

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

San Marcos entre venecianos y musulmanes. Alteridad y Pintura

---

Monografía de grado presentada por  
**Kelly Shelcea Pachón Torres**  
Como requisito para optar por el título de:

HISTORIADORA

Bogotá, D.C.

3 de Agosto de 2015

## Contenido

Lista de Ilustraciones.....	ii
Dedicatoria .....	iv
Introducción .....	1
Capítulo uno: San Marcos y Venecianos y Musulmanes.....	9
<b>Los musulmanes</b> .....	9
<b>San Marcos</b> .....	21
<b>Los venecianos</b> .....	26
Capítulo dos: De la distinción a la alteridad.....	34
<b>Pintura y escritura: el otro</b> .....	34
<b>La alteridad y el vestido</b> .....	39
<b>Alteridad y Función</b> .....	47
Capítulo 3: Arquitectura y diseño urbano .....	52
<b>La arquitectura</b> .....	52
<b>Diseño Urbano Mixto</b> .....	60
<b>Arquitectura, diseño urbano y alteridad</b> .....	63
Conclusión.....	68
Anexo N°1 Imágenes .....	70

# Lista de Ilustraciones

---

En el Anexo 1:

1. Gentile Bellini, *Predicación de San Marcos en Alejandría*. 1504 – 07, Óleo sobre lienzo, 347 x 770 cm. Pinacoteca di Brera, Milán Italia. <http://www.wikiart.org/en/giovanni-bellini/st-mark-preaching-in-alexandria-1507>. Revisado el 15 de Julio de 2015.
2. Giovanni Mansueti, *Episodios de la vida de San Marcos*, Óleo sobre lienzo, 376 x 612 cm. Ospedale Civile, Venecia, Italia. [http://www.allposters.com/-sp/Episodes-from-the-Life-of-Saint-Mark-c-1525-Posters\\_i10327182\\_.htm](http://www.allposters.com/-sp/Episodes-from-the-Life-of-Saint-Mark-c-1525-Posters_i10327182_.htm) Revisado el 15 de Julio de 2015.
3. Giovanni Mansueti, *San Marcos curando al zapatero Aniano*. Óleo sobre lienzo, 376 x 399 cm. Ospedale Civile, Venecia, Italia. <http://cache2.allpostersimages.com/p/LRG/75/7526/PMIB300Z/posters/mansueti-giovanni-st-mark-healing-anianus.jpg> Revisado el 15 de Julio de 2015.
4. Vitore Belliniano, *Martirio de San Marcos*. 1515 – 1526, 362 x 721. Galleria dell'Academia, Venecia, Italia. <http://www.gettyimages.es/detail/ilustraci%C3%B3n/martyrdom-of-st-mark-by-vittore-belliniano-giovanni-gr%C3%A1fico-de-stock/132702100> Revisado el 15 de Julio de 2015.
5. Cima da Conegliano, *Curación del Zapatero Aniano*. 1497 – 99, Témpera sobre álamo, 172 x 135 cm. Staatliche Museen, Berlin, Alemania [https://en.wikipedia.org/wiki/Pope\\_Anianus\\_of\\_Alexandria#/media/File:Cima\\_da\\_conegliano,\\_guarigione\\_di\\_anania.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Pope_Anianus_of_Alexandria#/media/File:Cima_da_conegliano,_guarigione_di_anania.jpg) Revisado el 15 de Julio de 2015.
6. Giovanni Mansueti, *Arresto y juicio de San Marcos desde la sinagoga*. 1499, Óleo sobre lienzo. Sannlungen des Fürsten von und zu Liechestein, Viena, Austria. [https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni\\_di\\_Niccol%C3%B2\\_Mansueti#/media/File:Giovanni\\_di\\_Niccol%C3%B2\\_Mansueti\\_001.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_di_Niccol%C3%B2_Mansueti#/media/File:Giovanni_di_Niccol%C3%B2_Mansueti_001.jpg) Revisado el 15 de Julio de 2015
7. Giovanni Mansueti, *Bautizo de Aniano*. 1518, Óleo sobre lienzo. Pinacoteca di Brera, Milán, Italia. <http://www.1st-art-gallery.com/thumbnail/225491/1/The-Baptism-Of-St-Anianus-By-St-Mark.jpg> Revisado el 15 de Julio de 2015.

