

9. LOS LIENZOS DE CICLOS NARRATIVOS DE LA SCUOLA DI SAN GIORGIO DEGLI SCHIAVONNI

EL CONTEXTO DEL ENCARGO

El Consejo de los Diez autorizó la creación de la Scuola di San Giorgio degli Schiavonni el 19 de mayo de 1451 como hermandad nacional de los dálmatas residentes en Venecia. Buena parte de ellos eran entonces marineros que morían bajo los estandartes de las naves del Dux, y su situación económica no era próspera, pues les impedía garantizarse un entierro cuando fallecían (doc. 50). El domingo 24 de mayo, solamente cinco días después del decreto de aprobación del Consejo de los Diez, celebraron la asamblea fundacional de la cofradía, que fue puesta bajo la protección de san Jorge y de san Trifón. Asistieron unas doscientas personas y eligieron a su primera junta rectora, constituida mayoritariamente por maestros artesanos. Por acuerdo con el prior de los monjes hierosomilitanos de San Zuane del Tempio en Venecia, esto es, los hospitalarios de San Juan de Jerusalén, con sede central entonces en Rodas, la *scuola* fijó su sede en el complejo conventual de éstos en Castello, el *sestiere* mariner de Venecia, en un edificio de dos plantas utilizado previamente por la orden como hospital para personas pobres, enfermas o mayores, que optaban por ser cuidadas allí a cambio de donar a los monjes alguna propiedad (Luttrell, 1970, p. 376). Fue precisamente en este antiguo hospital en donde se celebró la asamblea fundacional (doc. 50).

El edificio lo compartían con otra hermandad, la de San Giovanni Battista, que tenía su sede en el complejo conventual desde el 30 de enero de 1426, primero en una casa cerca del granero y luego, desde 1445, en unos cuartos en la planta baja del hospital (Luttrell, *ibid.*, p. 378). La planta alta también la compartía la Scuola degli Schiavonni, pero con los propios monjes del priorato, y la delimitación de su uso fue parte central del largo litigio que mantuvo la hermandad con el prior, Sebastian Michiel, de 1502 a 1518. La *scuola* tenía su capilla en el templo del convento, construida y decorada por la hermandad con la autorización de la orden, y en ella los monjes oficiaban para la cofradía los actos de culto de los días *ordenados* y la misa de difuntos de los primeros lunes de mes. La hermandad también disponía de cuatro tumbas en el complejo para enterrar a los cofrades (doc. 50 y MSG, 13).

En el primer medio siglo de existencia de la *scuola* está documentada la obtención por parte de la hermandad de tres indulgencias, justificadas en parte por la contribución de sus cofrades a la financiación de acciones militares contra los turcos. La primera fue concedida por el cardenal Bessarión el 10 de febrero de 1464, cuando éste era legado apostólico de la Santa Sede en Venecia, a donde había sido enviado el año anterior por el papa Pío II para convencer a la *Signoria* de la necesidad de una nueva

cruzada. Consistía en cien días de perdón a todas las personas que acudieran a la sede de la *scuola* las festividades de sus dos santos patronos, la de san Jerónimo y el primero domingo después de la Ascensión, con el objetivo final de que, con las limosnas aportadas por los visitantes, «societas sclavonorum que nuc in Ecclesia Sancti Georgii de sclavonibus Venetijs congregatur quotidie beneficiendo crescat».¹ La fecha de la concesión, simultánea a la exitosa gestión de Bessarión en Venecia para asegurarse la participación de la *Signoria* en la fallida cruzada de unos meses después, parece indicar que el cardenal griego quería estimular la participación de la colonia dalmata en la cruzada. No hay duda de que éste fue el motivo de la segunda indulgencia obtenida por la *scuola*, de fecha 8 de septiembre de 1481, concedida por el Comisario Delegado del papa Sixto IV y prior de San Zuane del Tempio, Bertucci Contarini, pues en el texto de la concesión de esta indulgencia plenaria, de la que podían gozar por una vez en vida o en *articulo mortis* cada uno de los cofrades de la hermandad, se agradece la generosidad mostrada en la recolección de fondos por el rector de la *scuola* y el resto de los miembros de la hermandad en la financiación de una expedición «contro i perfidi Turchi in difesa dell'isola di Rodi e delle fede catolica».² La tercera indulgencia, de fecha 22 de junio de 1502, fue concedida por Angelo Leonino, obispo de Tivoli, en su calidad de Legado Apostólico de la Santa Sede en Venecia. Cuarenta días se otorgaban esta vez a las personas que visitaran el altar de San Jorge en la sede de la *scuola* en cada una de las festividades de san Jorge, san Trifón, san Jerónimo, san Juan Bautista o el segundo domingo de cada mes,³ que era el día *ordenado* en esta hermandad (MGS, 11). El objetivo fue también aumentar la devoción a la hermandad y a su altar («eo libentius devotionis causa confluent ad dictam confraternitatem, sive scolam, ac altare praedictum»).

El 23 de abril de ese mismo año de 1502, dos meses antes de la concesión de esta tercera indulgencia, la *scuola* había tenido el honor de ser agraciada con una reliquia de san Jorge (MGS, 67), conseguida por su donante, el noble veneciano Polo Valaresso, en medio del fragor de la final acometida turca a Corón. La reliquia había sido propiedad del patriarca de Jerusalén en Corón y, a su muerte, había caído en manos de Valaresso, *provedditore* de la *Signoria* en esa ciudad desde fines de mayo o principios de junio de 1500, que no pudo evitar la caída de la ciudad en el verano de 1501.⁴ En este *interim* debió de haber obtenido Valaresso la reliquia, que trajo consigo a su regreso a Venecia, probablemente en ese mismo año de 1501, y no la donó inmediatamente a la *scuola*, sino que la depositó en el templo de su parroquia, el de Sant'Anzolo (MGS, 67). Autorizada la donación por el patriarca de Venecia y por Angelo Leonino, el legado apostólico de la Santa Sede que concedería unos meses más tarde la tercera indulgencia a la que nos acabamos de referir, se eligió justamente el 23 de abril, día que la *scuola* celebraba su festividad más solemne, la de san Jorge, para realizar el acto de la donación. En solemne procesión todos los cofrades de la hermandad, embargados por una gran emoción, trasladaron la reliquia desde el distante templo de Sant'Anzolo, en Dordosuro, hasta la sede de la hermandad, en Castello, acompañados del donante, de bastantes sacerdotes y de música de trompetas y pífanos, y la depositaron sobre el altar de san Jorge, situado en la planta baja de la sede de la

¹ *Cattastico della Scuola*, f., 4b, transcrita en G. Perocco, 1964, pp. 214-215.

² *ibid.*, ff. 5v-6v, citado en A. Gentile, 1996, p. 70, y también G. Perocco, 1964, p. 32.

³ *ibid.*, f. 12v, y G. Perocco, *ibid.*, pp. 32-33.

⁴ Véase A. Gentile, 1996, pp. 75-76 y sus referencias al *Diarii* de Sanudo para confirmar esos datos.

scuola. Con este motivo en la hermandad ingresaron como miembros Polo Valaresso, sus hijos, su hermano Niccolò, sus primos Luca y Vittore, hijos de Gerolamo (tío de Polo y donante de otra reliquia de san Jorge al convento de San Giorgio Maggiore en 1462). La condición de cofrades de todos ellos en el interior de la *scuola* sería la de nobles, pues era la hermandad la que se obligaba a llevarles el pan y la vela anual y ellos no tenían que abonar cuota de ingreso o luminaria, sino que la cofradía aceptaría «la limosina che per essi zentilhomini li serà dati» (MGS, 67).

En el contexto general de una hermandad nacional joven, esforzándose por establecer vínculos de solidaridad entre sus miembros en una patria que no era la suya y por consolidarse como una institución estable y digna ante los venecianos, y en el contexto más inmediato de 1502, en medio de una fase dura de la guerra contra los turcos y de logros de reclamos importantes para popularizar la sede de la hermandad y conseguir financiación a través de sufragios económicos, se produce el encargo de una serie de lienzos de naturaleza narrativa sagrada para decorar su sede.

NATURALEZA DEL ENCARGO, DATACIÓN Y UBICACIÓN

La oscuridad sobre el encargo es absoluta, pues no se ha conservado ningún documento contemporáneo que se refiera a él. No hay testimonios, pues, sobre los nueve lienzos, todos ellos ejecutados por Carpaccio: tres dedicados san Jorge, patrón de la cofradía, *El combate de san Jorge con el dragón*, *El triunfo de san Jorge* y *El Bautismo de los silenitas*; uno dedicado a san Trifón, el otro patrón de la hermandad, *Un exorcismo de san Trifón*; tres a san Jerónimo, santo patrón de la hermandad, si no de derecho, sí de hecho: *San Jerónimo y el león*, *Las exequias de san Jerónimo* y *La visión de san Agustín*; finalmente, un pequeño ciclo evangélico de dos lienzos: *La vocación de san Mateo* y *La oración en el Huerto de los Olivos*. La autoría está inscrita por el pintor en cuatro de ellos (*El bautismo de los silenitas*, *Las exequias de san Jerónimo*, *La visión de san Agustín* y *La vocación de san Mateo*) y el año de ejecución (1502) en dos: *Las exequias de san Jerónimo* y *La vocación de san Mateo*. La semejanza del escenario de *Las exequias de san Jerónimo* con el de *San Jerónimo y el león*, por una parte, y la presencia del mismo escudo de armas en *La vocación de san Mateo* y en *La oración en el Huerto de los Olivos*, por otra, justifica una datación también en torno a 1502 para *San Jerónimo y el león* y *La oración en el Huerto de los Olivos*.

Se ha confiado para el resto de los lienzos en la datación de 1502-1507 que dio Boschini en 1664.¹ La secuenciación de su ejecución entre estos límites temporales es un asunto controvertido. R. Palluchini (1961, p. 49) dató *Un exorcismo de san Trifón* en 1502 por la similitud de sus arquitecturas con las del ciclo de santa Úrsula, mientras que T. Pignatti (1981, p. 112) considera que es más tardío por la merma de expresividad que manifiesta, característica de Carpaccio en el período siguiente a su actividad en la Scuola di San Giorgio. J. Lauts (1962, pp. 233-234) cree que este lienzo es el último del encargo y se apoya en un dibujo de Carpaccio de uno de los jóvenes espectadores, en cuyo reverso aparecen las figuras de dos eclesiásticos arrodillados para el lienzo *La historia de Ancona*, del ciclo sobre el conflicto entre el papa Alejandro III y el

¹ «Vi sono nove quadri di Vittorio Carpaccio, alcuni contengono la vita e miracoli di S. Giorgio, & altri la vita e miracoli di S. Girolamo, & in uno nostro Signore all'Horto, opere prezioze, fatte dal M.D.II fino il M.D.VII» (*Le minere della pittura veneciana*, Castello, 194).

emperador Federico Barbarroja, ejecutado por el pintor entre 1507 y 1508 y destruido en el incendio de 1577. La creencia, generalmente aceptada, de que el ciclo de san Jorge se ejecutó tras el de san Jerónimo, ha sido puesta en duda por A. Gentili (1996, pp. 75-77), que cree que los lienzos del ciclo de san Jorge fueron encargados en la segunda mitad de 1501, con financiación total o parcial de Polo Valaresso, y fueron ejecutados por Carpaccio en los primeros meses de 1502, antes de comenzar el ciclo de san Jerónimo. La presencia de Polo Valaresso como donante, sin embargo, pudo manifestarse en *La vocación de san Mateo* y en *La oración en el Huerto de los Olivos*, y no en los lienzos sobre san Jorge, como veremos más adelante. Por otra parte, H. Economopoulos ha propuesto una datación entre 1508 y 1511 para *El bautismo de los silenitas*, a la que nos referiremos en el análisis de este lienzo.

No es seguro que los nueve lienzos sean todos los que se encargaron en este programa de decoración de la *scuola*. La primera referencia documental de la propia hermandad a su colección de pinturas se encuentra en un inventario de bienes que data de 1557¹ y su autor no menciona pintores, sino solamente los cuadros con sus temas. El número total de cuadros en posesión de la *scuola* ascendía entonces a diecinueve, de los cuales once eran narrativos. Entre éstos son reconocibles los dos lienzos evangélicos y los tres de san Jerónimo.² El ciclo de san Jorge debe de ser el referido como «Quattro quadri dell'istoria de S. Zorzi», entre los cuales el escribiente incluyó por error el lienzo sobre san Trifón, pues el inventario no menciona ningún cuadro sobre este santo. Ahora bien, el inventario contiene también otros dos lienzos desaparecidos sobre «la istoria del martirio de S. Zorzi en doi quadri», que bien pertenecieron al ciclo o bien fueron ejecutados con posterioridad.

Tampoco se conoce la ubicación originaria de los lienzos. P. Molmenti y G. Ludwig supusieron que los lienzos originariamente fueron colocados en la planta alta del edificio, iluminada por las dos ventanas que dan a la fachada y dos que daban al *rio* (1906, pp. 161-163), e imaginaron una posible disposición de los nueve lienzos en la sala. Sin embargo, el acta de 1518 de la resolución final del pleito de la *scuola* con el prior de San Zuane del Tempio,³ en gran parte centrada en la delimitación de usos de la planta alta, contiene datos que descartan la disposición propuesta por estos dos estudiosos. El espacio que la *scuola* disponía entonces en esa planta alta y que estuvo en litigio hasta entonces, era igual de dimensiones que el que tiene hoy, esto es, unos 11,20 metros de ancho por 10,70 cms de profundidad, pero no estaba expedito, pues contenía dos cuartos contiguos que corrían longitudinalmente a la calle Furlani, cada uno con su propia puerta de entrada por un mismo pasillo existente detrás de la pared izquierda de la actual sala, y que reducían el espacio de la sala superior a la mitad del actual. Además, en esa pared izquierda de la sala existía otra tercera puerta, que abría la sala al mencionado pasillo. Por ello, no es posible que en esa pared estuvieran *El triunfo de san Jorge*, *El bautismo de los silenitas* y *Un exorcismo de san Trifón*, como sostuvieron Molmenti y Ludwig. Por otra parte, teniendo presente que el litigio, que comenzó, como hemos dicho, en 1502, versaba fundamentalmente sobre la planta superior del edificio, no parece probable que la *scuola* colgara sus preciados lienzos en ella, mientras que la sala inferior, en la que se encontraba el altar de san Jorge, objeto de las visitas para

¹ *Cattastico della Scuola*, ff. 101b-102b, transcrito en G. Perocco, pp. 225-230.

² «Uno quadro de zoso della adoration de Cristo al monte» y «uno quadro de Cristo con l'apostoli»; los tres del ciclo de san Jerónimo, uno de los cuales se menciona como «Uno quadro de S. Agostin», en referencia a *La visión de san Agustín*.

³ *Cattastico della Scuola*, f. 29b, resumido en G. Perocco, 1964, pp. 221-224.

gozar de las indulgencias, y en el que se exponía la reliquia, no recibiera al menos parte de estos lienzos. Aunque la altura de esta sala era entonces inferior en dos metros a los cinco actuales,¹ la forma apaisada de siete de los lienzos y su altura, 141 cms, permitía exhibirlos en sus paredes.

El encargo de la Scuola degli Schiavonni tiene la singularidad de su heterogeneidad temática. Todos los demás ciclos narrativos sagrados encargados por las *scuole* venecianas a fines del siglo XV y principios del XVI versan sobre la vida y milagros de un solo personaje sagrado. No es el caso de la cofradía dálmata, que diversificó el encargo en cuatro. Hubo, pues, una voluntad de no concentrarse en uno solo de sus santos patronos, san Jorge o san Trifón, sino en honrar a ambos, en mayor medida a san Jorge, el más universal y conocido, patrón también de Venecia, que presidía el altar de la hermandad en la planta baja y del que poseían una reliquia a partir de 1502; justamente en la festividad de san Jorge, el 23 de abril, se entregaba a los cofrades el pan y la vela anual y no el 3 de febrero, festividad de san Trifón. La inclusión de san Jerónimo tiene una motivación de orgullo nacional, como veremos más adelante, pues este santo, tan prestigiado a partir del siglo XIV, era de origen dálmata. El encargo le dedicó mayor atención a él que a san Trifón, que era un santo con culto limitado a la ciudad dálmata de Cataro (Kottor). Más sorprendente resulta la inclusión de dos lienzos de ciclo evangélico, *La vocación de san Mateo* y *La oración en el Huerto de los Olivos*, los dos con el escudo de armas del donante representado en ellos. La explicación podría ser que el donante o los donantes tuvieran como santos epónimos a los que aparecen en estas escenas evangélicas, que son san Mateo, san Pablo, san Juan, Santiago, san Pablo y san Pedro.

SAN JORGE, SANTO LEGENDARIO

Se duda con mucho fundamento de que san Jorge fuera un personaje histórico, y es un hecho que todas las historias que le atribuyeron sus hagiografías fueron legendarias. Sin embargo, san Jorge ha sido uno de los santos más venerados del cristianismo y solamente a partir del siglo XVII su popularidad comenzó a decrecer. El origen de su culto se sitúa en el Mediterráneo oriental y la referencia más antigua se encuentra en un palimpsesto en lengua griega de fines del siglo V, que contiene fragmentos de una primera *passio* (Delehay, 1909, p. 51). Una tradición documentada desde el siglo VI vincula su martirio a la pequeña ciudad de Dióspolis, actual Lydda o Lod, próxima a Joppa (actual Jaffa), en el camino de Jerusalén, en donde habrían yacido sus restos,² y en ese lugar fue edificado un templo en fecha desconocida, destruido por los musulmanes en dos ocasiones y reedificado por los cristianos, hasta que fue definitivamente destruido por Saladino en 1191 (*ibid.*, p. 47). Epigráficamente está probado su culto a lo largo del siglo VI en otros templos de la Palestina y del Israel

¹ Según se recoge en el *Cattastico della scuola*, ff. 101b-102b, resumido en P. Fortini Brown, 1988, p. 288.

² « In Diospolim, ubi sanctus Georgius martyrizatus est, ibi et corpus eius et multa mirabilia fiunt », Teodosio Perigeta, *De situ terra sanctae*, c. 530, en *Corpus scriptorum ecclesiasticorum Latinorum* (CSEL), Wien, 1886 y siguientes, XXXIX, 1898, p. 136. « Diaspoli civitatem quae antiquitus dicitur Azotus, in qua requiescat S. Georgius martyr », Antonino de Piacenza, c. 570, *Itinerarium*, *ibid.*, p. 176.

actual y en Etiopía. En los siglos siguientes están documentados nuevos templos en distintas ciudades del Cristianismo de Oriente. El culto comenzó a extenderse al occidente cristiano en el siglo VI. Gregorio de Tours (538-594) testimonia la presencia de reliquias milagrosas del santo,¹ e iglesias a él dedicadas se edificaron en los siglos VI y VII en Maguncia, Amay, Metz, Chelles y Saint Bohaire y, quizás, en Soissons, París, Burdeos y Arles.²

Algo debió de haber ocurrido entre el 313³ y fines del siglo V o comienzos del VI que originó esta creencia en un mártir llamado Jorge, enterrado en Dióspolis, pero nada se sabe al respecto. H. Delehaye (1909) estudió los manuscritos griegos más antiguos sobre san Jorge y concluyó que todas las *passiones* eran transformaciones graduales de una primera, la contenida en el palimpsesto citado, que se conserva en Viena, mejor conocida a través de versiones latinas, a la que el ilustre bolandista no duda en asignarle un lugar «à cotè des fantastiques récits des *Milles et une Nuits*» (p. 69). En esta primera *passio*⁴ el santo ya es presentado como un militar profesional de Capadocia –esta profesión y este origen quedarían definitivamente adscritos al santo en las *passiones* posteriores–, encuadrado en un ejército no precisado de un tiempo indeterminado, en el que dominaba un inexistente emperador persa llamado Daciano, azote de los cristianos. Un día Jorge abandona las armas, reparte sus riquezas entre los pobres y se alista en el ejército de Dios. Conocida su conversión por el emperador, Jorge sufre toda clase de suplicios durante siete años por negarse a abjurar de su fe y a realizar sacrificios a los dioses paganos. Es colgado, despellejado, conminado a llevar calzado con clavos en la plantilla, golpeado en la cabeza con un martillo hasta fracturarle el cráneo, obligado a permanecer en prisión con una enorme piedra sobre el pecho, compelido a beber un veneno y a sufrir el suplicio de la rueda, despedazado en diez partes, forzado a ingerir plomo fundido y a que se le clavarán setenta clavos enrojecidos al fuego en la cabeza, colgado de nuevo, esta vez, con la cabeza hacia abajo y encima de un brasero, seccionado de nuevo, esta vez en dos partes, que son introducidas en una caldera con plomo y pez hirviendo, otra vez golpeado brutalmente y de nuevo despellejado. En el *interim* Jorge es resucitado tres veces, goza de varias teofanías, que le animan a seguir o le prometen la ayuda a todos los que invoquen el nombre del santo, devuelve la vida a cinco hombres, a nueve mujeres y a tres niños que habían muerto cuatrocientos sesenta años antes, cura una ceguera, consigue que la tierra se abra y se trague a los ídolos, convierte a treinta mil personas, subyugadas por su resistencia a los suplicios y por sus resurrecciones, y hace brotar fuentes de agua para

¹ *In Gloria martyrum*, Jacques Paul Migne, *Patrologiae cursus completus... omnium SS. Patrum. Series Latina* (PL), 71, 792-793.

² E. Ewig, «Die Verehung orientalischer Heileger in spätromischen Gallien und in Merowingereich», en *Festschrift P. E. Schramm*, Wiesbaden, 1964, p. 395, citado en Ch. Walter, 1995, p. 316. El pasaje del *Liber pontificalis* sobre una iglesia construida a san Jorge en Velabro, Roma, por León II (682-683) es de autenticidad dudosa. Por ello, no está documentada la presencia del culto al santo en la ciudad de los papas desde estas tempranas fechas.

³ Eusebio de Cesárea no incluyó a Jorge en *El libro sobre los mártires de Palestina* de su *Historia Eclesiástica* (véase la traducción inglesa de C. F. Cruse, *Eusebius Ecclesiastical History*, Hendricson Publishers, 2001, pp. 307-330), escrita en el 311 y revisada en el 313, por lo cual este año puede ser considerado *terminus postquam* para el período de tiempo en el que se producen los fenómenos que originan la creencia en este santo.

⁴ F. Cumont (1936), en un penetrante artículo, puso de manifiesto que esta primera *passio* estuvo inspirada en algún escrito judío, redactado en Mesopotamia, cuando esta región estaba sometido a los sasánidas.

bautizarlos. El santo fallece decapitado por orden del despiadado emperador persa, que previamente había martirizado a todos los convertidos por el santo, entre ellos a su propia esposa. Antes de morir, sin embargo, el Señor atiende su postrera petición de que el fuego celeste devore al emperador y a toda su corte. Esta sucesión interminable de suplicios coronados con el martirio le valdría a san Jorge el título de *megalomártir* en la Iglesia Griega.

Las *pasiones* y actas griegas más antiguas que siguieron a ésta, estudiadas por Delehay, atemperan la extravagancia de esta primera narración para hacerla más creíble. Así, la mayoría de ellas sustituyen las resurrecciones por curaciones milagrosas, introducen personajes históricos (el emperador persa Daciano pasa a ser el emperador romano Diocleciano, y Jorge un tribuno de los ejércitos romanos) y comienzan a llenar la inmensa laguna de la vida del santo antes de sus últimos años. La propia Iglesia desde época temprana consideró la *passio* de san Jorge como apócrifa; el *Decretum Gelasianum de libris recipiendis et non recipiendis*, una especie de índice de fuentes del cristianismo, que especifica las aceptadas como verdaderas y las rechazadas como apócrifas y se presenta como obra del papa Gelasio (492-496), pero probablemente tuvo su origen en la Galia en el siglo VI, incluye en estos términos la referencia a las fuentes de san Jorge: «*Passio Georgii, apocripha*».¹ Se desconoce cuál era la *passio* a la que se refería este decreto, pero probablemente se trataba de la primera de las estudiadas por Delehay o una versión desconocida muy similar. Delehay ha puesto de manifiesto que un proceso semejante ocurrió en las *pasiones* y actas de la vida de los otros cuatro grandes santos militares de la Iglesia de Oriente: san Teodoro, san Procopio, san Mercurio y san Demetrio. La personalidad histórica de cada uno de ellos, como la de san Jorge, si existió, está envuelta en el misterio, la existencia de su culto está bien documentada y sobre todos ellos las fuentes hagiográficas más antiguas proyectaron un mismo cliché convencional, destinado a satisfacer un tipo de religiosidad popular: interrogatorios, descripciones de tormentos espantosos, visiones y milagros y la curación milagrosa del mártir como medio de introducir nuevas escenas de tortura (*ibid.*, p. 112). Según este bolandista, la historia auténtica no había conservado de todos ellos sino el nombre y el recuerdo del martirio. La religiosidad popular demandó darles vida y los hagiógrafos fueron satisfaciendo esta demanda de acuerdo a un mismo diseño, que debía de ser muy exitoso entonces. Dentro de este diseño entraba el considerarlos a todos ellos militares de profesión, lo cual Delehay piensa que es una invención más (*ibid.*, p.118), y el uniforme militar se convertiría en el arte bizantino en una característica iconográfica de cada uno de ellos.

SAN JORGE, SOLDADO DE CRISTO CONTRA EL ISLAM

En el Jorge de estas primeras *pasiones* y actas estudiadas por Delehay, su profesión militar no desempeña ningún papel en su santidad.² En las primeras representaciones que se han conservado del santo, datadas en el siglo VI, aparece en ocasiones como militar con coraza y espada (en la columna de una iglesia de Bawit, en Egipto) o con coraza y lanza (cruz procesional en el Cabinet des Médailles, de París) (Walter, 1995,

¹ E. von Dobschütz, *Das Decretum Gelasianum...*, *Texte und Untersuchungen* 38, 1912, pp. 40-41.

