti signori Consoli di Mercadanti diligentemente per autoritade del so' ofitio, dato licenza alli diti maestri de i veluderi di fare

jóvenes en la responsabilidad de la *scuola*, pues eran seleccionados por los *zudesi* entre los «piui novelli e piui zoveni del mestier» (MST, 9).

¹ La *mariegola* no dice que estuvieran obligados a asistir a los entierros de los maestros tejedores en su calidad de *zudesi* y *provveditori*. Lo estaban, sin embargo, en su calidad de maestros tejedores (MST, 38).

capitolo e costituire ordine intro delli quali adunadi, insieme intro il chioistro delli Croxechieri (ASV, *Arti*, b. 552, f. 7r-7v).

Los archivos del convento de los Crociferi ardieron en el incendio que destruyó parte del convento en 1513 y entre la documentación conservada de la Scuola dei Veluderi no se ha encontrado ningún acuerdo entre esta hermandad gremial y los padres crucíferos sobre la habitual concesión a la hermandad del *ius patronatus* de una capilla, de tumbas y de espacios para celebrar capítulos generales, en el caso de que la hermandad no tuviera su propio edificio, a cambio de una determinada cantidad de dinero anual y la exclusividad para los padres crucíferos de los servicios religiosos que demandaban todas las hermandades: misas en la capilla cedida por la salvación del alma de los cofrades, oraciones y cánticos regulares, con aspersion de agua bendita sobre las tumbas, y exequias de los cofrades que fueran enterrados en aquellas tumbas. Sí están documentadas, sin embargo, las actividades que este tipo de acuerdo possibilitaba. Además de la ya mencionada, la junta rectora de la *scuola* (el *gastaldo* y sus *compagni*) celebraban una misa anual en la iglesia de este convento, que, a partir de esa fecha, se comienza a officiar todos los domingos.¹ En un capítulo general de la *scuola* de 24 de febrero de 1423 se precisan quiénes de los miembros del equipo de gobierno de la *scuola* habrían de asistir a esa misa en el templo de los Crociferi y se fijan las multas para quienes no lo hagan:

Che si debia far dir una messa ogni domenica.

Ancora in nel ditto capitolo fo prexo che il gastaldo con i sindici, il scrivan, il comandador, con 16 dei degani debia far dir ogni domenega una mesa per l'anema de quelli della dita arte e aquella stare fin compida la dicta mesa, con questa condition, che i primi compagni che anderà al luogo de S. Maria dei Crosechieri possa far comenzar la dicta messa con questa condition, che tutti quelli che non vegnirà alla dicta mesa avanti che sia compido l'evangelio casca alla pena de soldi quattro (ASV, *Arti*, 552, f. 21r-v).

Posteriormente, la *mariegola*, en su capítulo 65, insistiría sobre la obligatoriedad de los decanos de la hermandad de asistir a esta misa dominical en el templo de los Crociferi y elevaría la multa a diez *soldi* a quien no estuviera presente antes del «kirieleison».

Cuando se produjo la fusión de los *veluderi* con los *samiteri* en un único oficio y en una única *scuola*, la vinculación de los *veluderi* con los padres crucíferos se traspasó al nuevo gremio fusionado y a la nueva *scuola* nacida de la unión. Ya la gran asamblea de ambos oficios del 5 de septiembre de 1475, en que se dio una primera forma, luego fallida, a la unión autorizada el 29 de julio anterior por el *Collegio dei XII Savii*, se celebró en la iglesia de los Crociferi («unidi in la chiesa de Crosechieri»)² La *mariegola* (MST) de la *scuola* fusionada vuelve a insistir sobre la obligatoriedad de los doce decanos de asistir a la misa dominical «ala giesia di frati Crosechieri» en el

¹ ASV, *Arti*, b. 552, f. 97v, y BMC, *Mariiegola dei Veluderi*, capítulo 17: «Come il gastaldo e li suo compagni sono tegnudi de far celebrar. Che a nome e reverentia de Dio et de la biada verzene Maria, mare de quello, sia tegnudo el gastaldo e li compagni de quello ogno dì de domenega far celebrar una messa in la giexia de Santa Maria di Crosechieri, sì como in fino qua se dixeva ogni mexe».

² ASV, *Arti*, b. 552, ff. 31v-32r.

capítulo 9 y, en el capítulo siguiente, dice que, una vez terminadas las dos misas del domingo (con motivo de la fusión se debieron de duplicar al doblarse el número de miembros) por las almas de los cofrades muertos, «el frate», esto es, el padre crucífero que las ofició, «sia obligado... de andar sopra le arche cum l'acqua sancta, secondo usanza». Esta afirmación prueba que existía ese acuerdo, que con toda seguridad se remontaba a la Scuola dei Veluderi, entre la *scuola* y los padres crucíferos, y que el acuerdo incluía la disposición de tumbas por parte de la hermandad gremial.