En el texto:

1. Mapa del Imperio Otomano. <http://chrismielost.blogspot.com/2013/01/paginas-negras-de-la-historia-el.html> Revisado el 14 de Septiembre de 2014.
2. Mapa del Sultanato Mameluco. <http://es.wikipedia.org/wiki/Mameluco> Revisado el 14 de Septiembre de 2014.
3. Blemias, Georges de Mandeville. [www.flickr.com/photos/83076973@N00/365930499/sizes/m/in/photostream/](http://www.flickr.com/photos/83076973@N00/365930499/sizes/m/in/photostream/) Revisado el 10 de Julio de 2015

4. Mapa de Negroponte.  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/61/GR\\_Evia.png/250px-GR\\_Evia.png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/61/GR_Evia.png/250px-GR_Evia.png) Revisado el 10 de Abril de 2015.
5. Gentile Bellini, *Procesión en la Piazza San Marco*. 1496, Óleo sobre lienzo. Galleria dell'Accademia, Venecia, Italia.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Gentile\\_Bellini#/media/File:Gentile\\_bellini,\\_processione\\_in\\_piazza\\_san\\_marco\\_01.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Gentile_Bellini#/media/File:Gentile_bellini,_processione_in_piazza_san_marco_01.jpg) Revisado el 14 de Julio de 2015
6. Minarete de la Mezquita de Bab Zuwayla.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Bab\\_Zuweila#/media/File:Bab\\_Zuwayla\\_Cairo\\_12\\_0864.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Bab_Zuweila#/media/File:Bab_Zuwayla_Cairo_12_0864.jpg)  
Revisado el 14 de Julio de 2015.
7. Regreso de las Reliquias de San Marco. De: Patricia Fortini Brown *Venetian Narrative Paintings in the Age of Carpaccio*. New Haven: Yale University Press, 1988). Image 14.
8. Vida de San Marcos, Mosaicos. . De: Patricia Fortini Brown *Venetian Narrative Paintings in the Age of Carpaccio*. New Haven: Yale University Press, 1988). Image 16
9. Gentile Bellini, *Milagro en el puente de San Lorenzo*. Óleo sobre lienzo, 323 x 430 cm. Galleria dell'Accademia, Venecia, Italia.  
[http://es.wahooart.com/Art.nsf/O/8Y32Q4/\\$File/Gentile-Bellini-Miracle-of-the-Cross-at-the-Bridge-of-San-Lorenzo-2-.JPG](http://es.wahooart.com/Art.nsf/O/8Y32Q4/$File/Gentile-Bellini-Miracle-of-the-Cross-at-the-Bridge-of-San-Lorenzo-2-.JPG) Revisado el 14 de Julio de 2015.
10. Anónimo, *Los otomanos atacando a los mamelucos en Damasco*, 1521 – 24. Museo Topaki, Estambul, Turquía. En: Julian Raby, *Venice Dürer and the Islamic World*. Londres: Islamic Art Publications, 1982) Figura, 28
11. Reuwich, Damas del Cairo.  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/99/Erhard\\_Reuwich\\_Sarazenen\\_1486.png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/99/Erhard_Reuwich_Sarazenen_1486.png)  
Revisado el 14 de Julio de 2015.
12. Ca Dario. Stefano Carboni (Ed.). *Venice and the Islamic World* (Francia: Éditions Gallimard, 2007) 38.
13. Basílica de San Marcos. <http://www.fuenterrebollo.com/Heraldica-Piedra/marcos-museo.html>  
Revisado el 10 de julio de 2015.
14. Minarete de la Mezquita de Ibn Tulún.  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ac/Kairo\\_Ibn\\_Tulun\\_Moschee\\_BW\\_7.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ac/Kairo_Ibn_Tulun_Moschee_BW_7.jpg)  
Revisado el 15 de Julio de 2015.
15. Mezquita de Ibn Tulun.  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d2/Ibn\\_Tulun\\_6.jpg/200px-Ibn\\_Tulun\\_6.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d2/Ibn_Tulun_6.jpg/200px-Ibn_Tulun_6.jpg) Revisado el 15 de Julio de 2015.
16. Diseño en Damera. <https://mejorciudad.wordpress.com/2011/06/05/caracas-%C2%BFciudad-sin-remedio/> Revisado el 10 de Julio de 2015