² F. Cumont ha destacado también este punto y estima que el verdadero carácter del personaje de la primera *passio* es el de «magus galileen» (1936, p. 15).

pp. 317-318), pero también con el hematión del alto funcionario de corte, de pie, en la antigua posición orante de los brazos extendidos (Howell, 1968, pp. 131-136) y en el siglo X y la primera mitad del XI se ha constatado la vigencia de esta última iconografía (Ovcarov, 1991, p. 125). El santo no lidera ejércitos cristianos, ni derrota a las huestes de ningún militar pagano, en el sentido literal del término. Sus méritos no son guerreros, sino exclusivamente espirituales. Pero no se trata de una espiritualidad intimista, de una lucha contra las fuerzas del mal que anidan en nuestro ser, sino de una espiritualidad evangelizadora, de frontera, de afirmación de la fe cristiana en un contexto pagano hostil, de victoria, de conversión de la población idólatra, valiéndose de resistencias heroicas y proezas maravillosas. Sin embargo, esta espiritualidad de san Jorge, como la de los demás grandes santos militares griegos, se revistió de un contenido más material y su profesión militar dejó de ser un aspecto circunstancial de su personalidad, para pasar a ser un elemento esencial de su invocación. Todos ellos se convirtieron en los santos protectores de los ejércitos de Bizancio en el siglo XI y es en el siglo XII cuando su iconografía guerrera se desarrolla plenamente en Oriente, con lanza en una mano y escudo en la otra o con la espada desenvainada por encima del hombro derecho (Ovcarov, 1991, pp. 127-128). Es probable que *La Sagrada Orden Militar de San Jorge*, fundada en 1190 por el emperador Angelo Comneno, fuera una manifestación del papel ya asignado al santo como liberador victorioso frente al flagelo turco, tan pronto como éste empieza a consolidarse (Puppi, 1982, p. 51). En el contexto de la confrontación contra el enemigo sarraceno que se apoderaba de los santos lugares y amenazaba al cristianismo, aquellos santos griegos se convirtieron para los cruzados en santos guerreros contra el Islam en el sentido literal del término. El autor anónimo de la crónica de la primera cruzada así los presenta. Cuando los cruzados avanzaban hacia Tierra Santa, sufrieron un tenaz asedio enemigo en Antioquía. En situación desesperada a causa de la falta de alimentos, los cruzados decidieron salir extramuros para romper el asedio, pero fueron sometidos a una lluvia mortífera de lanzas y flechas. Entonces, el 28 de junio de 1098, surgieron de las montañas innumerables caballeros sobre corceles blancos, luciendo estandartes, también blancos.¹ Los cruzados en un principio no los reconocieron, pero pronto se dieron cuenta de que eran regimientos enviados por Dios en su ayuda, liderados por san Jorge, san Mercurio y san Demetrio, que pusieron en fuga a los sarracenos.² En términos análogos refieren este milagro otros cronistas posteriores, como Tudeboda, Baudri de Bourgueil, Guiberto de Nogent, Hugo de Fleury, Robert le Moine, Guillermo de Malmesbury, Enrique de Huntingdon y el poeta de la *Chanson d'Antioche* (Deschamps, 1950, p. 14). En todas las narraciones de la primera cruzada se precisa que san Jorge era el más importante de estos santos («Saint Jorges fu devant tout droit et chief premier», diría la *Chanson d'Antioche*).³ No fue esta la única aparición milagrosa de san Jorge en auxilio de los cruzados. Ochenta años más tarde, el 25 de noviembre de 1177, Ernoul cuenta que quinientos caballeros ayudados por san Jorge pusieron en fuga a sesenta mil sarracenos del ejército de Saladino en la batalla de Montgisard y los poemas épicos de las cruzadas, especialmente la *Chanson*

¹ Los corceles blancos de estos santos guerreros es un préstamo del mazdeísmo persa, en el que los caballos consagrados a los dioses y, especialmente, al Sol, eran blancos (F. Cumont, p. 16). A san Jorge ecuestre se le representaría habitualmente en el arte bizantino y en el occidental montando un corcel blanco.

² *Histoire anonyme de la Première Croisade*, ed. E. Bréhier, 1924, p. 154, y ed. A. Matignon, 1998, p. 123.

³ 1848, ii, p. 262-263, citado en P. Deschamps, 1950, p. 114, n. 5.

de Jérusalem, presentan muchas veces hazañas de este santo guerrero.¹ Los cruzados, pues, conocieron en Oriente la popularidad que tenían estos santos militares y, por razones que se desconocen, optaron por san Jorge como su patrón y protector. Fueron ellos, cuando, en 1099, tomaron la ciudad de Lydda, los que reconstruyeron el templo en donde se suponía que descansaban sus restos, destruido por los musulmanes antes de abandonar la ciudad.² Así empezó el gran auge del culto a este santo en el cristianismo occidental, en el que pasaría a ser campeón en la lucha contra el infiel, protector de la caballería, patrón de Génova, de Ferrara, de Inglaterra, de Aragón y Cataluña,³ de Georgia, de Serbia, de Portugal, de Checoslovaquia, de Lituania y de Hungría, de órdenes militares como la de Calatrava y la de los Caballeros Teutónicos, de la orden de caballería de la *Garter* o Jarretera (la capilla de esta orden es la de Saint George, en el castillo de Windsor) y de varias profesiones relacionadas con la producción de armas y el equipamiento militar, como la de los arqueros, los ballesteros, los armeros (los *corazzai* de Florencia encargaron a Donatello la estatua pedestre para Orsanmichele, hoy en el Bargello) y los plumajeros. Ya en el siglo XII aparece en frescos de un templo en Poncé-sur-le Loir, en Francia, una representación de santos cristianos con atuendos luminosos que atacan a caballeros sarracenos a la grupa de corceles blancos (Deschamps, 1950, p. 115). Dos frescos ejecutados en sendas capillas funerarias en el siglo XIV en el Véneto ilustran plenamente el papel de soporte ideológico del irresistible ascenso de la aristocracia militar en Europa que desempeñó este santo (Le Goff, 1977, p. 261), que pasó a ser el intercesor y protector de los *milites christiani*. En ambos san Jorge es representado como un *miles christianus* similar al caballero del que es patrón, aunque con el halo de la santidad, presentando a su protegido a una Virgen con el Niño en majestad, a fin de que ésta interceda por él en el Juicio Final. El primero se encuentra en la iglesia de Sant'Anastasia de Verona y fue ejecutado por un pintor veronés no identificado entre c. 1361 y c. 1365 para el caballero retratado en el fresco, Jacoppo Becucci ([figura 165](#)). San Jorge tiernamente sostiene el morrión con aparatosa cimera de su protegido. El segundo se halla en la capilla funeraria de Raimondino Lupi, en Padua, esto es, el Oratorio de San Giorgio, junto a la Basílica del Santo, y es obra de Altichiero de c. 1369. La escena es similar a la anterior, pero los que solicitan intercesión son Raimondino, un *condottiere* al servicio de los Carrara, su esposa, cinco hijos y tres nietos, todos ellos también *milites*, con armadura y morrión con aparatosa cimera, cada uno acompañado de su santo protector. San Jorge es el protector del *pater familiae* y aparece con lanza, escudo y la cruz roja sobre fondo blanco en su pecho ([figura 166](#)).

La vida de san Jorge era conocida en los siglos XIV y XV a través principalmente de *La leyenda dorada*. La versión de esta hagiografía no contiene muchos episodios: el de san Jorge con el dragón, el martirio, una historia corta e

¹ Mas-Latrie, *Chroniques d'Ernout et de Bernard le Trésorier*, 1871 (Société de l'Histoire de France, pp. 43-45) y Anouar Hatem, *Les poèmes épiques des Croisades*, Paris, 1932, pp. 259, 367 y ss., citados en P. Deschamps, 1950, p. 115, notas 2 y 3.

² Guillaume de Tyr, VII, 22, en *Historiens des Croisades*, t. III, p. 268, citado por H. Deleyahe, 1909, p. 47, nota 4, y también por K. M. Setton, 1973, p. 4, nota 7, que además cita las *Acta Sanctorum*, Aprilis, tomo III, pp. 110-111; las *Gesta Francorum*, cap. 36, ed. Bréhier, p. 192, y Tubeboda, *Iter Hierosolymitanum*, XIII, 13, RHC, *Hist. Occ.*, III, 102.

³ Pedro IV de Aragón y sus sucesores, Juan I y Martín I, además de Alfonso V el Magnánimo, intentaron sin éxito traerse a España la cabeza del santo (una de ellas), que se encontraba en Livadia, ciudad de Asia Menor entre Tebas y Delfos (K. M. setton, 1973, *passim*).

imprecisa sobre sus reliquias en manos de unos peregrinos y un episodio de la toma de Jerusalén, en el que el santo no aparece en compañía de ningún otro compañero sagrado, luce un vestido blanco, está armado y, con una cruz roja en su mano, dirige a los cruzados una enardecida arenga que provoca que le sigan, escalen las murallas, conquisten la ciudad y den muerte a los sarracenos que la ocupaban. En la narración del martirio de Santiago de la Vorágine se reconoce con facilidad la primera leyenda griega estudiada por Delehay, pero desprovista de muchas de sus extravagancias. Jorge es un tribuno romano de Capadocia de noble familia, que, en tiempos de los emperadores Diocleciano y Maximiano, decide, en un lugar que no se precisa, hacer frente a las persecuciones contra los cristianos que, en un lugar también indeterminado, había desencadenado un gobernador romano, Daciano (el emperador persa de la primera leyenda). Este tribuno distribuye sus bienes entre los pobres, como en las leyendas griegas, y comienza a predicar el mensaje divino y a denunciar la idolatría pagana. Llamado por Daciano ante su presencia, se niega a abjurar de su fe y empieza la sucesión de suplicios, pero en número menor y sin las resurrecciones y curaciones milagrosas. Jorge acaba siendo decapitado, no sin antes convertir a la mujer de Daciano, que sufre también martirio por su nueva fe, y Daciano y sus colaboradores próximos perecen cuando una ráfaga de fuego repentinamente cae sobre ellos y los carboniza. Nada, pues, esencialmente diferente de las primeras narraciones griegas del martirio del santo.

SAN JORGE Y EL DRAGÓN

La historia del dragón, con el que comienza la narración de la vida de san Jorge en *La leyenda dorada*, es una incorporación relativamente tardía a la legendaria vida de este santo. Delehay no la encontró en ninguna de las leyendas griegas más antiguas que contribuyeron a fijar el tipo tradicional de san Jorge (1908, p. 115). La historia del dragón en el arte bizantino se remonta, al menos al siglo XI, pues en la iglesia de Santa Bárbara en Soganli, Capadocia, hay una representación del combate datada en el 1006 o en 1021.¹ La versión literaria más antigua que se conoce se encuentra en un manuscrito georgiano del siglo IX y la griega más antigua data del siglo XII o XIII.² La versión occidental popular, la de *La leyenda dorada*, sitúa la acción en Silene, Libia, una población pagana muy próxima a un gran lago, en el que vivía un dragón terrible. Todos los intentos de capturar al monstruo por parte de los habitantes de Silene habían resultado inútiles. El dragón exhalaba un hedor que contaminaba el aire y causaba la muerte de muchas personas, por lo que los habitantes de Silene habían acordado arrojar diariamente al lago dos ovejas; de esta forma evitaban que el dragón se acercara a las murallas en busca de presa y asesinara con su poder pestífero. Como las ovejas empezaron a escasear, decidieron arrojar cada día una sola oveja y una persona, elegida diariamente por sorteo. Un día la mala suerte recayó en la hija del rey, para desesperación de su padre, que había puesto sus ilusiones en la celebración de una gran boda con motivo del matrimonio de su hija, a la que asistirían como invitados todos los

¹ Guillaume de Jerphanion, *Les Églises rupestres de Cappadoce*, dos vols. de texto, tres álbumes de figuras, Paris, 1925-1942, II-1 (1936), pp. 311 y 322 y nota 4; II-2 (1942), p. 390; figuras 187, nº 2, y 189, nº 2.

² El manuscrito georgiano se encuentra en la Biblioteca Pastoral Griega de Jerusalén, cod. 2, y la griega en la Biblioteca Angelica de Roma, 46, ff. 189r-191v (Ch. Walter, 1995, p. 321-322).

príncipes de la región. Frustrados todos los intentos del rey de evitar lo peor por la resistencia de sus súbditos, que exigían el cumplimiento estricto de lo acordado, un día la princesa, vestida con sus mejores galas, sale de la ciudad y se dirige al lago para afrontar su destino. Pero en el camino se encuentra a un apuesto y desconocido joven, que, informado de la situación por la princesa y ante la presencia del dragón, que había salido del lago y se acercaba a ellos, monta en su corcel, se dirige a todo galope hacia el monstruo y le hunde su lanza en el cuerpo. El dragón se queda mortalmente herido y pierde su fiereza. Después, el joven echa pie a tierra, ordena a la princesa que sujete al monstruo por el pescuezo con su cinturón y ambos, seguidos del dragón transformado en perrillo faldero, se dirigen a la ciudad. Jorge invita a toda la población a recibir el bautismo y les anuncia que ha sido enviado por Dios para librarlos del monstruo, al que él rematará inmediatamente después de que la conversión se haya producido. Veinte mil personas, sin contar las mujeres y los niños, se bautizan y Jorge da muerte al dragón con su espada. El rey agradecido hace construir una iglesia, que dedica a la Virgen y a san Jorge, y le ofrece al santo una inmensa cantidad de dinero, que éste rechaza y ruega al monarca que la distribuya entre los pobres. Finalmente, Jorge abandona Silene, después de instruir en las verdades de la religión al rey y pedirle que protegiera los templos de su reino, respetara a los sacerdotes, asistiera a los oficios divinos y fuera generoso con los pobres.

La cualidad de hombre de armas del santo no es ya un mero accidente en esta historia, sino consustancial a su proeza. Daciano o Diocleciano han dejado paso a un dragón y el personaje femenino de Alejandra se ha idealizado y evoca la cultura medieval caballeresca. Pero tras este ropaje de una nueva cultura, nos encontramos otra vez al san Jorge de frontera, que convierte paganos a miles, renuncia a las riquezas a favor de los necesitados y entrega su vida al servicio de Dios.

El dragón en el cristianismo no es el animal benéfico de las culturas del Extremo Oriente, sino el espíritu del mal, la impiedad, el peor enemigo. En los *Salmos* aparece el término dragón con connotaciones positivas (148: 7) y negativas (73: 13; 90: 33; 103:26). En los *Evangelios* es ignorado, pero en el *Apocalipsis* es identificado abiertamente con la serpiente del *Génesis* y con Satán. Monstruo rojizo de siete cabezas y diez cuernos (12: 3), libró una feroz batalla con el arcángel san Miguel, en la que resultó derrotado y «el gran Dragón, la Serpiente antigua, el llamado Diablo y Satanás, el seductor del mundo entero, fue arrojado a la tierra y sus ángeles fueron arrojados con él» (12: 9). Ya en la tierra se dedicó a hacer la guerra «a los que guardan los mandamientos de Dios y mantienen el testimonio de Jesús» (12: 7). Cuando san Agustín comenta los salmos (*Ennaratio in Psalmos*), ve al diablo en el dragón cuando se alude a él negativamente,¹ que son las más de las veces, y, cuando positivamente, al ser mayor

¹ Comentando el versículo 13 del salmo 73 («Tu confirmasti in virtute tua mare, contrivisti capita draconum in aqua», san Agustín afirma: «*Tu congregisti caput draconis. Cuius draconis? Intelligimus dracones omnia daemonia sub diabolo militantia: quem ergo singularem draconem cuius caput confractum est, nisi ipsum diabolum intelligere debemus?*» (*Obras de san Agustín, Ennaraciones sobre los Salmos*, XX, 73, 16, p. 944, Madrid, 1965). Asimismo, comentando el versículo 26 del salmo 103 (Illic [Hoc mare magnum] naves commeabunt Draco hic quem finxisti ad illudendum ei», san Agustín interpreta el significado de *draco* en estos términos: «Hic ergo drago, antiquus hostis noster, ira ferocius, insidiis astutus, in mari magno est. *Draco hic quem finxisti ad illudendum ei*. Iam tu illude draconi: ad hoc enim hic factus est draco. Ipse cadens peccato suo de sublimi habitatione caelorum, et ex angelus factus diabolus» (*ibid.*, XXI, 103. iv, 7, pp. 801).

de los vivientes creados por Dios.¹ Pero comentaristas del *Apocalipsis* como Casiodoro y Primasio en el siglo VI y Beda en el VIII,² identificaron al diablo con la serpiente del *Génesis* y el dragón del *Apocalipsis* y en el siglo IX Raban Maur, en su obra enciclopédica *De Universo*, se ocupó del dragón en el capítulo que dedicó a las serpientes (VIII, 3) y también lo identificó con Satán o con sus espíritus malignos.³ Esta asimilación diabólica del dragón también es realizada por el arte románico y el gótico. En el primero, la omnipresencia del mal motiva la aparición del dragón «à chaque page du manuscrit, à chaque coin de pierre sculptée, au bout de tout morceau de métal forgé » (Le Goff, 1977, p. 261), incluidos los báculos pastorales, que en su extremo superior solían incluir al dragón vencido. El episodio de la victoria de san Jorge sobre el dragón de *La leyenda dorada* es, pues, una representación simbólica del triunfo del bien sobre el mal o, más específicamente, de la victoria del cristianismo sobre el paganismo que, bajo la forma de dragón, mantenía bajo su férula a la ciudad de Silene.

La historia dista de ser original; es una más de una larga lista, en la que un santo se enfrenta victorioso a un dragón que con su ferocidad aterrorizaba a una ciudad o una región. La lista se remonta a los comienzos mismos de la tradición hagiográfica, en la que, junto a la *Vida de san Ambrosio* de Paulino de Milán y la *Vida de san Martín* de Sulpicio Severo, se encuentra una vida de un san Antonio escrita por san Atanasio (*Historia monachorum*), en la que se encuentra una de las primeras versiones del tema. Otro ejemplo temprano es la *Vida de san Silvestre*, el Papa contemporáneo de emperador Constantino; este santo, como narra *La leyenda dorada*, siguiendo instrucciones del Espíritu Santo, se presentó en una cueva en la que habitaba un dragón que, en sus incursiones por Roma, acababa diariamente con la vida de trescientas personas; san Silvestre conminó con éxito al dragón a que no saliera nunca más de la cueva hasta que Jesucristo volviera al mundo para juzgar a los vivos y a los muertos. Sus palabras tuvieron el mismo efecto que la lanza de san Jorge, de forma que el santo pudo cómodamente amarrar las fauces del dragón con una soga, a la que se había anudado en un extremo una anilla con un crucifijo. Al igual que en la historia de san Jorge, una «innumerable muchedumbre de personas se convirtieron al cristianismo en aquella ocasión». Fortunato, en la *Vida de san Marcelo*, que es anterior al 576 (Le Goff, 1977, p. 236), incluye un episodio de esta naturaleza, en el que el obispo de París amansó a un dragón golpeándole la cabeza tres veces con su báculo, anudó al cuello del dragón no el cinturón de la princesa, sino su propia estola, y lo condujo ante la presencia de su feligresía.⁴ San Lucio también liberó a los habitantes de Atessa, en la región de Abruzzo, en Italia, de un dragón que se alimentaba primero de cabras y otros animales y luego de un cristiano diariamente (Antonucci, 1932, p. 3). En la *Vida de*

¹ Por ejemplo, en el salmo 73: 13 «Laudate Dominum de terra. Dracones et omnes abyssi». San Agustín comenta esta referencia a los dragones no en términos simbólicos, sino objetivos: «Dracones circa aquam versantur, de speluncis procedunt, feruntur in aera; concitatur propter eos aer: magna quaedam sunt animanti dracones, maiora non sunt super terram» (*ibid.*, XXII, 148, 9, p. 887, Madrid, 1967). La creencia de que el dragón era el mayor animal creado por Dios estaba extendida y sería recogida por san Isidoro en sus *Etymologiae*, XII, iv, 4.

² Casiodoro, *Complexiones in Apocalypsim*, en PL, 70, 1411; Primasio, *Commentarium in Apocalypsim*, *ibid.*, 68, 873-875; Beda, *Exaameron*, PL, 91, 53; *Comentarii in Pentateuchum*, *ibid.*, 210-211; *Explanatio Apocalypsis*, *ibid.*, 93, 166-167.

³ VIII, 3, en PL, 3, 229-230.

⁴ Véase la narración literal de este milagro en L. Goff, 1977, pp. 278-279. *La leyenda dorada* cuenta este episodio de la vida de san Marcelo, pero omite los tres golpes del santo sobre la cabeza del dragón y el anudamiento de la estola a su cuello.

santa Marta, en *La leyenda dorada*, esta santa libró a la localidad de Tarascón de un dragón, engendrado por Leviatán, que asolaba a sus habitantes, de la misma forma que un exorcista libera a un endemoniado: lo asperjó con agua bendita y le mostró una cruz. La fiera se amansó inmediatamente, y la santa, como la princesa de san Jorge, le amarró su cingulo al cuello y la llevó, como si de un animal doméstico se tratara, hasta un lugar despejado, donde los hombres de Tarascón le dieron muerte. Por otra parte, Santa Margarita de Antioquía, también en *La Leyenda Dorada*, pidió al Señor ver al enemigo con el que estaba luchando y se le apareció un gran dragón, que desapareció tan pronto como la santa trazó en el aire la señal de la cruz; la narración deja claro que el dragón era una de las formas con que se revestía el diablo para conducir a la santa a abandonar su fe.

Así, pues, el tema del episodio de san Jorge y el dragón tenía una larga historia en la hagiografía cristiana. En él el dragón era el símbolo del mal, ya sea una personificación de Satán mismo o de sus secuaces, y, bajo diferentes formas, no es difícil reconocer sus principales elementos: la naturaleza mortal del resuello pestilente del dragón sembrando el terror en una comunidad, el botín en animales y vidas humanas que diariamente exige el dragón para no causar un mal todavía mayor en la comunidad, la necesidad de un poder sobrenatural para derrotar a la fiera, el traslado de la fiera amansada hasta la comunidad amenazada y la presentación pública del dragón derrotado, que marca la liberación de la comunidad. La historia de san Jorge muestra su naturaleza caballerescas por la forma de justa que adopta el combate y por la presencia de la princesa, que introduce un elemento sentimental de imposible determinación y convierte al santo guerrero no solo en el salvador de un pueblo, sino también de una bella y joven dama.

El episodio de san Jorge y el dragón pudo haber sido un rescate de la antigua historia de Perseo y Andrómeda (*Metamorfosis*, IV, 663-764), convenientemente reescrita según los cánones de los santos sauróctonos evangelizadores. Ambas historias tienen indudablemente sorprendentes semejanzas: una bella princesa entregada a un monstruo marino por razones ajenas a la conducta de la propia princesa, el dolor de sus familiares más directos y de sus allegados, la presencia circunstancial de un personaje dotado de poderes sobrenaturales y el encuentro con la princesa, las lágrimas de ésta y su inicial resistencia a contar su situación, la aparición del monstruo que interrumpe la conversación del encuentro, el triunfo sobre el monstruo, saludado por una gran alegría popular y el agradecimiento a la divinidad. También tienen una gran diferencia: Perseo y Andrómeda es una historia de amor; la de san Jorge y la princesa es una historia de conversión, inserta en el escenario evangelizador más amplio de Silene y su rey.¹

¹ J. R. Anderson, autor de una documentada y erudita argumentación a favor de la identidad de ambas historias (1879, *passim*), ha esbozado la hipótesis de que un ermitaño o un peregrino cristiano pudo haber visto la historia de Perseo y Andrómeda en Lydda, en un fresco o vasija antigua en la que se hubiera representado (en la región en la que estaba esta localidad la leyenda de Perseo y Andrómeda había sido bastante popular), y creído que se trataba de una proeza más de san Jorge, inducido a la confusión por una inscripción en griego en la que se hiciera referencia a la «gorgona» o cabeza de la Medusa, que Perseo portaba como trofeo, y en la que el devoto del santo hubiera leído «Jorge» (pp. 5-9). Por otra parte, la historia de san Jorge con el dragón podría ser un producto cultural más sincrético todavía, en el que confluyeron mitos egipcios (como el de la lucha de Horus, el hijo de Osiris, con el cocodrilo), mitraícos (el combate de Merodock o Bel con Tiamat, el dragón de la oscuridad), además del griego de Perseo y Andrómeda (C. S. Hulst, 1909, p. 12 y ss.).

SAN JORGE EN VENECIA

En Dalmacia san Jorge era un santo muy popular, patrón de la ciudad de Pago, en la isla homónima, y con muchos templos a él dedicados en las localidades de la costa. Su popularidad se entrevé en el hecho de que dos de los doce primeros decanos de la Scuola di San Giorgio degli Schiavonni llevaban su nombre, así como los padres de otros dos (doc. 50), y al menos seis de los rectores entre 1451 y 1504.¹

En Venecia san Jorge era considerado uno de los santos protectores de la ciudad. Su culto se remontaba al siglo IX, pues antes del 829 los duxes del linaje Particiaci le habían erigido un pequeño santuario, probablemente una manifestación de la influencia cultural bizantina, vía Rávena. La conexión bizantina explica también la presencia de un bajorrelieve del santo de fines del siglo XIII en un lugar tan destacado como la fachada de la basílica de San Marcos, a la derecha del pórtico central, con otro de san Demetrio a la derecha. Son dos de los grandes santos militares de las tropas de Bizancio y en el frente de la basílica se muestran ambos sedentes, en uniforme militar, desenvainando la espada, celosos y, especialmente san Jorge, amenazadores guardianes del templo, de Venecia misma ([figura 167](#)). En la misma basílica se encontraba una reliquia importante de san Jorge, un hueso de uno de sus brazos; llegó a Venecia como parte del botín que se trajo el dux Enrico Dándolo, tras el saqueo de Constantinopla en 1204. A fines del siglo XV esta reliquia estaba entre las nueve que se exponían en la noche del Viernes Santo, como cuenta Sanudo (*De origine, situ et magistratibus...*, p. 180). La misma conexión bizantina y, de nuevo, la misma función protectora se manifiesta en las estatuas de comienzos del siglo XV que coronan los cuatro vértices de las lunetas góticas que rodean a la central, en la planta superior de la fachada.² En ella aparecen representados tres de los santos militares griegos, san Demetrio, san Teodoro y san Jorge, junto a un inesperado y sorprendente san Constantino. Una leyenda veneciana del siglo XIV, objeto, como veremos, de atención en el ciclo de san Marco para la *scuola grande* homónima, atribuía a san Jorge, junto a san Marcos y san Nicolás, el papel de protector de la ciudad, cuando, con motivo de una de las tormentas de mar más espantosas que había sufrido la laguna, estos tres santos acuden en la barca de un pescador a la boca de la laguna y ahuyentan a los demonios que estaban allí generándola. En esta historia el pescador se detiene en la isla de San Giorgio a recoger a san Jorge, pues el convento benedictino que allí se eleva, San Giorgio Maggiore, era el gran centro del culto al santo en Venecia (doc. 35).

