

# Miradas y reflexiones sobre Gentile Bellini quinientos años después de su fallecimiento

Diego SUÁREZ QUEVEDO

Universidad Complutense de Madrid  
Departamento de Historia del Arte II (Moderno)  
disuarez@ghis.ucm.es

Recibido: 7 de marzo de 2007

Aceptado: 14 de julio de 2007

## RESUMEN

Reflexiones sobre Gentile Bellini, en ocasión del V centenario de su muerte, antes y después de su viaje a Estambul y el significado del mismo, con obras clave que lo corroboran, y todo dentro del contexto social y artístico de Venecia en el paso del siglo XV al XVI.

**Palabras clave:** Gentile Bellini. Venecia. Estambul. *Teleri. Vedute. Scuole Grandi*. Oriente-Occidente. Mehmed II. Cardenal Besarión. Caterina Cornaro.

## Searchs and reflections about Gentile Bellini five hundred years after his death

## ABSTRACT

Searchs about Gentile Bellini, on the occasion of the V centenary of his death, before and after his voyage to Istanbul and its meaning, with the testimony of masterpieces, in the social and artistic context of Venice between 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries.

**Key words:** Gentile Bellini. Venice. Istanbul. *Teleri. Vedute. Scuole Grandi*. East-West. Mehmed II. Cardinal Bessarione. Caterina Cornaro.

**SUMARIO:** Gentile Bellini antes de 1479. 1479-1481: El Viaje. El Retrato. Tanto en tan poca superficie: el *Escriba Sentado* de Gentile Bellini. Singular eslabón Oriente-Occidente. Gentile Bellini, 1481-1507. Gentile Bellini y el tema de la *veduta*. Ninguna, nunca: Caterina Cornaro. El testimonio icónico de Gentile Bellini.

Sin las aureolas de su hermano Giovanni ni de su cuñado Andrea Mantegna, ni tan siquiera con la significación *quasi* heroica asignada al padre Jacopo en su labor pionera en pro de una figuración propiamente renacentista para el ámbito venecia-

no, singularmente patente en sus álbumes de diseños del Louvre y Londres, auténtica escuela para sus hijos, que seguramente también colaboraron y se ejercitaron en su conformación y, desde luego, menos ensalzado por la crítica que Vittore Carpaccio –que probablemente aprendiera con Gentile– dado lo fascinante de sus ciclos narrativos que, sobre todo, para determinadas *Scuole* venecianas pintara, la figura más modesta si se quiere de Gentile Bellini (c.1428-1507) que, al parecer, perpetúa el nombre de Gentile da Fabriano, maestro de Jacopo por voluntad de éste, se nos presenta en el quinto centenario de su muerte, mucho más esclarecido y brillando con luz propia en su contexto<sup>1</sup>.

Contexto, que en su caso y tras las más recientes investigaciones, es preciso amplificar, y en gran medida, desde Venecia hacia Oriente, y viceversa, por mediación suya y de la *Serenissima*, claro está, desde Oriente hacia Europa, cultural y artísticamente hablando, lo cual obviamente no es nuevo para el caso de Venecia, desde prácticamente su fundación en los albores de la Edad Media, pero ahora en los inicios de la Moderna, está un tanto quebrada esa tradicional implicación con el fondo del Mediterráneo y los puertos de llegada de las rutas caravaneras asiáticas, sobre todo después de la caída de Constantinopla en 1453 y sus consecuencias y significados; siguen existiendo lazos y rutas comerciales, fundamentalmente polarizados a través de Creta, pero las relaciones y contactos están bastante mermados y sí que la Ciudad de la Laguna continúa siendo el auténtico *Bazar de Europa*, tópico pero cierto, acuñado al respecto, pero más que nada es algo superficial, exótico y pintoresco, digamos, de población flotante pululando por lo que era sin duda el puerto más importante entonces del Mediterráneo. La amplificación aludida cuyo vértice es Gentile Bellini, es más cualificada y profunda cultural y artísticamente hablando, en un momento tremendamente atractivo, con una flexibilidad envidiable, comunicativo y abierto, a fines del *Quattrocento* y que podemos prolongar, bien es verdad que sólo por ecos y consecuencias, hasta inicios del *Cinquecento*<sup>2</sup>.

Cifrado todo en lo que es cultura artística, aludimos a un conjunto de intercambios, que no estuvieron exentos de otras implicaciones y motivaciones políticas y comerciales ante todo, como siempre ha sucedido desde que el hombre es hombre, y con todo tipo instrumentalizaciones y mediatizaciones; pero, en todo caso, importantes y fructíferas relaciones de ida y vuelta, de proyecciones recíprocas entre ambos ámbitos culturales y de circulación de ideas y modelos respectivos, adaptándolos a sus propios contextos: interesantes aspectos occidentales demandados y asumidos por quien era entonces cúspide de la pirámide del imperio otomano, Mehmed II, y más datos orientales para Venecia, que aumentaron y potenciaron su condición,

---

<sup>1</sup> Las reflexiones que conforman este trabajo, provienen de ensamblar los datos de nuestra conferencia pronunciada en El Museo Nacional del Prado, dentro del ciclo Temas de Arte, el pasado 2 de junio de 2007, con el título: “GENTILE BELLINI (c.1428-1507)”.

<sup>2</sup> Para todo remitimos a CAMPBELL, Caroline-CHONG, Alan: *Bellini and The East*, catálogo de las exposiciones con sedes en el Isabella Stewart Gardner Museum, Boston (14 de diciembre de 2005-26 de marzo de 2006) y en The National Gallery, Londres (12 de abril-25 de junio, de 2006). Londres, National Gallery, 2005, distributed by Yale University Press; with contributions from Deborah Howard and J. M. Rogers, and additional entries by Sylvia Auld, Emine Fetvacı, Angeliki Lymberopoulou and Susan Spinele; en adelante, *Bellini-East*.



**Lámina 1.** Autorretrato, 1496 o antes. Staat. M., Berlín.

ya mencionada, de *Bazar de Europa*<sup>3</sup>. Tema de palpitante actualidad en y para el *tandem* Turquía-Comunidad Económica Europea que, en una dimensión cultural,

---

<sup>3</sup> Al respecto, *vid.* CARBONI, Stefano *et alt.*: *Venise et l'Orient (828-1797)*. París, ed. Gallimard, 2006; catálogo de la exposición de igual título, París: 3 de octubre de 2006-18 de febrero de 2007, con sede en el Institut du monde arabe, y organizada por éste y el Metropolitan de New York. Tras París y Nueva York, la exposición llegó a Venecia, y con sede en el *Palazzo Ducale* (28 julio-25 noviembre), cumplió su periplo a la perfección.

insistimos, son relaciones y referentes siempre deseables y de enriquecimiento mutuo –sobre todo cuando se alardea de multiculturalidad hoy día– y, a pesar del inevitable peso de todo tipo de intereses y convenios de las sociedades actuales; intercambios válidos y positivos, pensamos, para las dos partes si el respeto y la prudencia presiden tales relaciones y contactos y, en este sentido, resulta ejemplar la figura y labor de Gentile Bellini, auténtico gozne Oriente-Occidente y viceversa, en su campo profesional obviamente, y que también sufrió el lastre de los intereses impuestos y mediatizados por los poderes fácticos de su tiempo.

Situándonos ahora en el contexto del *Quattrocento*, en tanto que las ciudades-estado italianas habían participado durante la Edad Media de los avatares políticos y culturales del occidente europeo, la *Serenissima Repubblica di San Marco*, había llevado una vida aparte volcada hacia el comercio con Oriente. En el campo de la figuración artística, Venecia será la que más tiempo tarde en emanciparse de la *maniera greca*, que había cultivado durante todo el período del Medievo, y en esta línea es fundamental la aportación de Jacopo Bellini. Sólo el influjo del Gótico, pero muy tardíamente, propicia una incorporación a modelos occidentales, entre otras cosas, generándose el elegante y peculiar gótico civil veneciano, floreciente durante prácticamente todo el siglo XV, y cuyos ejemplos más significativos y audaces sean acaso el *palazzo Ducale* o la *Ca d'Oro*. Pero hasta fines de siglo, de modo pleno, no cabe hablar de modos y estilemas renacentistas; tímidamente durante la década 1460-1470 y, con una mayor decisión en la siguiente, entre 1470 y 1480, los nuevos planteamientos plásticos, figurativos y arquitectónicos hacen su aparición en la Ciudad de la Laguna, y en pocos años el panorama cambiará radicalmente para dar lugar a la Venecia del Renacimiento, singular fenómeno de capital importancia en la propia Italia y para el resto de Europa. Si para la arquitectura y la escultura, el foco lombardo auspiciado por la casa Sforza y que, de algún modo, lidera Antonio Averlino *Il Filarete*, es fundamental, y a esta dependencia inicial, tamizada tímidamente por presupuestos albertianos, responde el denominado *Interludio lombardo* que, aunando residuos bizantinizantes y el personal gusto escenográfico y colorístico en los repertorios decorativos, que inciden en realizaciones más fachadísticas que tipológicas, recorre la *Serenissima* este primer tramo de orientación clasicista protagonizado, fundamentalmente de los hermanos Pietro y Tullio Lombardo y, sobre todo, de Mauro Coducci, hasta enlazar, ya en el siglo XVI, con la obra plenamente clasicista de un Jacopo Sansovino. En cambio para la cultura figurativa, la vecina Padua es la decisiva, y aquí el influjo de Mantegna, que comporta la aceptación y asimilación de las revolucionarias experiencias perspectívas florentinas, su gusto e interés por la Antigüedad, a nivel incluso de coleccionista y determinados presupuestos albertianos y donatellianos asimilados de la cultura paduana; de este modo, las relaciones, incluso a nivel de parentesco con los Bellini, que ya insinuamos, resultan fundamentales para Venecia.

Asimismo, es de señalar, y también en esto el anclaje es Padua, la persistencia en su Universidad célebre y pujante desde la plena Edad Media, del aristotelismo en un mundo como el italiano del tardo Medievo y del Renacimiento donde, de manera prioritaria, era el neoplatonismo el sistema que abría vías de conocimiento. Realmente para la Venecia tardo *quattrocentesca*, que es la aquí nos interesa, se trata de un neoaristotelismo no tan transido e identificado con el escolasticismo, en el que

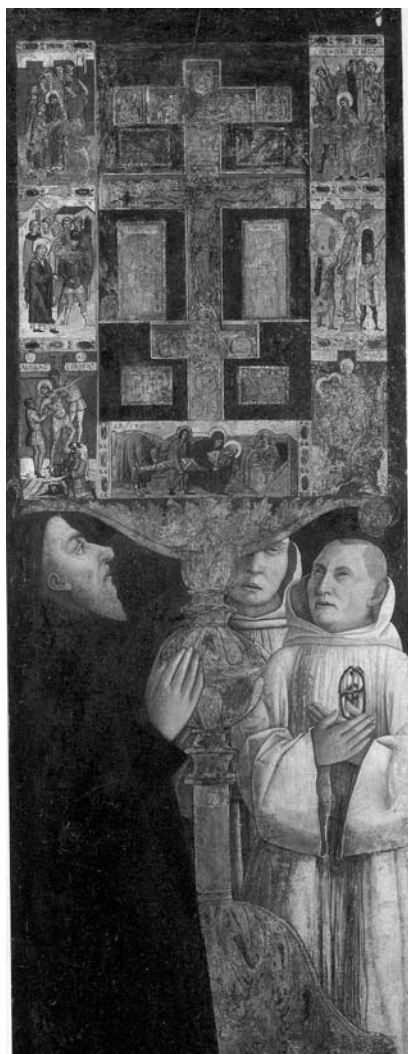
se han educado, como alumnos de la Universidad de Padua, una nueva generación de las principales familias venecianas que auspiciarán el incipiente Renacimiento, en el cual los aspectos fenomenológicos relativos a la luz y su incidencia en la naturaleza y los objetos –reflexiones y refracciones lumínicas– y por ende el color y sus posibilidades expresivas, que, por otro lado, era algo consustancial al gusto veneciano desde sus intereses por el mosaico bizantino, sus posibilidades y cromatismos; recordar el célebre vidrio de Murano y todas sus capacidades colorísticas, transparencias, brillos, reflejos y logros traslucidos, podría ser aquí oportuna; a todo ello, hay que sumar los específicos aportes venecianos, que recalcaremos para el caso de Gentile Bellini. Esta vía, la fundamental pictóricamente hablando, será la que culminará Giovanni Bellini (1431/ 1436-1516), con el acicate de Antonello da Messina<sup>4</sup> (c.1430-1479), y las posibilidades del óleo que transmite a Venecia desde Nápoles, que reasumirá y adaptará Giovanni, en todos los sentidos la figura clave del momento, auténtico perno respecto a la denominada Escuela Pictórica Veneciana del siglo XVI, fundamental en la Historia del Arte; por ello, la comparación de Gentile con su hermano Giovanni resulta inútil y estéril, y no es deseable ni aclara nada; en todo caso, los derroteros y aportaciones de Gentile, sobre los que aquí incidiremos, son otros y de otro alcance.