La asociación de la Scuola dei Tessitori di Seta con el convento de los hermanos crucíferos era, pues, la habitual de todas las hermandades venecianas con un convento o una parroquia. Las *scuole grandi* y algunas *piccole* habían conseguido del capítulo conventual o parroquial terrenos para elevar un edificio que les sirviera de sede. Pero la mayoría tenía que contentarse con una capilla en el templo, en la que celebraba sus misas, unas tumbas en la propia capilla o en algún otro lugar del templo o del convento en el que enterraba a sus cofrades, y en la utilización de dependencias conventuales, la propia iglesia, el claustro u otras, para la celebración de sus capítulos generales, como hemos visto que fue el caso de la Scuola dei Veluderi y, después, de la Scuola dei Tessitori. A principios del siglo XVI, en Venecia se entendía que la Scuola dei Tessitori di Seta tenía sede en los Crociferi y la gente se refería a ella como el «Offizio de Crosechieri» y a sus cargos como *provveditore* o *giudese* «alli Crosechieri».¹

LA CAPILLA DE LA SCUOLA DEI TESSITORI DI SETA EN LOS CROCIFERI Y SU DECORACIÓN

El ciclo de cuatro tablas sobre la vida de san Marcos fue ciertamente encargado por la Scuola dei Tessitori di Seta de Venecia. Giovanni Mansueti, en *El apresamiento de san Marcos* ([lámina 53](#)), pintó dos cartelas en la parte inferior de la tabla, en sendas contrahuellas de los dos últimos peldaños de una escalera ([lámina 54](#)). La cartela del penúltimo peldaño es de autoría: «IOANES DE MA/N SUETIS/ .P.». La del último peldaño contiene la relación de donantes y dice literalmente lo siguiente:

S IAC° DE SIMON S ANTT° DI VAISCHO S IAC° BEVI LAQUA S FELIP°/ DE BEL TTAME S
ZUANE DE ZORZJ S ALBERTO DARJN/ S FERMO DI STEFANO S NICHOLO DE MARCHO S
MJCHIEL/ VERZO S ALESIO DE ANDREA QUE STI SON LJ ZUDEXI ELI PRO/VEDADORI
1499 ADJ 18 DE MAZO.

La transcripción es la siguiente:

¹ En junio de 1514 un tejedor llamado Zuane de Fiorio fue elegido *soprastante* en el *Offizio della Seta*, el órgano de gobierno de los mercaderes de la seda; un *soprastante* era un tejedor que servía en el *Offizio* asesorando a los tres *provveditori* en sus decisiones, especialmente, en la de dar el sello de calidad a los paños. Pero Zuane de Fiorio era *provveditore* de la Scuola dei Tessitori di Seta, lo cual, según la normativa del *Offizio della Seta*, era incompatible con el puesto de *soprastante*. Fiorio decidió renunciar a su cargo en la Scuola dei Tessitori. Pues, bien, esta renuncia aparece referida en los registros del *Offizio della Seta* como «rifiutò di esser provveditore alli Crosechieri» (BMC, *Catastico delle Leggi, Scritture e Libri dell'Ofizio dell'Università de' Signori Mercanti della Seta*, código Cicogna 3719, ff. 264 r-v). Igualmente, el 23 de marzo de 1517 en los registros del *Offizio della Seta* se afirma que Bernardin Stella, otro tejedor de la seda que era *soprastante* del *Offizio*, lo dejó por ser «acchetato giudice all'Offizio de Crosechieri» (*ibid.*, f. 265v).

Ser Giacomo de Simon, ser Antonio di Varisco, ser Giacomo Bevilacqua, ser Filippo de Beltrame, ser Zuane de Zorzi, ser Alberto Darin, ser Fermo di Stefano, ser Niccolò di Marco, ser Michele Verzo, ser Alessio d' Andrea, questi sono i giudesi ed i provveditori. 1499, addí 18 maggio.¹