Es posible que en esta fase del culto al santo, cuando la historia del dragón formaba parte sustancial de su *vita*, a su figura de gran vencedor del paganismo se le hubiera unido en Venecia una característica simbólica de los combates de los santos sauróctonos a lo largo del Medievo, procedente del folclore popular: la de la victoria sobre el dragón entendida en términos de conversión en cultivables o habitables de terrenos hasta entonces salvajes y pantanosos, en los que enseñoreaba el dragón, de combate victorioso contra fuerzas naturales e incontroladas, especialmente inundaciones (Antonucci, 1932, p. 6, y L. Goff, 1977, *passim*).

¹ MSG, 36, 64 y 66 y G. Perocco, 1964, p. 233.

² Las estatuas originales fueron ejecutadas por discípulos de Lamberti en 1404 y destruidas por un terremoto. Fueron repuestas en 1618, obra de Giorgio Albanese (A. Niero, «Simbologia dotta e popolare nelle sculture esterne», en *La Basílica di San Marco. Arte e Simbologia*, Venezia, 1999, p. 145).

La elección de san Jorge como santo patrón por parte de la colonia dalmata de Venecia a mediados del siglo XV la identificaba en cierto sentido a su nueva patria. Su patrón era también el protector de Venecia, como podían ver todos los días en la fachada de la basílica, en el corazón mismo de la ciudad. Otro fenómeno relacionado con san Jorge ocurrido en 1462 contribuiría también a sentir a la colonia dalmata más identificada con Venecia. El 20 de agosto de 1462 el Senado había dado la orden a su Capitán General del Mar de obtener la cabeza de san Jorge, que se encontraba en la isla de Egina, en el Mar Egeo, pues la reliquia «quanta veneratione digna sit facile quisque intelligit conveniatque honori Dei et religione nostre» (Setton, 1973, p. 9). El 13 de diciembre de ese mismo año, una flotilla de nueve embarcaciones de la *Signoria* entraba en la laguna y depositaba la reliquia en San Giorgio Maggiore, en medio del sonar de las trompetas, y en el templo de este convento fue expuesta con el ceremonial debido. En Egina la había obtenido una galera comandada por Girolamo Valaresso, hermano de Gabriel, el padre del Polo Valaresso que donaría en 1502 a la Scuola degli Schiavonni la reliquia de san Jorge, de la que hemos hablado anteriormente. En el siglo XVI, de los días en que el Dux estaba obligado a salir de palacio con su corte y presentarse en una determinada iglesia, uno de ellos era la víspera de san Jorge, en el que acudía a San Giorgio Maggiore (Sanudo, *De origine, situ et Magistratibus*, p. 59). Breidenbach en 1483 vio el brazo de san Jorge con toda la mano en un altar del convento (p. 140). El fraile Antonio de Lisboa, del monasterio español de Guadalupe, de visita en Venecia en 1507, también estuvo en el convento de San Giorgio y vio el brazo y la cabeza del santo en un altar y afirmó que ambas reliquias eran objeto de mucha reverencia:

En el monasterio del glorioso cavallero & mártir Sant Jorge, que está asentado dentro en el mar cerca de Sant Marcos, vi su sancta cabeza & un braço con toda la mano, las quales reliquias están con mucha reverencia en un altar (Jones, 1998, p. 122).

SAN TRIFÓN. SU VINCULACIÓN CON LA *SCUOLA*

San Trifón es otro santo oriental, cuyo culto se ha conservado en la Iglesia ortodoxa, que celebra su festividad el 1 de febrero. En la Iglesia romana se le honraba el 10 de noviembre y se le rindió culto en Sicilia, Italia meridional y Roma, en donde desde, al menos, el siglo IX hasta el XVIII, tuvo iglesia (*Biblioteca Sanctorum*, vol. 12, pp. 656-657). Al igual que san Jorge, es un santo que no se sabe si existió como personaje histórico y del que no se conoce nada cierto sobre su vida. Tanto la fuente más antigua sobre el santo, una *passio* griega, como su *passio* latina posterior son totalmente legendarias (*ibid.*). Nos lo muestran como un mártir de las persecuciones contra los cristianos del emperador Decio (249-251) por predicar la fe de Cristo y negarse a abjurar de ella cuando fue descubierto. Al igual que san Jorge, sufre un horrible y variado martirio, que resiste con total entereza, hasta que finalmente es decapitado en Nicea, en la región de Bitinia. Antes de morir elevó una oración a Dios para agradecerle que le insuflara el valor que le permitió resistir los tormentos de que había sido objeto sin emitir un solo quejido (fue salvajemente golpeado con barrotes, lacerado con garfios de hierro, paseado por la ciudad con puntas de hierro clavadas en la planta de los pies...) y para rogarle que protegiera a todos los que, en nombre del santo, le pidieran ayuda. Los cristianos se hicieron con su cuerpo y lo iban a inhumar en Nicea, cuando se les

apareció el santo y les dijo que lo trasladaran a Sampsados, su localidad natal, próxima a la ciudad de Apamea, y lo enterraran allí.

Las leyendas sobre su vida le atribuyen desde niño el poder sobrenatural del exorcismo y de la curación de la enfermedad. En el códice iluminado sobre la vida y martirio de este santo, que se conserva en la Biblioteca Marciana, de Venecia,¹ san Trifón, a los once años, obró una serie de milagros, como la curación de un niño mordido por una serpiente, la de un mercader que se había caído de un caballo o amansar a un jabalí enfurecido, además de varios exorcismos, entre los que destaca el de la hija del emperador Gordiano, elegido por la *scuola* para decorar su sede.

La causa de que esta hermandad haya tenido a san Trifón como patrón desde su fundación en 1451 se debe a que el santo era también patrón de Cataro (actual Kottor, en la costa dálmata montenegrina). Según una leyenda eslava (Molmenti y Ludwig, 1906, pp. 186-187), unos mercaderes venecianos se apoderaron de los restos del santo en su pueblo natal, en Asia Menor, lo transportaron hasta su navío y zarparon para Venecia. Pero en el Adriático, en la zona de las Bocas de Cataro, se desencadenó una tempestad que los forzó a buscar refugio en Porto Rose, no lejos de Cataro. Una versión de la leyenda sostiene que, nada más entrar la nave con el cuerpo en Porto Rose, las campanas de todas las iglesias de Cataro comenzaron milagrosamente a sonar. Otra, más realista, que el *capo* de Cataro, Andreaccio Saracenis, y el Consiglio Maggiore, tan pronto se enteraron del precioso cargamento que contenía la embarcación veneciana, se dirigieron a Porto Rose y negociaron la compra de los restos del santo por doscientos *soldi* romanos y la corona de gemas que adornaba la urna por cien *soldi*. El 13 de enero del 809, entre cánticos e himnos, el clero y el pueblo de Cataro trasladaron en procesión el cuerpo de san Trifón a su ciudad, y Andreaccio le erigió un templo sobre el lugar en el que hoy se encuentra la catedral. El santo se convirtió pronto en el patrón de la ciudad, desplazando a san Jorge, y en 1166 el antiguo templo fue sustituido por una catedral románica, consagrada a san Trifón, de la que se conserva hoy solamente la cubierta del presbiterio y el ábside de la nave central, pues el resto fue reconstruido en estilo barroco en dos fases, primero, entre 1583 y 1613, y, después, en la segunda mitad del siglo XVII, como consecuencia de los daños sufridos por los efectos de sendos terremotos. Los restos del santo se conservan en el altar, bajo un ciborio románico gótico. Cataro pasó a dominio veneciano en 1420, junto a Trau (Trogir), Spalato (Split) y Curzola (Kurkula).

Entre los doscientos dálmatas que se reunieron el domingo 24 de mayo de 1451 en la antigua sala del hospital de Santa Catalina, en el complejo de San Zuane del Tempio, en Venecia, para nombrar la primera junta rectora, debía de haber originarios de Cataro en número o influencia suficientes para imponer este santo, patrón de una localidad dálmata, como patrón de la hermandad. El primer escribano de la junta rectora, Niccolò, era uno de ellos (doc. 50) y Giorgio, tejedor de la seda, rector de la *scuola* en 1496, también procedía de Cataro (Perocco, 1964, p. 233). No obstante, el culto a san Trifón en Venecia no se limitaba a la Scuola degli Schiavonni. Según Sanudo, la Iglesia de San Luca poseía un pie de san Trifón en un relicario de plata, que

¹ El códice, *Legenda de misser San Triphon, martire, conphalon et protector de la citade de Cataro*, Ms. It., xi, 196=7577, fue encargado por la noble familia Bucchia, de Cataro, y es de 8 de marzo de 1466, como se dice en la narración misma.

el historiador veneciano incluye entre las *degne reliquie in diverse chiese (De origine, situ et magistratibus...*, p. 49).¹

SAN JERÓNIMO ENTRE LA REALIDAD Y LA LEYENDA

Tres de los lienzos encargados por la Scuola degli Schiavonni a principios del siglo XVI versaban sobre la vida de san Jerónimo, entonces uno de los santos más reverenciados y populares del cristianismo. La imagen que se tenía de él presentaba múltiples aspectos, lo que lo hacía digno de veneración por los ricos y por los pobres, por los cultos y por los incultos, por los radicales y los acomodaticios. San Jerónimo era, en efecto, uno y múltiple: santo confesor que dio testimonio de su fe mediante la rigurosa observancia de los mandamientos y el ejercicio de una virtud intachable, modelo de anacoreta y cenobita, marianista, excelso hombre de letras, el gran traductor al latín de las Sagradas Escrituras y uno de sus más importantes comentaristas, guardián de la verdadera fe frente a las herejías, Padre y Doctor de la Iglesia latina y, por tanto, de elevado rango en la corte celestial, comparable a los cuatro grandes profetas y a los cuatro evangelistas y dotado por ello de una gran capacidad intercesora y una enorme potencialidad como obrador de milagros.

En esta imagen se mezclaba la realidad con la leyenda. El san Jerónimo histórico (c. 345-c. 420) fue un personaje del cristianismo antiguo de modesto rango eclesiástico —no pasó de ser un monje—, pero extraordinario por la actividad intelectual que desarrolló y la repercusión que tuvo.² Nacido en el seno de una familia acomodada cristiana de Dalmacia, recibió la mejor educación de su tiempo en Roma, a donde lo enviaron sus padres para que adquiriera una formación que le abriera las puertas de la vida pública en el imperio. Esta formación esencialmente pagana no le impidió ir profundizando en las creencias cristianas que le habían imbuido en su familia y fue creciendo en él un fuerte sentido de su propia indignidad, que le llevó a interesarse por el ascetismo. Cuando contaba veintisiete años de edad decidió iniciar una peregrinación a Jerusalén y, a partir de entonces y hasta su muerte, la vida de Jerónimo se desarrollaría en Asia Menor, Constantinopla, Siria y Palestina, exceptuando un *interregnum* de tres años en Roma, del verano del 382 al verano del 385. Su buena formación y su extraordinaria apetencia intelectual las puso al servicio de su religión, de la que se haría sacerdote en el 336. En el Este aprendió griego y hebreo, se interesó por Aristóteles, Orígenes y Pelagio, y conoció directamente los principios y métodos de las grandes escuelas de exégesis cristiana del momento.

Con este bagaje de conocimientos lingüísticos y exegéticos, Jerónimo se convertiría en el gran traductor de la Biblia al latín, ya sea de los Evangelios desde los originales griegos, ya sea del Antiguo Testamento desde los originales hebreos. La traducción de Jerónimo, conocida en el Renacimiento como la *Vulgata*, acabaría

¹ Flaminio Corner no menciona esta reliquia en la Iglesia de San Luca y afirma que la Iglesia de San Fantin poseía *un osso della gamba* de san Trifón. Corner se hace eco de una antigua leyenda según la cual el cuerpo de san Trifón fue robado por venecianos y traído en un navío, al mismo tiempo que el de san Marcos venía en otro. Éste llegó a Venecia, mientras que el que traía a san Trifón tuvo que dirigirse hacia Cattaro, donde sus moradores se apoderaron del cuerpo y lo convirtieron en su patrón (1758, pp. 218).

² Las observaciones sobre la vida y la formación de la leyenda de san Jerónimo son deudoras del excelente trabajo de Eugene F. Rice *Saint Jerome in the Renaissance*, 1989, Baltimore/Londres.

imponiéndose a partir del siglo VII como la versión latina de la Biblia. Jerónimo sería también un gran exégeta, especialmente de los difíciles textos de los profetas del Antiguo Testamento, para cuya interpretación se valió de sus conocimientos de hebreo, de la tradición interpretativa de los padres griegos de la Iglesia y de sus contactos con las escuelas rabínicas de Jerusalén. Asimismo, Jerónimo se erigiría en un defensor del ideal cristiano ascético, de la creencia en la necesidad de insensibilizar al cuerpo mediante el ayuno, la abstinencia sexual, la mortificación, el alejamiento de la familia y la *civitas* y de la necesidad de la lectura asidua de las Sagradas Escrituras, para alcanzar así la comunión permanente con Dios, la forma más plena de vida cristiana. Predicó con el ejemplo, pues, cuando contaba unos treinta años, se retiró dos o tres años a vivir en soledad en el desierto de Siria, y desde el 389 hasta su muerte, probablemente en el 420, su vida discurrió en un convento de monjes, la mayoría latinos y algunos griegos, que él había fundado en Belén por su gran devoción mariana. Junto a su convento había otro de mujeres, regido por una rica y noble romana, Paula, que había conocido a Jerónimo durante la estancia de éste en Roma del 382 al 385 y lo había seguido a Oriente Medio.

Hasta el siglo XIV en la imagen del santo predominó el equilibrio entre los aspectos esenciales del personaje histórico: el gran hombre de letras, el gran especialista y divulgador de las Escrituras y, por ello, Padre y Doctor de la Iglesia, y el asceta y cenobita. Su iconografía hasta entonces estuvo centrada casi exclusivamente en el Padre y Doctor de la Iglesia. Se le muestra en la mayoría de los casos sentado en la cátedra, leyendo un libro abierto sobre el atril, escribiendo, dictando, repartiendo ejemplares de su traducción de la Biblia o instruyendo a sus discípulos. Sus atributos eran un libro, una pluma o la maqueta de una iglesia, en alusión al convento de Belén que él fundó.¹

Incrustada en esta imagen del santo aparecían numerosos hechos legendarios. Un autor de la vida de san Jerónimo de mediados del siglo XII, Niccolò Maniacoria,² elevó a san Jerónimo a cardenal, aproximadamente medio siglo después de que el Sacro Colegio Cardenalicio se hubiera creado, a fines del siglo XI. De esta forma, el rango del santo en la jerarquía y gobierno de la Iglesia estuvo a la altura de su santidad y conocimientos y dejó de ser el más modesto de los cuatro Padres de la Iglesia (san Gregorio había sido Papa y san Agustín y san Ambrosio obispos) y el humilde santo que en el primer Martirologio documentado en el que apareció, datado en torno al 600, había sido calificado de simple presbítero. A partir de mediados del siglo XIV, uno de los atributos iconográficos de Jerónimo sería el capelo cardenalicio, que en el concilio de Lyon de 1245 había sido declarado de obligado uso por parte de los cardenales. Hasta el siglo XIV, el único milagro atribuido a san Jerónimo fue la domesticación del león y su posterior relación con el borriquito en el convento de Belén, tratado en extenso por Santiago de la Vorágine en *La leyenda dorada*. La leyenda se remonta a una fábula de Esopo, *El león y el pastor*, y había sido cristianizada y atribuida a la vida de dos santos con anterioridad a san Jerónimo. La adscripción a san Jerónimo está documentada por vez primera en una vida sobre este santo de aproximadamente la mitad del siglo IX, denominada *Plerosque nimirum*,³ de autor desconocido, y probablemente fue propiciada por la similitud del nombre de Jerónimo con Gerásimo, uno de los dos santos a los que se había atribuido anteriormente, y por la necesidad de incorporar al menos un milagro a

¹ Véase la obra de E. F. Rice citada , pp. 26-28.

² *Vita sancti Hieronymi collecta ex tractatibus eius ac sanctorum Augustini, Damasi, Gregorii, Gelasii, et aliorum patrum sanctorum*, Bibliotheca Hagiografica Latina antiquae et mediae aetatis (B.H.L.), 3 vols., 1898-1911, 3873.

³ B.H.L., 3871.

la vida de este santo, del que hasta entonces no se conocía que hubiera obrado ninguno. El león domesticado se convertiría, a partir del siglo XIV, en otro de los atributos de san Jerónimo y algunos de los episodios de esta leyenda serían habituales en los ciclos pictóricos sobre su vida, como fue el caso de uno de los lienzos de Carpaccio para la Scuola degli Schiavonni: *San Jerónimo y el león*. Las hagiografías a lo largo de todo el Medievo intentaban llenar las lagunas sobre las motivaciones de la conducta del protagonista cuando éstas no se conocían.

EL AUGE DE LA FIGURA Y DEL CULTO A SAN JERÓNIMO

Durante los últimos años del siglo XIII y a lo largo de los siglos XIV y XV, la veneración a san Jerónimo aumentó considerablemente y la hagiografía en torno a él enriqueció al personaje con todo tipo de milagros y llenó gran número de lagunas sobre su vida. El caso de san Jerónimo no fue singular, pues lo mismo ocurrió a muchos otros santos, y este fenómeno fue un aspecto esencial del florecimiento del culto a los santos del XIV y del XV en el cristianismo occidental, del que otro aspecto fue el enorme caudal de literatura e iconografía hagiográfica de estos dos siglos.

Cuatro documentos desencadenaron la potenciación del culto a san Jerónimo. Uno de ellos fue la *Translatio corporis beati Hieronymi*,¹ de la última década del siglo XIII, de autor desconocido, probablemente escrito por encargo de los canónigos de Santa Maria Maggiore, de Roma. En él se narra el traslado por parte de un monje de los restos del santo a la iglesia de Santa Maria Maggiore de Roma desde la iglesia de la Natividad de Belén, que Constantino y su madre, Elena, habían erigido en la gruta en donde había nacido Jesús. Santa Maria Maggiore, el gran centro de culto mariano en Roma por haber sido un templo consagrado a la Virgen en conmemoración de su condición de Madre de Dios, aprobada en el Concilio de Éfeso de 431, conservaba desde el siglo VII los supuestos restos del pesebre en que había nacido Jesús. En esta *Translatio* se afirmaba que Jerónimo se había aparecido al monje en un sueño y le había ordenado desenterrar su cuerpo, pues Belén había caído en manos de los sarracenos, y trasladarlo íntegro a Roma, la ciudad en la que había sido nombrado cardenal y, por su gran devoción a la Virgen, depositarlo en Santa Maria Maggiore. El monje había ejecutado lo que san Jerónimo le ordenó y el cuerpo de éste fue enterrado en el suelo de la basílica romana, junto a la Capilla del Presepio, en una ceremonia nocturna y secreta para evitar el robo de la reliquia, según se afirma en la *Translatio*. Durante la ceremonia se extendió por aquel lugar una fragancia de inenarrable dulzor y, junto a la tumba de su sabio y devoto admirador, se apareció la Virgen, coronada de rosas y lirios, más brillante que la luna y más radiante que el sol. A partir de entonces, los restos de san Jerónimo fueron venerados en esta basílica hasta la construcción en 1587 de la capilla funeraria de Sixto V, y desde 1750 han vuelto a venerarse otra vez en este templo, en el altar mayor.

Los otros tres documentos fueron sendas epístolas, también de fines del siglo XIII y comienzos del XIV, todas ellas falsamente firmadas por personajes históricos importantes del Cristianismo Antiguo. Se cree que el autor de todas ellas fue la misma persona y que también pertenecía al círculo de la basílica de Santa Maria Maggiore (Rice, 1988, p. 63). En una de ellas, Eusebio de Cremona, sucesor de san Jerónimo al frente del convento de Belén, contaba las últimas horas de la vida y la muerte de su

¹ B.H.L., 3878.

antecesor (*Epistola beati Eusebii de morte gloriosissimi Hieronymi doctoris eximii*). En la otra san Agustín exponía a Cirilo, obispo de Jerusalén, la grandiosidad espiritual de san Jerónimo (*Epistola sancti Augustini Hipponensis episcopi ad Cyrillum Jerosolymitanum episcopum de magnificentissimis beati Hieronymi*). En la tercera Cirilo contestaba a san Agustín y le relacionaba los milagros de Jerónimo antes y después de su muerte (*Epistola sancti Cyrilli de miraculis beati Hieronymi ad sanctum Augustinum*).¹ Estas tres epístolas tuvieron una difusión prodigiosa, manuscrita primero e impresa después, fueron traducidas a casi todas las lenguas europeas occidentales y Pietro de Natali bebió en ellas para relatar la vida de san Jerónimo en su *Catalogus Sanctorum* (1372), la recopilación de vidas de santos más popular tras *La leyenda dorada*. En Venecia, a fines del siglo XV, las tres epístolas eran muy accesibles, pues su contenido íntegro había sido incluido en un incunable (*Hieronimus, vita et transitus*), que había sido editado en latín en 1485 en la ciudad lagunara y del que, desde 1471 a 1499, se conocen veinte ediciones en italiano, de las que nueve fueron impresas en Venecia y tres en Treviso (Roberts, 1985, pp. 285 y 296, y Gentili, 1996, p. 167, n. 49). Por otra parte, el *Catalogus Sanctorum* de Pietro de Natali había sido editado en latín en la vecina Vicenza en 1493 y en Venecia en 1500 y 1506 (Roberts, *ibid.*, p. 296, y Gentili, *ibid.*, p. 13).

En las tres epístolas se magnificó sin temor a la exageración la figura de san Jerónimo como hombre de letras, como Padre y Doctor de la Iglesia y como asceta con todo tipo de leyendas. El santo fue presentado como un políglota superior al que realmente fue, pues no solo dominaba el latín, el griego y el hebreo, sino el árabe y las lenguas y literaturas de casi todo el mundo. Superaba a san Agustín como Doctor y Padre de la Iglesia, como el propio san Agustín reconocía, ya que el alma de Jerónimo se le apareció y durante siete horas contestó las cuestiones que san Agustín no sabía responderse (*Epistola sancti Augustini...*). El perfil de asceta se acentuó: Jerónimo fue virgen hasta su muerte a los 96 años (una exageración de su edad y de su continencia); no bebía vino, no comía carne ni pescado, sino frutas, verduras y tubérculos; dormía en el suelo; se azotaba tres veces al día; cuando murió y sus monjes lo desvistieron, su cuerpo estaba tan delgado por el ayuno y tan lacerado por la mortificación que parecía el de un leproso (*Epistola beati Eusebii...* y *Epistola sancti Augustini...*). La laguna sobre su muerte se llenó con una descripción detallada de un óbito ejemplar, que serviría de base a muchas pinturas (*Epistola beati Eusebii...*). Pero el aspecto más novedoso que aportaron estos documentos a la imagen del santo fue el de obrador de milagros. San Jerónimo, hasta entonces protagonista de un solo milagro, se convirtió en un gran taumaturgo. Los ciegos recobraron la vista, los cojos su capacidad de movimiento y los mudos el habla al tocar su cadáver antes de ser enterrado (*Epistola beati Eusebii...*); Eusebio de Cremona resucitó a tres hombres al poner en contacto la capa de Jerónimo con sus cuerpos (*Epistola sancti Cyrilli...*); el santo impidió que la soga estrangulara a dos jóvenes injustamente condenados a muerte cuando se dirigían a Belén a venerar sus restos (*Epistola sancti Cyrilli...*); la sangre fluye de su imagen en una iglesia cuando es atravesada por la espada de un arriano (*Epistola sancti Cyrilli...*), etc.

En este contexto de magnificación de la figura de san Jerónimo, varios de los movimientos populares de religiosidad radical de la Italia de la segunda mitad del siglo XV, que propugnaban el rechazo al mundo, la pobreza, el ayuno, la continencia sexual y las buenas obras, erigieron al san Jerónimo ermitaño y asceta, al real y al imaginario, en

¹ B.H.L., 3866, 3867 y 3868, respectivamente.

objeto principal de su devoción y en su guía espiritual. Cinco congregaciones jerónimas se fundaron en esa mitad de siglo en Italia central, una de ellas con una gran expansión autónoma en España. Fueron ellas las que impulsaron un nuevo icono del santo: el san Jerónimo penitente en el desierto, de un enorme éxito entre 1400 y 1600, período de tiempo en el que se han registrado quinientas cincuenta y ocho pinturas con este tema (Rice, 1988, p. 104).

A comienzos del siglo XV y como fruto del interés característico del Renacimiento por la cultura clásica y sus lenguas, se generó un gran interés por los Padres de la Iglesia. Se los incluyó en esa cultura, de tal manera que el entusiasmo por ellos corrió paralelo al sentido hacia los autores paganos. El hallazgo de manuscritos de sus obras en las bibliotecas y monasterios era celebrado con el mismo júbilo que el de cualquier autor clásico y los *curricula* de las escuelas humanistas incluyeron obras de los Padres junto a las de los escritores clásicos. En ellos los humanistas del Renacimiento apreciaron la elocuencia clásica puesta al servicio del discurso divino, el alto grado de moralidad que alcanzaron, su pureza de estilo y su admiración crítica hacia los clásicos griegos y romanos. San Jerónimo, en particular, fue apreciado por su elocuencia, calificada de divina, por su dominio del griego y del hebreo, por sus conocimientos de literatura, historia y mitología y por el uso de ellos para el estudio de las Sagradas Escrituras, por su grandeza moral y santidad de vida y, finalmente, por sus profundos conocimientos de las Sagradas Escrituras, por su brillantez como comentarista bíblico y por su dominio de una teología directa y viva, frente al intelectualismo árido y frío de los escolásticos (*ibid.*, p. 94). Este interés por san Jerónimo puso un contrapunto al san Jerónimo ermitaño y produjo un nuevo icono del santo: el de *San Jerónimo en su estudio*, del que se han registrado ciento treinta y tres pinturas entre 1400 y 1600 (*ibid.*, p. 104). Este icono se originó en el norte de Italia en la segunda mitad del XIV (el más antiguo que ha sobrevivido data de c. 1360, un fresco de Tomaso de Modena en la iglesia de San Nicolò de Treviso) y floreció en Italia y en el norte de Europa durante el siglo XV y comienzos del XVI, para pasar a ser raro en 1530 y desaparecer en 1600.