### Gentile Bellini antes de 1479

Poco que comentar verdaderamente en esta primera etapa de Gentile, y desde luego poco relevante, a tenor de las obras que nos han llegado; su dominio del dibujo sí que es ya notorio y, como hemos señalado, la base y los modelos más importantes son los álbumes paternos, fundamentalmente diseños y repertorios de dibujos conclusos en sí mismos, o sea no preparatorios para obras concretas, o independientes como suelen ser calificados; ¿reunidos por sus hijos que colaboraron con Jacopo?; difícil respuesta a ambas cuestiones, sobre todo, para la segunda serie, la del British londinense, datada durante el intervalo 1450-c.1460, en tanto que la del Louvre corresponde al período 1430-c.1450; prudentemente hay que continuar atribuyendo la autoría de todos ellos a Jacopo Bellini, pero sí podemos afirmar que para Gentile constituyeron su auténtica escuela. Alguna Virgen con Niño de estos años, no alcanza ni de lejos a una de las primeras versiones del tema, en el que Giovanni será un verdadero creador y a niveles altísimos, como es el caso, y fechada c.1460, de la denominada *Madonna Greca*, hoy en la Brera de Milán. Un cotejo con la *Anunciación*, c.1465, del Thyssen de Madrid, obra de Gentile, confirma lo dicho; no obstante la espacialidad amplia y desahogada que el planteamiento perspectivo consigue y las arquitecturas que actúan de continentes de la escena –así como la decoración aplicada a aquéllas–, comienzan a respirar decididamente el nuevo soplo renacentista. El *retrato del beato Lorenzo Giustiniani*, de las Gallerie dell'Accademia de Venecia, también realizado en torno a

<sup>4</sup> Para Antonello, remitimos a la fundamental y reciente aportación al tema: *Antonello da Messina, l'opera completa*, a cura di Mauro Lucco, con il coordinamento scientifico di Giovanni Carlo Federico Villa. Milán, Silvana, 2006, catálogo de la exposición de igual título, 18 de marzo-25 de junio, de 2006, con sede en las Scuderie del Quirinale de Roma.





**Lámina 2.** Cardenal Besarión y su relicario, d. 1472-1473. Nat. Gallery, Londres.

1465, y ya considerado obra de Gentile –objeto de una modélica y reciente restauración– resulta muy interesante en tanto que la figura principal no está construida volumétricamente, sino resuelta a modo de grabado mediante un sutil juego de perfiles lineales, que nos hablan de ese dominio del dibujo aprendido del padre, que es prácticamente el único comentario elogioso de Vasari sobre nuestro pintor en sus *Vite* de la edición torrentina de 1550; es Giovanni y sólo Giovanni, y con razón insistimos, el que atrapa el interés del aretino en esta versión, mínimamente conjugados con datos de Jacopo y Gentile, ya que el correspondiente apartado biográfico se consagra a los tres.

Después de 1472-1473, Gentile Bellini realiza el *Retrato del cardenal Besarión y dos miembros de la Carità en oración en torno al relicario de la Cruz*, tabla hoy perteneciente a los fondos de la National Gallery de Londres<sup>5</sup>. Ahora sí, se trata de una obra muy importante, en sí misma y en relación a instituciones venecianas claves y personajes significativos en el contexto del *Quattrocento*. Realmente es el *retrato del precioso relicario*, conservado en las Gallerie dell'Accademia, al que acompañan las figuras citadas; obra interesantísima, que de este modo efigia Gentile, con pinturas bizantinas, datado desde fines del siglo XIV, y luego complementado con orfebrería y piedras preciosas, como suele hacerse desde que el relicario es importante, hasta la década 1460-1470, como conclusión de la citada data, que el propio Besarión definía como como *greco alla veneziana*, expresión elocuente de relación de culturas, espléndidamente híbrida y que, en lo que se refiere a Gentile Bellini, es casi premonición de su próximo *periplo oriental*.

Personaje fundamental de la historia y cultura del momento, Besarión (Trebisonda: c.1408– Rávena: 1472), había venido a Italia en el séquito de Juan VIII Paleólogo para participar en el denominado Concilio de las Iglesias, Ferrara (1438) y luego y definitivamente Florencia (1439), con la presencia por la parte católica de Eugenio IV, y los Medici con Cosme el Viejo a la cabeza, como cualificados anfitriones, se consi-

<sup>5</sup> Témpera con oro y plata sobre madera; 102,3 X 37,2 cm.; *Bellini-East*, cat. núm. 6, pp. 38-39.

guió la unión de las Iglesias latina y ortodoxa, objetivo del Concilio, que, de todos modos fue algo efímero tanto que, en 1443, la escisión volvía a ser un hecho; tras lo cual Besarión, que había venido en su condición de arzobispo de Nicea, entendió que su deber era permanecer en Italia, fiel al espíritu del Concilio y de la muy precaria unificación que lograra, y por la que seguiría luchando; como reconocimiento a su figura y labor fue nombrado cardenal de la Iglesia católica; residió en Roma mucho tiempo, orquestando en torno a sí una auténtica academia clasicista filohelénica, en una importante dimensión cultural además de sus motivos y gestiones religiosas, ambas con un fin unificador. Con Venecia tuvo siempre unos contactos, unas afinidades y unas querencias muy especiales; donó (1468) a la *Serenissima* su completísima y rica biblioteca, con preciosos códices, que hoy son joyas de los fondos de la *Marciana*, y de su preciado relicario<sup>6</sup> hizo donación a la *Scuola Grande di Santa Maria della Carità*, cuya sede ocupan en la actualidad precisamente la *Accademia di Belle Arti* y sus *Gallerie*, y cuya dirección, aún hoy, es Campo della Carità, en el Dorsoduro veneciano.

Y con ello hemos tocado el mundo de las *Scuole* venecianas, instituciones o confraternidades, fundamentales en el tejido humano y social, en nuestro momento ya con una sólida tradición, algunas de las mismas, como tales instituciones, muy cualificados comitentes de obras de arte y, en concreto, por lo que aquí nos atañe, en directa relación, desde una óptica profesional, con Gentile Bellini. En un principio, y en estricto sentido religioso, existía grupos de fieles que, como expresión de sacrificio, en determinados cortejos o procesiones públicas, se autoflagelaban en memoria de la Pasión de Cristo; eran las *Scuole dei Battuti*. Por otro lado estaban las *Scuole* que eran instituciones asociativo-corporativas, nombre que asimismo se aplicaba al edificio de sus sedes; se trataba de confraternidades laicas que elegían un Santo protector y, en ellas ingresaban ciudadanos de clase media, y no todas contaban con sede propia, sino que efectuaban sus reuniones en la parroquia correspondiente; las más importantes eran las que respondían a agrupaciones estrictamente profesionales, y en concreto en Venecia, las comunidades de extranjeros aquí residentes (albaneses, griegos, *schiaivoni*, *bergamaschi*,...) que prestaban a sus miembros asistencia, económica, o laborales, ayudas espirituales y materiales en momentos difíciles de la existencia; al siglo XI se remonta la primera conocida de éstas, denominadas genéricamente *Scuole Minori*. Desde 1261 la *Serenissima* instituyó dos magistrados que aprobaban las *Mariegole* (Madre Regla), actas institucionales de cada *Scuola*, que presidía un *Guardian Grande* y el *Capitolo* era el órgano que reunía a todos los cofrades; la *Banca e Zonta*, estaba constituida por quince personas con carácter directivo. Pero las verdaderamente importantes eran las *Scuole Grandi*, de carácter religioso, que se dedicaban a la devoción de un santo o a la penitencia (*Scuole dei Battuti*), obras de beneficencia y asistencia, pública expiación de pecados,...; sus miembros eran, en general, lo más cualificado de la sociedad veneciana,

---

<sup>6</sup> El *Relicario* fue enviado a Venecia en 1472; Besarión fue elegido, en 29 de agosto de 1463, miembro de la *Scuola Grande dei Battuti della Carità*. El propio *Relicario*, en *Bellini-East*, cat. núm. 5, pp. 38-39, donde el cotejo es perfecto, puesto junto al retrato de Gentile Bellini. Al respecto, *vid.: Bessiarione e l'Umanesimo*, a cura di Gianfranco Fiaccadori con la collaborazione di Andrea Cuna, Andrea Gatti e Saverio Ricci; prefazione di Giovanni Pugliese Carratelli, presentazione di Marino Zorzi. Nápoles, Ivarium, 1994.

y disponían, por sus donaciones, de mucho dinero, que se utilizaba en préstamos e inversiones en bienes muebles e inmuebles, o para comprar las propias sedes, a las que se dotaban de importantes edificios y obras de arte muebles, pinturas o esculturas, y entre las que los relicarios fueron de gran predicamento. Hacia mediados del *Quattrocento* el *Consiglio dei Dieci*, sancionó la diferencia de *Scuole*; una *Scuola Grande* debía ser también *Scuola dei Battuti*; e incluso sus edificaciones quedaban reguladas: debían contar con las trazas de importantes arquitectos, y disponer al menos de dos amplias salas, una inferior para ceremonias religiosas y otra superior para reuniones de los afiliados, con una puerta que comunicaba con la *stanza dell'albergo*, que contenía y guardaba la *Mariegola*; se mantuvieron hasta la caída de la *Serenissima* en 1797, y algunas perviven todavía. En el siglo XVI eran seis las *Scuole Grandi*, existentes: *Scuola Grande di San Teodoro*, instituida en 1258; *Scuola Grande di Santa Maria della Carità*, instituida en 1260; *Scuola Grande di San Marco*, instituida 1261; *Scuola Grande di San Giovanni Evangelista*, también de 1261; *Scuola Grande di Santa Maria della Misericordia*, instituida en 1478 y *Scuola Grande di San Rocco*, también de 1478 e indisolublemente unida a Tintoretto. De las que se añadieron a éstas posteriormente, cabe destacar la *Scuola della Pietà*, que fue el laboratorio musical de Antonio Vivaldi ya en el siglo XVIII.

En 1474 se le encarga a Gentile Bellini rehacer con *teleri* los frescos de Gentile da Fabriano y Pisanello en la sala del *Maggior Consiglio* del *palazzo Ducale* que, tres años después, dejará para completarlos a su hermano Giovanni, cuando abandone Venecia; obras<sup>7</sup> seguramente importantes que finalmente desaparecieron en el gran incendio de 1577. Gentile y los *teleri* será otras de las cuestiones a tratar que, de momento, dejamos pendiente.

## 1479-1481: EL VIAJE

En enero de 1479, tras largas negociaciones, con duras restricciones en puertos y rutas comerciales y compensaciones económicas, a asumir por parte de Venecia, entre ésta y el imperio otomano, se consigue un tratado de paz, que es ratificado en marzo por el Senado veneciano, con lo que concluye un ciclo de hostilidades continuadas que se iniciara en 1463. En agosto el sultán Mehmed II, requiere de la *Serenissima*, los servicios de un pintor; en septiembre, siempre de 1479, embarca hacia Constantinopla –que ya es Estambul– Gentile Bellini, con dos asistentes, en calidad de enviado oficial a tal requerimiento. Al parecer, se establece en las inmediaciones de lo que entonces es ya una realidad construida del conjunto palatino de Topkapi, correspondiente a la zona de las dependencias privadas, éstas en torno al denominado tercer patio.