# Dedicatoria

---

El sentimiento de gratitud es un sentimiento infinito. Por eso no puedo dejar de lado a las personas que me han ayudado y apoyado durante este tiempo.

Primero agradezco a mi mamá quien siempre me ha apoyado, a mi papá por su apoyo y sus consejos espontáneos. También a mis hermanos quienes a su manera me han apoyado en esta jornada. Y especialmente a mi hermana mayor quien me ha escuchado durante todas mis crisis existenciales y metodológicas.

A mi directora de Tesis, María Isabel Zapata quien me ha apoyado y corregido con paciencia. También a Carlos Rojas por su apoyo incondicional, sus correcciones y por no rendirse con mi trabajo.

A mis profesores de la Pontificia Universidad Javeriana, su legado vive en mí. En estos años de experiencia y crecimiento en la Universidad debo agradecer especialmente al profesor Abel López quien me enseñó –entre muchas otras cosas- sobre el poder la humildad, la excelencia y la constancia. También al profesor Juan Carlos Eastman de quien aprendí sobre el valor de conocer, de aprender y de la paciencia, así como la importancia de la excelencia y la disciplina. A todas estas personas no sólo les debo mi formación profesional, también personal.

También agradezco a mi segunda familia: mis amigas y amigos quienes me han estado ahí para mí, me han acompañado. Primero a Andrés Vivas quien escuchó y leyó versiones de este texto desde los primeros borradores, también a Dora Carreño quien con aportó amor y amabilidad. A Paola Izquierdo por sus lecciones de arquitectura y por su apoyo, cariño y yoga en estos meses. Por supuesto a Stefania Gallego quien me ha brindado una de las amistades más sinceras que he tenido. A Pablo Cárdenas por estar pendiente de mí y por brindarme su amistad incondicional. A Alessia Zorio y a Laura H. por su apoyo y cariño incondicional. A Nicolás Jaramillo por su amistad e interés.

A todos ustedes por no dudar de mí cuando yo sí lo hice.

# Introducción

El presente trabajo se centra en la representación de los musulmanes en las pinturas venecianas entre 1453 y 1507. Durante la segunda mitad del siglo XV y comienzos del siglo XVI, Venecia<sup>1</sup> perdió el control de la red comercial hacia oriente y el resto de Europa debido al surgimiento del Imperio Otomano y a la ruta portuguesa hacia Calcuta. El ascenso del Imperio Otomano tuvo su apogeo en la segunda mitad del siglo XV, y finalizó casi un siglo después con la muerte de Solimán “el magnífico”. Durante esta época el Imperio Otomano se extendió desde Constantinopla, pasando por el Levante y llegando casi a Viena (ver Ilustración 1), esto mediante el desarrollo de un poderoso ejército, y para efectos marítimos, la construcción de una de las flotas navales más poderosas y efectivas del Mediterráneo. Mientras tanto el Sultanato Mameluco en Egipto (Ver Ilustración 2), intentaba mantenerse en la región del Levante ante la presión que el