Como resultado de este proceso complejo, en el que convergían en la imagen del santo aspectos diferentes, justificados en buena parte con hechos legendarios, la veneración del santo se extendió por los distintos grupos sociales a lo largo del siglo XV. La capacidad taumatúrgica y su radicalidad ascética, ambos destacados tardíamente, pero con enorme vigor, cimentaron su popularidad como intercesor y protector, como muestra el hecho de que a partir del siglo XIV empezaran a circular libros de oraciones dirigidas al santo para conseguir objetivos tan distintos como la salud del cuerpo y del alma, la seguridad en los viajes, la liberación del Purgatorio del alma de personas próximas, la ayuda del santo para vencer las tentaciones o evitar peligros, etc. Su presencia estaba muy viva entre los creyentes y su convento de Belén formaba parte del circuito de peregrinación de Tierra Santa. El dominico Felix Faber visitó con sus compañeros su celda-estudio y allí rezaron y revivieron con emoción lo que ellos suponían que en aquel mismo lugar había ocurrido: la traducción de la Biblia, los comentarios exegéticos, las enseñanzas a sus discípulos, la presencia del león amansado, la virginidad del santo, su debilidad física como resultado del ascetismo y su muerte. Después se dirigieron a orar al lugar en que san Jerónimo había dispuesto su tumba, que, de acuerdo con la leyenda que hemos visto, Faber y sus compañeros

suponían vacía desde que sus restos habían sido trasladados a Santa Maria Maggiore, en Roma.¹

SAN JERÓNIMO Y LA SCUOLA DEGLI SCHIAVONNI

La razón por la que la Scuola degli Schiavonni encargó a Carpaccio tres lienzos sobre San Jerónimo fue, sin duda el origen dalmata de este santo, nacido, como especificaban sus *Vite*, en un lugar denominado Stridón, del que no queda rastro alguno, tras haber sido arrasado por los godos, probablemente en el 379. Se encontraba en la actual Dalmacia eslovena, en algún lugar entre Aquilea y Lubliana. Tras la potenciación de la veneración a san Jerónimo que se produjo en los siglos XIV y XV, este santo se había convertido en su gran santo nacional. Su asociación con Dalmacia era habitual en Italia a fines del siglo XV y Flavio Biondo, en su *Italia illustrata* (1453) le atribuyó falsamente una traducción de la Biblia al dalmata (*ibid.*, p. 139). San Jerónimo no era uno de los patronos de la *scuola*. Ni el decreto fundacional de la *scuola* por parte del Consejo de los Diez (doc. 49), ni la *mariegola*, desde la creación de la hermandad hasta 1506 (doc. 51), registran formalmente más patronos que san Jorge y san Trifón.² En Venecia existía una cofradía dedicada a este santo, la Scuola di San Girolamo, desde 1377.³ Tenía sede en el convento de monjas de San Girolamo, en Cannaregio, en un pequeño salón de una sola planta, ubicada a la izquierda del ábside, junto a la sacristía y con entrada por la *fondamenta* de San Gerolamo (Humfrey, 1985, p. 41). Esta hermandad, de no más de treinta miembros en la segunda mitad del siglo XV, entre los cuales se contaban notarios y médicos y Pietro Lombardo, el arquitecto escultor – también miembro de la Scuola di Santo Stefano –, había encargado en torno a 1464 un ciclo narrativo sobre la vida de su patrón para decorar su sede. El ciclo comprendía los cinco lienzos siguientes: *San Jerónimo instruyendo a sus monjes* y *San Jerónimo en el estudio*, de Giovanni Bellini; *La última comunión de san Jerónimo* y *Las exequias de san Jerónimo*, de Lázaro Bastiani, los dos únicos que han sobrevivido, y *San Jerónimo con el león*, de Alvise Vivarini. El ciclo fue, pues, un claro precedente del de Carpaccio para la Scuola degli Schiavonni.

Con anterioridad al 21 de noviembre de 1459 existía otra *scuola piccola* dedicada a san Jerónimo en la iglesia de San Fantin, que en la fecha referida se unió a la Scuola di Santa Maria della Giustizia, adoptando el nombre de Scuola di Santa Maria della Giustizia e di San Girolamo (Sbriziolo, 1967-1968, pp. 438-439). Dados estos precedentes, si los dalmatas hubieran querido elegir como patrón a san Jerónimo cuando formularon su petición de fundación en 1451, el Consejo de los Diez no se lo habría aceptado o habrían estado expuestos a reclamaciones presentadas por estas *scuole*. La devoción a san Jerónimo, sin embargo, estaba viva entre los dalmatas miembros de la Scuola di San Giorgio desde la propia fundación de la hermandad. La tabla que encargó para decorar su altar en el templo de san Zuane del Tempio entonces, contenía, sobre fondo dorado, un *San Jorge* en el centro (perdido) y un *San Jerónimo*, a un lado, y un *San Trifón*, al otro, que se conservan hoy en la planta alta de la sede de la hermandad.

¹ 1887-1897, I (vol. 7), p. 552.

² Solamente en un capítulo de la *mariegola*, de 24 de junio de 1487 (MSG, 65), se menciona a san Jerónimo. Aparece junto a san Jorge y san Trifón como protector de la *scuola*, pero la referencia a él no es como patrón.

³ Es la fecha que figura en un *Cattastico* de todas las hermandades de devoción ordenado por el Senado el 19 de agosto de 1719 y recogida en C. A. Levi, 1895, p. 85.

Como se ha dicho anteriormente, las festividades en las que la presencia en la sede de la cofradía comportaba la obtención de la indulgencia concedida por el cardenal Bessarión el 10 de febrero de 1464 incluía la de san Jerónimo, junto con las de los dos patronos, el Corpus Christi y el primer domingo después de la Ascensión. Igualmente sucedió en la concedida por Angelo Leonino el 22 de junio de 1502, también junto con la de los patronos, san Juan Bautista y el segundo domingo de cada mes. Asimismo, la *mariegola* de la *scuola* está decorada en su cubierta posterior con un San Jerónimo en plata, sentado en un trono como Padre de la Iglesia, con las Sagradas Escrituras en una mano y la maqueta de una iglesia en la otra, obra de la segunda mitad del XV. Por tanto, aunque no era formalmente un patrón de la *scuola*, sí lo era de hecho. Un santo dálmata de rango tan elevado en la corte celestial era un motivo de orgullo para los miembros de la comunidad dálmata ante los venecianos y, sin duda, la publicidad de san Jerónimo que suponían los tres lienzos que componían el ciclo no solo era la manifestación de una devoción, sino también un recordatorio a los venecianos de la dignidad de la nación dálmata, que aquellos eslavos, la mayoría de ellos artesanos y marineros, representaban en la ciudad lagunar.

LA VOCACIÓN DE SAN MATEO

Vittore Carpaccio.

141 x 115 cms. Lienzo. Scuola di San Giorgio degli Schiavonni. Venecia.

Firmado y datado en una cartela en la parte inferior derecha del lienzo: C[AR]PAT/IUS [VE]N[E]T[US]/MDII. Probablemente el lienzo ha sufrido un corte en su lado izquierdo, pues la figura de san Juan aparece incompleta.

[Láminas 55](#) y [56](#).

El lienzo ([lámina 55](#)) narra el episodio del Evangelio de san Mateo (9: 9) en que Jesús se encuentra en Cafarnaúm a Mateo, un cobrador de impuestos trabajando en su telonio y, sin preámbulos, le dice «Sígueme». Mateo, sin dudarlo, se levantó y lo siguió, uniéndose así a sus discípulos. Santiago de la Vorágine, en *La leyenda dorada*, destacó en el acto «la pronta obediencia» de Mateo y recordó el comentario que hizo de este episodio san Jerónimo en sus *Comentarios al Evangelio de san Mateo*, cuando el Padre de la Iglesia salió al paso de las críticas de imprudencia y precipitación del evangelista por lanzarse a la aventura en pos del primer desconocido que lo invitó a que le siguiera. En la defensa de Mateo, Jerónimo se refiere, entre otras cosas, a que, en Jesús, «la majestad de la divinidad que se ocultaba bajo su naturaleza humana reflejábase de tal manera en su semblante, y producía tales destellos, que sólo con mirar a alguien podía, si así lo deseaba, atraerlo hacia su persona de modo irresistible».¹

La «pronta obediencia de Mateo», descrita en *La Leyenda dorada* en términos de que dejó sobre «la mesa las cuentas tal como estaban, incompletas y sin cerrar; ni siquiera se detuvo a pensar si su actitud iba a desagradar a sus jefes», esa divina majestad que traslucía el rostro de Jesús y el fulgor de su mirada, contextualizada en un escenario con muchas notas vénetas contemporáneas al pintor, es la empresa en la que se volcó Carpaccio en este lienzo, que incluyó también cumplir, como no podía ser de otra manera, con las exigencias de retratos y símbolos de quienes financiaban su trabajo.

La escena en primer plano recoge el momento en que san Mateo, subyugado por la mirada de Jesús y su «sequere me», abandona su oficina por detrás del mostrador y tiende la mano a Jesús, en señal de sumisión total a su orden, al tiempo que el ligero levantamiento del pie derecho de Jesús indica que la comitiva sigue y, por tanto, Mateo deja tras de sí su oficio terrenal. Para destacar el sacrificio de sus valores mundanos, a la imaginación de Carpaccio se le ocurrió figurar a Mateo como un judío adinerado de su tiempo. En efecto, Mateo luce en la cabeza la banda amarilla que estaban obligados a usar los hebreos (Böhm, 1909-10, p. 33) y viste un rico brocado. Los montoncitos de monedas que Mateo deja abandonadas tras de sí sobre el mostrador cierran la caracterización de su renuncia al mundo.

San Juan, de espaldas al espectador, contempla el desenlace del episodio, mientras que detrás, entre Mateo y Jesús, dos discípulos (el de barba blanca identificado como san Pablo por Lauts [1962, p. 231] y el otro probablemente san Lucas, el «médico querido» de *La epístola a los Colosenses*, acompañante de san Pablo en sus misiones evangelizadoras en Grecia y Roma) están enfrascados en una conversación,

¹ «Certe fulgor ipse, et majestas divinitatis occultae, quae etiam in humana facie relucebat, exprimo ad se videntes trahere poterat aspectu» (San Jerónimo, *Comentarii in Evangelium Matthaei*, PL, 26, Lib. 1, Cap. IX, 57-58).

aparentemente un tanto ajenos a la escena principal, mientras, entre Jesús y san Juan, Santiago comenta a Pedro algo al oído, que éste, con la mirada perdida, escucha con mucha atención (los dos rostros de perfil, uno detrás de Mateo y otro, con caricaturesca nariz aguileña, son obviamente retratos). Carpaccio marca la presencia del resto de los miembros de la comitiva a continuación de éstos con un *totum revolutum* de vistosas prendas.

El escenario está dividido en dos partes. A la izquierda del espectador, la oficina de Mateo; a la derecha, un paisaje urbano. Probablemente Carpaccio se inspiró en los bancos de Rialto para la representación de la oficina de Mateo (Mueller, 1997, p. 42, n. 28, y p. 43), que consistían en una logia con una tabla-mostrador y, detrás, uno o dos cuartos, en los que se guardaban las cajas fuertes con el dinero en especie y demás objetos de valor con los que se avalaban préstamos. Los tapices sobre el mostrador no solían ser un simple adorno, sino el indicativo de que estábamos ante un banco legal, formalmente reconocido y aprobado por la autoridad, y, sobre estos tapices, tenían que realizarse obligatoriamente todos los intercambios o pagos de moneda. La paleta que aparece sobre el mostrador en la parte que éste se proyecta sobre la calle, junto a la mano derecha de Mateo, servía para que en ella se colocaran las monedas, se contaran a la vista del cliente y se depositaran por el extremo estrecho en bolsas similares a las que se pueden ver al otro lado del mostrador o en la vasija que se aprecia al fondo, encima de una caja negra, quizás una caja fuerte. El carácter de logias de la parte abierta al público en estas oficinas comportaba el uso de tableros de madera para protegerlas del sol, como los dos que presenta Carpaccio aquí, que le dan pretexto para introducir un juego de luces y sombras en sus paredes.

El paisaje urbano de la otra mitad del escenario consiste en una puerta de un espacio amurallado dominado por una torre (la narración evangélica apunta a que Jesús estaba saliendo de Cafarnaúm); detrás, un modesto palacio sobre el que cae la luz, y a su izquierda se divisan las formas de un templo. Ha sido desechada la identificación que hizo Böhm de esta torre con el ghetto *vecchio* de Venecia (1909-1910, p. 228), pues éste no fue instituido hasta 1516 para albergar a los judíos que vinieron a refugiarse a Venecia en gran número como consecuencia de la guerra de la Liga de Cambrai (Humphrey, 1991, p. 65). No obstante, como señalaron P. Molmenti y G. Ludwig (1906, p. 68), esta arquitectura no es ajena al Véneto.

No ha sido posible identificar satisfactoriamente el escudo de armas que aparece en la parte inferior de uno de los pilares de la logia ([lámina 56](#)), evidentemente de una persona que financió entera o parcialmente este lienzo y *La oración en el Huerto de los Olivos*, en donde vuelve a aparecer este mismo escudo de armas de esmaltes partidos azur y gules y la figura de una especie de linterna de vidrio, que podría ser también el contenedor de una reliquia. G. Perocco ha estudiado la heráldica de la nobleza veneciana y dalmata y no ha encontrado nada igual (1964, p. 34). El más parecido pertenece al linaje de los Vendramin, y Perocco ha apuntado la posibilidad de que el donante sea un sobrino del Dux, llamado también Andrea, caballero de la Orden Hierorosimitana, que está documentado que en 1480, veintidós años antes de la ejecución del lienzo, participó en la defensa de la isla de Rodas, aunque no ha encontrado ninguna relación más próxima de este Vendramin con la Scuola degli Schiavonni (*ibid.*). Sin embargo, el escudo de armas de los Vendramin más similar a éste es el terciado de barras con esmalte azur, oro y gules, y los Valaresso también tenían un escudo de armas terciado en barras con esmalte azur, oro y gules. Parece más plausible que este escudo fuera una variante del de los Valerosso, familia de origen dalmata, en el que se ha eliminado el terciado en barra para incluir la figura del

cofrechito de la reliquia que Polo Valaresso donó en 1502, el mismo año en que está datada *La vocación de san Mateo*. La conexión de Polo Valaresso con la hermandad no se limita, como hemos visto, a la donación. Fue admitido en la hermandad con un trato preferencial, con derecho a recibir una vela anual mayor que la que se entregaba a los demás cofrades, la hermandad se obligaba al eufemismo de aceptar las limosnas que éste y su familia entregaran a la cofradía y a asistir a su entierro y al de sus familiares. Polo Valaresso posteriormente precisaría en su testamento que deseaba que le acompañaran en su entierro ciento veinticinco cofrades de la Scuola degli Schiavonni, junto con doscientos cincuenta de la Scuola di San Marco, a la que también pertenecía.¹ Los dos retratos en este lienzo podían ser de miembros de la familia Valaresso o, al menos uno, y, lógicamente, éste habría de ser el de Polo. La hipótesis de que la elección del tema del lienzo pudiera estar relacionado con el hecho de que los personajes sagrados sean los santos epónimos del donante o de donantes y de sus familiares tiene sentido en el caso de que el donante fuera Polo Valaresso. Cinco de los seis apóstoles que aparecen en el lienzo llevan nombres de la familia: el suyo, Pablo; su primo, Luca, que ingresó con él en la Scuola, y tres tíos segundos suyos, hijos de Giorgio, conde de una ciudad dálmata, Trau, hermano de su abuelo Paolo, *provveditore* de Dalmacia. Se llamaban Giovanni, Maffeo y Jacopo, con la particularidad interesante de que Maffeo, nacido en 1415, distinguido humanista veneciano, fue arzobispo de Zara (Zadar), otra ciudad dálmata, de 1450 a 1496, año en que falleció, y Jacopo era obispo de Capodistria (1493-1503), otra ciudad dálmata (Kopar), cuando se ejecutó el cuadro. En este sentido el lienzo parece un homenaje de Polo Valaresso y quizás de algunos de los familiares suyos que ingresaron con él en la hermandad en 1502 al origen dálmata de su familia y a Dalmacia y los dálmatas, así como un pronunciamiento de que él, con la donación de la reliquia, no renunciaba a esa implicación con Dalmacia que habían mostrado sus antecesores.²

Ahora bien, el rostro del personaje que aparece detrás de san Mateo tiene parecido, según ha puesto de manifiesto G. Perocco (1964, pp. 38-39 y 100), al de Sebastiano Michiel, el prior de los Cavalieri di San Giovanni de Rodi, en cuyo complejo conventual se estableció la Scuola degli Schiavonni, y con el que la hermandad tuvo el duro e interminable pleito que hemos mencionado en el capítulo 2 de este trabajo, a partir de principios de 1502. Perocco basó su identificación de este rostro en el parecido que tiene con Sebastiano Michiel posando en primer plano como donante arrodillado en un *Bautismo de Cristo*, destinado a la propia iglesia de San Giovanni del Tempio y atribuido por Sansovino a Giovanni Bellini. Perocco cree que este Michiel fue el que encargó *La vocación de san Mateo* y *La oración en el Huerto de los Olivos*, mientras que sugiere que el otro retrato podría ser el de algún rector de la *scuola* en esos años (*ibid.*, p. 38, n.7).³ La relación del prior y demás sacerdotes del convento de San Zuane del Tempio con la hermandad era estrechísima; según se puede ver en el acuerdo de 1451 (doc. 50), a la orden le pagaba anualmente la *scuola* el censo y a cada uno de los

¹ «Voio che i poveri Schiavonni de la mia Schola de Santo Zorzi mi achompagnerà abi soldi 4 per uno fino n. 125. Item la Scuola Grande de San Marcho che altratanti, sia in tuto n. 250 a s. 4 per uno, sono la spexa ducati hoto, zoè d. 8», testamento de 22 de marzo de 1539, en ASV, *Notarile, testamenti*, notaio A. Marsilio, b. 1213, n° 940.

² Véase el árbol genealógico de los Valaresso en P. F. Brown, 1994, p. 319, y su sugerencia sobre la relación del tema del lienzo con Maffeo Valaresso (*ibid.*, p. 315).

³ El autor de este trabajo no ha encontrado ningún escudo de armas de los Michiel cuyos esmaltes sean azur y gules.

sacerdotes les regalaba anualmente un pan y una vela (dos panes y una vela mayor al prior), a cambio de la cesión del local, el uso de la capilla y la celebración de las misas ordenadas y exequias fúnebres. No obstante, si la identificación de Michiel en este lienzo fuera acertada, no por ello excluiría la de un Valaresso en el otro retrato, ni la presencia del escudo de armas de éstos.

Así, pues, en *La vocación de san Mateo*, como, en menor medida, en *La oración en el Huerto de los Olivos*, nos encontramos ante las pruebas evidentes de presencia de retratos de donantes y sus escudos de armas, desgraciadamente de identificación problemática, si no aparecen más datos que arrojen luz sobre ellos.¹

¹ Estas no son las únicas identificaciones propuestas. Pietro Scarpa ha visto en el rostro con nariz aguileña a Giovanni Bellini y en el otro a un Pietro Bembo «imbellito». Pero no explica cuál sería la razón de la presencia de ambos en este lienzo, ni su relación con la Scuola degli Schiavonni (1991, p. 68, n. 5).

LA ORACIÓN EN EL HUERTO DE LOS OLIVOS

Vittore Carpaccio.

141 x 107 cms. Lienzo. Scuola di San Giorgio degli Schiavonni. Venecia.

Datable c. 1502.

[Lámina 57.](#)

Con discutible acierto Carpaccio depura en este lienzo ([lámina 57](#)) el modelo del tema de la oración de Jesús en el Huerto de los Olivos que habían fijado Mantegna y su cuñado Giovanni Bellini. El episodio se narra en los Evangelios de san Mateo (26: 36-46), san Marcos (14: 32-42) y san Lucas (22: 39:46) y recoge el momento en que Jesús, tras la Última Cena, se dirige a Getsemaní en compañía de sus discípulos y, consciente de que su fin está próximo, su naturaleza humana le induce a plantear al Padre respetuosamente que lo evite. Para ello se retira de los apóstoles un «tiro de piedra» (Lucas) y formula la petición: «¡Padre!, todo es posible para ti: aparta de mí esta copa, pero no sea lo que yo quiero, sino lo que quieres tú» (Marcos). Previamente había ordenado que lo acompañaran sus discípulos preferidos: Pedro, Santiago y Juan (Mateo y Marcos).¹

Jesús recibe el consuelo del cielo bajo la forma de un ángel (Lucas), pero su petición no es escuchada y Jesús entiende que su sacrificio es la voluntad del Padre y, por tanto, que su destino es ineluctable. Su naturaleza humana se vuelve a manifestar al imaginar su fin: el sudor le brota en espesas gotas de sangre (Lucas).

Los tres evangelistas subrayan la soledad de Jesús en este momento. En San Lucas los apóstoles, a quienes Jesús, antes de retirarse a orar para hacer la petición al Padre, les había ordenado que rezaran para no caer en la tentación, se habían quedado dormidos en la digestión de la cena, y así se los encuentra Jesús cuando regresa. En San Mateo y en San Marcos Jesús se hizo acompañar hasta el lugar de su oración por los tres discípulos y les ordenó que se mantuvieran vigilantes para no caer en la tentación. Pero los tres se dejaron vencer por el sueño y así se los encontró Jesús en tres ocasiones, pues en estos dos evangelios Jesús formula la petición al Padre tres veces. Tras finalizar su oración, Jesús mandó a todos sus discípulos a dormir, pero poco después los despierta por la llegada de los soldados guiados por Judas para proceder a su prendimiento.

El tema es muy popular en la historia de la pintura. En Occidente aparece en un mosaico del siglo VI en la Basílica de San Apolinar de Rávena en una forma muy sencilla, con Jesús de pie, en la posición orante antigua de brazos extendidos, y los once apóstoles sentados a sus pies. Pero con el avance del Medievo las representaciones se hicieron más analíticas y en un mosaico de la Catedral de Monreal, de la segunda mitad del XII, inspirado por la narración de san Lucas, un Jesús arrodillado y orante, en un único escenario, recibe en la cima del monte el consuelo de un ángel que le tiende la mano, mientras que, al pie del monte, Jesús recrimina a Pedro que se haya dormido. La representación incluye también al resto de los apóstoles descansado, formando una masa humana compacta.² En un mosaico de la Basílica de San Marcos de Venecia el tema se descompone todavía más. La obra, datable en la primera mitad del siglo XIII y ejecutada por varios maestros, se inspira en las tres versiones de los Evangelios y, sin solución de continuidad, de izquierda a derecha, se representan las tres peticiones de

¹ San Lucas no hace esta distinción entre los apóstoles.

² Otto Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, New York, pp. 285-286, y lámina 69b.

Jesús de los Evangelios de san Mateo y san Lucas en la cima del monte y, en la base, las tres recriminaciones de Jesús a Pedro por haberse dormido. Jesús reza en *proskynesis* en la primera petición y arrodillado en las otras dos y, en la tercera, recibe el consuelo de los rayos divinos y de un ángel que revolotea a sus espaldas. San Pedro, por su parte, aparece acompañado de todos sus compañeros en la primera recriminación y solo en las siguientes (Demus, 1988, pp. 100-105).

La iconografía de Mantegna en su versión del tema (c. 1459, [figura 169](#)) escoge un solo momento del episodio y fija, con Giovanni Bellini, el modelo que seguirá Carpaccio. Tanto Mantegna como Giovanni parten de un dibujo de Jacopo Bellini, que se encuentra en su libro de diseños del British Museum ([figura 168](#)), en el que Jesús aparece arrodillado y orante en una pequeña meseta de una gran roca, con la mirada puesta en un cáliz que se encuentra en la parte superior de ésta, en alusión a la copa o cáliz de la petición de Jesús al Padre, con los apóstoles Pedro, Santiago y Juan durmiendo en la base del promontorio. Mantegna, en una obra de gran luminosidad y cromatismo dominada por el paisaje rocoso que había introducido Jacopo, vuelve a sintetizar el episodio en un Jesús arrodillado y orante, limita, como Jacopo, los apóstoles a Pedro, Santiago y Juan, a quienes presenta profundamente dormidos, al pie de una roca calcárea a la que Mantegna también reduce el Monte de los Olivos. Pero la enriquece con un grupo de cinco *putti*, que sustituyen al cáliz y le muestran a Jesús los símbolos de la Pasión, una Jerusalén muy nítida y clásica al pie de otras elevaciones calcáreas, la comitiva liderada por Judas aproximándose y algunos animales. El énfasis está puesto, pues, en la inevitabilidad y proximidad de la Pasión y en la soledad que ha rodeado a Jesús en el momento en que ha comprendido que esa es la decisión irrevocable del Padre.

Giovanni Bellini¹ (c. 1459, [figura 170](#)) suaviza el escenario, reverdeciendo el fondo y animándolo con un río en el plano intermedio, lo cual, junto a la dulzura que imprimió al sueño de los tres apóstoles, y la sustitución de los agresivos símbolos de la Pasión con un cáliz portado por un diminuto y casi transparente *putto*, da un lirismo al tema que no tenía en Mantegna. El Monte de los Olivos, sin embargo, sigue siendo el escenario rocoso y árido que ideó su cuñado.

La versión del tema de Carpaccio se caracteriza por acentuar el dramatismo de la soledad de Jesús en el Monte de los Olivos. El escenario es el más rocoso, desolado y agresivo de los tres, la visión del consuelo angélico es eliminada y la oración de Jesús se queda en la penumbra –su figura se destaca solamente por el color rojo de su vestido–, mientras que la luz ilumina el sueño profundo, pero un tanto inexpresivo, de los tres apóstoles. El resto del escenario no parece interesarle tanto al pintor. La comitiva de Judas y Jerusalén los ha alejado muchísimo del primer plano y los ha hecho casi imperceptible. El resultado estético es dudoso y no comparable al logrado por Mantegna y Giovanni Bellini. Como señalaron P. Molmenti y G. Ludwig, el colorido no compensó la pobreza de la forma, especialmente en el escorzo de san Juan, en la figura enjuta de Jesús y en la falta de vivacidad del paisaje (1906, pp. 169-171).

En el extremo inferior derecho, junto a un *cartellino* ilegible, aparece el mismo escudo de armas de *La vocación de san Mateo*, atestiguando la participación de un mismo donante en la financiación de ambas telas.

¹ Véase la comparación entre la versión de Mantegna y la de Giovanni Bellini en R. Goffen, 1989, pp. 106-107.

SAN JERÓNIMO Y EL LEÓN

Vittore Carpaccio.

141 x 121cms. Lienzo. Scuola di San Giorgio degli Schiavonni. Venecia.

Datable c. 1502.