(...) *essendo in Turchia portati da un ambasciadore alcuni ritratti al Gran Turco, recarono tanto stopore e meraviglia a quello imperatore che, se bene sono fra loro per la legge maumettana proibite le pitture, l'acctò nondimeno di bonissima voglia, lodan-*

<sup>7</sup> Algunas son descritas por Vasari en sus *Vite*, 1568 [pp. 456-458; *vid.* nota siguiente].



do senza fine il magisterio e l'artefice; (...) il senato (...) si risolverono di mandarvi Gentile (...) Fatto dunque mettere a ordine Gentile, sopra le loro galee lo condussero a salvamento in Gostantinopoli (sic), dove essendo presentato dal bailo della Signoria a Maumetto, fu veduto volentieri e come e come cosa nuova molto accarezzato; e massimamente avendo egli presentato a quel prencipe (sic) una vaghissima pittura che fu da lui ammirata, il quale quasi non poteva credere che un uomo mortale avesse in sè tanta quasi divinità che potesse esprimere sì vivamente le cose della natura. Non vi dimorò molto Gentile che ritrasse esso imperator (sic) Maumetto di naturale tanto bene, che era tenuto un miracolo. Il quale imperatore, dopo aver veduto molte sperienze di quell'arte, dimandò Gentile se gli dava il cuor di dipignere se medesimo; et avendo Gentile risposto che sì, non passò molti giorni che si ritrasse a una spera tanto proprio che pareva vivo; e portandolo al signore, fu tanta la maraviglia che di ciò si fece, che non poteva se non imaginarsi che egli avesse qualche divino spirito addosso. E se non fusse stato che, come si è detto, è per legge vietato fra'turchi quell'esercizio, non averebbe quello imperator (sic) mai licenziato Gentile. Ma, o per dubbio che non si mormorasse, o per altro, fattolo venir un giorno a sé, lo fece primieramente ringraziar delle cortesie usate et appresso lo lodò maravigkiosamente per uomo accellentissimo, poi dettogli che domandasse che grazia volesse, che gli sarebbe senza fallo conceduta, Gentile, come modesto e da bene, niente altro chiese, salvo che una lettera di favore, per la quale lo raccomandasse al serenissimo senato et illustrissima signoria di Vinezia sua patria. Il che fu fatto quanto più caldamente si potesse, e poi con onorati doni e dignità di cavaliere, fu licenziato. E fra l'altre cose che in quella partita gli diede quel signore, oltre a molti privilegi, gli fu posta al collo una catena lavorata alla turchesca, di peso di scudi dugento cinquanta d'oro, la quale si truova appresso agli eredi suoi, a Vinezia. Partito Gentile di Gostantinopoli (sic), con felicissimo viaggio tornò a Vinezia, (...) andando poi a fare reverenza al doge et alla Signoria, fu veduto molto volentieri e commendato, per aver egli, secondo il desiderio loro, molto sodisfatto a quell'imperatore. E perché vedesse quanto conto tenevano delle lettere di quel prencipe (sic) che l'aveva raccomandato, gl'ordinarono una provisione di dugento scudi l'anno, che gli fu pagata tutto il tempo di sua vita<sup>8</sup>.

Importante testimonio que, bien es verdad que casi constreñidos a obviar del texto vasariano varios párrafos, y así eludir aquí a Giovanni Bellini; pero esta vez sí; el aretino se ocupa de Gentile, digamos en primera persona, sobre el cual vierte un cierto reconocimiento a su figura y obra, y ciertamente saludamos a Vasari y lo que como referente significa, su fino olfato sagaz y crítico, su aporte como “fuente de las fuentes” que conoce y ensambla, sus ilustrativas y sugerentes anécdotas siempre tan sabiamente engarzadas en su discurso. No cabe duda que el viaje de Gentile a Estambul, la que es denominada Constantinopla con “G”, constituyó un hecho fundamental en su momento cuyos ecos llegan al autor de las *Vite*, donde era mencionado de pasada y muy someramente en las de 1550, extendiéndose algo más, como vemos, en la versión de 1568.

<sup>8</sup> VASARI, Giorgio: *Vite*, ed. giuntina, Florencia, 1568, citamos por *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Il primo fondamentale testo della storia dell'arte italiana; introduzione di Maurizio Marini. Edizione integrale. Roma, Newton Compton ed., 1997 (3ª ed.), pp. 458-459.

El retrato belliniano, al que aludiremos, del *Gran Turco*, como se le denominaba en Italia en expresión que auna admiración y temor, fue ciertamente muy importante, y no podía pasar inadvertido; pero es que además, y a pesar de ser Mehmed II el autor de la tan denostada caída y conquista de Constantinopla en 1453, muy pronto, bajo intereses de todo tipo económico-comerciales, estratégicos y políticos, se aceptó lo irremediable y, además de Venecia, siempre la más interesada, contactos o conatos e intentos de relaciones, en tanto que de modo claro no atentaran a la religión católica, o que esto fuera público y notorio, se ensayaron desde varias ciudades-estado italianas; en concreto, en ello, incide la presencia de artistas en suelo turco o en vías. En el primer caso, está Costanzo di Moysis o Costanzo da Ferrara, en Estambul incluso antes que Gentile Bellini, c.1478, y que, entre otras cosas, realiza al menos un retrato, más bien sería un dibujo o una imagen-boceto, de Mehmed II, del que derivan ejemplares turcos de Topkapi, miniaturas de los preciosos álbumes que atesora<sup>9</sup>; del mismo modo, medallas suyas<sup>10</sup>, de 1481, de Mehmed II, y hasta otra anterior<sup>11</sup>, probablemente de c.1478, todos referentes a obras de este artista activo entre 1474 y 1524. Verdaderamente sólo en vía, en cambio, está el caso de Matteo de'Pasti, tan ligado al *Tempio* de Alberti en Rimini, enviado por Segismundo Malatesta a Estambul y detenido en Creta por los venecianos. Una refinadísima acuarela, seguramente italiana, que representa un jarrón de mayólica con rosas<sup>12</sup>, muestra otro de los intereses turcos respecto a producciones artísticas occidentales.

Asimismo, hay que contabilizar el caso, muy sugestivo, de la Florencia de Lorenzo el Magnífico, en la década 1480-1490, y el despliegue hacia el imperio otomano de sus sutiles contactos muy en la línea de su política y actuaciones, a menudo íntimamente ligadas a actuaciones artísticas o envío de artistas, a modo casi de exportación cultural florentina. Se sabe de ingenieros militares florentinos trabajando para Mehmed II, pero esto, por el contrario, convenía ser silenciado; más importante, y seguramente de alguna imagen del emperador otomano llevada a la ciudad del Arno por algún embajador, muy distinta de la de Costanzo da Ferrara y también de la de nuestro Gentile, aun que más cercana a ésta, son las medallas<sup>13</sup> de Bertoldo

<sup>9</sup> Vid. *Bellini-East*, pp. 80-97, "Mehmed the Conqueror: between East and West", de J. M. Rogers, sobre todo lo referente al denominado "retrato de Sinan", tradicionalmente así conocido, asociando el nombre del grandísimo artista turco al exquisito "retrato de Mehmed II oliendo una rosa", datado c. 1480 con serias dudas, que deriva de la citada imagen de Costanzo da Ferrara, que acaso pueda ser el conocido como Sinan Bey, artista turco que, a su vez, estuvo en Italia (fig. 35, p. 91); lo mismo que otro busto del emperador, también en Topkapi y también según Costanzo (fig. 34, p. 90); en ambos casos se trata de acuarela sobre papel, con oro el último de los citados, y los dos obviamente de manos de un artista turco. Respecto al mencionado Mimar Sinan (c. 1490-1588), ni por fechas se acomodaría, pero su nombre ha quedado unido al retrato mencionado, o bien como que fuera el efigiado, o que fuera su propietario, o que proceda de su círculo; como indica el término *mimar*, fue uno de los arquitectos más importantes de todos los tiempos.

<sup>10</sup> *Ibidem*, cat. núms. 17 y 18, pp. 72-73, en el Victoria and Albert Museum, Londres [A.208-1910] y The Ashmolean Museum, Oxford [HCR].

<sup>11</sup> *Ibidem*, cat. núm. 16, p. 71, en The National Gallery of Art, Washington [Samuel H. Kress Collection, 1957.14.695].

<sup>12</sup> *Ibidem*, fig. 33, p. 87, Biblioteca de la Universidad, Estambul [FI423, fol. 1r.].

<sup>13</sup> *Ibidem*, cat. núms. 21 y 22, pp. 76-77, en el Victoria and Albert Museum, Londres [A.202-1910] y British Museum, Londres [CM 1919-10-I-I].

di Giovanni (1435/ 1440-1491) de Mehmed II, ambas genéricamente datadas en la década citada de los ochenta del siglo XV; en la inscripción del anverso, ya aparece la referencia a los tres imperios del *Gran Turco*, pero es más significativa respecto al mundo florentino y sus imágenes alegóricas, el reverso en todo *all'antico*: una figura en pie sobre un carro triunfal, levanta en alto con su mano izquierda la estatuilla de una victoria; carro cuyos corceles, en corveta, son guiados por Marte que porta un trofeo bélico y, finalmente, en la parte posterior del citado carro, tres figuras femeninas, como encorsetadas, representan los citados tres imperios cuyos nombres también se reseñan: Trebisonda, Asia y Grecia. De este modo, el guardian y conservador de las colecciones mediceas del mítico Jardín de San Marcos, discípulo y heredero de toda la tradición de Donatello y “supuesto maestro” de Miguel Ángel en esta auténtica “pre-academia” escultórica florentina, presta al tema toda la erudición demandada seguramente por Lorenzo el Magnífico que, si alguna intención comercial pretendía con el imperio otomano desde el Tirreno, finalmente su muerte (1492), el advenimiento de Savonarola y la expulsión de los Medici (1494), lo frustró todo. En cambio, resultan totalmente pintorescas las imágenes del *Gran Turco* que en grabados e incluso en algún jarro de terracota vidriada y policromada florentino, se conocían y circulaban en Italia<sup>14</sup>, haciendo hincapié en el rasgo de la nariz aguilena distintiva de la dinastía otomana de Mehmed II.

Resulta evidente, y Vasari parece indicárnoslo, el enorme interés ante todo por el retrato, sus claves y significados, sus implicaciones y significaciones políticas, dinásticas, de prestigio y representatividad, tal como era concebido y utilizado en el arte occidental, y más en la Italia *quattrocentesca*, tanto en el tema del retrato como género independiente y ya no ligado a escena religiosa o áulico-religiosa alguna, como en relación al tema de la medalla conmemorativa, que en sí reunía retrato e inscripción referencial en su anverso, mote complementando una divisa o empresa o imagen alegórica, como la comentada de Bertoldo di Giovanni, en el reverso; en suma, imagen, sus sentidos, intenciones e implicaciones, e imagen-literatura al unísono y sus claves y usos; todo lo que significan los poderes de imagen y palabras. Objetos artísticos, además y sobre todo las medallas, en sí mismos preciosos, de circulación restringida y privilegiada y de enorme prestigio, que Mehmed II debió entender como una suerte de revelación, en un contexto como el suyo fundamentalmente anicónico, y al tiempo, valorando y calculando sus posibilidades áulico-propagandísticas que, para el caso de las medallas, algún dato debía poseer a través, precisamente de la del emperador bizantino Juan VIII Paleólogo que, en Ferrara y 1438, fundiera Pisanello, auténtico Vulcano del *Quattrocento*, inaugurando así para la Edad Moderna este refinado género artístico; en el mundo otomano, donde sólo la miniatura en libros y álbumes tenían cabida, debió de constituir un auténtico anhelo, al margen de las posibles restricciones consiguientes, para Mehmed II, y desde que las circunstancias fueron propicias, hizo su demanda a Venecia, cuyo resultado fue el traslado de Gentile Bellini a su corte donde, ante y sobre todo, realizó el retrato del propio Mehmed II, el retrato con mayúsculas.