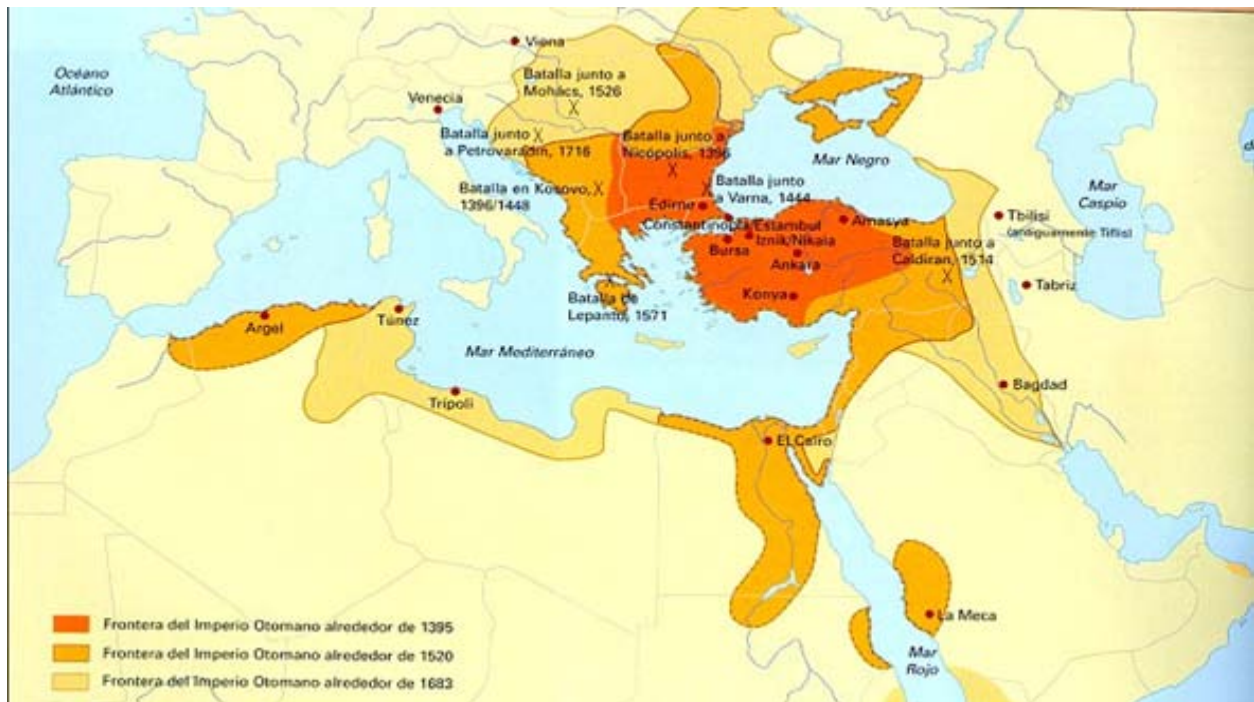


Ilustración 1. Mapa del Imperio Otomano. “Páginas Negras de la Historia: El Genocidio Armenio” revisado el 14 de septiembre de 2014, (Páginas Negras de la Historia: El Genocidio Armenio s.f.)

Imperio Otomano y la dinastía Safawi ejercían sobre el territorio. En este casi medio siglo (1453 – 1507) se desarrollaron varias guerras con el Imperio Otomano, las principales siendo las dos

<sup>1</sup> Durante la época, Venecia era una República llamada la Serenísima por su falta de guerras civiles entre sus habitantes o luchas por el poder. Esto duró hasta 1797 cuando Napoleón derrotó al ejército de la república.

primeras guerras el Imperio Otomano y Venecia, en donde la República fue desplazada del control de la red comercial por el mediterráneo.



Ilustración 2. Mapa Sultanato Mameluco. “Mameluco” Revisado el 14 de septiembre de 2014, <http://es.wikipedia.org/wiki/Mameluco> (Wikipedia s.f.)