Se trata claramente de la relación de los diez maestros tejedores que, en calidad de *zudesi* o *provveditori* gobernaban la *scuola* en mayo de 1499. Como hemos dicho anteriormente, los cargos principales de esta hermandad gremial, establecidos en su *mariegola*, eran cuatro *zudesi* y seis *provveditori*; la cartela no nos precisa quiénes de ellos eran *zudesi* y quiénes *provveditori*, pero sí nos dice que esas diez personas eran las que desempeñaban esos cargos («questi son li zudesi e li provedadori»). No cabe admitir la posibilidad de una mera coincidencia entre la denominación de los cargos de la Scuola dei Tessitori di Seta y los donantes de la tabla de Mansueti, que podrían ser cargos de otra scuola gremial, en la que también solía haber *provveditori* y *giudesi*. Los nombres de algunas de las personas de la cartela de Mansueti también aparecen en disposiciones de aquellos años contenidas en la *mariegola* de la Scuola dei Tessitori di Seta. Alberto Darin fue uno de los *giudesi* que formaron parte de la primera junta rectora de esta hermandad gremial, tras su fusión a primeros de enero de 1489 (MST, proemio, [figura 161](#)) y era *provveditore* el 20 de agosto de 1508 (MST, p. 466, [figura 162](#)). Antonio Varisco era *giudese* en esa misma fecha (*ibid.*). Las relaciones de cofrades de las *scuole grandi* que recogen sus *mariegole* son una fuente interesante para conocer la profesión de muchos venecianos *popolani*. Alberto Darin, por ejemplo, aparece registrado como «samiter» de la parroquia de San Pantalon en la Scuola di San Marco, donde ingresó en 1474 (ASV, SGSM, b. 4, f. 7r, [figura 163](#)). En estos registros aparecen también como tejedores de la seda tres personajes de la cartela de Mansueti: Giacomo Bevilacqua, como «samiter», en la Scuola di San Marco, en la que ingresó en 1497 (*ibid.*, f. 68r, [figura 164](#)). Zuane di Zorzi, como *veluder* de la parroquia de San Zuane Degolà, en la Scuola di San Marco, en la que ingresó entre 1482 y 1492 (*ibid.*, f. 162v, [figura 165](#)); finalmente, Fermo di Stefano, como *veluder*, en la Scuola di San Giovanni Evangelista, en donde ingresó en 1500 (ASV, SGSGE, b. 13, f. 140r, [figura 166](#)).

Si bien, pues, la Scuola dei Tessitori di Seta ciertamente encargó el ciclo de san Marco y lo hizo para su sede en los Crociferi, no se puede afirmar con certeza, aunque sí con un altísimo grado de probabilidad, que su destino fue su capilla en el templo del convento y que esa capilla era la misma en que vieron colgados las tablas Stringa, Ridolfi, Martinioni y Boschini en el siglo XVII.

La hermandad encargó un ciclo sobre la vida de san Marco porque el evangelista y patrón de Venecia era uno de sus patrones, como se desprende del proemio de la *mariegola* (MST), y la *pala* del altar era una *Anunciación*, porque esta Virgen era su otra patrona (*ibid.*). De hecho el proemio de su *mariegola* se encabeza con una iluminación de la *Anunciación*, rodeada de cuatro *tondi* con los símbolos de los evangelistas y, en ese mismo folio inicial, tras la invocación a la «gloriosa Annutiada Verzene Maria» y al «protector miser san Marco evangelista», se denomina a la *mariegola* «Capitulario dela Anonsiata» ([figura 167](#)). Por otra parte, cada 25 de abril,

¹ Una prolongación de la raya horizontal de la segunda «t» de «belttame» indica la omisión de alguna letra; el apellido es, obviamente, «Beltrame». Por otra parte, otra raya horizontal, semiborrada, sobre la «i» de «Vaisco» apunta también a la omisión de alguna letra. Creo que se trata del apellido «Varisco».

día de san Marcos, todos los maestros tejedores y sus oficiales se congregaban en Rialto y, desde allí, se dirigían a la basílica de san Marcos, cada uno con su cirio en la mano, para hacer una ofrenda al patrón de la ciudad, que era también el suyo (MST, 24); es éste el único día recogido en la *mariegola* en que maestros y oficiales se reunían en un acto de naturaleza religiosa.