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, cat. 14, pp. 66-69, del denominado Maestro de la Pasión de Viena, activo en las décadas sesenta y setenta del siglo XV.

## EL RETRATO

Se trata de una obra *per se* de calidades y cualidades artísticas dignas de destacar, además de ser un hito en un adverso contexto, que Vasari, entre datos y anécdotas no deja de reseñar; al modo occidental efigia Gentile a un personaje oriental por voluntad de éste, ponderando y exaltando, con relativa sencillez, su rango y posición; imagen de Mehmed II que tuvo consecuencias como modelo en algún pintor veneciano<sup>15</sup> de ya entrado el siglo XVI y como diseño de medallas<sup>16</sup>.

A modo de un dux veneciano, de tres cuartos y sin manos, en una dimensión casi sacra de la imagen, muy de la tradición bizantina tal como la fue reinterpretando la *Serenissima*, que ya Gentile Bellini había ensayado en el pequeño retrato del *Dogo Mocenigo*, de fecha inmediatamente anterior, casi con toda seguridad, a su viaje a Estambul, y hoy en el Museo Correr –se alude a menudo, también, al retrato del *Dogo Barbarigo* de la colección Harcourt–, el busto de Mehmed II emerge de un fondo neutro profundamente oscuro; de perfil a izquierda no total sino con un leve y suave giro hacia el frente, que afecta a la pirámide corporal y a la cabeza, de tal modo que nos permite ver el ojo derecho del efigiado, bajo el turbante blanco de remate rojo morado que literalmente aquí hace las veces de imperial tocado, a modo de corona, queda destacada perfectamente la nariz aguileña, entendida como dato fisionómico dinástico; la vestimenta es roja morada, también, en rima con el citado remate del turbante, sobre la cual se adecúa una suerte de estola de piel marrón, todo tratado con discreción, muy ponderadamente y sin alardes. Un muy cuidado, muy elaborado, y diríamos que constructivamente muy calculado, dispositivo arquitectónico queda conformado como continente de la imagen propiamente dicha, pero ante la misma, de manera que ésta emerge y se nos presenta detrás. A modo de alto paramento que ocupa todo el ancho inferior del lienzo, rematado por un friso con decoración, queda dispuesto el basamento del aludido dispositivo arquitectónico, cuyo desarrollo en altura –es más que un leve alféizar– permite colocar en sus extremos sendas cartelas también en negro con inscripciones, muy deteriorada hoy la izquierda (en todo caso, la alusión a conquistador del mundo sí es legible; “*VICTOR ORBIS*”), constando en la otra la fecha precisa de 25 de noviembre de 1480 (“*MCCCCLXXX. (sic) DIE XXV. ME/ NSIS VOVEM/ BRIS.*”)<sup>17</sup>.

Sobre esta estructura muraria y a plomo interno con las citadas cartelas, se elevan sendos pilares, que soportan un arco de medio punto *a tutto sesto*, adornado en su cúspide mediante la combinación de un par de volutas a modo de lazo, justo sobre el remate del turbante de Mehmed II; asimismo dos volutas quedan dispuestas encima de los capiteles de los pilarcillos en los extremos inferiores del arco, como remates externos; los frentes de los fustes de estos diminutos pilares, de superficies negras, quedan

<sup>15</sup> Es el caso de *Retrato de Mehmed II*, c. 1510-1520, las tres coronas incluidas, de una colección privada de Singapur; *Bellini-East*, fig. 29, p. 78.

<sup>16</sup> Medallas de Mehmed II con diseño de Gentile Bellini; anverso retrato del emperador; reverso las tres coronas imperiales, ordenadas verticalmente en ambos ejemplares; *Bellini-East*, cat. núms. 19 y 20, The Ashmolean Museum, Oxford [HCR] y Victoria and Albert Museum, Londres [A207-1910], ambas de c.1480 y en sus reversos: “*GENTILIS BELLINUS VENETUS EQUES. AURATUS COMES PALATINUS F.*”, que alude al pintor y a su condición de nobleza.

<sup>17</sup> Óleo sobre lienzo, 65 X 48 cm./ 70 X 52 cm., dadas las irregularidades del lienzo, sobre todo en sus bordes, National Gallery, Londres; *vid. Bellini-East*, cat. núm. 23, pp. 78-79.

decorados con exquisitos y refinadísimos *candelieri*; también la superficie exterior del arco recibe decoración, pero ésta como acoplada a la estructura y en su mismo color. Todo ello hace de precioso dosel, previo ya que queda antepuesto, del busto del emperador. Superior y lateralmente, sobre el negro fondo y en el espacio restante que a manera de enjutas queda conformado sobre la rectangular superficie del cuadro, y a plomo asimismo con los soportes, las tres coronas imperiales; dos tríos, pues, y un total de seis, que ya desde aquí, quedan codificadas y asimiladas a Mehmed II: Trebisonda, Asia y Grecia.

Al restringir al centro y no alcanzar el extremo superior del lienzo, los soportes y el arco de enmarque de este peculiar vano, quedan asimismo exentos y recortados en ese *medium* oscurísimo, que también hace que queden destacadas las seis coronas, dispuestas en altura, una sobre otra, en cada triada. Correspondiente a la parte central del paramento de base, entre los pilares y cubriendo el antepecho de lo que debemos interpretar como el imperial proscenio tras el que emerge y se nos presenta el busto de Mehmed II, un rico tapete o repostero colgante, en cualquier caso, un elemento textil de mucha calidad, bordado con arabescos y flores —¿hilo de oro?; el caso es que es rojizo en determinadas zona—, con perlas y piedras preciosas, todo dispuesto simétricamente a partir de un eje central que, en medio de su parte vertical, incluye otra corona, ésta de pedrería.

El rostro sereno de Mehmed II en su ensimismada majestad y con el distanciamiento que corresponde, aparece un tanto idealizado, difuminando mucho las patillas y barba, de tal modo que resulta más estilizado y de menos edad, en este sentido más atemporal, que en las imágenes de las medallas realizadas según diseño de Gentile Bellini; sería, pues, una suerte de *dissimulatio* aplicada a este retrato de Estado, a pesar de lo cual, y con el rasgo nasal comentado el personaje resulta perfectamente reconocible —la *imitatio*, condición *sine qua non* del género, queda cumplimentada—, en su conveniente entorno, aquilatado y sofisticado, pero de relativa sencillez y nada recargado, en sí casi definición misma del *decorum* que debe comportar, pues, en todo, por tamaño también —no se trata de una miniatura, tan cara al contexto turco—, sino un retrato al modo occidental transmitiendo todos los datos y mensajes que del mismo se requieren y del cual, como objeto áulico, se esperan, aunque en concreto para éste, su alcance y propaganda dinástico-política, sean muy restringidos por el propio contexto, y reservado casi a la intimidad del propio efigiado y su círculo palatino íntimo, lo que potencia aún más si cabe, su condición de *unicum*, lo cual, por otro lado, no fue óbice para que ya Bayezid II, hijo y heredero de Mehmed II, lo vendiera, casi como repudiando su occidentalismo, en el bazar de Estambul.

Significativo, y ya en Venecia y Gentile de vuelta, es el impacto que causaron las tres coronas imperiales señaladas; tanto se asociaban con “al turco” que ahora era Bayezid II, o sea, de nuevo “negativo”, que en el *telero*, 1490, *Llegada de los peregrinos a Colonia*, de Carpaccio, para el Ciclo de la *Scuola di Sant’Orsola*, las banderas que ondean en la ciudad tienen las citadas tres coronas, justo ahora en horizontal, contrastando con la cruz del mástil de uno de los barcos<sup>18</sup>; de igual modo, en

<sup>18</sup> 280 X 55 cm. Gallerie dell’Accademia, Venecia; vid. HUMFREY, Peter: *Carpaccio. Catálogo completo de pinturas*. Florencia/ Madrid, Cantini/ Akal, 1991/ 1992, cat. 6a., pp. 26-27 y GENTILI, Augusto: *Carpaccio*. Florencia, Giunti, 1996, pp. 15 y 17.





**Lámina 3.** Retrato de Mehmed II, 1480. Nat. Gallery, Londres.

el *Martirio de los peregrinos y exequias de la Santa*, 1493, mismos autor, ciclo y museo<sup>19</sup>, frente al estandarte caído y abatido de la cruz, se yergue enhiesta la bandera con las tres coronas que, en ambas obras, identifican hunos-turcos, con negatividad; justo en la base de esta banderola, y en el centro del *telero*, un jinete negro que toca una gran trompeta, aparece con turbante a la turca.

**Tanto en tan poca superficie: el *Escriba Sentado* de Gentile Bellini. Singular eslabón Oriente-Occidente<sup>20</sup>.**

¡Es qué son dieciocho por catorce centímetros!, y dentro de lo que son los soportes pictóricos, el más humilde acaso, papel simplemente; recordemos que el retrato de Mehmed II es de unos setenta por cincuenta centímetros, y óleo sobre lienzo. Si éste significaba ante todo la voluntad de un culto sultán que quiso, y desde luego podía, un retrato al modo occidental y realizado por un pintor occidental, para este retrato-miniatura, ahora, los retos son otros, mayores y más difíciles, comenzando por el tamaño que, después de todo sería lo de menos pero que era preciso destacar, por lo conseguido y plasmado y sus significados y alcances estéticos y culturales, según iremos precisando. Gentile Bellini creó y conformó en esta obra el más exquisito, elegante, refinado y singularísimo eslabón entre Oriente y Occidente.

Algunas miniaturas persas debió conocer Gentile durante su estancia en Estambul, 1479-1481, que es la data genérica de su propia obra; seguramente algún ejemplar timurí<sup>21</sup> del siglo XV, pudo servirle de inspiración y detonante.