El comercio con oriente y la interacción con los musulmanes no solamente generaron para Venecia una serie de ganancias económicas, también permitió el contacto entre dos culturas distintas, lo que influyó en aspectos como el arte, la arquitectura y modificó la visión de mundo de los venecianos. El estilo artístico veneciano fue influenciado por el arte islámico principalmente en las artes decorativas: incrustaciones metálicas, textiles y el arabesco son algunos de los ejemplos. Además durante finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI aparecen en las pinturas escenarios, costumbres, vestidos, animales exóticos y objetos orientales, esto es lo que Julian Raby<sup>2</sup> llamó el modo oriental. En la pintura veneciana, este modo oriental aparece principalmente en los ciclos narrativos ordenados (o *istorie*) por las cofradías o scuole, las cuales narraban la vida del santo patrón de estas. Esta forma de narración pictórica se convirtió en uno de los canales para contar la historia de Venecia, y en el caso de la Scuola Grande de San Marco, la vida de San Marcos quien era el santo patrón de la ciudad.

---

<sup>2</sup> Julian Raby. *Venice, Dürer and the Oriental Mode* (Londres: Islamic Art Publications, 1982), 10

Uno de los cuadros que se va a estudiar es *Predicación de San Marcos en Alejandría*, pintada por Gentile Bellini entre 1492 y 1507. Esta obra narra pictóricamente la predicación del Santo con la que logra convertir a los paganos al catolicismo y fundar la primera iglesia allí. Sin embargo, en vez de representar escenarios, hombres y mujeres en vestidos de la época de San Marcos, Gentile Bellini representa un escenario mixto, una mezcla entre la Venecia del siglo XV y la Alejandría que Bellini logra vislumbrar a través de los relatos de venecianos en Alejandría y relatos escritos de peregrinaciones por la ciudad, este escenario mixto no solamente se ve en las vestimentas de los personajes, también en la arquitectura que mezcla la arquitectura veneciana y oriental.

La importancia de la pintura radica en tres características: la primera es la escena misma: el santo de la pintura es el santo patrón de Venecia, una figura importante para la República. Segundo la escena de la predicación de San Marcos en Alejandría es importante porque no se había representado antes en una pintura y tercero la inclusión de los musulmanes en ella, siendo parte esencial de la pintura.

Respecto al objeto de estudio, la representación de los musulmanes, esta pintura hace visible la interacción entre musulmanes y venecianos. Una de las características de esta pintura es la fidelidad de la representación: el detalle al que llega Gentile Bellini demuestra el conocimiento de estos. Sin embargo, esta época se caracterizó principalmente por una concepción hostil de los musulmanes, en donde distintos humanistas desde diplomáticos hasta papas escribieron sobre el musulmán como un bárbaro, un ser hostil y peligroso para lo que denominaron algunos como la “Republica Cristiana”. Esta concepción tomó conceptos de la Edad Media y de la Antigüedad para definir a los musulmanes, llevando a una mal interpretación de las doctrinas del Islam y a la representación de los musulmanes convirtiendo a la retórica en un arma cultural. En Venecia la tradición intelectual de la crónica que dominó gran parte del siglo XV no se interesó por producir textos sobre los musulmanes, las impresiones que se tienen provienen de las cartas o *relazioni* de los venecianos en el extranjero que hablan sobre la vida en tierras musulmanas. Sin embargo en Venecia circulaban libros y relatos sobre las peregrinaciones a occidente, también muchos de los miembros de la Scuole habían viajado a estas tierras, y el interés que se tenía por conocer al otro



provenía de un interés político y económico más que religioso como el caso de la tradición intelectual en otras partes de Italia<sup>3</sup>.

Teniendo en cuenta lo anterior, se presenta el problema acerca de cómo se construyó la representación de los musulmanes en la pintura de finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI, dado que se aleja de la posición intelectual de la época y la desdibuja representando un nuevo personaje, un ser humano con costumbres diferentes con el cual se puede convivir y comerciar. Podemos establecer como hipótesis que la tradición veneciana acerca de la representación de los musulmanes se aleja de la tradición europea-cristiana y crea un arquetipo del musulmán mediante la distinción de este personaje en su contexto histórico, cultural, territorial y religioso.