En resumen, seis años después de la fusión de la Scuola dei Veluderi y la Scuola dei Samiteri en una única hermandad gremial, la nueva *scuola* surgida de la unión, la *Scuola dei Tessitori di Seta*, puesta bajo la protección de la Virgen de la Anunciación y de san Marcos, procedió a decorar con sus signos de identidad su sede en los Crociferi. Para ello encargó a Cima una *pala* de altar con una *Anunciación* para su capilla. En los años inmediatamente siguientes, encargó un ciclo de cuatro tablas sobre la vida de san Marcos para una o las dos paredes laterales de la capilla, compuesto por *La curación de Aniano*, de Cima, ejecutado en torno a 1499 o quizás uno, dos o tres años antes; la perdida *Predicación de san Marcos*, de Latanzio da Rimini, de 1499, según las fuentes del siglo XVII; *El apresamiento de san Marcos*, de Giovanni Mansueti, de 1499, y una cuarta tabla de tema y autor desconocido, ejecutada también probablemente en torno a 1499. Ese era el decorado en el que el padre crucífero celebraba ciertamente todos los domingos las dos misas por el alma de todos los difuntos de la *scuola*, en presencia de los decanos de ésta (MST, 9). Si las tumbas que la cofradía tenía en los Crociferi se encontraban, como era bastante habitual, en la capilla de la hermandad, ese podía ser el decorado de las aspersiones y del *De profundis* dominical del padre crucífero, tras las misas (MST, 10), y de los entierros de los cofrades que optaban por ser sepultados en las *arche* de la cofradía o se veían forzados a ello por insuficiencia económica. Ese podía ser también el decorado que presidía las reuniones de la junta rectora y la administración en el seno del gremio por parte de sus cuatro *giudesi*, pues no era entonces raro que esas actividades se realizaran en las capillas de las hermandades en el interior de los templos, cuando éstas no tenían edificio propio. Así consta, por ejemplo, en uno de esos acuerdos habituales de una hermandad con el capítulo de un convento de fecha de 10 de noviembre de 1483, esta vez entre una Scuola dell' Annunziata, integrada por zapateros alemanes asentados en Venecia, y el capítulo del convento de Santo Stefano:

Item dicti fratres nomine quo supra dant tradunt et concedunt sociis dicte societatis nomine quo supra stipulantes et recipientes tantum terre et fundi soli ab utraque dicti altaris parte quantum occupant et capiunt duo sedilia seu banchalia, jam usui dicte societatis dicata, extra capellam dicti altaris apud parietem, qui est post ipsum altare; in quibus sedilibus possint gubernari et reservari cerei et candelae et reliqua.¹

En aquellos bancos, pues, junto a la capilla, la *scuola* guardaba su luminaria y otras pertenencias y desde allí era gobernada. Es probable que en la Scuola dei Tessitori di Seta ocurriera lo mismo.

¹ ASV, *Mani Morte, Convento di S. Stefano*, n° 331. Processo n° 431, *Calegheri Todeschi per l'Altar dell'Annonciata*, f. 22, transcrito en H. Simonsfeld, *Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig und die deustchvenetiaanischen Handelsbeziehungen*, Stuttgart, 1887, tomo II, doc. 66, p. 326.

LA CURACIÓN DE ANIANO

Cima da Conegliano

172 x 135 cms. Óleo sobre tabla. Gemäldegalerie, Berlín.

c. 1499. La tabla se ha aumentado con dos añadidos, uno en el extremo superior y otro en el inferior.

[Lámina 52.](#)

Según *La leyenda dorada*, san Pedro envió a san Marcos a evangelizar Alejandría, y el evangelista, nada más llegar a la ciudad egipcia, se vio sorprendido por la rotura de sus dos sandalias, que interpretó como un presagio de que Dios impediría que Satanás se interpusiera en su camino. San Marcos se descalzó y prosiguió su avance en la ciudad. Enseguida se encontró con un zapatero, Aniano, trabajando en su taller, y le entregó sus sandalias para que se las arreglara. El zapatero se puso inmediatamente manos a la obra, pero con la mala fortuna de que se hirió gravemente la mano izquierda con la lezna. Entonces, san Marcos cogió un poco de polvo del suelo, lo mezcló con saliva e hizo un emplaste, que aplicó a la mano del zapatero. El remedio tuvo un efecto curativo inmediato y el zapatero, maravillado, invitó a san Marcos a su casa y se interesó por aquel forastero con poderes mágicos. Aniano y su familia se convirtieron en los primeros cristianos de Alejandría, pues san Marcos los catequizó rápidamente. Poco después, Aniano sería consagrado obispo de Alejandría por el propio san Marcos.