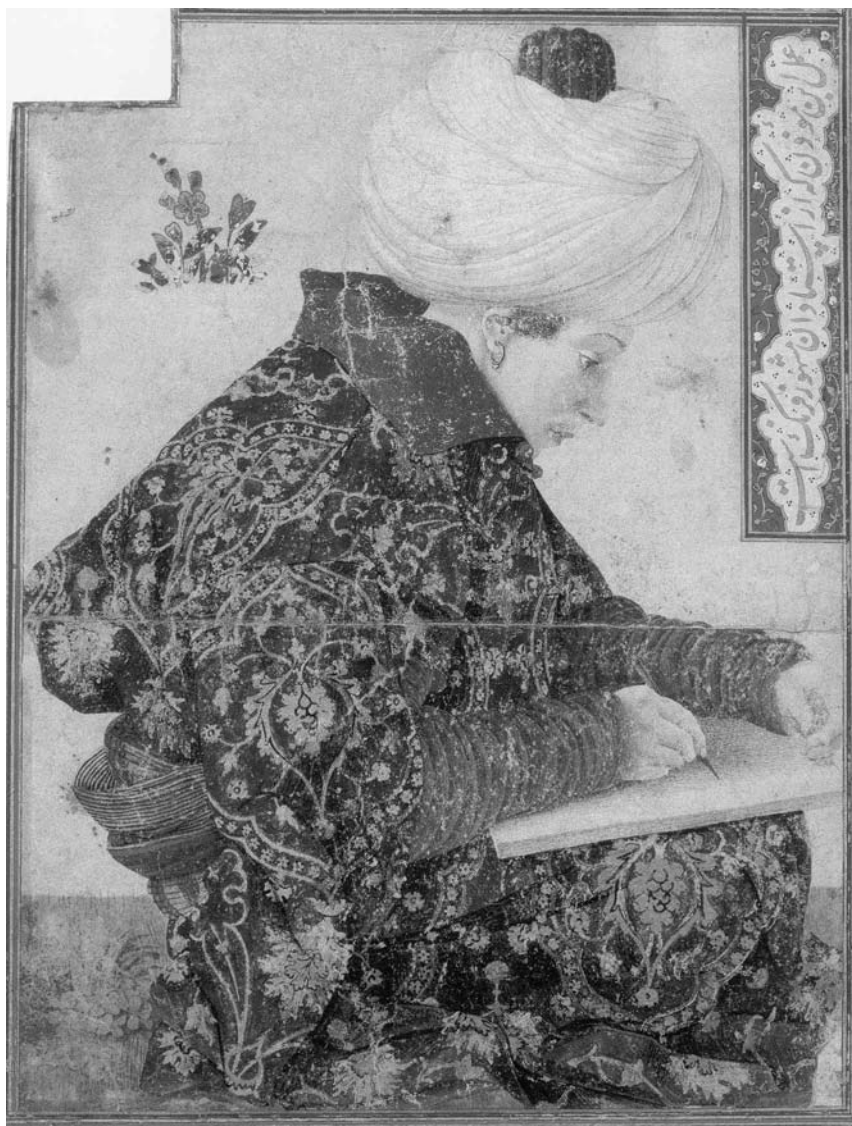
El joven personaje, por su vestimenta, un importante miembro de la corte de Mehmed II, está sentado de perfil a derecha, pluma en mano y dispuesto a iniciar su obra; la concentración es lo que marca y define el rostro del artista, tanto si va a escribir como a pintar o dibujar; sobre sus rodillas el papel y por tanto cabizbajo, sí que parece decidido y el diseño interno de su espíritu, ya ha sido leído o procesado mentalmente, y está resuelto a materializarlo; quisiéramos que fuera pintura, pero no es posible saberlo y, de este modo otro elemento de tensión-misterio se introduce sutilmente en la obra. Restos de unas flores son visibles, a la altura de su cabeza y tras de sí a la izquierda; el resto del fondo es blanco, salvo donde se acomoda el artista presto a ejecutar su obra, que es un pequeño prado o trozo de naturaleza, presumiblemente aludiendo a un lugar del jardín del tercer patio de Topkapi.

Sería aplicable a todo lo que es y conforma la figura, pero muy singularmente es de destacar el turbante blanco, otro blanco distinto del fondo sobre el que se destaca, y más semejante, en rima con el mismo, al del papel que será soporte de la obra materializada por este, que prudentemente, seguimos llamando escriba; pero es, sobre todo, el volumen logrado en dicho turbante mediante una serie de trazos cur-

<sup>19</sup> 271 X 561 cm.; en *ibidem*, 1991 y 1992, cat. 6c., pp. 30-31 e *ibidem*, 1996, pp. 15-16 y 18-19.

<sup>20</sup> *Escriba sentado*, 1479-1481; tinta sepia a pluma, con acuarela y oro, sobre papel; 18,2 X 14 cm.; Isabella Stewart Gardner Museum, Boston [PI5e8]. Cartela en parte superior derecha, en persa: *amal-i-ibn-mu'azzin ki az ustâdan-i mashûr-i frang-ast*; vid. *Bellini-East*, cat. núm. 32, pp. 122 y 124.

<sup>21</sup> Por ejemplo, algún retrato del tipo del *Retrato del Sultán Husayn Mizra*, del tardo cuatrocientos, de los Harvard University Art Museums, Cambridge (Mass.), con el soberano de frente arrodillado y sentado, con un fondo verde neutro, es posible; el par de cartelas superiores y sus formatos sí, en tanto que la suerte de pequeña alfombra inferior, separada del personaje y simplemente añadida como elemento áulico, más bien debemos tenerla en cuenta para la que Gentile incluye en su retrato de Mehmed II; vid. *Bellini-East*, fig. 46, p. 123.



**Lámina 4.** Escriba sentado, 1479-1481. Museo Isabella Stewart Gardner, Boston.

vilíneos, con la sutileza de un supremo dibujante como fue Gentile Bellini. Por su parte, la cartela superior derecha, contiene una inscripción que hace hincapié en que se trata de *ibn-i mu'azzin*, que está entre los maestros más famosos de Europa.

En todo caso, denota la metamorfosis; Gentile Bellini, occidental, se ha orientalizado para realizar esta obra oriental, que en sí misma, y al margen del contexto pero tremendamente imbricada en y con él, es una pieza artística de una calidad altí-



sima, con una combinación de colores difícil y arriesgada, todos matizados y, a pesar de todo, en perfecta combinación en su orquestación literalmente concertada. Vale la pena incidir un tanto en ello: de arriba abajo, en la figura que, de este modo destaca y refulge sobre el fondo, rojo morado del remate del turbante, éste y su blancura, lila del amplio cuello de la vestimenta, ésta a base de azules oscuros y claros con adornos dorados, una suerte de anudamiento textil trasero en azul, rojos y verdes; hacia adelante, las mangas, asimismo, en rojo morado, que hacen destacar y potencian sobre el papel-soporte, las manos, que se aprestan a obedecer a la inspiración consumada que denota la concentración del rostro; la cartela, básicamente en rojo –otro rojo–, blanco, dorado y azul, es otro elemento significativo de la pintura.

A su vez, y dando fe de su orientalismo, esta miniatura belliniana está en la base de sendas miniaturas persas safavíes<sup>22</sup>, de fines del quinientos y de c.1600, en que jóvenes artistas sedentes, según el modelo de Gentile, ya pintan; ni la concentración es ya la misma, ni el misterio, ni la fuerza de la imagen, ni la exquisitez de los planteamientos del artista veneciano.

A propósito del retrato belliniano de Mehmed II, comentaba Orhan Pamuk, nacido en Estambul en 1952 y flamante Premio Nóbel de Literatura, 2006 y, por tanto, conocedor de su mundo y tradiciones, que dicho retrato es sencilla y llanamente símbolo de sultanato; confirmaba asimismo el hecho de la pintura islámica como un arte sólo permitido para adornar las páginas de los libros, y cuyos artífices mantienen la mirada secreta y hacia debajo de *El escriba sentado* de Gentile Bellini. Dejemos, para concluir, hablar al autor de *El castillo blanco* y de *Estambul. Ciudad y recuerdos*, como auténtico especialista *en carne propia* que nos transmite sus conocimientos y vivencias con la agudeza y finura de la honda sencillez de los siguientes párrafos:

*Esta acuarela maravillosamente sencilla, no más grande que una miniatura, muestra a un joven artista o escriba sentado con las piernas cruzadas. Como el papel en el que este joven con pendientes en las orejas deposita su pluma está vacío, no podemos saber si es un artista o un escriba. Pero, por la expresión de su rostro, su aire de concentración y la forma de sus labios, puedo ver que está decidido en cuerpo y alma a su trabajo. Su concentración en una hoja de papel en blanco y su entrega de corazón me hacen respetarle. Tengo la sensación de que es alguien para quién la belleza y la perfección de su obra (sea dibujo o un texto) son lo más importante de todo; es un artista que ha alcanzado la felicidad que sólo puede obtenerse cuando uno se vuelca por completo en su trabajo.*

*Además de apreciar la belleza del pálido rostro del paje imberbe, advierto también la compasión que el artista sentía por él mientras dibujaba su retrato. (...) Mehmed el Conquistador valoraba a los jóvenes bellos y atractivos; corrió riesgos políticos por ellos y ordenó que pintaran sus retratos y, a partir de entonces, el aspecto fue un factor importante en la selección de pajes para el Palacio Otomano. (...).*

*No hay duda de que el misterio tiene mucho que ver con el hecho de que el papel que el joven mira con tanta atención está vacío. Si este hermoso artista puede pensar con tanta concentración en lo que aún no ha pintado, debe de querer decir que ya tiene*

<sup>22</sup> Vid. *Bellini-East*, cat. núm. 33 y fig. 47, pp. 123 y 125; ejemplares de la Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington (fines del siglo XVI) y del Kuwait National Museum (c. 1600).

la imagen en su cabeza. Por su forma de apretar la pluma sobre el papel, por su forma de sentarse, por su expresión, vemos que este artista sabe lo que va a pintar. (...) Es como si este instante congelado de hace 525 años fuera a pasar enseguida y, en cuanto el escriba empiece a mover la pluma, su bello rostro vaya a iluminarse aún más de felicidad, como si estuviera observando el recorrido del lápiz de otro por el papel.

En mi país (...) se cree que el personaje de las piernas cruzadas es Cem Sultan, cruelmente maltratado por su hermano mayor y cuyo triste destino se narró en numerosas novelas exóticas y melodramáticas. En los libros de texto de mi niñez —escritos por fervorosos nacionalistas que querían occidentalizar la joven República— se decía que Cem Sultan estuvo abierto al arte y a Occidente y que fue un príncipe liberal y lleno de juventud, mientras que su hermano mayor, Bayezid II, que acabó envenenando a Cem, fue un fanático que dio la espalda al mundo occidental. Tras la muerte de Mehmed el Conquistador, este retrato (...) fue enviado, primero, al Palacio de Aqgoyunlu en Tebriz, y luego al Palacio de Safavid, en lo que hoy es Irán. Antes de regresar al Palacio Otomano, como botín de guerra o como regalo, este extraordinario retrato fue muy copiado, en esta ocasión por artistas persas<sup>23</sup>.

El autorretrato que Vasari comenta como reto a Gentile y estupefacción de Mehmed II y su corte, tiene todos visos de anécdota propicia, no obstante, pudiera tener un trasfondo de verdad, o que responda a algún dato, más o menos suelto o comentado al autor de las *Vite*, toda vez que sí nos ha llegado un autorretrato de Gentile Bellini, pero ya de 1496, acaso algo anterior, pero desde luego, ya vuelto a Venecia; en cualquier caso, como es usual, no es algo inerte en el relato vasariano. Se trata de un magnífico dibujo, de tres cuartos de casi perfil a derecha, espléndidamente sombreado, y muy *ad hoc* como modelo<sup>24</sup>; en los *vedute* que comentaremos, ha sido indenicado como integrante del público espectador, en alguna ocasión y con fundamento; también está la medalla de nuestro pintor, c. 1490, de Vittorio Gambello<sup>25</sup>, que acaso tuviera como modelo un autorretrato, desde luego no parece que fuera el comentado; en dicha medalla, se se reseña: *GENTILIS BELLINVS VENETVS EQVES COMES*.

Aunque se trate acaso del aspecto más superficial del viaje de Gentile Bellini a Estambul, 1479-1481, previsible en cuanto pintor, y más pintor veneciano, son de contabilizar tres espléndidos dibujos que Gentile trajo consigo de vuelta a su patria, y que, como referentes y modelos para el propio pintor y su taller, para otros artistas y tanto en diseños como en pinturas, prolongaron el recuerdo y un tanto el espíritu del citado viaje, aunque en sus aspectos más exóticos y, nunca mejor dicho, pintorescos. Es el caso de *Joven mujer griega*; *Genízaro sentada* y *Mujer sentada*, de altísima calidad como de mano de este gran maestro del dibujo<sup>26</sup>; aún ya bien entra-

<sup>23</sup> Párrafos extractados de una declaración de Pamuk en *EL PAÍS*-cultura, 15 de octubre de 2006.

<sup>24</sup> Autorretrato, 1496 o antes, tiza negra, claveteado, es decir usado como modelo, 23,2 X 19,4 cm; Staatliche Museum zu Berlin, Kupferstichkabinett; *vid. Bellini-East*, cat. núm. 31, pp. 120-121

<sup>25</sup> Gambello (1455/ 1460-1537); medalla del British Museum, Londres [C&M 1936-8-3-I], *vid. Bellini-East*, fig. 45, p. 120.