Al respecto del tema se han escrito varios trabajos que tratan diversos aspectos, sobre el arte encontramos tres libros: *Venice. Dürer and the Oriental Mode*<sup>4</sup> escrito por Julian Raby quien tipifica el modo oriental, *Venetian narrative painting in the Age of Carpaccio*<sup>5</sup> escrito por Patricia Fortini Brown quien trabaja distintas *istorie* centrándose en el desarrollo del estilo propuesto por esas pinturas y en la historia de Venecia. Por último está el libro editado por Stefano Carboni *Venice and the Islamic World*<sup>6</sup> que se centra en la manera en la que en el arte se hizo visible el intercambio entre Venecia y el mundo islámico. Al respecto del arte veneciano se han tenido en cuenta -aparte de los libros mencionados anteriormente- el libro de Peter Humfrey *Painting in Renaissance Venice*<sup>7</sup> y el libro de Patricia Fortini Brown *Art and Life in Renaissance Venice*<sup>8</sup>, lo que permite ver el desarrollo del arte veneciano desde un enfoque general. También sobre la alteridad veneciana, se han utilizado distintos trabajos, como por ejemplo el libro de Mustafa Soykut<sup>9</sup>, Nancy Bisaha<sup>10</sup> y el artículo de Gloria Allarie<sup>11</sup>.

---

<sup>3</sup> Cochrane, *Historians and Historiography*, 72

<sup>4</sup> Raby. *Venice, Dürer*.

<sup>5</sup> Patricia Fortini Brown. *Venetian Narrative World in the Age of Carpaccio* (New Haven: Yale University Press, 1988)

<sup>6</sup> Stefano Carboni (Ed.). *Venice and the Islamic World* (Francia: Éditions Gallimand, 2007)

<sup>7</sup> Peter Humfrey, *Painting in Renaissance Venice* (New Haven: Yale University Press, 1995)

<sup>8</sup> Patricia Fortini Brown. *Art and Life in Renaissance Venice* (Nueva York: Calman & King Ltd, 1997)

<sup>9</sup> Mustafa Soykut, *Image of the Turk in Italy. A History of the "Other" in Early Modern Europe: 1453- 1683* (Berlin: Klaus-Schwarz Verlag, 2001).

<sup>10</sup> Nancy Bisaha. *Creating East and West. Renaissance Humanists and the Ottoman Turks* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004)

Las fuentes primarias que se usaron para este trabajo son siete pinturas, cinco pertenecientes a la *Scuola Grande di San Marcos* y dos pertenecientes al ciclo de la Iglesia de *Santa María dei Crociferi*. Las de la *Scuola Grande di San Marcos* son: *San Marcos curando a Aniano* de Giovanni Mansueti, *Predicación de San Marcos en Alejandría* de Gentile Bellini, *Episodios de la vida de San Marcos* de Giovanni Mansueti, *El Bautismo de Aniano* de Giovanni Mansueti y *Martirio de San Marcos* de Vitore Belliniano. Del ciclo de la Iglesia de *Santa María dei Crociferi* son: *Curación del zapatero Aniano* de Cima da Congliano y *El arresto de San Marcos desde la sinagoga* de Giovanni Mansueti. Estas pinturas se pueden ver en el Anexo N1 y se hará referencias a ellas durante el trabajo, los detalles y otras pinturas se ubicarán a lo largo del texto.