El tema tenía larga tradición en Venecia. En la basílica de san Marcos había aparecido en cuatro ocasiones. La primera en el ciclo de san Marcos en los esmaltes de la *Pala d'oro*, de principios del siglo XII. La segunda y la tercera en los mosaicos; primero en el ciclo de san Marcos de la bóveda y pared norte de la capilla de san Pedro, a la derecha del coro, datable en la primera mitad del siglo XII; después, en el ciclo de san Marcos de la bóveda del lugar, en el lado sur de la basílica, en que, a principios del XVI, se instalaría la capilla funeraria del cardenal Battista Zen, ciclo datable en la segunda mitad del siglo XIII ([figura 168](#)). Finalmente, en el ciclo de san Marcos de la *Pala Feriale*, tabla ejecutada por Paolo Veneziano a mitad del siglo XIV para cubrir la *Pala d'oro*, que se exponía al público solamente en ocasiones señaladas ([figura 169](#)). A finales del siglo XV dos bajorrelieves habían vuelto a poner de actualidad el tema. Uno, en la fachada de la Scuola dei Calzaioli, o hermandad de los zapateros de Venecia, que tenían a san Aniano como su santo patrón; es de autor no identificado claramente (Pietro Lombardo?) y datado en 1478 ([figura 170](#)). Otro, el bajorrelieve de Tulio Lombardo en la fachada de la Scuola di San Marco, datable entre 1495 y 1500 ([figura 171](#)). Asimismo, se ha conservado un dibujo a lápiz y pluma del tema de las últimas décadas del siglo XV, de autoría controvertida.¹

¹ Giovanni Bellini, según los Tietzse (H. Tietzse y E. Tietzse-Conrat, 1944, n° 283, p. 83), pero no explican convincentemente para qué obra era. Es posible también una conexión con Gentile Bellini, en particular, con el diseño que hizo para el púlpito del altar de la sala capitular de la Scuola di San Marco, destruida por el incendio de 1485, obra que la Scuola encargaría a Antonio Rizzo en 1476; pero las características del encargo (figuras en mármol blanco sobre mármol negro) no parece que tengan nada que ver con el dibujo (W. S. Sheard, 1984, p. 166). Podría ser el dibujo preparatorio de un pintor del taller de Giovanni Bellini (el estilo de Giovanni se reconoce en el dibujo) para participar en el encargo de los Crociferi (*ibid.*, p. 174, n. 75).

Cima da Conegliano, como era tradicional en el tratamiento del tema en Venecia, recoge el momento en que san Marcos estaba procediendo a la curación y lo hace en los términos fijados por Paolo Veneziano, y seguidos posteriormente. Aniano, sentado en su lugar de trabajo, tiende a san Marcos, a petición de éste, su mano herida. San Marcos, descalzo, se la coge delicadamente con su mano izquierda, mientras que acompaña la invocación a Dios para efectuar la curación con un movimiento hacia arriba del brazo derecho y los dedos extendidos. El rostro de san Marcos es el tradicional veneciano del ábside principal de la basílica, esto es, el de un hombre de mediana edad, con cabello oscuro abundante, barba corta, pero espesa, y bigote, y no el del personaje calvo y con luenga barba blanca con el que se puede ver, por ejemplo, en fray Angélico. La escena, como era también tradicional, la sitúa en exteriores (solamente el dibujo mencionado ubicó este tema en el interior de una zapatería), en un día azul y luminoso. Como todas las representaciones pictóricas o escultóricas de fines del siglo XV, san Marcos aparece de pie, y no sentado, como en la capilla Zen o en Paolo Veneziano. Cima asume la tradición veneciana de orientalizar a Aniano con un turbante y la fijada por Paolo Veneziano de vestir a san Marcos con vestido rojo y manto azul y de presentar a Aniano con la zapatilla de san Marcos sobre uno de los muslos. La composición de la representación guarda ciertas semejanzas con el bajorrelieve de la fachada de la Scuola dei Calzaioli, con una arquitectura en fuga de perspectiva oblicua a la izquierda del espectador y una arquitectura paralela al plano de la pintura en el fondo.

Enraizado, pues, en la tradición, Cima crea su personal versión del tema. Se distingue por la intensificación del orientalismo, el interés por poner de manifiesto el paganismo de la Alejandría de san Marcos y un cuidado realismo en la figuración de Aniano zapatero, todo ello combinado con lo que el gusto del momento exigía a los pintores cuando ejecutaban pintura narrativa: arquitecturas sorprendentes por la calidad de una figuración que se atenía a las leyes de la perspectiva y presencia de algún animal, que permitiera al pintor mostrar su maestría en esta faceta de la pintura.