<sup>26</sup> Respectivamente: Louvre, París (pluma y tinta marrón; inscripción: *velo/ filo bianco*); 25,4 X 17,5 cm. [4954]; The British Museum, Londres (pluma y tinta marrón); 21,5 X 17,5 cm. [pp. I-19]; The British Museum, Londres (pluma y tinta marrón; inscripción: *orlo/ rosso/ arzeno/ azuro/ negro*); 21,5 X 17,6 cm. [pp. I-20], *Bellini-East*, cat. núms. 24, 25 y 26, pp. 98-105, el resto de dibujos aquí incluidos, en el apartado titu-





**Lámina 5.** Vittorio Gambello: medalla de Gentile Bellini, c. 1490. British, Londres.

do el siglo XVI, en un artista de cierta notoriedad como Giovanni Mansueti (activo: 1484– 1526/1527) podemos apreciar ecos de estos modelos de Gentile y su taller, en alguna de sus pinturas (c.1518-1526: *Escenas de la vida de San Marcos*, Gallerie dell'Accademia, Venecia).

### Gentile Bellini, 1481-1507

A tenor de la fecha, 6 de enero de 1481, de la carta de su mecenas en Estambul, recomendando a Gentile a las autoridades venecianas, se supone que, muy probablemente por entonces, abandonara nuestro pintor la urbe otomana, con los honores, consideraciones y títulos que le son concedidos, y con todo ese bagaje<sup>27</sup> retorna a Venecia. Nada más alejado de la realidad, en este caso, que lo que Vasari nos refiere a este respecto: *Fece Gentile dopo il suo ritorno poche opere; finalmente, essendo già vicino all'età d'ottant'anni, dopo aver fatte queste e molte altre opere, passò all'altra vita*<sup>28</sup>; alguna obra que reseña como anterior, corresponde a este período.

De esta última etapa de su vida y carrera, es preciso destacar, además del retrato de Caterina Cornaro, la contribución de Gentile Bellini al tema de la *Veduta* veneciana y su conexión con los *teleri*; estos últimos, acaso más asociados, en estos momentos, a Carpaccio y sus ciclos narrativos que a ningún otro pintor, pero respec-

lado "Bellini in Istanbul", son del taller de Gentile Bellini, fines siglo XV (cat, núms. 27, 28 y 29, de peor calidad y acabado, en la misma línea de repertorio de personajes exóticos) y un ejemplar ya del siglo XVI, según Gentile Bellini, cat. núm. 30.

<sup>27</sup> La carta en cuestión no ha llegado a nosotros; sí una copia de la misma, c.1500, hoy en el Tiroler Landesarchiv de Innsbruck; *vid.* el apartado "Honours", en *Bellini-East*, pp. 114-117.

<sup>28</sup> *Vite*, 1568; *op. cit.*, p. 459.



**Lámina 6.** Mujer joven griega, 1479-1481. Louvre, París.

to a los cuales Gentile tiene su parcela de protagonismo, son básicamente pinturas sobre lienzo, de mayores dimensiones que las usuales, más propicias a mantener sus calidades y un mejor grado de conservación en el húmedo ambiente veneciano, muy apropiadas para el planteamiento de perspectiva y composición de las *vedute*, y además de prestigio aquí, cada vez mayor, auspiciado y potenciado ante todo por las *Scuole Grandi* que, no lo olvidemos, eran en Venecia socialmente pujantes por sus cualificados miembros y, a la sazón, por sí mismas como instituciones sinónimas de aristocracia y prestigio; también las *Minori* pero sobre todo éstas, van a ser sus más conspicuos comitentes. Además hay que considerar estos lienzos y sus grandes dimensiones como sustitutivos del fresco, de arraigada tradición en Italia, y sus posibilidades de decorar amplias superficies de pared y bóvedas, y que por el contrario soportaban peor las condiciones ambientales venecianas; estos *telari* propiciarán, al tiempo, el desarrollo de enmarques adecuados en estuco o madera dorada, de mucha plasticidad, que también se harán sinónimos de Venecia, verdaderamente ya en el *Cinquecento*.

En relación con las *Vedute* como género pictórico y propiamente imbricadas con la *Serenissima*, es preciso tener en cuenta que respecto a su génesis, que, consustancial a Venecia había sido siempre la tendencia a considerarse a sí misma como escenario urbano; es en este sentido cómo hay que entender el fachadismo aludido de su gótico civil o del *interludio lombardo*, e incluso será un componente decisivo para los edificios *cinquecentescos* de Sansovino en torno a la Plaza de San Marcos, complementando la Torre del Reloj de Pietro Lombardo y las Procuradurías Viejas de Coducci que, a su vez, se conformaron como bambalinas desde la Basílica de San Marcos, al tiempo punto focal del conjunto, y el *palazzo ducale* que, en su propio tramo de plaza hará frente a la Biblioteca sansoviniana, la *Marciana* que guarda el legado de Besarión, hasta el Gran Canal. Este mismo sentido y orientación teatrales, tienen las fachadas de la que fuera sede de la *Scuola Grande de San Marco* o el acotamiento de calle a modo de pequeño *cortile* en la vía pública, dispuesto a un costado del anterior edificio de la *Scuola Grande di San Giovanni Evangelista*, ambas realizaciones de Mauro Coducci.

Esta idea teatral está asimismo presente en los *telari* que, para las *Scuole* citadas, realiza el mayor de los Bellini, Gentile; entre éste y Vittore Carpaccio (c.1460/1465-c.1526) sobre todo, que seguramente se formara con Gentile, sientan las bases y fundamentos de un género, las *vedute*, propia y típicamente veneciano que, en los albores del mundo contemporáneo hicieron de Venecia un auténtico centro de visita y compra de *vedute*, las del laboratorio de Canaletto más que nada, para un incipiente turismo, británico sobre todo pero, en general, europeo, y luego norteamericano que ahora, fines del siglo XVIII, empieza a despuntar.

Esta teatral Venecia forma parte de un complejo bagaje cultural, al que no es ajeno su condición de *Bazar de Europa* señalado, pleno de orientalismo y exotismo, su peculiar asentamiento con un entramado urbano entre calles y canales, la dimensión utópica de relatos y sueños literarios, que sólo parecen ser posibles aquí y también especiales conformaciones, en realidad poco urbanas, y no concebidas como elementos integradores de una auténtica ciudad, al menos como racionales y posibles, sino yuxtapuestos simplemente, como muchos de los ambientes de las narraciones de varios ciclos de Carpaccio, desde la objetividad total y casi arqueológica,

hasta todo tipo de citas medievalizantes, orientalizantes, exóticas o, en el mejor sentido de unión entre utopía y sueño, extravagantes. Por su parte Gentile Bellini da a los *teleri* apuntados, un sentido teatral, ahora pictórico, concibiendo distintos puntos clave de la ciudad –Plaza de San Marcos o Puente y Canal de San Lorenzo– como escenarios reales donde los grandes acontecimientos, como la procesión o el milagro son posibles, estableciéndose una perfecta dialéctica entre lo real y lo extraordinario, que ya desde fines del *Quattrocento* es una de las peculiaridades del mundo veneciano. Es la respuesta en pintura al hecho de que la *Serenissima* decide, desde fines del siglo XV, convertirse en mito de sí misma y, en este sentido, sus esfuerzos se encaminan a aunar sueño y realidad en el mundo de la utopía; Gentile Bellini y Vittore Carpaccio en varios de sus *teleri* es el duo imprescindible a tener en cuenta. Cooperarán decisivamente a conformar *el mito de Venecia*, a medio camino entre realidad, utopía y sueño, operante en la cultura occidental hasta hoy día.

### Gentile Bellini y el tema de la *Veduta*.

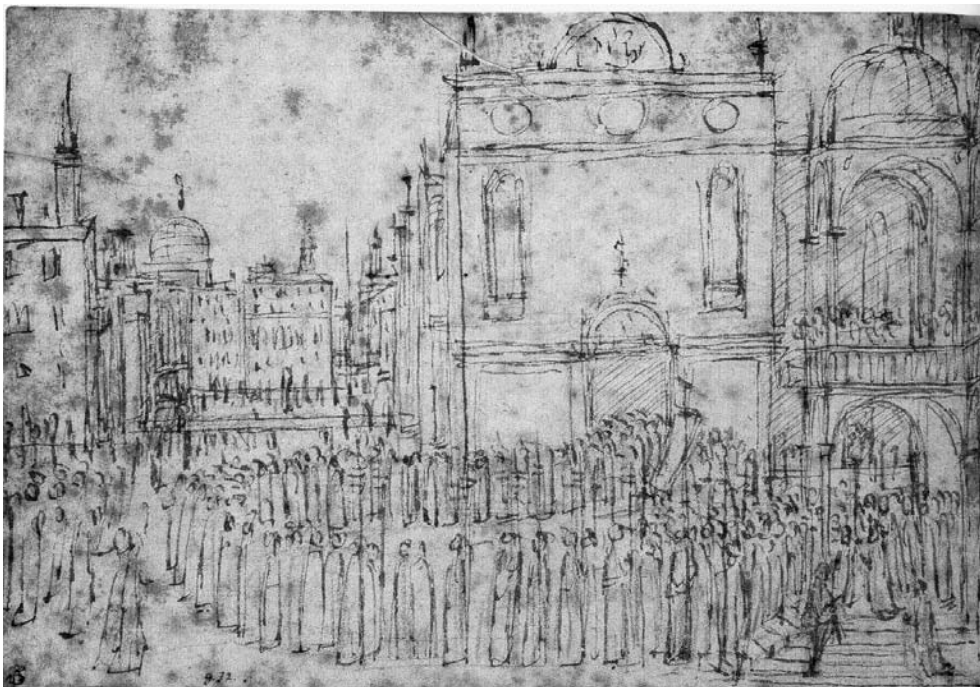
Tres son los *teleri* a considerar, de esta etapa por más que Vasari no los incluya en las obras correspondiente al período post-Estambul, como hemos puntualizado, y que incluso, y para todos, al calor de algún párrafo un tanto ambiguo hablando de ambos hermanos, aune a Giovanni, cómo no, a los mismos y, de paso, vierta un cierto desprecio por el hecho de pintar sobre tela: *in Venezia*, nos comenta el escritor argentino, *si costuma dunque assai dipingere in tela, o sia perché non si fende o non intarla, o perché si possono fare le pitture di che grandezza altri vuole, o pure per la commodità, come si disse altrove, di mandarle commodamente dove altri vuole, con pochissima spesa e fatica*<sup>29</sup>.

El tema parece haber interesado a Gentile desde su regreso a Venecia en 1481, a tenor del dibujo de la colección del duque de Devonshire<sup>30</sup> que, en todos los sentidos es el auténtico prelude del género: vista en perspectiva de un punto significativo de la ciudad, nada más y nada menos que los entornos ante la *Scuola Grande di Santa Maria della Carità* y narrando pictóricamente un desfile procesional, muy probablemente del intervalo 1481-1496; ¿dibujo preparatorio de una pintura?, bien pudiera serlo, teniendo tras sí la experiencia y la fama de los *teleri* realizados para el *palazzo ducale*, que señaláramos, antes de su ida a Estambul y, ahora, con su mejorado estatus social y redoblado su prestigio como maestro tras la experiencia turca; todos avales importantes para un encargo de esta *Scuola Grande*. Quisiéramos pensar que así fue, y que fuera un evento religioso-procesional que tuviera como motivo y referente el relicario donado por el cardenal Besarión; por otro lado, dadas las grandes mutaciones sufridas por el edificio cuando pasa a ser sede de la *Accademia*, como comentamos, es también un testimonio, mínimo si se quiere dado lo sumario del dibujo, de lo que fue sede de esta importantísima institución veneciana.

<sup>29</sup> *Vite*, 1568, *op. cit.* p. 455.

<sup>30</sup> *Una procesión ante Santa Maria della Carità*, 1481-1496 probablemente; dibujo a pluma y tinta sepia y tiza rojiza sobre papel, 14,5 X 20,9 cm.; colección del duque de Devonshire, Chatsworth; *vid. Bellini-East*, cat. núm. 9, pp. 50 y 52.