[Láminas 58-61.](#)

El lienzo ([lámina 58](#)) versa sobre el único milagro que las hagiografías medievales atribuyeron a san Jerónimo hasta el siglo XIV, narrado por vez primera en la vida del santo titulada *Plerosque nimirum*, de mediados del siglo IX. La historia de un león paticojo a causa de una espina clavada en una de sus patas, que agradece de alguna forma el acto benefactor del hombre que se la extrae, tiene una larga tradición en la cultura greco-romana. Aparece en la fábula *El león y el pastor* de la colección de Esopo, en la *Aegiptiaca* de Apión, gramático y erudito griego de Alejandría del siglo I después de Cristo, y en *De natura animalium*, de Aulo Gelio, en el siglo II después de Cristo, en ambos casos bajo la forma del esclavo Androcles. Se extendió al budismo –aparece en una *Jataka*¹– y al cristianismo, primero en la vida de san Saba de Palestina (439-532),² después en la de san Gerásimo,³ asceta del siglo V, y finalmente en la de san Jerónimo.

En la fábula de Esopo el león salva al pastor que le había extraído la espina cuando éste fue condenado a morir despedazado por un león a causa de un delito que no había cometido y el león verdugo resultó ser la fiera agradecida. En las versiones del esclavo Androcles, el león agradecido le salva la vida cuando aquél fue arrojado a las fieras en un circo romano y el león se encontraba entre ellas. En la *Jataka* el león es sustituido por un elefante, que, tras serle extraída la espina de una de sus patas por unos carpinteros, les sirve de peón, acercándoles la madera y las herramientas. En la vida de san Sabas el león acompañó al santo durante toda la Cuaresma, como si de un esclavo fiel se tratara. En la vida de san Gerásimo, el león se convirtió en el discípulo amado del santo, viviendo en total mansedumbre y alimentándose de panes y verduras. La semejanza de la versión de san Gerásimo con la de san Jerónimo es muy grande, pues se extiende a la totalidad de los extremos que integran la historia. Gerásimo, como Jerónimo, vivía en una comunidad monacal que poseía un asno encargado de acarrear el agua que necesitaban desde el Jordán. Gerásimo le asignó al león la función de proteger al asno cuando pastaba en el campo. El felino de Gerásimo, como el de Jerónimo, un día involuntariamente permitió que alguien robara el asno y fue castigado con la realización del trabajo que hasta entonces hacía el borriquillo. Al igual que el león de Jerónimo, el de Gerásimo recupera al asno y trae a los ladrones ante sus amos.

La domesticación del león en todas las versiones de la historia era una metáfora de la superación de lo bestial en el hombre, del triunfo de la moralidad sobre la

¹ E. B. Cowell (ed.), *The Jataka or Stories of the Buddha's Former Births*, 6 vols, Cambridge, 1895-1913, 2: 14, citado en E. F. Rice, 1988, p. 213, n. 23.

² La primera noticia documentada de este episodio en un contexto cristiano aparece en la *Vida de san Saba* de Cirilo de Scitópolis, de mediados del siglo VI (*Vita sancti patris nostri Sabae* en Kyrillos von Skythopolis, *Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur*, nº 56, 1939, edición de Eduard Schwartz).

³ El episodio de san Gerásimo con el león se encuentra en la colección de historias sobre ascéticos famosos por el eremita Juan Moschus, titulada *Pratum Spirituale*, traducción inglesa *The Spiritual Meadow*, Cistercian Publications, 1992, y francesa *Le pré spirituel*, 1946, Paris.

conducta irrefrenada, de la civilización sobre la barbarie. En esta versión de Carpaccio, sin embargo, el interés está puesto en exaltar la benevolencia y capacidad taumatúrgica de san Jerónimo. En la representación de este tema, el pintor eligió el momento en que Jerónimo, tras percatarse de la presencia del león en el convento, no huye, como sus compañeros, sino que se dirige hacia la fiera y la introduce en el espacio abierto del complejo de Belén. El santo, anciano renqueante, canoso y de luenga barba, señala con su mano derecha al león, que mantiene una de sus patas delanteras en el aire por el dolor que le produciría apoyarla en el suelo, mientras ladea su cabeza, en claro signo de sumisión por la situación de inferioridad en que se encuentra. La bondad y grandeza de san Jerónimo la expresa Carpaccio con ese rictus de sorpresa y disgusto que le dibuja en su rostro por el temor que se ha apoderado de todos sus hermanos y, especialmente, con la majestuosidad y serenidad de sus movimientos ([lámina 59](#)).

El pánico de los monjes es el aspecto más rotundamente expresado por Carpaccio en el lienzo. Las figuras inclinadas hacia delante por su incontrolado impulso de huida y la consiguiente ondulación violenta de sus hábitos, ocupan la mitad del primer plano ([lámina 60](#)); en segundo plano, inmediatamente detrás del santo y el león, destaca también otro monje al que el pavor le precipita en postura acrobática hacia un edificio del convento, en el que otro compañero le aguarda expectante para cerrar la puerta tras de sí y ponerse ambos a salvo ([lámina 61](#)). En planos más lejanos Carpaccio insistió en la misma imagen de monjes buscando refugio con carreras frenéticas y sotanas y mantos al viento, ya sea hacia la iglesia, ya sea ascendiendo las escaleras de un edificio situado al otro extremo de aquel patio. Todas estas figuras inclinadas, especialmente las del primer plano, son destacadas aún más por su contraste con una serie de elementos perpendiculares sabiamente dispuestos por Carpaccio: el tronco del árbol en el eje central de la representación, los pilares que sostienen el tejado del pórtico de la iglesia, un enorme mástil cuyo extremo superior queda fuera de la representación y la fachada del templo y del otro edificio contiguo. Resulta evidente que el pintor quiso resaltar la fortaleza de la voluntad caritativa de Jerónimo y para ello acentuó el temor que produjo la presencia de la fiera en el recinto. También ideó otros elementos para transmitir ese mensaje: el ejemplar de las Sagradas Escrituras que leía uno de ellos en el suelo, un pavo a punto de levantar el vuelo para alejarse del león y un antílope huyendo a galope tendido. Alvise Vivarini, en la década 1480-1490, ya había puesto el énfasis en el pánico de los monjes, en la representación de este tema para la Scuola di San Girolamo de Cannaregio en un lienzo desaparecido, pero conocido a través de un pequeño grabado del siglo XIX ([figura 171](#)).¹ Pero la representación de Carpaccio multiplica el número de monjes en fuga y en posiciones forzadas, como si, según Venturi (1901-1938, VII, Parte IV, p. 724), hubiera querido ridiculizar el temor de los frailes o bien hubiera querido introducir ese elemento cómico tan del gusto de la pintura narrativa a costa del *decorum*. Difícilmente se pueden interpretar de otro modo algunas de las posturas de los monjes, como el que aparece en segundo plano o los dos que ascienden las escaleras, cuyo apresuramiento resulta además desproporcionado a la lejanía del peligro. Ciertamente ni la clara diferenciación entre la valentía del dalmata y el miedo de sus compañeros, ni la comicidad de los movimientos de éstos desagradaría a la comunidad dalmata que le encargó el lienzo a Carpaccio.

Para enraizar la escena en Belén, Carpaccio se valió de seis palmeras, de algunos animales asociados con el Oriente (el antílope, el papagayo y el pavo real) y, sobre todo,

¹ El grabado fue hecho para la obra de J. B. L. G. Séroux d'Agincourt *Histoire de l'Art par ses monuments*, Paris 1823, y aparece en el vol. VI (P. Humfrey, 1985, p. 46, n. 13).

de un gran número de personajes ataviados a la oriental, cuya presencia en el recinto presupone interés por la religión que profesaban los monjes y, para un espectador veneciano de entonces, alumbraba un rayo de esperanza sobre la posibilidad de un cambio de actitud en el enemigo turco. Téngase presente que por esos años circulaban por Venecia diversas profecías sobre la llegada de un hombre santo que convertiría a los turcos y establecería una paz universal, o que en la propia Venecia un Cristo se aparecería a un hombre cuya identidad se desconocía para otorgarle la capacidad de obrar milagros y para mandarlo, acompañado de un arcángel, a instruir en la fe al sultán.¹ Este lienzo alimentaba esas profecías. Algunos de los orientales los representa Carpaccio interesados en la conversación con los monjes, como el grupo que se encuentra delante de la puerta de la iglesia y el que acaba de distraerse por la entrada del león al recinto, integrado por un monje anciano y respetable y dos orientales. En sus atavíos Carpaccio combinó los turbantes mamelucos con los turcos e incluyó una *taqiyya* roja en el grupo de tres orientales que dialogan delante del edificio de arcos apuntados en el fondo del patio. Lazzaro Bastiani, en la representación de este tema ([figura 178 bis](#)) en torno a 1485 en la predela de una tabla para el altar de san Jerónimo en la catedral de Asolo (la tabla se encuentra *in situ*, pero la predela se conserva en la Galería Brera de Milán), ya había orientalizado el escenario introduciendo palmeras y había situado la escena en el patio del convento. Carpaccio explotó al máximo estos dos elementos de Bastiani.

El complejo arquitectónico del convento de Belén que pintó Carpaccio dista de la modestia con la que lo califica una de las primeras vidas de Jerónimo.² Por sus múltiples edificios, por su extensión (en el fondo de la representación, a la izquierda del espectador, Carpaccio pintó a lo lejos a uno de los muros de cerramiento), el pintor pudo haberse inspirado en el convento de San Zuane del Tempio, en el que se encontraba la hermandad dalmata, que disponía de un amplio terreno no edificado, como el que apunta la pintura que tenía el convento de Jerónimo tras los edificios del fondo.³ Se ha sugerido también que el templo del convento era la iglesia de San Zuane del Tempio, antes de ser reconstruida y adoptar la forma que tiene hoy, mientras que el flanco del edificio a la izquierda del espectador podría ser el de la propia *scuola* (Perocco, 1964, p. 108).

Las representaciones en las paredes del templo ([lámina 60](#)) ilustran los frescos que decoraban el exterior de las iglesias en Venecia en la fecha de la ejecución de la pintura: sobre la puerta lateral un Dios Padre y santos en diversos lugares: de cuerpo entero en la pared de la nave central,⁴ de medio cuerpo en la pared de la nave lateral y en el friso desde donde arranca el tejado.

¹ Véase G. Tognetti, 1985, pp. 86-90, y O. Niccoli, 1979, p. 501, y 1991, p. 219.

² *Hieronymus Noster*, PL, 22, 180.

³ También se ha apuntado que podría inspirarse en el convento de San Giorgio in Alga, pues, por una parte, el hábito de los monjes de Carpaccio se asemeja al de los celestinos, una congregación monástica benedictina de canónigos seculares bajo la regla de san Agustín que tenía sede desde el 27 de enero de 1407 en esta isla de la laguna; y, por otra, la amplitud de las instalaciones del convento pintado por Carpaccio apunta a una isla lagunar distinta a Venecia (P. Scarpa, 1989, p. 117).

⁴ P. Scarpa ha sugerido que la primera figura podría ser la beata Illuminata Bembo (1989, p. 117).

LAS EXEQUIAS DE SAN JERÓNIMO

Vittore Carpaccio.

141 x 211 cms. Lienzo. Scuola di San Giorgio degli Schiavonni. Venecia.

Firmado y datado en una cartela en el lienzo: VICTOR CARPATHIUS/FINGEBAT/MDII

[Láminas 62-65.](#)

De las circunstancias de la muerte de san Jerónimo, las distintas hagiografías no se ocuparon con detalle hasta principios del siglo XIV. Hasta entonces las distintas vidas habían mencionado la edad que contaba el santo cuando falleció, en todos los casos mucho más avanzada de lo que realmente fue,¹ y habían precisado que su lugar de enterramiento había sido una tumba junto a la entrada de la gruta en que fue sepultado Jesús en la iglesia de la Natividad de Belén, información que procedía del peregrino Antonio de Piacenza, que había estado en Tierra Santa en torno al 570 (Rice, 1988, pp. 23-24). Una de las epístolas que hemos mencionado, la de Eusebio de Cremona, describe con detalle las últimas horas de la vida del santo y su muerte. Tanto Pietro Calo de Chioggia en su *Legendae de Sanctus* (anterior a 1340) como Pietro de Natali en su *Cataloga Sanctorum* contribuyeron a difundir la narración de la muerte del santo de la epístola apócrifa, además de la propia epístola, que, como se ha dicho, tuvo una gran difusión.

A fines del siglo XV, pues, la idea que se tenía del final de la vida de san Jerónimo era la dada por estas fuentes, esto es, el óbito había tenido lugar a una edad muy avanzada, 96 años, en el convento de Belén. Cuando el santo entendió que su fin se acercaba, pidió la comunión y, tras recibirla, se tendió en el suelo, en donde siempre dormía, y cruzó las manos sobre su pecho. De repente un enorme resplandor procedente de las alturas iluminó la estancia; algunos de los compañeros del santo presentes vieron a unos ángeles en medio de la intensa luz; otros oyeron una voz que llamaba a Jerónimo al cielo y le decía que iba a recibir la adecuada recompensa por todos sus sacrificios; finalmente, otros oyeron al propio Jerónimo dirigirse entre susurros a Cristo para pedirle que aceptara su alma redimida con su sangre. El resplandor entonces desapareció y el alma de Jerónimo abandonó su cuerpo como una estrella, resplandeciendo con todas sus virtudes. Antes de enterrar su cuerpo, sus compañeros los despojaron de los harapos con los que el santo se cubría. Se encontraron un cuerpo famélico a causa del ayuno y ulcerado a causa de la flagelación y de todo tipo de penitencia, hasta el punto de que no se diferenciaba del de un leproso. Antes de ser enterrado, la falsa epístola añadía, como ya se ha dicho, que unos ciegos recuperaron la vista, unos lisiados los movimientos y unos mudos el habla al tocar el cadáver con sus manos.

Numerosas pinturas a lo largo del siglo XV habían representado las últimas horas o la muerte del santo en Italia, inspiradas en esta narración. Así, *La última comunión*, por Lazzaro Bastiani (década de 1470-1480, en la Academia de Venecia), y por Sandro Botticelli (c. 1494-1495, en The Metropolitan Museum de Nueva York); *Las exequias de san Jerónimo*, por Francesco d'Antonio (c. 1430, en la predela del *Retablo Rinieri*, en el Museo del Petit-Palais de Avignon), por Francesco Botticini (c. 1470, en la predela del *Retablo de san Jerónimo*, en la National Gallery de Londres), y por

¹ San Jerónimo murió a los setenta y cinco años aproximadamente; para *La leyenda dorada*, sin embargo, falleció a los noventa y ocho y seis meses.

Lazzaro Bastiani (1470-1480, [figura 80](#), en la Academia de Venecia), que es la fuente de inspiración de este lienzo de Carpaccio.¹

El momento elegido por Bastiani y Carpaccio ([lámina 62](#)) no es el tránsito sino las exequias previas a la sepultura por parte de todos los compañeros del santo, rodeando su cadáver. El cuerpo de san Jerónimo yace en primer plano, paralelo al espectador, y los monjes aparecen de pie, en el lienzo de Bastiani, y arrodillados en el de Carpaccio. La transversalidad del cuerpo del santo, el primer plano y las gradas (Bastiani) o la losa (Carpaccio) transmiten la impresión de representación escénica en el proscenio. Ambos pintores muestran detalles de la muerte narrados en la epístola apócrifa, relacionados con su ascetismo y la santidad de su óbito: san Jerónimo aparece tendido sobre el suelo con las manos cruzadas sobre el pecho y una delgadez famélica, con la osamenta modelada bajo la mortaja.

Sin embargo, las diferencias entre ambas pinturas son enormes y manifiestan la mayor maestría de Carpaccio. La representación de Bastiani escenifica las exequias de un monje en el interior de cualquier convento de una manera fría y mecánica. La representación de Carpaccio la singulariza como lo que es: las exequias del asceta san Jerónimo en un convento en tierras lejanas, rodeado por el dolor y la veneración con que su *exemplum* se ha hecho acreedor, y transmite un mensaje simbólico de derrota del pecado y de verdadera vida, de resurrección tras la muerte. Los hermanos del san Jerónimo de Carpaccio están concentrados en la oración ante el cadáver del que los ha dirigido tantos años, sin asomo de distracción; alguno se seca una lágrima con el manto, otro se ha puesto el brazo bajo el manto, como si la aflicción le estuviera causando una molestia que trata de calmar con el calor de su mano. Las fisonomías de algunos de ellos son magníficas, como la del que lee las oraciones valiéndose de unas lentes, la del que se encuentra en el marco de la puerta (sin duda un retrato en vivo) y la de los dos ancianos encorvados y con bastón, que han hecho el esfuerzo de presentarse a las exequias, aunque su edad ya no les permite arrodillarse como los demás. Como señal del respeto que el convento profesa a estos monjes ancianos, ante el primero de ellos uno de los hermanos mantiene abierto un libro de oraciones, para que este monje de lengua barba, como san Jerónimo, pronuncie alguna. Los rostros de ambos muestran un dolor profundo, pero sereno, por la muerte de un hermano ejemplo de virtud, con el que han convivido tantos años. En el rostro del segundo A. Gentili (1966, p. 90) ha visto un retrato del cardenal Bessarión. El ilustre humanista había fallecido treinta años antes y en 1464, cuando era legado del Papa en Venecia, había favorecido a la *scuola* con una indulgencia, como hemos dicho anteriormente. El parecido de este rostro con el del Bessarión con la estauroteca que donó a la Scuola Grande de la Carità que pintó Gentile Bellini ([figura 172](#)) es tan grande que es muy difícil no admitir como acertada la identificación de Gentili. Con este retrato la hermandad habría querido rendir homenaje de gratitud a este ilustre personaje y al tiempo recordar a los cofrades y a todos los visitantes de su sede el respeto que se merecía la propia hermandad por ser receptora de tal beneficio.

Carpaccio, al contrario de Bastiani, representó la escena en exteriores. El escenario es el mismo que en *San Jerónimo y el león*, pero invirtiendo el punto de vista, de tal forma que ahora se muestra el otro extremo del complejo, que quedaba a espaldas del espectador en el lienzo anterior, contemplado desde el porche cubierto que había

¹ Bastiano había pintado el tema de nuevo en torno a 1485 de forma muy similar en la predela de la tabla para el altar dedicado al santo en la catedral de Asolo, predela que se conserva en la Galería Brera de Milán.

delante de la fachada del templo, donde Carpaccio sitúa las exequias. Este porche aparece ahora lógicamente a la izquierda del espectador. El tronco alto y delgado, sin copa, del primer lienzo, se revela aquí una palmera de enorme altura. Carpaccio realiza una cesura a la altura de la palmera en el grupo de monjes que muestra enfrente del espectador, con el fin de destacar en toda su plenitud este árbol, principal elemento que define el orientalismo de aquel gran espacio conventual. Otras cuatro palmeras aparecen fuera del recinto, mientras que en el gran patio del complejo se puede ver fauna asociada con el Oriente: la mangosta encadenada a la palmera, justo en el centro de la representación; un poco más lejos, también en el centro de la representación, la cabra de Nubia con sus largas orejas; algún papagayo rojo a la izquierda del asno y, finalmente, el león milagrosamente domesticado por san Jerónimo, echado, pero con la cabeza erguida, vigilante, pues es el encargado de proteger al borriquillo que acarrea la leña desde el bosque al convento, presente aquí, pastando en el patio del complejo. Carpaccio remató el orientalismo con unos personajes con atavíos orientales que deambulan por el patio del complejo, dos de los cuales van a caballo. Estos caballeros sarracenos con cimitarra fueron muy del gusto de varios pintores venecianos a fines del XV y principios del XVI; introducen en el lienzo la idea del enemigo infiel, del peligro turco, y quizás por esa razón el león domesticado por san Jerónimo gira su cabeza hacia uno de ellos y le ruge, provocando la consiguiente inquietud en el corcel.

El lienzo de Carpaccio contiene una buena dosis de simbolismo religioso en relación con el triunfo de la Redención sobre el mal y la muerte. La lagartija en primer plano, sobre la losa en la que yace el cuerpo de Jerónimo y junto a la cartela de autoría del lienzo, es una metáfora de la Redención, pues este saurio, además de la asociación negativa con el demonio, tenía otra positiva de regeneración por la luz de Cristo. En efecto, según se explica en el *Fisiólogo griego*, a este animal se le velaba la visión cuando envejecía, pero la recuperaba cuando volvía su cabeza hacia el sol de Oriente, al igual que los ojos del corazón del hombre se ofuscan hasta que dirigen su mirada al sol naciente de la justicia, a Cristo, denominado Oriente en el libro del profeta Zacarías (6: 12) (Gentili, 1996, pp. 63 y 166, n. 42). La mangosta era también un símbolo cristiano de la victoria sobre el mal, pues este animal era un enemigo mortal de la serpiente (*ibid.*, p. 64). Finalmente, a la izquierda del espectador, un inquietante árbol reseco con una calavera, de la que se ha desprendido la mandíbula, y una pequeña pila bautismal con un hisopo, recuerdan la ineluctabilidad de la muerte, Adán y el pecado original, pero también el bautismo que lo borra y la Redención de Cristo, esto es, la regeneración y la vida eterna.

Esta pintura es, pues, un homenaje a un dalmata excepcional, el Jerónimo penitente, y a sus compañeros de comunidad, ejemplo de que el hombre podía asociarse para dedicar su vida plenamente a Dios, para practicar la mortificación de sus pasiones y sentidos y, de esta forma, regenerar su naturaleza pecaminosa. Esta imagen de san Jerónimo, predominante desde el siglo XIV en el cristianismo occidental, despertó un fervoroso culto por el enorme poder intercesor que se le suponía a un personaje que era capaz de un sacrificio de tamañas proporciones por su salvación. Pero este san Jerónimo yacente y este recinto conventual en tierra entonces infiel, con la enorme cruz que presidía su entrada, simbolizaba también la inexpugnabilidad del cristianismo, lo cual, a fines del siglo XV y principios del XVI, con el peligro turco siempre presente –causante, entre otras cosas, del abandono de Dalmacia de muchos de los miembros de la hermandad–, reconfortaba y alentaba la esperanza de victoria de los cofrades y de los propios venecianos.

LA VISIÓN DE SAN AGUSTÍN

Vittore Carpaccio.

141 x 211cms. Lienzo. Scuola di San Giorgio degli Schiavonni. Venecia.

Firmado en cartela en el lienzo: VICTOR/ CARPATHIUS/FINGEBAT

Datable c. 1502

[Láminas 66-71.](#)

Este lienzo ([lámina 66](#)) originó una gran confusión sobre su contenido, aclarada en 1959. Al menos hasta 1557 la hermandad identificaba correctamente como san Agustín al personaje que aparece en él, pues el inventario de la cofradía al que nos hemos referido anteriormente mencionaba la existencia en la sede de «uno quadro de S. Agostin». En el siglo XVII Ridolfi no atestigua la existencia de un lienzo sobre san Agustín, sino «tre di s. Girolamo» (1646, p. 66); tampoco lo hace Boschini, que ve lienzos de la «vita e miracoli di S. Girolamo» (*Le minere...*, Castello, p. 194). En el siglo XVIII Zanetti sigue en la misma línea y ve lienzos sobre «azioni della vita di S. Giorgio e di S. Girolamo» (1771, p. 37). En 1884 Ruskin interpreta el lienzo como un san Jerónimo en el Paraíso en un acto de meditación divina (pp. 129-133) y a principios del siglo XX Molmenti y Ludwig formulan la lectura que sería aceptada hasta 1959: el lienzo es una versión más de *San Jerónimo en su estudio*, que, como se ha dicho ya, fue un tema representado abundantemente en el siglo XV y primeras décadas del XVI, y en él Carpaccio nos mostraba a un san Jerónimo de «aspetto giovanile» (1906, pp. 174-180). Ambos estudiosos destacaron que el santo aparecía fuertemente impresionado por algo que sucedía en el exterior de la estancia, razón por la que tenía puesta la mirada en la ventana más próxima a su mesa de trabajo y la mano con la pluma estaba suspendida en el aire. A Venturi también le llamó la atención que san Jerónimo mirara a la ventana «come accettando che da fuori gli piovano i pensieri» (1901-1938, VII, Parte IV, p. 728).

En 1959 Helen I. Roberts publicaba un artículo¹ en el que definitivamente aclaraba el tema de la pintura: el personaje del lienzo no era san Jerónimo, sino san Agustín, en el momento en que, cuando estaba en su estudio escribiendo una carta a san Jerónimo, la estancia se iluminó y la voz de san Jerónimo, que acababa de fallecer, comenzó a hablarle. H. I. Roberts aclaraba también que la fuente del episodio representado por Carpaccio era la epístola apócrifa de san Agustín de principios del siglo XIV, de la que hemos hablado anteriormente.

La narración de esta epístola consiste en lo siguiente: en el mismo momento y hora en que san Jerónimo fallecía, san Agustín se encontraba en su celda de Hipona, meditando sobre el gozo que disfrutarían las almas de los bienaventurados ante Cristo, asunto sobre el que deseaba escribir un tratado, y cogió papel y pluma para escribir a la persona que mejor podía en el mundo esclarecerse: san Jerónimo. Pero, cuando estaba escribiendo la salutación del encabezado, en la hora de completas, una luz indescriptible, nunca jamás vista e inenarrable, invadió la celda, acompañada de una fragancia inefable y desconocida:

¹ «St. Augustine in *St. Jerome's study*: Carpaccio's Painting and its Legendary Source», *Art Bulletin*, 41 (1958), pp. 283-297, publicado en italiano en la revista de la Scuola degli Schiavonni en el número correspondiente al año 1977 con el título «San Agostino nello *Studio di San Girolamo*: il dipinto di Carpaccio e le sue fonte leggendarie».

subito lumen vostris invisum temporibus nostris que nomine linguis declarandum cum ineffabile inauditaque odorum omnium fragrantia cellula in qua stabam intravit.¹

San Agustín, que desconocía el fallecimiento de Jerónimo, se quedó estupefacto, con las extremidades paralizadas, «Quo a me viso stupore admirationeque commotus cum et membrorum repente virtutes amisi», y así permanecía, intentando desesperadamente comprender qué era aquella luz que él jamás había visto y aquel olor que él jamás había sentido:

Itaque quia talem mei oculi numquam perspexerant lucem talem olphatus meus odorem non senserat, non tam novus tam inauditis miris obstupescebam inter hec autem meis in me perstreptibus cogitationibus quod hoc esset.

Entonces una voz procedente de aquella luz se dirigió a él y le dijo «Augustine, Augustine, quid queris». Sin esperar respuesta, la voz de san Jerónimo recriminó a san Agustín que intentara comprender lo infinito desde lo finito mediante una serie de símiles: su empresa era tan imposible como introducir toda el agua del mar en un vaso, impedir los movimientos celestes porque no se pueden seguir sus movimientos, oír lo que ningún oído humano ha oído, ver lo que ningún ojo humano ha visto, comprender lo que ningún corazón humano ha comprendido, intentar hallar el fin de una cosa infinita, medir lo inmensurable. La voz terminó su discurso, y con ello termina también el episodio, aconsejando a san Agustín que no intentara lo imposible en esta vida y aguardara a la próxima para comprenderlo todo.