Cima se aparta de la tradición en este tema de representar a pocos personajes en la escena e introduce un corro de nueve alejandrinos curiosos, de pie, en torno a san Marcos, todos ellos pendientes de la curación, los que están en segunda fila esforzándose por ver la escena por encima del hombre del paisano que se les ha colocado delante. En medio de ellos, a la derecha de san Marcos, ha incrustado un enigmático compañero del evangelista, ataviado como él.¹ Los nueve orientales lucen, como Aniano y su compañero de trabajo, que asoma, de perfil, por la ventana de la zapatería con un pedazo de piel en sus manos, turbantes blancos, todos ellos de factura mameluca, más que turca, excepto el de un personaje de tez oscura, que lleva un turbante beduino, con la faja en torno al cuello. Visten indumentarias orientales, entre las que destacan, por su colorido, la toga talar de un anciano de luenga barba y mano en el pecho (un soberbio brocado de blanco, animado con una decoración vegetal bordada en oro sobre fondo verde) y, también, el manto a rayas rojas y verdes del personaje que se encuentra junto a la puerta de la zapatería. Acompaña a este grupo en primer plano un caballero oriental con *taqiyya* roja y maza en mano, que aminora el paso de su pardo corcel, gira la cabeza y ladea su cintura para poder contemplar lo que está ocurriendo en el centro de aquel corro. Esta tabla de Cima es, después de *La recepción de los embajadores* ([figura 104](#)), una de las primeras manifestaciones que se han conservado

¹ En la representación de Paolo Veneziano también aparece un personaje junto a san Marcos, portando un libro de tapas rojas.

del orientalismo de la pintura veneciana de fines del siglo XV y tres primeras décadas del XVI, firmemente incorporado en la pintura narrativa sagrada, cuando ésta versaba sobre episodios que habían ocurrido en lugares que, en la fecha de ejecución de la pintura, estaban bajo dominio turco o mameluco. Este grupo numeroso de personajes orientales así ataviados, le dio a *La curación de Aniano* una animación y un cromatismo que hasta entonces no tenía e incorporó al tema la significación nueva de la posibilidad de la conversión al cristianismo de los fieles del Islam, presente en el pensamiento de los venecianos de entonces.

Las arquitecturas en las que Cima mostró su maestría en el dominio de la perspectiva son de formas clásicas, y clásicos son también algunos de sus elementos decorativos. El edificio de dos plantas en fuga de perspectiva a la izquierda del espectador presenta, en su planta baja, una magnífica columnata de mármol con capiteles corintios y una elegante cornisa. El edificio del fondo, que cierra la composición, está precedido por un soberbio frontón, sostenido por cuatro pilastras corintias sobre monumentales pedestales, a juzgar por uno visible a la derecha, y, en medio de las dos pilastras centrales se deja ver la parte superior del arco de medio punto que daba acceso al interior. En el tímpano del frontón se aprecia claramente un bajorrelieve de una diosa marina, rodeada de dos pequeños tritones y, en el friso del frontón y del resto del edificio, se adivinan rosetones. Cima dotó a las paredes de este edificio, de mármol blanco en cornisas, frisos y pilastras, de un revestimiento de mármol policromo, con losanges, rombos y medallones, más propio del estilo de los arquitectos lombardos del Primer Renacimiento veneciano. El edificio está coronado por un tambor de mármol blanco, animado por bandas verticales de mármol rosa; sobre él descansa una gran balconada, en la que se encuentran otros cinco personajes orientales. En el centro se levanta una torre octogonal, con un gran óculo de mármol blanco en cada una de sus caras, cubierta por una cúpula, también octogonal, con una pequeña urna en su cima. Este sorprendente tambor, con balconada, torre y cúpula, podría ser una alusión al faro de Alejandría, o, simplemente el prelude de los fantásticos minaretes que abundarían en la pintura narrativa sagrada veneciana de aquellos años, dominada por el orientalismo. Cima ha creado, pues, un escenario híbrido, en el que se mezcla el orientalismo de las figuras, que evocan inmediatamente el Islam, con el clasicismo de buena parte de las arquitecturas, que evoca el paganismo de la Alejandría romana. Otros pintores venecianos no tardarían en dar el paso que Cima no dio en esta tabla: introducir en las arquitecturas clásicas símbolos islámicos y convertirlas en dominios del infiel mahometano.

En su versión del tema, el pintor puso un especial interés en resaltar la condición de artesano de Aniano, solamente parangonable a la mostrada en el dibujo de autoría controvertida que se ha conservado sobre el mismo tema. A la lezna en su mano derecha, con la que se ha producido la herida, presente ya en Paolo Veneziano y en el bajorrelieve de la Scuola dei Calzaioli, añade Cima un delantal de trabajo sobre la toga, una caja de madera para las herramientas, en la que se puede ver otra lezna, similar a la que tiene en su mano derecha, y los mangos de otros tres instrumentos, y un convincente taburete de trabajo, con tres patas redondas de madera. Este detalle del acercamiento al mundo artesanal de Aniano no disgustaría a los *tessitori di seta* que encargaron a Cima la tabla.