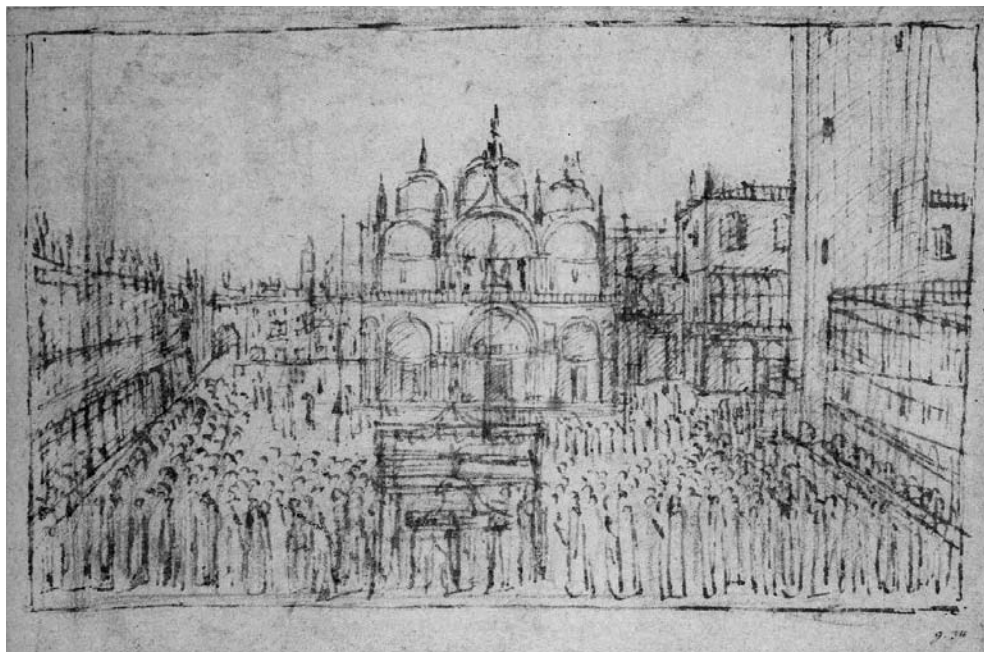


**Lámina 7.** Procesión ante la Carità, 1481-1496. Colec. duque de Devonshire, Chatsworth.

Seguidamente hemos de prestar atención a las obras integrantes de un ciclo de telas, hoy todas las conservadas en las Gallerie dell'Accademia de Venecia, que realizaron varios artistas para l'albergo de la *Scuola Grande di San Giovanni Evangelista*; se trata de un ciclo datado, en general, entre 1494 y c.1505 y organizado y dirigido por Gentile Bellini. El *telero* belliniano a considerar en primer lugar, es el de la justamente famosa procesión en la plaza de San Marcos<sup>31</sup>, *veduta* desarrollada sobre una superficie de lienzo de unos tres y medio por siete y medio metros, de 1496; se trata del evento social y religioso protagonizado por lo miembros de la *Scuola Grande di San Giovanni Evangelista*, centrado por su relicario de la Vera Cruz que, también, poseía y custodiaba como objeto precioso y milagroso; presuntamente se alude al ceremonial correspondiente a la festividad de San Marcos, patrono de la *Serenissima*, cuándo todas las *Scuole* le rendían público homenaje, acercándose a su basílica. Orden, respeto y devoción religiosa en todos los espectadores y en los propios protagonistas del desfile procesional, delante y detrás del palio que cubre y protege al reverenciado relicario; amplísima perspectiva de la Plaza, con su espacio magníficamente mensurado y todo como paralizado a modo de instantánea de un momento excepcional; apenas atisbos de anecdotismo y sí religiosidad y

<sup>31</sup> Óleo sobre lienzo, 367 X 747 cm. *Accademia*, Venecia [567].





**Lámina 8.** Procesión en plaza de San Marcos, 1496 o antes. British, Londres.

medida emanadas de un hecho precisamente fuera de lo cotidiano. Sería, en este sentido y respecto a Carpaccio, lo que podríamos denominar una *veduta* límpida. Al fondo, la basílica del Santo con sus cinco puertas de acceso y, a la derecha, e interesantes pues, edificios que ocuparán luego las Procuradurías Nuevas y la *Loggetta* de Jacopo Sansovino. Si importante es la pintura, lo es más, a nuestro juicio, un dibujo<sup>32</sup> que constituye una suerte de boceto o primera idea de la obra; con el desfile procesional en primer término, nos pone en evidencia que el reto clave de una *veduta* es el pautar y planificar una profunda y rigurosa disposición perspectíca, lo que aquí, en su afán de focalizar en la fachada de San Marcos todo el conjunto, Gentile reduce a tres las puertas de la basílica.

El otro ejemplo a tener en cuenta, dentro de este ciclo, es ya de 1500, y es más *veduta* en el sentido de que ahora Gentile nos narra un hecho extraordinario, un milagro cuyo protagonista privilegiado es el relicario comentado de la *Scuola Grande di San Giovanni Evangelista*, planteado y ambientado, donde acaeciera, en el canal y puente de San Lorenzo<sup>33</sup>, éste de tres ojos y excepcional, pues, entre los que se disponen sobre los canales venecianos; desde el de San Lorenzo, por accidente durante una procesión, había caído al agua el preciado relicario, hundiéndose, y

<sup>32</sup> *Procesión en la Plaza de San Marcos*, 1496 o anterior; dibujo a pluma y tinta sepia con tiza rojiza sobre papel, 13 X 19,6 cm; British Museum, Londres; *vid. Bellini-East*, cat. núm. 10, pp. 51 y 53.

<sup>33</sup> Óleo sobre lienzo, 1500, 323 X 430 cm.; *Accademia*, Venecia [568].

que milagrosamente consigue rescatar el Guardián Grande de la propia *Scuola*, de entre los muchos que se habían zambullido al efecto; todos los espectadores están sumidos en un expectante recogimiento y/ o respetuosa acción de gracias tras el milagro. *Veduta*, pues, serena, tranquila y concentrado todo el público en el hecho religioso y la hondura del mensaje; todos aparecen orillados y perfectamente colocados, rangos sociales incluidos, a modo de un amplio corro como adosado a los edificios, liberando así prácticamente toda la vista que, desde el primer plano que actúa como proscenio, se pasa al canal con el rescatador que eleva del agua el rescatado relicario, hasta el puente al fondo; *veduta* absolutamente límpida en el sentido dicho.

*Veduta* que es preciso y oportuno comparar con el *telero*, asimismo de la serie para la *Scuola Grande di San Giovanni Evangelista*, anterior, 1494-1495, de Vittore Carpaccio; esta vez el relicario citado, en procesión por Rialto, sus entornos y el puente de entonces, realiza el prodigio: un endemoniado queda libre de la posesión satánica<sup>34</sup>. El milagro, en la narración carpacciesca, es casi un pretexto, a la izquierda en primer plano, eso sí en una loggia abierta del segundo piso de un edificio muy en la línea del *interludio lombardo*, pero es un elemento más, en un cotidiano e interminable ir y venir de personajes que conversan, se reúnen, circulando siempre hacia algo o alguien; todo palpitante de vida, anecdotismo y cotidianeidad cívica; es decir, una *veduta* que podríamos llamar mixtificada, contaminada, deliciosamente contaminada y vibrante diríamos, respecto a las de Gentile Bellini, con base real pero fantástica, hasta parecen excesivas las sugestivas chimeneas venecianas rematadas en un tronco de cono invertido; salvo los inmediatos al joven sujeto del milagro, el resto, y son muchísimos los personajes que se mueven, pululan y posan en el *telero*, parecen ajenos al hecho religioso y su misión se limita a animar, poblar y dar vida a este importante punto de Venecia; a esta idea, todo queda supeditado y exquisitamente puesto y colocado como es usual en las fascinantes narraciones de Carpaccio, de las que esta obra es un auténtico hito y uno de los máximos exponentes de su producción dentro del género.

Vasari hace referencia a las *vedute* bellinianas comentadas, uniendo ambas sin solución de continuidad, como si de una sola obra se tratase; nos señala que *poi Gentile da per sè*, esta vez para diferenciarlo de Jacopo, su padre, con lo que, en efecto, cree hablar de una obra temprana de Gentile Bellini, que *dipinse il miracolo della Croce di Cristo, che tiene per reliqua la detta scuola; il quale miracolo fu questo: essendo gettata per non so che caso la detta croce dal ponte della Paglia in Canale, per la reverenza che molti avevano al legno che vi è, della croce di Gesù Cristo, si gettarono in acqua per ripigliarla, ma come fu volontà di Dio niuno fu degno di poterla pigliare, eccetto che il guardiano di quella scuola. Gentile adunque, figurano questa storia, tirò in prospettiva in sul Canale grande molte case, il ponte della Paglia, la piazza di S. Marco et una lunga processione d'uomini e donne, che sono dietro al clero. Similmente molti gettati in acqua, altri in atto di gettarsi, molti mezzo sotto et altri in altre maniere et attitudini bellissime; e finalmente vi fece il guardiano detto, che la ripiglia. Nella qual opera invero fu grandissima la fatica e diligenza di Gentile, considerandosi l'infinità delle figure, i molti ritratti di natu-*

<sup>34</sup> Óleo sobre lienzo, 1494-1495, 365 X 389 cm.: *Accademia*, Venecia [566]. Vid. HUMFREY, Peter, *op. cit.*, cat. 11, pp. 54-55 y GENTILI, Augusto, *op. cit.*, pp. 20-21.

*rale, il diminuire delle figure che sono lontane et i ritratti particolarmente di quasi tutti gl' uomini che allora erano di quella scuola o vero Compagnia; et in ultimo vi è fatto, con molte belle considerazioni, quando si ripone la detta croce. Le quali tutte storie, dipinte nei sopra detti quadri di tela, arecarono a Gentile grandissimo nome*<sup>35</sup>.

Finalmente el gran *telero*, unos tres y medio por casi ocho metros, hoy en la Brera de Milán, encargado a Gentile Bellini en 1504, esta vez por la *Scuola Grande di San Marco* y que a su muerte en 1507, hubo de ultimar su hermano Giovanni, narra el tema del santo patrono de la *Serenissima* y de la citada *Scuola*<sup>36</sup>, predicando en Alejandría<sup>37</sup>. Se trata de una Alejandría muy *sui generis*, nunca mejor dicho, donde el Santo sobre una tribuna dirige un sermón a un amplio auditorio que, ante sí es fundamentalmente oriental, según exóticos atavíos, tanto en mujeres como en hombres –y aquí sus recuerdos de Estambul, sus dibujos y los de su taller debieron ser decisivos–, en tanto que a espaldas del santo predicador queda dispuesto un grupo occidental, seguramente cualificados miembros de la *Scuola* y el propio Gentile con ellos, que quedan, curiosamente ante una *loggia* o soportal muy occidental también; el resto es una amplia plaza muy en *veduta*, de edificios inocuos, salvo en algunas torres a modo de peculiares alminares, y al fondo dominante el edificio que es el protagonista arquitectónico de todo el conjunto que, con variantes y añadidos más o menos orientalizantes –hasta una jirafa aparece ante el mismo– es la basílica de San Marcos de Venecia, con tres puertas de acceso, lo que nos indica la utilización del dibujo comentado del British para este elemento, porque el evento del mismo es la procesión con el relicario de la *Scuola Grande di San Giovanni Evangelista*, también señalado.

### Ninguna, nunca: Caterina Cornaro. El testimonio icónico de Gentile Bellini

Caterina Cornaro (Venecia: 1454-Asolo: 1510), miembro de una de las más ilustres familias venecianas (*Cornaro/ Corner*, o mejor *Cornèr*), descendiente de la *Gens Cornelia*, del más preclaro patriciado romano, de enorme prestigio, fue un personaje capital de su momento, con un mítico, pero cierto, devenir vital como para servir de base a la ópera *Caterina Cornaro* de Gaetano Donizetti<sup>38</sup>. A los 14 años, por poderes y obviamente por imposición familiar, es casada con el rey de Chipre y Armenia Jacques II de Lusignac; de algún modo, el matrimonio fue “retrasado” hasta 1472 en que se traslada a Chipre; el rey muere en 1473 y el hijo póstumo y heredero de ambos fallece el año siguiente, quedando Caterina como heredera única

<sup>35</sup> *Vite*, 1568; *op. cit.*, p. 455.