San Agustín tuvo, pues, una visión de una luz sobrenatural y la percepción de una fragancia y de una audición también sobrenaturales. La dificultad de representar la primera experiencia en una pintura y la imposibilidad de representar las otras dos movió a los pocos pintores que se habían atrevido con este episodio antes de Carpaccio a incluir una imagen del alma de san Jerónimo en la forma habitual de un «putto», o la imagen de san Jerónimo levitando ante san Agustín sobre una nube o en el interior de una mandorla o representar un haz de líneas doradas penetrando por un vano dirigiéndose hacia san Agustín. En una predela que se encuentra en el Louvre de un políptico para la iglesia de los Gesuati de San Girolamo de Siena, ejecutado en 1444 por Sano di Pietro y conservado en el Museo Nacional de Siena, san Agustín, sentado en su estudio –en este tema el santo siempre aparecerá sentado– contempla a un san Jerónimo de cuerpo entero y reducidas dimensiones que levita ante él con capelo cardenalicio ([figura 173](#)). En una predela de un seguidor de fray Angélico (Louvre, expuesta en el Museo de Chartres), san Agustín en su estudio, pluma en mano sobre el papel, contempla a través de una ventana a un san Jerónimo de cuerpo entero que le dirige la palabra acompañado de una corte celestial de ocho ángeles. Benozzo Gozzoli, en el ciclo de frescos sobre la vida de san Agustín en la iglesia de Sant'Agostin de San Gimignano, ejecutado en 1465, presentó al santo en su estudio con pluma sobre el papel en la mano derecha y mano izquierda alzada, con la mirada puesta en un san Jerónimo de medio cuerpo inscrito en un tondo, que le dirige la palabra; una inscripción en la base del recuadro del fresco aclara que el episodio narrado presenta a Jerónimo, recién fallecido, dando noticia a Agustín de la gloria celestial (HIERONIMUS PAULO ANTE

¹ El episodio aparece transcrito literalmente en latín en el artículo de H. I. Roberts (p. 297 en el original inglés y p. 39 en la traducción italiana).

DEFU(n)TUS/AUGUSTINUM DE CELESTI GLORIA INFORMAVIT») ([figura 174](#)). En un manuscrito francés de c. 1475-1480, que se encuentra en la Walters Art Gallery de Baltimore, San Agustín aparece en su estudio absorto contemplando un *putto* que lleva puesto sobre su cabeza el *capelo* cardenalicio de san Jerónimo ([figura 175](#)). Botticelli en el fresco de Ognissanti en Florencia, ejecutado en 1480 representó a san Agustín solamente ([figura 176](#)); con expresión sobrecogida, el santo alza la mirada hacia un punto de donde parte un haz de rayos dorados. No hay resplandor, pero un reloj suspendido detrás de la cabeza de san Agustín marca la una –la esfera del reloj recoge las veinticuatro horas del día en números romanos y la una corresponde a la primera hora de la noche–, lo cual indica que el sobrecogimiento de Agustín es causado por la voz de san Jerónimo. En una predela separada de la tabla de altar *La coronación de la Virgen con san Juan Evangelista, san Agustín, san Jerónimo y san Eligio*, hoy en los Uffizi, Botticelli volvió a ejecutar este tema en torno a 1490 ([figura 177](#)). Pocos años después de que Carpaccio ejecutara su *Visión de san Agustín*, para la Scuola di San Giorgio degli Schiavonni, Giovanni Mansueti pintaría el mismo tema ([figura 178](#)), pero volvería a la iconografía anterior y acompañó a san Agustín con un san Jerónimo de cuerpo entero.

Se explica, pues, la dificultad que entrañó la comprensión del tema de este lienzo de Carpaccio, pues el pintor se apartó de esta tradición iconográfica y se atrevió a representar la escena tal como es narrada en la fuente: visión de una iluminación sobrenatural, pero no visión de san Jerónimo y, por tanto, Carpaccio convirtió a la luz en gran protagonista (V. Sgarbi, 1992, p. 106). El acontecimiento tuvo lugar, como indica la propia narración de la falsa epístola de san Agustín, durante el oficio divino de completas, siguiendo la idea tradicional de que la muerte de san Jerónimo ocurrió a la puesta del sol. La estancia, sin embargo, aparece inundada de una luz intensa que penetra por las ventanas a la derecha del espectador. El que la ventana de la pequeña estancia contigua también esté iluminada indica que en el exterior hay un resplandor de considerables dimensiones, que penetra desde todas las direcciones. San Agustín, entregado a la tarea de escribir la epístola a san Jerónimo, automáticamente ha levantado la mirada del papel y la ha puesto en el vano más próximo, uno de los varios a través de los cuales penetraba aquella luz tan intensa. Simultáneamente, su mano derecha se ha apartado del papel y se ha quedado suspendida en el aire, con la pluma entre los dedos. Su perrito de lanas, representado por Carpaccio en un lugar muy destacado para que contribuya a definir la escena, se ha sentado en un movimiento instantáneo sobre sus patas traseras, ha alzado las orejas y, él también, asombrado, clava su mirada en la ventana. La fuerte luz permite que todos los objetos del estudio manifiesten sus contornos y texturas, el mosaico del altar la refleja y los dorados del artesonado del techo brillan como si estuvieran iluminados desde abajo. Por razones estéticas que no contradicen el relato, este resplandor inunda el interior de la estancia con una tonalidad cálida y dorada y produce en todos los objetos la correspondiente sombra, que en el pavimento se alternan con los claros en un interesante juego de formas cónicas (Ambrosini, 2000, p. 60). La sobrenaturalidad de la luz se define y se comprende por las reacciones de un hombre, de un animal, de las cosas (Gentili, 1996, p. 66). En la cartela de autoría del lienzo el pintor escribió VICTOR/CARPATHIUS/FINGEBAT y no el más habitual *pingebat*, como si aludiera a esta creación, a esta construcción suya en el lienzo.

La celda de Hipona de san Agustín se ha convertido en el lienzo en una mezcla de estudio de un patricio veneciano interesado por las Humanidades y del tipo de oratorio que había proliferado de tal forma en los palacios de la ciudad lagunar que se

limitó su número para que los nobles no desertaran de las iglesias públicas (Molmenti y Ludwig, 1906, p. 179). Esta combinación es muy probablemente una invención de Carpaccio, pero la mezcla imaginaria de elementos reales es un fenómeno habitual en la narrativa pictórica. En el centro de la pared del fondo, entre dos puertas guarnecidas con marcos con friso y cornisa coronada con un adorno, se encontraba el altar, una hornacina con el ábside cubierto de mosaico, decorado en su centro con un serafín y, debajo, forrada con un paño rojo, que puede aludir a la Pasión de Cristo. Delimitaban el espacio del altar dos pilastras, una a cada lado, sobre pedestales, que sostenían un arco de medio punto, todo ello en mármol. Los pedestales de las pilastras estaban animados por una pieza de mármol de forma rectangular en la que estaba embutida otra pieza de color rosa. Sobre un pedestal en el altar, Carpaccio dispuso una estatua moderna de considerable tamaño de Cristo Redentor, con el estandarte de la Resurrección, que parece hecha en bronce. Una escultura del Redentor en el altar no era entonces habitual. La imaginación de Carpaccio proyectó aquí una imagen que, como escultura, estaba haciéndose entonces familiar en Venecia. La fachada de San Michele in Isola había sido coronada en 1499 con un Redentor en piedra, y el joyero Domenico di Piero, el tres veces rector de la Scuola di San Marco, había encargado una en bronce para el altar de su famosa capilla en Santa Maria della Carità, que podía tratarse de la estatua conservada hoy en el Museo Poldo-Pezzoli de Milán ([figura 179](#)).¹ Carpaccio parece inspirarse en esta estatua de bronce, atribuida a un seguidor de Pietro Lombardo (Lauts, 1962, p. 232).

En el espacio del altar Carpaccio ubicó los atributos de san Agustín: la mitra, sobre la tabla, y el báculo episcopal, apoyado en una de las pilastras. Bajo la tabla de mármol un pequeño armarito entreabierto, que se cubría para la función religiosa con una cortina verde de seda que hacía de frontal, servía para guardar misales, objetos litúrgicos, como las vinajeras y una naveta para el incienso –la *scuola* disponía de una igual de plata, conservada hoy en la sede ([figura 87](#))– y paramentos como el alba. Completaba la representación de objetos litúrgicos el turíbulo, que colgaba de la pared de la hornacina, a un lado del altar. Este centro espiritual de la estancia está completado con la *carega episcopal* (Molmenti y Ludwig, 1906, p. 180), un asiento-reclinatorio en un solo mueble, usado por las altas jerarquías de la Iglesia. Éste estaba forrado de paño con bullones dorados y sendos pomos de metal en los extremos de los brazos.

La decoración de esta estancia de tamaño proporcionado y racional –otra novedad de Carpaccio, pues en los precedentes que hemos mencionado las estancias son mucho más pequeñas y su representación como estancia está descuidada– responde a la idea que se tenía entonces de un humanista. Sobre las repisas que corren por cada una de las paredes laterales se pueden ver vasos antiguos de terracotas,² figuritas de bronce (un caballo y una Venus), que manifiestan el interés por el mundo clásico; una esfera armilar (Botticelli en Ognissanti también había incluido una esfera armilar en el estudio de san Agustín), que, junto a los varios astrolabios en la estancia contigua, evidencia un interés por la astronomía, además de una campanilla, objetos de vidrio y un objeto que se repite mucho (quizás medallas, quizás plumas). Encima de la repisa, a la izquierda

¹ J. Morelli, *Notizie d'opere di disegno*, editado por G. Frizzoni, Bologna, 1884, pp. 231-232, y P. Humfrey, 1993, p. 288.

² Recuérdese el «bellísimo vaso di terra antiquissimo» y los «due altri vasetti pur di terra», que recibió el padre de Ermolao Barbaro de Grecia y ofreció a Poliziano para que se los enviara a Lorenzo de Médicis, como el propio Poliziano cuenta en una carta de 20 de junio a 1491 a Lorenzo, de la que hemos hablado en el capítulo 6 de este trabajo.

del espectador, numerosos códices en una balda sostenida por soportes de hierro, manifiestan la voluntad de coleccionar el pensamiento de la cultura clásica. En la estancia contigua, además de los numerosos astrolabios suspendidos en un cable, aparecen más códices apilados de forma desordenada y un atril giratorio, con libros muy consultados, pues aparecen abiertos.

A la derecha, sobre una tarima semicircular forrado de paño verde, probablemente fieltro, recogido con bullones dorados en una moldura que recorre la media circunferencia de la tarima, se encuentra la mesa de trabajo del santo. Es un mueble curioso, sostenido en un extremo por dos ménsulas fijadas a la pared y en el otro por un trípode de metal muy elaborado. El asiento es un banco sostenido también en un extremo por dos ménsulas fijadas a la pared y en el otro por un pie. La longitud del banco permite utilizarlo para colocar momentáneamente los libros que se consultan y su dureza es aliviada por un buen cojín. Tanto la mesa como el banco están forrados con el mismo paño que la tarima y recogido también con el mismo tipo de bullones dorados.

Sobre la mesa de san Agustín aparecen varios objetos de escritorio: una concha *–porcella da lissar–*, imprescindible entonces para alisar las raspaduras efectuadas en el pergamino (Molmenti y Ludwig, 1906, p. 180), unas tijeras (Botticelli también pintó unas tijeras sobre la mesa del estudio de san Jerónimo en Ognissanti), un tintero, una pluma. Además, una campanilla y una cajita de forma hexagonal; también muchos libros, entre los que destaca uno con cubierta de cuero labrado. Debajo de la mesa, en un hueco abierto en la pared, se almacenan más libros y una clepsidra.

Un testamento de 19 de marzo de 1508 de un noble veneciano, Marco Antonio Morosini, procurador de San Marcos, describía objetos existentes en su estudio que aparecen aquí: figuras de bronce, un tintero, un mapamundi, además de medallas de diverso tipo, un cuadro pequeño de san Jerónimo, un «quadro de mosaico» y damasquinos (Romano, 1993, pp. 715-717). Por tanto, la fuente de inspiración de Carpaccio de la parte no religiosa de esta estancia fueron los estudios de los patricios venecianos contemporáneos suyos. La estancia, con un ámbito complementario al fondo, destinado también a libros e instrumentos científicos, y la variedad de objetos y el elevado número de códices, connota riqueza y refinamiento. San Agustín es transformado en un humanista veneciano del *Quattrocento* y buena parte de ellos eran eclesiásticos y patricios al mismo tiempo.¹ Carpaccio viste a san Agustín con toda la dignidad de una alta jerarquía eclesiástica de la Iglesia, al igual que lo ha rodeado de un mundo de objetos propios de un intelectual de alto rango de la nobleza veneciana: hábito blanco y rojo, y muceta parda oscura.

San Agustín es presentado como un apasionado del saber (el libro es el elemento más recurrente en estas dos estancias), que, cuando trabaja, va dejando aquí y allá los innumerables códices que consulta, llevado por el frenesí que le produce su actividad. Sobre la tarima en la que descansa su curiosa mesa hay dos documentos con sendos sellos; de uno se ve el anverso de lacre rojo y del otro el reverso, identificados hipotéticamente como la indulgencia de 1464 concedida por el cardenal Bessarión y la de 1481 concedida por Sixto IV (G. Perocco, 1961, p. 72 y P. F. Brown, 1994, p. 312). En la tarima y en su entorno hay tres referencias al interés de san Agustín por la música. En el ángulo derecho, apoyado sobre la tarima, una partitura abierta; también apoyado sobre la tarima un libro abierto con otra partitura y, finalmente, sobre la tarima otro

¹ Margaret L. King ha indicado que de los noventa y dos humanistas que constituían el núcleo principal de los humanistas venecianos en el período que va de 1400 a 1490, veintiséis eran eclesiásticos; de ellos dieciocho provenían de la nobleza y ocho de los *cittadini* (1989, p. 17).

libro abierto con partituras. El *De musica* del santo se había publicado recientemente en Venecia, en 1491, incluido en *Opuscula* (Roberts, 1959, p. 294, n. 69) y un ejemplar manuscrito estaba entre la biblioteca que Bessarión donó a Venecia en 1468 (P. F. Brown, 1994, p. 310). Por otra parte, en *La leyenda dorada* se menciona en varias ocasiones su interés por la música; así, al comienzo de la narración de su vida se incluye esta disciplina entre las que consiguió entender sin que nadie se la explicara; cuando se relata su bautismo, se le atribuye a él y a san Ambrosio la creación del *Te Deum* y, cuando se resumen en la misma fuente sus principales ideas en *Las Confesiones*, se alude a su pasión juvenil por la música. Las partituras de la hoja del ángulo izquierdo y del libro que está sobre la tarima son legibles y han sido transcritas.¹ Según E. E. Lowinsky (1959, pp. 298-300), se trata en ambos casos de música polifónica, pero de distinta naturaleza. La partitura que aparece en el ángulo derecho, a cuatro voces (*cantus, altus, tenor y bassus*), es de animado ritmo, secular y probablemente se trata de la melodía de una canción popular veneciana, de las que se podían oír entonces diariamente en las calles y canales de Venecia. La melodía de la partitura del libro, a tres voces (dos tenores y un bajo), solemne, es, sin duda, música sacra, probablemente un himno.

Esta versión de *La visión de san Agustín* se distingue, pues, de todas las anteriores por evocar el milagro con medios naturales, por no recurrir a representaciones o símbolos de lo sobrenatural. El texto de la epístola apócrifa que narra el milagro expresa con claridad la superioridad de san Jerónimo sobre san Agustín. Las palabras que le dirige el santo dálmata contienen sin género de dudas una acusación de pretencioso y, por otra parte, el propio san Agustín reconoce la superioridad de san Jerónimo al escribir la carta precisamente a él, porque «sciebam enim in tam difficili questione a nullo alio viventium me posse doceri evidentius». Uno de los sentidos de la presencia de un lienzo con este tema en la Scuola degli Schiavonni era el de alimentar y publicitar el orgullo nacional dálmata al objetivar en la pintura que su santo, representado en dos lienzos, era una personalidad superior a la de san Agustín, un santo de culto en alza en Venecia en los últimos años, durante el ducado de Agostino Barbarigo (1486-1501).

En este lienzo, que ha recibido muchísima atención por parte de los historiadores del arte tras la reinterpretación de su contenido por H. I. Roberts, se han visto numerosos elementos simbólicos, interesantes pero de difícil verificación. La concha la ha relacionado la citada H. I. Roberts, a sugerencia de E. Panofsky, con el orgullo de san Agustín al pretender entender lo que es ininteligible en esta vida, basándose en una leyenda del santo recogida en el *Catalogus Sanctorum* de Pietro de Natalibus.² Según esta leyenda, San Agustín, mientras paseaba por una playa, vio a un niño misterioso que, con la ayuda de una concha, intentaba verter toda el agua del mar en un agujero que había hecho en la arena. San Agustín se acercó para decirle que desistiera, pues lo que pretendía era imposible, pero, para sorpresa del santo, el niño le replicó que lo que intentaba hacer era igual de posible que la pretensión del santo de entender la Santísima Trinidad (Roberts, 1958, pp. 292-294). La dualidad de la música sacra y la profana en las partituras se ha considerado expresión de las dos vidas de san Agustín, la de antes y la después de la conversión –la partitura sagrada, en especial, evocaría a san Ambrosio,

¹ En P. Molmenti y G. Ludwig (1906), pp. 175-178; en el prefacio de Gaetano Cesari a la reedición de 1932 (Milano) de la edición de 1597 de *Canzone e Sonete*, de Giovanni Gabrieli. En E. L. Lowinsky, 1959, p. 299.

² ff. 205v-206r de la edición vicentina de 1493.

personaje que convirtió a san Agustín— y también símbolo de su concepción de la música formulada en *De musica*, como vía para elevarse a Dios desde lo corporal y sensorial (Lowinsky, 1959, p. 301). La presencia y actitud del perrito de lanas se ha explicado por la cualidad de percepción de lo sobrenatural, de profeta, que le atribuyó a este animal Horapollo, un egipcio del siglo IV después de Cristo en *Hieroglyphica*, un manual de jeroglíficos, que en versión manuscrita comenzó a circular en 1419 por Florencia y fue editado por Aldo Manuzio en 1505 en Venecia (Reuterward, 1981, p. 60).

Desde 1956 G. Perocco planteó la posibilidad de que el rostro del prelado del lienzo correspondiera al de Bessarión (p. 223) por la semejanza con la pintura de Gentile Bellini en Viena, con la copia de esta pintura atribuida a Gianetto Cordeliaghi y ejecutada con posterioridad a 1540 (La Academia) y con el retrato de las *Vite* de Paolo Giovio; también por el sello de lacre que aparece en el lienzo, que recuerda al que se conserva en la scuola en el documento de concesión de la indulgencia otorgada por Bessarión en 1464. La propuesta de Perocco fue aceptada por los estudiosos de la obra, pues la versión que hace Carpaccio de san Agustín responde en muchos aspectos a la personalidad de Bessarión: humanista, apasionado por los códices antiguos e interesado por la Astronomía. En 1994, sin embargo, A. Gentili se opuso a esta identificación por varias razones (pp. 297-302, y también 1997, pp. 85-90). En primer lugar, en el sello del lienzo no se aprecia nada hoy; por tanto, no se puede afirmar que representaba el sello de la indulgencia concedida por Bessarión. En segundo lugar, Carpaccio se habría inspirado en la tabla hoy en Viena de Gentile Bellini, del que era colaborador, si no alumno, pero el san Agustín que pintó no se asemeja al Bessarión de Gentile, que se caracteriza por la curiosa forma de la nariz y por su considerable tamaño. En tercer lugar, en el dibujo preparatorio del lienzo ([figura 181](#)), que se conserva en el British Museum, el rostro del santo aparece indefinido y los sellos sobre la tarima no están incluidos, señal para A. Gentili de que el pintor y la hermandad aguardaban una información fresca, de actualidad, sobre el personaje que se iba a representar, que no podía ser la de Bessarión, porque ésta estaba en posesión suya desde hacía muchísimo tiempo. Finalmente, Gentili arguyó que si hubiera sido Bessarión el personaje, la *scuola* y Carpaccio habrían elegido como tema del lienzo *San Jerónimo en el estudio*, pues a san Jerónimo se le suponía cardenal, como a Bessarión, mientras que San Agustín era obispo. La razón de la elección de un tema para el lienzo en que no apareciera san Jerónimo fue, para Gentili, la necesidad de marcar una diferencia total, iconográfica y fisonómica, con el san Jerónimo de los otros dos lienzos, derivada de la voluntad de retratar a un determinado personaje. Este personaje era, según Gentili, un prelado relacionado con la *scuola* en 1502, al que ya nos hemos referido: Angelo Leonino, obispo de Tívoli, legado apostólico en Venecia, que el 22 de junio de 1502 concedió una de las tres indulgencias a la hermandad. A juicio de Gentili, la indulgencia fue concedida para premiar la ayuda financiera de la hermandad a la expedición naval contra el turco de 1502, que concluyó con la victoria de Santa Maura, y en la que participó la Iglesia; esta indulgencia habría sido solicitada por la *scuola* a Leonino y le habría prometido la inclusión de su retrato en los lienzos en caso de obtenerla, como así fue. Leonino y la *scuola* habrían decidido conjuntamente el tema de *La visión de san Agustín*.

La falta de caracterización del rostro del santo en el dibujo no es necesariamente indicativa de que se estaba aguardando una información *fresca*, como afirma Gentili. Podría deberse simplemente a que no se había tomado una decisión al respecto o incluso al hecho de que Carpaccio tenía resuelto de otro modo la caracterización y no se

molestó en dibujar el rostro de nuevo. Por otra parte, la explicación más plausible para la sorprendente elección del tema de *La visión de san Agustín* es el deseo de mostrar la superioridad de rango del santo dálmata sobre san Agustín, santo intercesor con san Marcos del dux Agostino Barbarigo en el famoso lienzo de 1488 de Giovanni Bellini, hoy en San Pietro Martire de Murano. Pero el punto más débil de la identificación propuesta por A. Gentili es que el único retrato conocido de Leonino es el de la escultura yacente de su tumba en la catedral de Tívoli, en donde fue enterrado en 1517. Aparece sin barba y su rostro se parece poco al del retrato de Carpaccio, como ha recordado P. F. Brown (1994, p. 310). Esta estudiosa americana ha presentado, además, otras razones en contra de la identificación de Gentili. La barba no era entonces habitual entre los presbíteros y Bessarión fue el único cardenal de su tiempo que la llevó (*ibid.*, pp. 311-312), los objetos de la estancia responden mejor a la personalidad de Bessarión, especialmente los astrolabios, y el rostro de Bessarión puede ser una representación ideal, semejante a la que aparece en uno de los dieciocho rituales que él encargó en 1450-1451 para los Frari osservanti del convento de San Antonio de Padua en Constantinopla, cuando era legado papal en Bolonia ([figura 180](#)).¹ P. F. Brown, sin embargo, no descarta totalmente la identificación de A. Gentili, consciente de que no hay ninguna prueba concluyente para hacerlo, como no la hay tampoco para asegurar la certeza de la identificación con Bessarión, que se presenta, además, con la dificultad añadida de explicar la presencia del cardenal griego en *Las exequias de san Jerónimo* con otro rostro o, lo que es más difícil, de negar la identificación con Bessarión en este último lienzo. La cuestión, por tanto, permanece abierta.

¹ Sobre estos manuscritos, su suerte final y los retratos de Bessarión que contenían, véase L. Labowsky, 1994, pp. 286-287.

EL COMBATE DE SAN JORGE CON EL DRAGÓN

Vittore Carpaccio.

141 x 360 cms. Lienzo. Scuola di San Giorgio degli Schiavonni. Venecia.

Datable c. 1502- c. 1507/8

[Láminas 72-78.](#)

En este lienzo, en primer plano, paralelo al espectador, en un buen ejemplo de las representaciones en *tableaux* que caracterizaron a buena parte de la pintura narrativa veneciana, Carpaccio nos ofrece el momento decisivo del combate de san Jorge con el dragón. Sobre un pequeño promontorio, a la derecha, la joven princesa llorosa que el santo se había encontrado accidentalmente cuando ella se dirigía, con sus mejoras galas, a ofrecerse como presa del día a la fiera insaciable, contempla la escena con las manos juntas, expresión de su deseo de que aquel valiente, apuesto y desconocido caballero salga victorioso de un combate en el que está en juego la vida de ambos ([lámina 73](#)). Detrás de la princesa, un camino zigzagueante, en fuerte pendiente, conduce a un templo sobre la cima de una colina, inspirado en el de San Ciríaco, en Ancona.¹ Al pie de la colina, un peñasco que emerge del mar ha sido perforado en su centro, de arriba a abajo, por la erosión marina y en el hueco, perfectamente centrado, ha pintado Carpaccio un hermoso velero con todas las velas desplegadas. Encima un inestable puente de madera, por el que pasa una caballería, permite acceder a la cima del peñasco. Es el detalle pintoresco y sorprendente, dominado por un primer plano sobrecogedor. Al fondo, a la izquierda, la Silene de *La leyenda dorada* ([láminas 74 y 75](#)), una ciudad oriental, ubicada en Libia, como indican la sucesión de palmeras, perfectamente alineadas, las vestimentas que lucen sus habitantes, claramente visibles en los que están próximos a la gran puerta de entrada, y los crecientes que coronan algunos edificios ([lámina 74](#)). Carpaccio la presenta como una ciudad costera, comercial (galeras y barcos redondos la visitan), próspera (bellos edificios se alzan en ella, entre los que destaca el minarete, decorado con placas geométricas de mármol de colores, y estatuas ecuestres se erigen a sus héroes), fuertemente defendida del mar por torres y murallas almenadas y del interior por más de una *rocca* y numerosas torres en las colinas que la dominan.²

Silene, sin embargo, ha caído bajo las garras de un enemigo horrendo, morador de las aguas de un brazo de mar próximo, que no ha necesitado adentrarse intramuros para causar terror, pues sus resuellos pútridos le han bastado para extender la muerte en la ciudad. San Jorge está representado como el paladín del espíritu caballeresco que era ([lámina 76](#)), vistiendo espléndida armadura desde el cuello hasta los pies, calzando los puntiagudos escarpes con espuelas, una enorme lanza reforzada en su mano derecha, espada con pomo y guarnición dorada en bandolera, montando un espléndido corcel pardo bellamente enjaezado con correajes salpicados de bullones de bronce y

¹ Sobre la presencia de edificios y paisajes de Ancona en la obra de Giovanni Bellini y Carpaccio, véase P. Zampetti, 1997.