EL APRESAMIENTO DE SAN MARCOS

Giovanni Mansueti

164 x 146 cms. Óleo sobre tabla. Colección del Príncipe de Liechtenstein, Vaduz, Liechtenstein.

Autoría en una cartela en la contrahuella del segundo escalón, en la parte inferior de la tabla: IOANES DE MA/N SUEITIS/ P[ENXIT]. Fecha en una segunda cartela, debajo de la anterior, en la contrahuella del primer escalón, después de relacionar los nombres de los jueces y proveedores de la *scuola*: S[ER] IAC° DE SIMON S[ER] ANTT° DI VAISCHO S[ER] IAC° BEVI LAQUA S[ER] FELIP°/ DE BEL TTAME S[ER] ZUANE DE ZORZJ S[ER] ALBERTO DARJN/ S[ER] FERMO DI STEFANO S[ER] NICHOLO DE MARCHO S[ER] MJCHIEL/ VERZO S[ER] ALESIO DE ANDREA QUE STI SON LJ ZUDEXI ELI PRO/VEDADORI 1499 ADJ 18 DE MAZO.

[Láminas 53-54.](#)

De acuerdo con *La leyenda dorada*, san Marcos, al advertir la animosidad que se había generado en Alejandría contra su persona por predicar contra el politeísmo, consagró obispo a Aniano, abandonó la ciudad y se asentó en Pentápolis durante dos años. Transcurrido este período de tiempo, regresó a Alejandría, en donde se sorprendió del auge que había experimentado el culto a Dios. Advertida su presencia de nuevo en la ciudad, las autoridades lo detuvieron el día de Pascua, cuando celebraba misa en el templo que, por orden suya, habían construido los cristianos. Sus aprensores le pusieron una soga al cuello y lo arrastraron sobre los guijarros del pavimento, produciéndole el despellejamiento en varias partes de su cuerpo y derramamiento de sangre, que llenaba los espacios entre las piedras. Después, lo encerraron en un calabozo, en donde fue confortado por la visita, primero, de un ángel, y, luego del propio Cristo. Al día siguiente, de nuevo le pusieron la soga al cuello y lo arrastraron por la ciudad. En medio de esta cruel tortura, san Marcos expiró, después de haber encomendado su alma a Dios.

Esta tabla de Giovanni Mansueti es original en el tema, pues recoge el momento en que san Marcos es conducido al interior del calabozo, en el que recibiría las visitas del ángel y de Jesucristo. En el ciclo de san Marcos de los mosaicos de la Capilla de San Pedro, en la basílica de San Marcos, se representa solamente el martirio de san Marcos, con el santo con la soga al cuello y dos hombres tirando de él por cada extremo de la soga. En el ciclo de los mosaicos de la Capilla Zen se muestra el apresamiento de san Marcos en la iglesia, cuando celebraba la misa, y el martirio, bajo la forma del arrastre de su cuerpo por la ciudad. En la *Pala feriale*, Paolo Veneziano representó a san Marcos en el calabozo, visitado por Cristo, y también el arrastre de su cuerpo. En el ciclo para el *albergo* de la Scuola di San Marco, el propio Giovanni pintaría en un único lienzo la deliberación de las autoridades que culminó con la orden de apresamiento, el apresamiento en el interior de la iglesia mientras celebraba, y la visita de Cristo y del ángel en el calabozo. Giovanni Bellini y Vittore Belliniano pintarían el arrastre del cuerpo del santo para el mismo ciclo. En ninguno de estos ciclos, pues, se representó el momento de la introducción del santo en el calabozo, como hizo Mansueti en esta tabla, en el que ignora la soga al cuello y el tormento que sufrió antes de ingresar en el calabozo.

En primer plano, san Marcos es forzado a entrar en el calabozo, identificable aquí, como en muchas otras pinturas de este y de otros ciclos, por las rejas que presenta su ventana. El orientalismo mameluco de las indumentarias de todos los personajes, excepto san Marcos, es total. Los que lo han apresado van vestidos de igual forma y llevan un alfanje metido en el ceñidor. Se trata, sin duda, de los hombres de armas del