<sup>36</sup> Su sede, justo al lado de la iglesia por excelencia de los dominicos en Venecia, despliega escenográficamente su espléndida fachada, obra suprema de Mauro Coducci, sobre el Campo de Santi Giovanni e Paolo, donde asimismo quedó instalado el Colleoni de Andrea Verrocchio; las fingidas perspectivas que Coducci coloca en el cuerpo inferior de dicha fachada, son casi la definición misma de esa teatralidad veneciana aplicada a esta fachada del *interludio lombardo*.

<sup>37</sup> Óleo sobre lienzo, 1504-1507, 347 X 770 cm. Pinacoteca Brera, Milán.

<sup>38</sup> Tragedia lírica en un prólogo y dos actos de Giacomo Sacchero, música de Donezetti (1797-1848), estrenada en el teatro San Carlos de Nápoles el 12 de enero de 1844.

y universal. La protección veneciana fue siempre constante y firme, pero también todo tipo de presiones fueron ejercidas sobre esta mujer que, finalmente en 1489 regresa a Venecia, al ser literalmente obligada a la renuncia y abdicación a favor de la *Serenissima*, en acto oficial datado ese mismo año. Es nombrada entonces “Hija Predilecta de San Marcos”, pudiendo conservar su título, estatus y prerrogativas como Reina de Chipre, todo nominal, claro, y a modo de compensación ahora que la *Repubblica* domina y controla la Isla, y, al tiempo, como retirándola, se le concede el título de *Domina Aceli*, es decir, Señora, forzando incluso al femenino el término latino con todas sus implicaciones de *Dominus*, de –o sobre, con señorío y jurisdicción plena– la antigua *Acelum*, idílica localidad citada por Plinio y Tolomeo, la italiana Asolo<sup>39</sup> conocida como la ciudad de los cien horizontes, por el amplio, variado y auténtico anfiteatro que, desde la atalaya de la colina de su asentamiento, visualmente domina, y en cuyo *Castello* asentó su *reggia* entre 1489 y 1510. Nunca antes ninguna mujer, y menos en la elitista Venecia, había alcanzado tal distinción y rango, siendo su autoridad en y para Asolo, similar a la del Dux, aunque tuviera, al parecer y también nominalmente, que renunciar a su apellido, no Cornaro evidentemente que utilizó unido al de *Regina* hasta su muerte, pero interesaba que constara documentalmente su dejación del *cognome Lusignano* que la imbricaba con Chipre y que suponía dejar las manos libres al senado veneciano al respecto. En las afueras de la capital de su peculiar reino, durante los primeros años de la década 1490-1500, en Altivole, construyó Caterina su Villa en pleno y directo contacto con la naturaleza, especialmente grata y favorable en el lugar; es el conocido como *Barco della Regina*, en todos los sentidos, concebido como *locus amoenus* y de caza, como auténtica rememoración del *otium* clásico. Ha quedado asociado legendariamente a un joven Giorgione, pintor, tañedor de laúd y apasionado cantante, asistente a las reuniones, fiestas, veladas y certámenes de una exquisita corte cultural que supo reunir en torno a sí la Cornaro; corte de la que conservamos, y ahora sí es historia, el testimonio, en todo parejo y a la altura de tal *Regina*, de *Gli Asolani*, publicado en Venecia, nada más y nada menos que por Aldo Manuzio en 1505, aunque al parecer la obra ya estaba compuesta desde c.1497-1498, hito, sin duda alguna, de la producción juvenil del cardenal Pietro Bembo<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Asolo, lo mismo que Altivole, son localidades norditalianas de la provincia de Treviso en el Véneto, exactamnte, pues, NE de Italia. Además del citado *Castello*, en parte conservado y conteniendo un teatro, que asimismo lleva nombre de mujer, el de la actriz teatral Eleonora Duse (1858-1924), conocida como *L'attrice divina*, conserva también una *Rocca*, en situación estratégicamente propicia en las inmediaciones de la población, que mantiene un notable centro histórico. Parafraseando un tanto los privilegiados horizontes de esta localidad, planteamos los nuestros: en las cercanías: Maser, con las palladianas obras de la *Villa Barbaro-Volpi* y su *Tempietto*, así como los frescos de la primera de Paolo Veronese, digamos el veronés por excelencia; Possagno, localidad sinónima del gran Antonio Canova, que aquí nació, con *Il Tempio Canoviano* y la *Gipsoteca Canoviana*. En cuanto a Altivole, queda reseñado en relación al *Barco della Regina Cornaro*, que aquí quiso *costruire la sua casa di villa a mo' di barco*; en los alrededores de lo conservado de la vivienda, existe actualmente un proyecto de recuperación, en lo posible, del jardín y sus instalaciones, bajo el lema *Ritrovare il Barco*, como *Progetto Barco Cornaro, Altivole*. Actualmente el *Barco della Regina*, tiene la significativa dirección: *Via Barco, n° 51. Altivole*.

<sup>40</sup> Ningún tipo de presentación precisa, creemos, P. Bembo (1470-1547) figura insigne del humanismo y literatura del *Cinquecento*, personaje del *Cortésano* de Castiglione, autor de *De Aetna* (1496), ed. *Rimas* de Petrarca (1501), *Stanze* (1507), *De Imitatione* (1512) y, ante todo, plenamente “italiano”, por *Le*



Nuestro pintor, que asimismo incluye a la *Regina* y sus damas en la *Veduta del miracolo di ponte San Lorenzo*<sup>41</sup>, destacada a la izquierda en primer plano, nos ha dejado el mejor testimonio posible de Caterina Cornaro, en todo muy en la línea, nivel y medida de Gentile, su retrato, c.1500-1507, hoy en Budapest<sup>42</sup>.

Dado quién es el personaje y las prerrogativas concedidas y mantenidas a la sazón por la propia *Serenissima*, es preciso considerar la obra de Gentile como un auténtico retrato de Estado, todo lo nominal que queramos y en su contexto veneciano, lo que enseguida nos remite a Giovanni Bellini y al coetáneo, y por todos conceptos sublime, retrato del dux Loredan, de la londinense National Gallery, 1503-1504, y de nuevo, artísticamente hablando, se nos abre un abismo insalvable; ligeramente superior de tamaño y también óleo sobre tabla, pues parece –ambos retratos abocan a pensarlo– querer mantenerse –y esto en ambos, insistimos– el “bizantinismo de la imagen, su fuerza, poder y tradición”, incluso a nivel de soporte –cuestión que enseguida y para el mundo veneciano cambiará radicalmente, y aquí la aportación de Tiziano va a ser fundamental, optándose decididamente por lienzo– presentando, todo lo fuera de lugar y de tiempo que es posible, el busto sin manos –elemento fundamental del retrato clásico y que, para Venecia, de nuevo Tiziano impondrá casi como condición *sine qua non*– y mostrando lo humano del personaje, que asume un rol *quasi* divino, sólo en el rostro, algo del cuello, con lo cual el necesario reconocimiento del mismo es factible, todo inmerso bajo el *kete* ducal, ya de por sí magnífico, como envuelto en una pirámide textil, de indefinibles texturas, calidades, brillos y matices, que se adaptan al personaje, no lo minusvalora, y tras la suerte de poyete o alféizar prácticamente ya en nuestro espacio, se recorta serena y mayestáticamente sobre un diáfano fondo azul neutro, muy propicio y que parece muy lejano respecto al busto que, de este modo, se nos presenta como un “nuevo

---

*prose della volgar lingua* (1525). *Gli Asolani*, obra gestada y nacida bajo espíritu irradiado por la *Regina Cornaro*, fue finalmente dedicada a “MADONNA LVCRETIA ESTENSE BORGIA/ DVCHessa ILLVSTRISSIMA/ DI/ PERRARA”; fue traducido al español tempranamente, Salamanca, 1531, como *Los Asolanos/ DE M./ PETRO BEMBO*” y “Dirigidos al muy Magnifico S. don Pedro/ Rodriguez Nieto de Fonseca”. Entre las ediciones recientes, cabe destacar la espléndida: *Gli asolani/ Pietro Bembo*; edizione critica a cura di Giorgio Dilemmi. Florencia, Accademia della Crusca, 1991, y bilingüe italiano-español, ésta sobre la citada edición salmantina del quinientos y sobre la aldina de 1505, también señalada: *BEMBO, Pietro: Gli Asolani/ Los Asolanos*, edición, introducción y notas de José María Reyes Cano. Barcelona, Bosch (Erasmus/ textos bilingües), 1990.

<sup>41</sup> Caterina Cornaro fue cualificadísimo miembro de la *Scuola Grande di San Giovanni Evangelista* que patrocina este *telero*, 1500, de Gentile Bellini.

<sup>42</sup> *Retrato de Caterina Cornaro, Reina de Chipre*, óleo sobre tabla, 63 X 49 cm. Szépművészeti Múzeum, Budapest; incluye una cartela en la parte superior izquierda, con inscripción que alude a la condición y estirpe excepcionales de la retratada, como *tabella*, y su sentido latino de documento clave, como lo eran las del *Tabularium* o archivo del Senado de Roma; *tabella*, en la que el propio pintor se incluye y que es preciso ver como tabla dentro de la tabla, documento escrito dentro del documento iconográfico, casi en suma y por ende, como cuadro dentro del cuadro; de este modo, el autor se autodefine como casi excepcional al realizar tan excepcional retrato, que es de *Bellini Manus Gentilis Maior quae me tam brevi expressit tabella* que, a nuestro juicio, es la mejor, más refinada y más certera firma y rúbrica posible. Al completo la inscripción reza así: *CORNELIAE GENUS NOMEN FERRO/ VIRGINIS QUAM SYNA SEPELIT/ VENETUS DILIAM ME VOCAT SE/ NATUS CYRUSQUE SERVIT NOVEM/ REGNOR SEDES QUANTA SIM/ VICES SED BELLINI MANUS/ GENTILIS MAIORQUAE ME TAM/ BREVI EXPRESSIT TABELLA*”; vid. *Beillini-East*, cat. núm. 8, pp. 46-47.

icono novo-bizantino”, que como imagen se nos impone sin ninguna estridencia y muy serenamente, creación suprema de Giovanni.

Los mismos aditamentos y elementos utiliza y adapta Gentile en su retrato de Caterina Cornaro, aquí es corona regia sobre un elemento textil de apoyo que, en casi todo, cubre el pelo; el fondo es oscuro totalmente, lo mismo que la tranja inferior que hace las veces del citado alféizar, tras el cual la imagen se yergue imponente, solemne y majestuosa destacándose nítidamente en ese *medium*; colores básicamente pardos y negros, además del blanco que ribetea el escote de la dama, perlas y algún rubí; mayor presentación de carnaciones, pero con la misma idea y, desde luego, ausencia de manos. Todo más discreto, todo más modesto, más humilde si se quiere, como asumiendo Gentile su posición respecto a Giovanni, pero también icónicamente expuesto, en el sentido dicho; *imitatio*, es decir el preciso reconocimiento del personaje ahí está y además con todo el *decorum* que transmite y que el pintor cuida al detalle. Como tal testimonio pictórico, de una discreción insuperable, y de una mujer única en su momento y contexto, resulta perfecto; el Loredan de



**Lámina 9.** Retrato de Caterina Cornaro, 1500-1507. Szépművészeti M., Budapest.

Giovanni es el *ICONO*, pero si esto es evidente, la Cornaro de Gentile Bellini, con toda su fuerza, insistente presencia y también su modestia, es por derecho propio, jugando con las posibilidades que el idioma italiano que sí concede y aplica géneros al vocablo, la *ICONA*, porque no debemos olvidar que la efigiada ostentaba un rango similar al del Dux, que fue la razón y el *leit motiv* del retrato.