² La identificación de la puerta de la ciudad con una de las puertas de la ciudad de El Cairo, la de Bab al-Futih, es, como ha señalado Raby, problemática (1982, p. 76). Aunque el aspecto general de esta puerta de Silene la recuerda, las dos torres de El Cairo no están coronadas por sendas torrecillas, como en Carpaccio, ni tienen vanos distribuidos en varias plantas y, por otra parte, la decoración de grandes arcos ciegos está ausente en el lienzo. Por tanto, el pintor pudo inspirarse en ellas para hacer un producto final propio.

medallones clásicos, en el momento decisivo de una justa, la acción caballeresca por excelencia. Arremete a todo galope contra su feroz enemigo, las crines y la cola del caballo ondeando al viento, las riendas sujetas con la mano izquierda desviando al caballo a la derecha para evitar una colisión con el enemigo, que se ha alzado sobre sus patas traseras y enseña garras y dientes en respuesta al ataque. La desviación de la ruta del corcel es mínima, de manera que la moharra pueda penetrar en ángulo recto por las propias fauces del monstruo y asegurar así un impacto mortal. San Jorge ase fuertemente la lanza con la mano derecha, apuntando a su blanco, apoya firmemente el peto de su coraza en el fuste delantero de la silla y los escarpes en los estribos e inclina ligeramente su cuerpo hacia delante, para evitar ser descabalgado como consecuencia del golpe. El impacto ha sido tan brutal que la lanza no lo ha resistido y se ha quebrado, pero tan certero que la moharra ha penetrado entre las fauces del dragón y ha traspasado completamente su cerebro, provocando una herida letal, que le privaría de toda su fiereza para siempre ([lámina 77](#)). Carpaccio ha puesto toda su maestría como pintor en representar la puntería y la perfección del movimiento del valeroso jinete, en el que la fuerza del acelerado galope desempeña un papel fundamental en la potencia del impacto, apartándose de la manera más habitual de representar la escena hasta entonces, en la que el brazo del jinete imprimía la potencia a la lanzada (véanse las versiones de Vitale da Bologna, [figura 182](#); de Altichiero, [figura 183](#); la del Museo Jacquemart André de París, de atribución incierta a Paolo Ucello, [figura 184](#); la de Cosme Turà, [figura 186](#), o, ya probablemente posterior a la de Carpaccio, la de Rafael, [figura 187](#)), o no se prestaba atención a la puntería del jinete en la penetración de la lanza en el cuerpo del monstruo (Paolo Ucello en la National Gallery de Londres, [figura 185](#), o el dibujo de Jacopo Bellini en el Louvre, [figura 188](#)), o, como en el caso de Gentile Bellini en el Retablo de Pesaro ([figura 189](#)), se optaba por representar el momento siguiente a la arremetida. Por eso el san Jorge de Carpaccio, sin casco y con la cabellera rubia al viento, como el de Jacopo y su hijo Giovanni, pero con unos rizos que son novedosos, es el único que tiene las cejas fruncidas, los labios firmemente apretados y la mirada clavada en la fiera, en una expresión de preocupación ante la posibilidad de no acertar con precisión en el blanco. Toda la perfección pictórica del arte del primer Renacimiento de Carpaccio está puesta aquí en la figuración de una escena de justa medieval, tributo a un gusto por lo caballeresco, vivo todavía en Venecia, como lo indica la amplia circulación de los romances franceses del ciclo del Rey Arturo y la Tabla Redonda en la segunda mitad del siglo XV. Estamos ante una espléndida versión del combate de san Jorge con el dragón, con numerosas novedades, como la sustitución del celestial corcel blanco por el más terrenal corcel pardo, la introducción del momento mismo de la rotura de la lanza, del galope con ambas extremidades extendidas y del macabro y desolado territorio dominado por el monstruo, estamos, en suma, ante una renovación realista del tema, que transmitía con gran fuerza el triunfo sobre el terrible enemigo. La penetración de la lanza por las fauces del dragón puede estar inspirada en un grabado de Reuwich en las *Peregrinationes* de Breidenbach (p. 253).

El dragón ([lámina 77](#)) es representado como un cuadrúpedo alado, con cabeza lobuna y fauces provistas de dientes afilados de considerable tamaño, grandes alas de murciélago, larguísimo rabo que recuerda, él sólo, a una gigantesca anguila, descomunales garras en las dos extremidades delanteras en los cinco dedos y también en la parte posterior de la planta. Una rugosidad escamosa a modo de cresta comienza en la mandíbula superior, continúa por la cabeza y se extiende por toda la espalda y también por sus patas delanteras, a ambos lados de las cuales crecen, perfectamente alineadas, resistentes espinas, y dos garfios, uno en el extremo anterior de la mandíbula superior y

otro, mayor, en la parte superior de la cabeza. Carpaccio muestra un gran interés, desconocido hasta entonces, en la representación del combate de san Jorge con el dragón y en transmitir la especial ferocidad asesina del monstruo. Inmediatamente alrededor suyo pinta un escenario macabro horripilante. Dos cuerpos humanos, el de una joven y el de un joven, yacen destrozados en la arena ([láminas 77 y 78](#)). Del de la joven sólo queda la cabeza y medio cuerpo; los hilachos de carne que cuelgan por un extremo indican las salvajes dentelladas del monstruo sobre aquel cuerpo desnudo, del que la blanca vestidura que lo cubría ha sido salvajemente arrancada, como si una repulsiva violación hubiera acompañado al horrendo festín. La fiereza del monstruo ha seccionado un brazo y una pierna del cuerpo del joven, representado en escorzo, y ha succionado la médula de los huesos. Delante del cuerpo de la joven aparece otra cabeza humana reseca, con la musculatura del cuello enraizada en el suelo, sobre la que se apoyan los restos de una pierna y de un brazo. El cuerpo alzado del dragón permite ver, debajo, una calavera que ha perdido la mandíbula, y dos fémures desprendidos de una pelvis, uno de los cuales ha sido introducido en ella de nuevo, mientras, junto a la cola del monstruo, se amontonan ocho calaveras más y, detrás, el tronco y la cabeza de otro cadáver, que todavía no ha perdido la piel. Entre el dragón y los brazos del caballo de san Jorge, unas aves de rapiña se alimentan de otros restos humanos. La ferocidad mortífera del dragón ha caído también sobre los animales, los que la atemorizada población de Silene le arrojaba para saciarlo, antes de verse obligada a darle presas humanas. Sus calaveras aparecen también dispersas sobre aquel suelo arenoso, reseco, abrazado por el sol, en el que la muerte reina sobre todo, incluidos los árboles, y por el que pululan los animales más despreciables: los sapos, los lagartos y las víboras. Carpaccio, pues, llevó al límite los horrores del monstruo, si se compara esta representación con las que le han precedido, recordando que la princesa no había sido su primera víctima y reforzando la idea de que los efectos de la proeza de Jorge trascienden a la princesa misma. En la representación tan precisa y naturalista de estos animales repugnantes y de estos restos humanos sobrecogedores, Carpaccio bebe en una tradición estética *quattrocentesca*, documentada en el norte de Italia y expuesta por Guarino Guarini, de que el placer que produce el arte, concebido en términos aristotélicos como imitación de la naturaleza, proviene de la constatación del virtuosismo de la imitación, de tal forma que esos seres repugnantes, cuando aparecen perfectamente representados, generan deleite. Se han conservado pequeñas esculturas en bronce, ejecutadas en Padua en el siglo XV, de un sapo, de aproximadamente 7 cm, de una calavera animal de 10,5 cm y de un lagarto de 26 cm (Blass-Simmen, pp. 29-31).

El dragón es el símbolo del mal, de Satán y sus secuaces. Pero ese mal eterno, en la inmediatez del aquí y el ahora, se reviste de historicidad, se identifica con formas más próximas y tangibles, de las que la religiosidad popular anhelaba liberarse con la intercesión de san Jorge. En España, cuando era territorio frontera, escenario de la confrontación islamismo-cristianismo, el dragón se identificó con el Islam. Así aparece en las iluminaciones de un manuscrito del siglo X con los comentarios al Apocalipsis del beato de Liébana, en el que el dragón es el de siete cabezas del texto de san Juan (Link, p. 89). A. Gentili ha documentado bien numerosas identificaciones del dragón con manifestaciones del Islam en la Venecia de la segunda mitad del XV (1996, pp. 78-83). Algunas no eran asociaciones imaginarias: los cañones turcos y sus máquinas de

guerra tenían forma de dragón¹ y sus estandartes lucían una imagen de este monstruo. Otras aparecen en fuentes literarias. Así, en dos cantares venecianos de Francesco degli Alberti, *La summa gloria di Venetia* y *La convocazione de gli Signori de la Christianitade contra el Turco* (en este último se invita a los príncipes cristianos y a ciudades del Véneto a la cruzada y a recaudar fondos para este fin), ambos de 1501, en una fecha, pues, muy próxima a la ejecución de este lienzo, se denomina al peligro turco «el gran draco». Asimismo, en una de las ilustraciones xilográficas de un volante de 30 de mayo de 1501 que proclama la liga entre el Papa Alejandro VI, Venecia y Ladislao, rey de Hungría y Bohemia, las tropas turcas se representan con el dragón de siete cabezas del Apocalipsis.² Por otra parte, la vinculación de san Jorge al combate victorioso contra el infiel estaba fuertemente establecida desde tiempos de la cruzada. La interpretación más plausible, pues, del simbolismo de este lienzo es la de la victoria del Cristianismo sobre el Islam que tenía atenazada Silene, una sinécdoque por toda la parte de la Tierra en la que imperaba la fe de Mahoma, y conducía a sus habitantes a la destrucción de su espiritualidad y, por consiguiente, a la muerte.

Esta interpretación puede subsumir otra que ha recibido el lienzo, según la cual la victoria de san Jorge es, en realidad, la victoria de la continencia sobre la lujuria (Anderson, 1879, *passim*, de la que Gentili se hace eco, 1996, pp. 51-52). Se basa en una asociación del dragón con la lujuria, como parte del fenómeno que surge en el siglo XIII de identificar al monstruo con el pecado, la principal manifestación del mal. La interpretación es procedente por una serie de referencias sexuales que aparecen en el lienzo. Ya hemos aludido al cuerpo desnudo de la joven. Otra referencia de esta naturaleza son las dos conchas que presenta Carpaccio en primer plano, en la arena, a la derecha del espectador; una, la más lejana, abierta y desgastada por el oleaje; la otra con la superficie atravesada por pequeñas crestas, en la que se puede ver un labio viscoso. Esta segunda, en particular, parece una alusión clara al sexo femenino, pues las conchas habían sido consideradas tradicionalmente atributos de Venus. Al aparato genital del cadáver del joven, cuidadosamente representado, se le acerca un sapo para dar buena cuenta de él, que recuerda figuraciones medievales en escultura funeraria del siglo XIV, en el que el yacente es devorado por los gusanos y los sapos se alimentan de su sexo (Gentili, p. 51). Ahora bien, a lo largo de todo el Medievo, el Occidente cristiano consideró que las sociedades islámicas estaban dominadas por la sensualidad (Southern, 1962, p. 7). Cuando en el siglo XII, los escritores cristianos, por vez primera, empezaron a preguntarse quién era realmente Mahoma, destacaron que recurrió a la permisividad y promiscuidad sexual como medio de acabar con el Cristianismo (*ibid.*, pp. 30-31). En el siglo XIII, Rogelio Bacon, en su *Moralis Philosophia*, estableció seis categorías para clasificar a todos los tipos de vida posibles y a todas las naciones según el objetivo final que perseguían, que podía ser el placer, la riqueza, el honor, el poder, la fama o la felicidad en la otra vida. Los sarracenos fueron incluidos en la categoría de los que perseguían el placer (*ibid.*, p. 58). En 1450, cuando el obispo borgoñés de Chalon-sur Saône acabó su voluminoso *Débat du Chrétien et du Sarrasin*, una obra ampliamente difundida en la que intentó reanimar el ideal de las cruzadas en Europa, insiste en que el Islam es una religión de libertinos y de personas pervertidas y, en un capítulo consagrado a las mujeres, interpreta que la ley islámica sostiene lo siguiente:

¹ Véase la [figura 52](#) de A. Gentile, 1966, en la que se puede ver una máquina de guerra turca con la forma de un dragón, tomada del incunable *De re militari*, de Roberto Valturio, impreso en Verona en 1483.

² *ibid.*, [figura 53](#), se puede ver una reproducción del volante.

Podrás tener tantas mujeres como desees, sin que se te pueda objetar o reprochar nada, pero tú las esposarás delante de dos testigos... y con ello se te concede la autorización de despedirlas cuando te parezca bien, pues Dios dice en su ley que no te prohíbe que despidas a la mujer que antes haya abandonado... En cuanto a sirvientas y concubinas, tendrás tantas como tu facultad pueda soportar.¹

Por otra parte, Gentile Bellini había pintado en Estambul, a requerimiento del sultán Mohamed II, «di cosse di lussuria» para su palacio, según cuenta Angiolello,² el veneciano que vivió en Estambul en los años en que Gentile estuvo en esta ciudad (diciembre 1479-finales de 1480), lo cual probablemente era conocido por Carpaccio. Por tanto, era pertinente que, en una representación simbólica del Islam a través del dragón se incluyeran referencias a la lujuria.

La representación de una iglesia en un extremo del lienzo, el opuesto al ocupado por la ciudad musulmana, es un elemento definitorio de presentación topológica abstracta de los dos mundos en lucha, el musulmán y el cristiano, y marca la procedencia de san Jorge de éste. Parece contribuir a ello el que las ramas floridas del árbol representado en el centro del lienzo se encuentren a la derecha del espectador, en el mundo de san Jorge, mientras que las ramas del mismo tronco a la izquierda del dragón, aparezcan a la izquierda, en el mundo del monstruo.³ La única presencia no cristiana en esta parte del lienzo, la princesa musulmana, es compatible con la leyenda, que refiere un diálogo entre ella y san Jorge, previo a la aparición del dragón en busca de su presa, en el que el caballero cristiano asume la protección de la joven. Blass-Simmen (pp. 50-51) ha ido más lejos. Cree que el recuerdo a Ancona a través de la iglesia de San Ciríaco representada sobre la roca, ciudad de donde debió partir la cruzada fracasada de 1464, y el navío armado dibujado en el interior de la roca erosionado en el mar, es una invocación a retomar el viejo proyecto y, esta vez, llevarlo a cabo victoriosamente (pp. 50-51).

¹ «... es femmes tu en pourras avoir tant comme il te plaira sans point de contradiction et de reproches mais que tu les esposes devant deux témoins... et avec ce t'est donnée licence de les renvoyer quant bon te semblera car Dieu dit en sa loy je ne deffend point que tu ne puisses renvoyer ta femme que par avant auras laissée... quant aux chambrières ou concubines tu en auras tant que ta faculté le pourra souffrir», Jean Germain, *Débat du chrétien et du Sarrasin*, Biblioteca Nacional de París, manuscrito n° 69, citado en Ph. Sénac, 1983, p. 151.

² Giovanni-Maria Angiolello, *Historia Turchesa dal 1429 à 1513*, Bucarest, 1969, p. 121.

³ Blass-Simmen (pp. 39-40) ha visto en la roca sobre la que se levanta la iglesia no solo una alusión a «Tú eres Pedro y sobre esta piedra edificaré mi iglesia» (San Mateo, 16: 18), lectura plausible de esta iconografía, sino también una asimilación de la princesa a la roca, de tal manera que la joven se convierte, en sí misma, en la *petra* del evangelio. La identificación la basa en que la parte más clara y resplandeciente de la roca rodea la cabeza de la joven, como si constituyera su halo de santidad, y en la similitud de los pliegues de la roca a los del manto púrpura. No obstante, este significado atribuido a la joven es difícilmente compatible con su condición de pagana en la leyenda y de musulmana en el ciclo.

EL TRIUNFO DE SAN JORGE

Vittore Carpaccio.

141 x 360 cms. Lienzo. Scuola di San Giorgio degli Schiavonni. Venecia.

Datable c. 1502- c. 1507/8

[Láminas 79-82.](#)

Actualmente este lienzo ([lámina 79](#)) se encuentra colocado a continuación del anterior en la pared lateral izquierda de la sede de la Scuola di San Giorgio, mientras que *El bautismo de los silenitas* está situado en la pared del altar y a la derecha de éste. Con esta disposición, la secuencia que se ha querido dar al tema de la victoria de san Jorge con el dragón es, primero, el combate, después, la muerte del dragón y, finalmente, el bautismo de los silenitas, y así analizan este ciclo de la *scuola* los estudiosos. Sin embargo, *La leyenda dorada*, en la que Carpaccio bebió para ejecutar el ciclo, sitúa el bautismo en masa de los silenitas antes de la muerte del dragón, pues la conversión es la condición exigida por el santo para rematar al monstruo. La razón de este cambio de orden con respecto a la narración de *La leyenda dorada* se debió a que, en un momento dado, primó en la hermandad la lógica de las concomitancias visuales (la imagen del dragón atravesado por la lanza de san Jorge y la del dragón rematado por el santo) sobre las consideraciones literarias, lógica no exenta de coherencia y más ejemplificadora incluso que *La leyenda dorada*, al ignorar esta condición chantajista que impuso el santo a los silenitas.¹

La escena *El triunfo de san Jorge* se desarrolla intramuros, en una gran explanada arenosa, rodeada de torres, minaretes y un gran templo al fondo. En el centro, en primer plano, san Jorge, pies en tierra, luciendo su espléndida armadura ([lámina 80](#)). Ha desenvainado su espada y se dispone a rematar al dragón. El monstruo ha perdido toda su fiereza y vigor. Es incapaz de caminar sobre sus patas, tiene las alas plegadas junto al cuerpo, que descansa, como su rabo inmóvil, sobre el suelo. Su cabeza, atravesada todavía por el fragmento de la lanza del santo que le produjo la herida mortal, sangra y está erguida no por voluntad propia, sino porque el santo la ha levantado con la correa que ha anudado en torno al cuello de la fiera y, así, poder asestarle mejor el golpe que acabe definitivamente con la vida que le resta.² El dragón en este lienzo es la contraimagen de la fiera del lienzo anterior, *el perrillo faldero* en que se había convertido tras la derrota en el combate decisivo, según *La leyenda dorada*. No obstante, su presencia todavía causa inquietud en el corcel del santo, que lo mira a hurtadillas, y en otra caballería blanca, montada por un noble de Silene de tez negra, que mueve bruscamente la cabeza para apartar su mirada de la bestia.³

Rodean al santo y a la bestia los reyes, la princesa y la más distinguida representación de la corte de Silene, acompañados de tambores y cornetas que, con su música, parecen alentar a san Jorge a que culmine su proeza. En balconadas y azoteas de edificios próximos, se concentran otros silenitas, menos afortunados que los

¹ No es descartable, sin embargo, que la *scuola* hubiera tomado esta decisión desde que colgó los lienzos por vez primera.

² Carpaccio ignora el detalle de *La leyenda dorada* de que la correa anudada al pescuezo de la bestia era el cinturón de la princesa.

³ Un dibujo previo del lienzo, conservado en los Uffizi de Florencia ([figura 190](#)), muestra que Carpaccio entendió que la representación carecía de dinamismo e introdujo en la pintura estos dos caballos y las banderas ondeando al viento.

anteriores, pero igualmente deseosos de comprobar el final de la bestia que los ha diezmado. El rey y la reina contemplan la escena montados en sus caballerías, un hermoso corcel blanco y otro pardo ([lámina 82](#)). La princesa asiste a la escena de pie, junto a su padre, que la coge cariñosamente por la mano, detalle con el que Carpaccio quiso transmitir la efusividad que embargaba al rey al haber recuperado a su hija, a la que ya había imaginado atrocemente despedazada por la fiera. Pero este detalle sugiere también, como ha señalado A. Gentili (1966, p.54), un ofrecimiento de la princesa al caballero salvador por parte de sus padres, que veían el matrimonio de su hija como el desenlace lógico de aquella historia.¹

Los edificios más destacados y perfectamente individualizados en el lienzo, los que cierran la plaza por el fondo, son adaptaciones hechas por Carpaccio de arquitecturas que aparecen en la vista de Jerusalén de Erhard Reuwich en las *Peregrinationes* de Breidenbach ([figura 106](#)). Así, el templo ligeramente a la derecha del eje central de la composición es la Cúpula de la Roca ([lámina 79](#)), el santuario islámico más impresionante de la ciudad. La gran torre que se levanta a la derecha de este templo (izquierda del espectador) es un híbrido de la fachada de la iglesia del Santo Sepulcro, desprovista por Carpaccio de su propia cúpula, que constituye la parte inferior del edificio, y la torre del minarete de Rama, en su parte superior ([lámina 82](#); el minarete se puede ver también en la página inferior de la vista de Jerusalén de Reuwich). Finalmente, la torre rojiza con cúpula que se levanta a la izquierda del espectador ([lámina 82](#)), es claramente la torre de la Iglesia del Santo Sepulcro, tal como aparece en la vista de Reuwich. La presencia aquí de estos edificios emblemáticos no es un capricho del pintor, sino la expresión de la liberación de la ciudad santa y de los santos lugares que traería consigo la ejecución simbólica del dragón por parte de san Jorge, esto es, la derrota del Islam.

El lienzo ilustra bien el tipo de creatividad pictórica de Carpaccio con respecto al Oriente. Ya hemos visto cómo en la plaza central de Silene adaptó edificios de la vista de Jerusalén de Reuwich, formando híbridos o bien convirtiendo en autónomos elementos que formaban parte esencial de otros edificios. Con respecto a los vestidos y turbantes orientales hizo lo mismo. De los *sarraceni* que dibujó Reuwich para *Peregrinationes* en una de sus xilografías ([figura 107](#)), Carpaccio se inspiró en una de las jóvenes para la doncella que acompaña a la princesa: el mismo movimiento de los pies y de las manos, éstas recogiendo ligeramente el vestido, y la misma trenza cayendo sobre la espalda, aunque el tocado es distinto. Pero también se inspiró en la *donna* de Reuwich con *tartur*, para su joven con *tartur* detrás de la princesa ([lámina 82](#)); en el turbante del sarraceno de Reuwich que gesticula con una mano, para las extravagantes vueltas y revueltas de la faja del sarraceno en el extremo derecho del lienzo ([lámina 81](#)); en el sarraceno de Reuwich con el arco y la daga, para el personaje que aparece de espaldas, entre el corcel pardo del santo y el corcel blanco ([lámina 81](#)), así como para el paje negro del rey en *El Bautismo de los Silenitas*, en donde aparece con el turbante, aunque sin arco ni daga (Raby, 1982, pp. 66-67). En todos los casos, Carpaccio copia un elemento y descarta otros, o bien deforma a su gusto los propios elementos en los que se inspira.

La otra gran fuente de inspiración para Carpaccio, como para otros pintores venecianos contemporáneos suyos, fue *La recepción de los embajadores* ([figura 104](#)), el lienzo de atribución incierta, ejecutado *in situ* y que se cree que llegó a Venecia entre c.

¹ Carpaccio en el ciclo de santa Úrsula también jugó con este elemento de los romances de caballería, como hemos visto.

1495 y c. 1499, en el que se representa con fidelidad la presentación de unos embajadores venecianos ante un emir en Damasco, con los minaretes y la cúpula de la gran mezquita de la ciudad al fondo. Carpaccio de nuevo copia, deforma y usa a su libre criterio los elementos orientales que aparecen en el lienzo. La forma del turbante con prominencias en la parte superior, empleado por los sultanes mamelucos y emires, es alterada notablemente en el turbante del rey de *El triunfo de san Jorge*, y se lo adjudica, además, impropriamente, a otro personaje, con una forma todavía más deformada ([lámina 82](#)). La *taqiyya*, tocado alto y cilíndrico, con parte superior redondeada, propio de los militares y altos dignatarios mamelucos, la adjudicó de forma indiscriminada, por ejemplo, a los músicos de este lienzo ([lámina 82](#)) y a los de *El bautismo de los silenitas* ([lámina 85](#)). Al *taj* de los turbantes turcos le da aquí una forma cónica, muy apuntada, que lo hace irreconocible ([lámina 82](#)). Por otra parte, en la escena mezcla indumentaria de distintos pueblos islámicos, como si fueran todos de una misma nacionalidad. Junto a los elementos mamelucos, como el turbante del sultán y la *taqiyya* de los músicos, entre otros, o el *tartur* de las mujeres, encontramos el turbante turco y el turbante de los norteafricanos de la Berbería, en el que la faja cubre el cuello ([lámina 81](#)).

EL BAUTISMO DE LOS SILENTAS

Vittore Carpaccio.

141 x 258 cms. Lienzo. Scuola di San Giorgio degli Schiavonni. Venecia.

Firmado y datado en una cartela en el lienzo: VICTOR CARPA[TIUS]/MDVII. La cifra romana del año de ejecución no es segura, pues parece que se ha borrado algún signo al final. Por tanto, el año podría ser MDVIII.

Datable c. 1502-c. 1507/8

[Láminas 83-86.](#)

Utilizando de nuevo una composición en *tableaux*, Carpaccio representa en este lienzo ([lámina 83](#)) la conversión al cristianismo de la ciudad de Silene (veinte mil personas, sin contar a las mujeres y a los niños, según *La leyenda dorada*), iniciada por los propios miembros de la familia real y distinguidos miembros de su séquito, y celebrada con redobles de tambores y clarinadas de los músicos de la corte, que resonarían en cualquier lugar de la ciudad y transmitirían la importancia y solemnidad del acto. Silene no es, simplemente, una ciudad pagana, es una ciudad sarracena, como dan fe las medias lunas que coronan dos de los minaretes. La conversión al cristianismo no es, por tanto, de una ciudad oriental que diera culto a divinidades greco-romanas, egipcias o persas en tiempos de san Jorge, sino de una ciudad contemporánea al pintor bajo el dominio turco o mameluco, en esa actualización de la capacidad protectora e intercesora de los santos patronos que caracteriza gran parte de la pintura narrativa encargada por las *scuole* venecianas.

La caracterización de la ciudad es fruto de la gran imaginación de Carpaccio, que inventa arquitecturas que no han existido nunca, algunas evocadoras de edificios típicamente islámicos,¹ como los referidos minaretes, y que introduce elementos habituales en ellas en Oriente Medio, como la cúpula del edificio central o el balcón con una pequeña celosía. Estas pinceladas orientales, a las que se suman los atuendos, deformaciones del pintor de prendas de vestir turcas o mamelucas, dan a la ciudad una impronta oriental para unos ojos occidentales no muy exigentes.