poder de aquella ciudad. Todos ellos llevan el *zamt*, el tipo de turbante usado por los militares mamelucos (Raby, 1982, p. 41), introducido en la pintura veneciana por el lienzo *La recepción de los embajadores* (figura 104), en un personaje con arco y espada, y que Mansueti utilizaría en esta y en otras pinturas, cuando quería personalizar el poder represivo islámico actuando contra los cristianos. Uno de estos hombres entra decididamente en el calabozo, asiendo firmemente en su mano derecha la cuerda con la que se le han amarrado las manos a san Marcos; otro ha cogido a san Marcos por la cabellera y tira de su cabeza hacia la celda. Un tercero, detrás de san Marcos, se dispone a asestarle un puñetazo. En segundo plano, debajo de una logia, se encuentra el poder político que ordenó el apresamiento. El sultán, acuclillado sobre una meseta que le sirve de *martaba* (en *La recepción de los embajadores* el emir de Damasco aparecía acuclillado sobre una *martaba*), se identifica por el espaldar del trono, cubierto con un lujoso paño rojo con bordados blancos, y por su *na^c-ura*, el turbante que empleaban los sultanes o emires mamelucos, con antenas o cuernos, como el emir de Damasco en *La recepción de los embajadores*. Le rodean sus escribanos, que registran las órdenes con sus plumas en tiras de pergamino, mientras que, al igual que en *La recepción de los embajadores*, un grupo de altos dignatarios de la corte, todos ellos de pie, junto a la pared de la logia, lucen la *taqiyya* roja, al igual que el heredero del sultán (el niño que está a su lado). La escena difícilmente puede tener otra lectura: el poder del Islam, político y militar, ha detenido y maltrata a san Marcos, esto es, a Venecia. En primerísimo plano, sobre un pavimento en taracea de mármol policromo, Mansueti representó un pequeño guepardo domesticado, con lo que cumplía con el requisito de la presencia de animales, al tiempo que enfatizaba el orientalismo. En sucesivos planos más distantes, Mansueti, un pintor sin límites a la hora de presentar personajes en sus cuadros, parece esforzarse en dar una imagen de intensa actividad en aquella corte, con personajes que entran y salen o charlan o curiosean en las balaustradas de palacio, quizás aguardando a ser recibidos por algunos de los oficiales de palacio.

La composición de la pintura es chocante: el escenario se presenta al espectador no frontalmente, sino en una fuga de perspectiva oblicua, consistente en la fachada del palacio, seguida de una torre octogonal, compuesta de tres secciones de distinta anchura, que se levantan una sobre la otra de mayor a menor, con balconada sobre la primera, quizás la torre de un minarete. Ambos edificios, en un estilo que recuerda inmediatamente el del Primer Renacimiento veneciano, están revestidos de mármoles crema y rosa oscuro; el primero, para las paredes, los pilares, balaustradas y columnas de la planta alta del palacio; el segundo, para los arcos, marcos de ventanas y puertas, esquinas y pasamanos de buena parte de las balaustradas. El cromatismo resultante de esta combinación es de escaso gusto en esta tabla.

La variedad de formas y elementos arquitectónicos que presenta Mansueti en la fachada del palacio es desmedida y confusa, lo cual, unido a la torpeza del diseño, produce un pobrísimo efecto estético. En efecto, la fachada del palacio comprende una planta baja, con una arcada de medio punto, sostenida por pilares, y una columnata en la planta alta, que se supone que también sostiene arcos de medio punto (estos arcos quedan fuera de la representación), con una balaustrada mal diseñada (cuesta identificar que es una balaustrada), que se extiende de un extremo a otro. Justamente en medio de la fachada de palacio, se abre una puerta en arco de medio punto, impropia estrecha para ser la principal del palacio (tiene un escudo de armas encima), que no está integrada en la arcada, sino que está elevada con respecto al nivel del suelo, a una altura superior a la de la mitad de los pilares de la arcada. Por ello, se accede a ella desde una escalera y esta puerta es el ingreso a no se sabe bien qué planta intermedia existente

entre la planta baja y alta. Encima de esta puerta, la columnata de la planta alta, también incomprensiblemente, se interrumpe, para dejar paso a una ventana enrejada. En ambos extremos de la fachada se proyectan hacia el exterior dos logias, con bóvedas de arista como cubierta, sostenidas por arcos de medio punto sobre cuatro columnas corintias; sobre cada una de las bóvedas se extiende una balconada cuadrangular con balaustrada. Estas dos logias tampoco están a nivel del suelo, sino elevadas, con balaustradas de cerramiento y escaleras de acceso por una de las caras laterales. En primerísimo plano, el calabozo, anejo a un extremo de la fachada, es otro elemento distinto y disonante en aquella fachada palaciega.

La incapacidad de Mansueti para imponer racionalidad, orden y claridad compositiva en la arquitectura y equilibrio y dulzura en el cromatismo disminuyen enormemente el interés de esta tabla, con un tema original en los ciclos venecianos sobre la vida de san Marcos.