En las escalinatas del pórtico principal de un templo, san Jorge bautiza al rey y a su hija ([lámina 84](#)).² Carpaccio representa al santo con su armadura recubierta por un manto rojo, de forma que no pierda su caracterización de guerrero de Cristo, ni pueda dar un ejemplo de impropiedad por administrar el sacramento con la indumentaria de un soldado. Delante de él, arrodillados, el rey y su hija, con la cabeza ligeramente inclinada

¹ Otras arquitecturas incluidas en el lienzo representan la Venecia del Primer Renacimiento, como el edificio que se puede ver a nuestra izquierda, recubierto de placas de mármol que forman figuras geométricas, sobre las que el pintor ha colocado, para orientalizarlo, algunos balcones con una pequeña celosía. Otros elementos arquitectónicos, como la columnata en el lado opuesto, son clásicos; sobre la pared encima de la columnata también ha dispuesto Carpaccio los mismos balcones con celosías.

² La identificación de la dama como la princesa tiene pleno sentido si éste es el segundo lienzo del ciclo, pues estos dos miembros de la familia real son los que protagonizan la historia en *La leyenda dorada* y, sobre ellos, de forma inmediata, recaería la atención evangelizadora de san Jorge. Si se interpreta que el segundo lienzo es el *Triunfo de san Jorge*, en el que la reina hace acto de presencia junto al rey, la reina es la identificación más lógica de la dama arrodillada y la princesa sería la joven que aguarda de pie.

hacia delante, ojos cerrados, manos recogidas sobre el pecho, en el caso del rey, juntas en el caso de la princesa, ambos en actitud de profundo recogimiento, aguardando expectantes el frescor del agua redentora. En señal de acatamiento a su nuevo Señor, se han desprovisto de sus tocados y lo mismo han hecho tres altos dignatarios arrodillados detrás de ellos, lo cual es explotado hábilmente por Carpaccio para dar muestra de su maestría en el arte y, al tiempo, introducir pinceladas de orientalismo en primerísimo plano. El tocado real, una *nakura*, lo tiene entre sus manos un paje negro y tres de sus protuberancias están diestramente representadas. Sobre la primera grada de la escalinata descansa el vistoso turbante turco del dignatario de luenga barba blanca, todo un ejercicio de virtuosismo, con el esponjoso tejido blanco rodeando el rojo y ondulado *taj*. El tocado de la princesa lo sostiene una doncella, ataviada con un manto a rayas de colores.

San Jorge, con extrema delicadeza, apoyándose en los dedos del pie derecho, se dispone a verter sobre la cabeza del rey el agua bendita en un cuenco de bronce historiado que ase con su mano derecha. La acaba de sacar de una gran ánfora de plata que sostiene entre sus manos un jovencito imberbe que está a su lado. El paje negro del rey pisa con su pie izquierdo la trailla de un lebril real blanco, que luce en el cuello una correa roja con tachas doradas, acordes con su rango. Al lado suyo, un papagayo rojo comiendo ramitas de hisopo de nuevo pone otra nota oriental en la escena.

En primer plano, al lado izquierdo del espectador, continúa la exhibición de personajes orientales ([lámina 85](#)). Primero, tres nobles de la corte, que imprimen otra nota de colorido, con sus mantos rojos, amarillo y blanco y espléndidos tocados. Detrás, los músicos, tres de ellos sobre un murete cubierto con un tapiz, de nuevo luciendo pintorescas indumentarias y tocados orientales, y, a continuación, un denso grupo de dignatarios, de los que Carpaccio nos muestra los rostros de cuatro solamente, suficientes para transmitir una nueva nota exótica, con sus largas barbas blancas o su tez caoba, mientras que la presencia del resto es marcada por una masa compacta y colorista de turbantes.

Ahora bien, esta exhibición de fastuosidad, poderío y colorido oriental, en primerísimo plano, no constituye un acto de ostentación sarracena, ni un desafío al cristianismo. Al contrario, se está rindiendo a sus pies, abjurando de su error, ingresando en el reino de la verdad, en virtud de la proeza y el irrefrenable impulso evangelizador de san Jorge. Su bautismo es el símbolo de la conversión total del Islam, el anhelo máximo de la Iglesia de Cristo, de Venecia y de la Scuola degli Schiavonni.

Este lienzo ilustra bien la exigencia de la pintura narrativa de introducir edificios, animales y elementos pintorescos en la pintura, en cuya representación el pintor aprovechaba para testimoniar su maestría. El lienzo ilustra también el desinterés de la pintura narrativa de entonces por el *decorum* de la composición, por la integración de todos sus elementos en el tema de la tela o, al menos, por su neutralidad. Según *La leyenda dorada*, los habitantes de Silene se convirtieron en masa aquel día. Sin embargo, en el lienzo parecen aquí y allá corros de musulmanes a pie o musulmanes aislados cabalgando, totalmente ajenos al bautismo. El artista en los planos intermedios y de fondo se desentiende del tema de la pintura y los ocupa con personajes aislados o en grupos, que captan la atención del espectador, pero no tienen relación con el tema. Aquí esta característica de la pintura narrativa se hace más chocante, porque el tema exigía la participación, de alguna forma, de todos los silenitas en la escena principal. Incluso uno de los tres altos dignatarios que aguardan de pie su turno en primer plano, lanza una mirada de complicidad al espectador, que nos recuerda los consejos de Alberti

y la búsqueda de elementos sorprendentes para el espectador que caracterizó al género, pero totalmente impropia desde una concepción menos laxa del *decorum*.

Recientemente H. Economopoulos (1997) ha propuesto una identificación para los tres personajes arrodillados detrás de la pareja real ([lámina 86](#)). El primero de ellos, de larga barba blanca, sería Giorgio Castriota (c. 1405-1469), conocido como «Domino Scanderberg». Este personaje novelable, albanés, de noble origen, fue enviado por su padre a Edirne como rehén de los turcos, en donde se convirtió al Islam. En 1443 regresó a su patria, adoptó de nuevo la fe de sus padres, se ganó el apoyo de los jefes tribales albaneses y proclamó la guerra a los opresores turcos. Hombre de gran valor y enorme capacidad de resistencia, en circunspección y astucia no inferior a los turcos, a quienes conocía bien, se erigió en un bastión de la cristiandad en la parte occidental de la Península Balcánica hasta su muerte en 1468. Sus tropas derrotaron a los sarracenos en muchas ocasiones, destacando la victoria de Tomoritsa (1457), en el sur de Albania, en la que sus enemigos tuvieron quince mil bajas y otros tantos turcos fueron hechos prisioneros (véase Babinger, 1978, p. 152). Enterrado en la iglesia de San Nicolás, en Alessio, tras una corta enfermedad, su tumba fue abierta cuando el sultán se apoderó de la ciudad, diez años después de su muerte, y sus restos expuestos al público. En su lecho de muerte, Scanderberg, que había llevado buenas relaciones con Venecia y a donde enviaba con mucha frecuencia como embajador a Giorgio Pellino, protonotario y abad de Santa Maria de Rotezo, cerca de Antivari (Ducellier, 1987, pp. 414-415), encomendó su país a la República, «su aliado más fiel y poderoso», y puso a su hijo menor bajo la protección de la *Signoria*. Según H. Economopoulos (*ibid.*, p. 29), el rostro de perfil en el cuadro de Carpaccio es el mismo que el que aparece en una biografía suya, de la que fue autor Marino Barlezio, *Historia de vita et gestis Scanderbergi Episotarium Principis*, impresa en Roma el torno a 1508 ([figura 191](#)).

Los otros dos que acompañan a la pareja real serían los hermanos Paolo y Pietro Angelo, de la familia de ascendencia bizantina de los Angeli Flavi Comneno, establecida en las ciudades albanesas de Drivasto y Durazzo, tras la caída de Constantinopla, y posteriormente en Venecia. Esta familia pretendía ser descendiente de los últimos emperadores de Bizancio antes de que la ciudad cayera en manos de los cruzados en 1204 y poseedora de la Gran Maestría de la *Orden Angelico Aureato Costantiniano*, creada supuestamente por el emperador Constantino para combatir el arrianismo y propagar la fe mediante la predicación, que tenía como patrón a san Jorge. Un miembro de esta familia, Pietro Angelo, había sido lugarteniente y consejero de Scanderberg y un hermano suyo, Paolo Angelo, fallecido en 1464, destacado dignatario eclesiástico, arzobispo de Divrasto, Craina (Antivari), Spalato y Durazzo y nuncio apostólico de Dalmacia, Albania y Serbia. En documentación eclesiástica del siglo XVI relacionada con los múltiples cargos eclesiásticos concedidos a los cuatro hijos de Pietro Angelo, establecidos en el Véneto, se menciona conjuntamente a Scanderberg, a Paolo y a Pietro Angelo (Scanderberg estaba emparentado con los Angeli por vía materna) como *exempla* de combatientes por la defensa de la Cristiandad frente al peligro turco. Para H. Economopoulos, un hijo de Pietro, llamado Pietro Angelo Flavio Comneno, trigésimo cuarto Gran Maestro de la orden citada, fallecido en Venecia el 25 de diciembre de 1511, habría querido honrar la memoria de su padre, su tío y Scanderberg, también familiar suyo, y habría contribuido a financiar el lienzo, a cambio de incluir esta tríada famosa, precisamente en el lienzo que simbolizaba la conversión del Islam. Esta decisión la habría adoptado Pietro Angelo en el contexto de un *revival* de la figura de Scanderberg en el siglo XVI, convertida en un símbolo concreto de la posibilidad de victoria contra el gran enemigo, del que la primera manifestación fue la

publicación en Roma, en torno a 1508, de la primera biografía de Scanderberg, citada anteriormente. Carpaccio habría ocultado el rostro de Pietro Angelo ante la inexistencia de datos fisonómicos suyos, contentándose el donante con que se evocara la tríada que aparecía en los documentos eclesiásticos y con el retrato del personaje más destacado de ella. Basándose en esta identificación, Economopoulos propone retrasar la fecha de ejecución del lienzo a 1509, 1510 o 1511, después de la publicación de la biografía con la imagen de Scanderberg, que Carpaccio copiaría, y antes de la muerte del donante, caecida, como hemos dicho, en diciembre de 1511.

A la argumentación de Economopoulos se le pueden plantear dos grandes objeciones. La identidad de ambos retratos no es tal, pues, en el de Carpaccio, la nariz carece de la pronunciada combadura del retrato de la biografía y las cavidades nasales no forman un ángulo tan pronunciado con la punta. Por otra parte, Scanderberg era albanés (Barlezio lo llamaba «Princepe degli Albanesi») y la conciencia de la diferencia entre los *slavoni* y los *albanesi* era clara, pues, como el mismo H. Economopoulos recuerda, el artículo 39 de la *mariegola* de la Scuola di San Giorgio degli Schiavonni (véase doc. 51) prohibía la presencia de albaneses en esta hermandad y el capítulo 134 de la *mariegola* de la Scuola degli Albanesi (véase doc. 46), impedía que personas que no fueran de nacionalidad albanesa resultaran elegidos miembros de la junta rectora. Aun cuando la Scuola degli Schiavonni el 13 de junio de 1506 aprobó aceptar como miembros a personas de cualquier nacionalidad, con tal de que se sometieran a las órdenes de la *mariegola*,¹ con esta clara conciencia de nacionalidad y la rivalidad de los *slavoni* con los *albanesi* en Venecia, resulta difícil aceptar que el *Princepe degli Albanesi* pudiera ser distinguido con un retrato tan destacado en la sede de la Scuola di San Giorgio. Por ello, la identidad del personaje de lengua barba, arrodillado tras el rey y la princesa en este lienzo, evidentemente un retrato, está lejos de ser resuelta.

¹ Este acuerdo está registrado en el *Catastico* de la Scuola di San Giorgio degli Schiavonni, ff. 55r-55v. Al igual que la Scuola degli Albanesi, el acuerdo prohibía que personas que no fueran «di nation schiavonica» pudieran ser elegidos miembros de la junta rectora.

UN EXORCISMO DE SAN TRIFÓN

Vittore Carpaccio.

141 x 300 cms. Lienzo. Scuola di San Giorgio degli Schiavonni. Venecia.

Datable c. 1502- c. 1507/8

[Láminas 87-90.](#)

La fuente de Carpaccio para san Trifón fue probablemente el códice que se conserva en la Librería Marciana que mencionamos anteriormente.¹ Como se puede ver en el documento 53, la hija del emperador pagano Gordiano (uno de los tres emperadores que con ese nombre se sucedieron en el Imperio desde el 238 al 244), bella e inteligente, muy amada por su padre, fue poseída por un demonio que la incitaba a la lujuria, del que fue liberado por Trifón, un niño todavía, pues no había llegado a los doce años de edad. Trifón, de tierras lejanas a Roma, fue buscado por todo el Imperio por el emperador, pues el demonio había comentado indiscretamente que tenía temor a su presencia. Pero el poder de este niño sobre los diablos era tan extraordinario que no tuvo que realizar exorcismo alguno, sino bastó que el santo estuviera aproximándose a Roma para que el demonio, conocedor de este hecho, abandonara a la hija de Gordiano. Cuando el emperador estaba recabando información sobre el recién llegado Trifón, es informado de la huida del diablo del cuerpo de su hija y la perplejidad le embarga. Entonces, ordena a Trifón que le muestre ese demonio. Trifón lo obedece y, de forma inmediata, logra que el demonio se presente ante él, Gordiano y su corte, bajo la forma de un can negro con ojos de fuego, que, en señal de sumisión, agacha la cabeza a ras del suelo. Tiene lugar, entonces, un interrogatorio de Trifón al can, en presencia de Gordiano y los altos dignatarios romanos, en el que el can, amedrentado, confiesa lo inconfesable sobre su naturaleza, ascendencia y fines: hijo de Satanás, cuyo objetivo en la vida consiste en apartar a los hombres de Dios y de su hijo, Jesucristo, en cuyo nombre, afirma el demonio, habían sufrido tormento y martirio san Pedro y san Pablo en aquella ciudad, y en apoderarse de las voluntades de los que no conocen a Dios, para que persigan la idolatría, el homicidio, el adulterio, la blasfemia, la avaricia, la envidia y la soberbia. Terminado este interrogatorio, Trifón ordenó al can diabólico que se fuera a su tierra. El emperador y su corte se quedaron muy sorprendidos por estas revelaciones y muchos de ellos se convirtieron. El narrador no precisa que Gordiano estuviera entre ellos, pero sí que estaba muy contento por la actuación de Trifón, a quien permitió regresar con todos los honores a su tierra.

La representación de Carpaccio ([lámina 87](#)), sin otro precedente en la pintura italiana que una iluminación en el códice de la Marciana (f. 96v), es una interpretación

¹ *La leyenda dorada* no incluye a san Trifón y el *Catalogus Sanctorum* de Pietro de Natalibus, que sí lo incluye, junto a Respicio y Ninfa, da una explicación muy concisa de la curación de la hija del emperador Gordiano: «Tempore igitur Gordiani Imperatoris filia Eutychetis nobilis romanorum obsessa a demone clamabat Tryphonem pastorum anserum eius liberatorem futurum. Cum autem de mandato imperatoris Eutychetem plurimum diligentis talis homo per universum mundum queretur, tandem in prefata civitate inventus est ad urbem Romam adductus, qui statim ut limen domus Eutychetis attigit, puella liberata fuit. Sanctus autem orans imperatori & Eutycheti demonem qui puellam infestabat in specie canis ostendit & cum eis humana voce loqui fecit & denu in abyssum misit & ab imperatore honoratus ad propria cum honore regressus est» (Venezia, 1506, liber X, p. 226).

libre, sintética, de momentos distintos de la historia, con el objetivo de dejar claro no sólo el poder sobrenatural del niño santo de liberar a los endemoniados, sino de liberar a un endemoniado especial, la hija de un emperador pagano de Roma. En efecto, Carpaccio parece representar el momento de la aparición del can, obedeciendo al requerimiento de san Trifón en ese sentido, que aparece como un niño con cabellos largos y rubios, las manos juntas en actitud de conjurar al «spirito inmondo» ([lámina 88](#)). Pero el pintor no lo hace surgir «fra la turba», sino del lado opuesto en el que se encontraba, con la clara intención de evidenciar que el santo en ese momento había logrado expulsar al demonio del cuerpo de la hija de un emperador romano, que aparece enfrente, en la posición más avanzada del grupo imperial ([lámina 89](#)). La joven, con las manos juntas en agradecimiento al Dios de su liberador, vuelve la cabeza hacia su padre para comprobar su reacción ante la presencia de lo que los ha perturbado durante largo tiempo, mientras el alto dignatario, a la derecha del emperador, también se vuelve hacia él para indicarle, con el gesto de su mano derecha, que, por fin, habían dado con la causa de aquel estado de la princesa que aterrorizaba al emperador. Gordiano, sentado en el trono luciendo una indumentaria de seda con una larga estola, ha apoyado su mano izquierda en el brazo de su asiento y ha fijado firmemente en el suelo el bastón dorado de mando con su mano derecha, para controlar mejor la sorpresa que le invade, no sólo por la visión de aquel extraño ser que se había apoderado hasta entonces de su hija, sino también por los poderes del santo para lograrlo.

Una comparación del tratamiento de este episodio en la ilustración del códice marciano ([figura 192](#)) y en este lienzo, evidencia esta síntesis de Carpaccio de dos momentos distintos en uno. La ilustración del códice, que también presenta el episodio en una logia, es una representación fiel a la narración literaria: el monstruo, cuya imagen está hoy muy deteriorada, surge de entre la turba, con la cabeza sobre el suelo. Frente a él se encuentra el niño Trifón, mientras, a espaldas de éste, aparecen la hija del emperador, en la misma actitud orante que en el lienzo de Carpaccio, y el emperador, totalmente medievalizado, en su trono, flanqueado por su esposa. Nada conecta visualmente al can con la princesa, ni a Trifón con el exorcismo. Carpaccio, al girar ciento ochenta grados el cuerpo de Trifón, cambiar el gesto de sus brazos y manos, que pasa de un «¡aquí está!», a una actitud orante, alzar su mirada hacia la princesa y su padre, en vez de al can, y colocar en medio de su persona y de la hija del emperador al can diabólico, a espaldas de la joven y enfrente del santo, no deja lugar a la duda sobre que el santo niño acaba de expulsar al demonio de aquella joven que estaba justo enfrente suyo.

En la representación del can, Carpaccio ha vuelto a dar rienda suelta a su imaginación. El color no es negro sino parduzco, y no hay resto de los «ochi de fogo» de la narración literaria. El cuerpo, patas y rabo de este pequeño monstruo son perrunos, pero Carpaccio les ha añadido alas de ave y una cresta de espinas en el dorso, como el dragón de la historia de san Jorge. Por otra parte, la cabeza y las orejas son las de un asno y de la lengua sale el résped de la serpiente. Estamos, pues, ante un híbrido diabólico *sui generis*,¹ con elementos de los bestiarios atribuidos a los animales en que se encarnaba el diablo, como el résped o las alas del basilisco,² pero con dominio de elementos originales, perrunos y asnales.

¹ En realidad, el can negro con ojos de fuego de la leyenda literaria de este milagro se apartaba de las representaciones habituales de Satán y su tropa.

² El basilisco, calificado por san Agustín de «rey de las serpientes» («Rex est serpentum basiliscum», comentario al Salmo 90.13, «Super aspidum et basiliscum ambulavis»,

Carpaccio ubica a los personajes centrales de la historia en una logia, como lo hizo la ilustración de este episodio en el códice de la Marciana y como él mismo había hecho en ocasiones anteriores (el rey de Bretaña, padre de Úrsula, y su corte en *La llegada de los embajadores ingleses*, y al rey Conon de Inglaterra, padre de Etéreo, en *El regreso de los embajadores*, del ciclo de santa Úrsula). La logia le permitía dar un escenario adecuado a los personajes de alto rango e incardinar la representación en exteriores, y, por tanto, crear un espacio urbano animado por más personajes. La bóveda de la logia, invisible en el lienzo, se apoya sobre seis columnas de un material oscuro, púrpura o mármol negro, sobre basa y pedestal de mármol; el pavimento, también de mármol, se eleva sobre el nivel del suelo, y los muretes de mármol rosa de esta plataforma y las escalinatas por las que se accede en su parte frontal, decoradas con follaje, delimitan ese espacio inviolable del emperador, sólo traspasado por dos altos dignatarios, su hija, san Trifón y el can, ocupante no invitado, que se dispone a abandonarlo. En torno a la plataforma se agrupan los curiosos, claramente diferenciados por sexos: los hombres, en la parte delantera de la plataforma ([lámina 89](#)), y las jóvenes, amigas o doncellas de la hija de Gordiano, en la trasera ([lámina 90](#)). Estos espectadores no forman un continuo, de tal manera que, entre ellos, la vista se abre expedita a la *civitas*. Algunas de estas figuras eran, con toda seguridad, retratos, probablemente de miembros de la *scuola* (Molmenti y Ludwig, 1906, p. 189) o de algún benefactor, especialmente el personaje que está solo, al pie de las gradas, al que otros parecen rendirle pleitesía (en la narración literaria del códice marciano no se alude a ningún otro personaje, aparte de Gordiano, su hija y el santo). Ninguno de ellos ha sido identificado.

En segundo plano, Carpaccio situó dos edificios a cada lado, que cierran tres cuartos del escenario y cumplen con el principio de la pintura del género de que las narrativas sagradas había que animarlas con arquitecturas, en las que el pintor mostraba su maestría en la figuración de las cosas y en el uso de la perspectiva. Del edificio de la izquierda ([lámina 90](#)) destaca otra logia, más modesta y aérea, con cubierta de madera sobre columnitas con pedestales y balaustrada. Es, en realidad, una curiosa prolongación del edificio, pues se alza sobre un arco de considerable espesor, que permite el paso de los viandantes por debajo y a la que se accede desde la calle por una escalera de doble brazo con balaustrada, desde cuya meseta de encuentro parte otro tramo de escalera que conduce finalmente a la logia. Carpaccio la anima con tapices orientales y en ella sitúa a nuevos espectadores, todas ellas mujeres elegantemente vestidas. El edificio a la derecha del espectador ([lámina 89](#)), quizás un ala del palacio imperial, es de un estilo que evoca inmediatamente el de los arquitectos lombardos del Primer Renacimiento veneciano, recubierto de mármoles policromos interrumpidos por vanos de medio punto

Enarraciones sobre los Salmos, *ibid.*, XXI, 1988, p. 388), y, por tanto, una de las encarnaciones del diablo, tenía cabeza, cuerpo y patas de ave y cola en forma de serpiente, y su mirada era mortal, pues lanzaba chorros de veneno por los ojos. Así es descrito por el dominico Vincent de Beauvais en la primera mitad del siglo XIII en su *Speculum Maius* («... est une beste qui a la teste et le col et la poitrine d'un coq et le corps par derrière et comme celui d'un serpent», citado en Claude Lecouteux, *Les Monstres dans la Pensée Médiévale Européene*, Paris, 1993. pp. 45-46) y así es como aparece en el pilar del dintel del pórtico central de la catedral de Amiens (véase É. Mâle, *L'art religieux du xiii^e siècle*, 1948 –primera edición de 1898–, Armand Colin, pp. 101-103) y en el arco de mármol de la iglesia de Saint Cosmus, de Narbona, obras ambas del siglo XIII, que se encuentra en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Aun admitiendo que estas representaciones del diablo interactuaban unas con las otras en la imaginación popular y artística, no parece razonable identificar el pequeño monstruo de Carpaccio con un basilisco.

y con una escalera que accede desde la calle hasta el *piano nobile*, en la que situó Carpaccio uno de esos detalles curiosos e inesperados con que la pintura narrativa solía animar los segundos planos: un hombre con un niño a la espalda, espectadores ambos de la escena principal, junto a otros muchos personajes que ocupan los distintos vanos del edificio, decorados también con tapices orientales. Entre estos dos edificios, la fuga de la perspectiva conduce a un paisaje urbano al borde de un río o canal, atravesado por diversos puentes, con arquitecturas muy variadas, entre las que no aparece ningún elemento específicamente veneciano.

A pesar de que Carpaccio no muestra interés alguno en vestir a los personajes con indumentaria de la Roma imperial,¹ quizás porque su público en la Scuola degli Schiavonni o los retratados preferían algo más cercano; ni en dar una señal arquitectónica de que aquella ciudad era romana,² ni tampoco sintió ningún pudor en mostrar tapices orientales por doquier en aquella Roma del emperador Gordiano en aras del cromatismo de la representación, no obstante, se esforzó, en dejar claro que aquella urbe era una ciudad imperial. Para ello recurrió a las esculturas y bajorrelieves.³ Las primeras se encuentran sobre columnas negras a cada lado de las ventanas del edificio en segundo plano, a la derecha del emperador. Las segundas, más definitorias de la ciudad imperial, los rostros de perfil de los emperadores romanos, en primerísimo plano en los losanges y medallones sobre el murete de la plataforma, en los que se ha visto a Tiberio en el losange de la izquierda, a César en el de la derecha y a Tiberio en el medallón central (Perocco, 1964, p. 175, y 1969, p. 11).

Desde el punto de vista iconográfico, no hay aquí ninguna señal del enfrentamiento cristianismo *versus* islamismo. El objetivo fundamental del lienzo se limita a mostrar que san Trifón, poco conocido en Venecia, era un santo importante, capaz de exorcizar con éxito nada menos que a una hija de un emperador romano. De ahí el interés de Carpaccio en mostrar de alguna forma la naturaleza imperial de la ciudad, en conectar claramente al pequeño monstruo diabólico con la princesa y al santo con esta liberación, y en resaltar la admiración del emperador por la hazaña del santo. Los cofrades de Cataro, ante sus compañeros dálmatas, y la *scuola*, ante Venecia, divulgaban así las excelencias de su santo patrón.

¹ Recuérdese que Mantegna en *El triunfo del César* (Hampton Court) y Giovanni Bellini en *La continencia de Escipión* (Washington National Gallery) dieron buena prueba de conocer las indumentarias del Imperio.

² Resulta difícil creer que el edificio redondo en el fondo próximo al río puede ser una alusión al Castillo de Sant'Angelo y al Tíber después de su lienzo *El encuentro de los peregrinos con el papa Ciríaco*, del ciclo de santa Úrsula.

³ Hay varios bajorrelieves en las paredes de los edificios del segundo plano, probablemente de temas clásicos, pero el estado actual del lienzo no permite afirmarlo con seguridad.