Las fuentes visuales no solamente constituyen un reflejo de las condiciones que las rodean ni son un producto de ellas, las fuentes visuales crean nuevas formas de ver la realidad, de narrar y de retratar el ser, en casos específicos como el veneciano, las fuentes visuales constituyen el relato fiel y verídico de los hechos que ocurrían en la ciudad, eran un complemento para la escritura, por lo que su entramado narrativo también era complejo. Varios historiadores han debatido sobre la narración, las pinturas y la historia como Peter Burke<sup>12</sup>, Arthur Danto<sup>13</sup> y Frank Ankersmit<sup>14</sup> quienes coinciden en que es posible para la historia acercarse al estudio de la pintura desde su propio lenguaje para estudiar diversos aspectos de la historia del mundo, e incluso Frank Ankersmit ha propuesto hacer de las imágenes una historiografía.

Este acercamiento a las pinturas como una fuente visual tomó como método de investigación el propuesto por Michael Baxandall<sup>15</sup> en su libro *Modelos de Intención*, este método consiste en pensar la obra de arte en relación con su función y con el pensamiento de su tiempo. Este modo de analizar la obra de arte permitirá indagar por el sentido de esta desde las reglas de su tiempo. Para estudiar la representación de los musulmanes en las pinturas elegidas no solo desde las formas del cuadro sino dentro de la tradición intelectual que habló de los musulmanes en esa

---

<sup>11</sup> Gloria Allaire, "Noble Saracen or Muslim Enemy? The Changing Image of the Saracen in Late Medieval Italian Literature" en *Western Views of Islam in Medieval and Early Modern Europe. Perception of Other*, ed. David Blanks & Michael Frassetto, (Nueva York: St. Martin's Press, 1999).

<sup>12</sup> Peter Burke. *Visto y no Visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005)

<sup>13</sup> Arthur Danto. *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*. (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1989)

<sup>14</sup> Frank Ankersmit, *Historia y Tropología. Ascenso y caída de la metáfora*. (México: FCE, 2004)

<sup>15</sup> Michael Baxandall. *Modelos de Intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. (Madrid: Hermann Blue, 1989)

época, a partir de esto se podrá ver cómo las condiciones de la época lograron modificar la imagen previa que se había establecido y así, teniendo en cuenta el contexto artístico y de producción en veneciana, se podrá analizar la pintura en función al universo que la rodea.

Y como marco conceptual se utilizaran tres categorías, la primera siendo el de representación planteado por Louis Marin<sup>16</sup>, quien propone que la representación es un dispositivo que permite la reflexión de la presencia de un objeto o sujeto, es esa reflexión de la presencia la que permite la construcción de la identidad de lo que es representado. Es decir que por medio de la representación de musulmanes, venecianos y de san Marcos entre otros elementos, se logró transformar el imaginario representativo del otro y de sí mismo. Esto teniendo en cuenta lo que significa la alteridad, que según Merleau-Ponty<sup>17</sup>, es la capacidad reflexiva de un sujeto, que le permite ver al “otro” como un sujeto no un objeto. Ponty plantea que la percepción del otro, significa reconocer que uno mismo no es el único en el mundo y a partir de ese reconocimiento uno mismo se auto-reconoce y el otro es reconocido.

Al respecto del contacto entre venecianos y musulmanes, Todorov en su libro *La conquista de América. El problema del otro*<sup>18</sup> propone la categoría de intercambio dialogal que define el esfuerzo de construir un puente al otro lado de un abismo, un esfuerzo que no borra el abismo ni domestica la otra orilla. En términos de la relación entre el yo y el otro, este intercambio significa la exposición a una alteridad que se encuentra mucho más allá del yo, sin que haya una relación de dominación.

Más allá del marco conceptual surgen ciertos debates acerca de ciertos aspectos del trabajo como es el tema de la identidad y cómo se define esta. Según Eric Dursteler<sup>19</sup> y Natalie Rothman<sup>20</sup> en sus respectivos trabajos la identidad en esa época no se puede definir desde un solo aspecto sino que aquellos como religión, status social, ocupación, nacionalidad, etc., confluyen en el sujeto para definirlo. Aunque se usa la denominación de ‘venecianos’ y ‘musulmanes’ hay que tener en cuenta quienes son los sujetos que están siendo representados en las pinturas. Para el caso de los

---

<sup>16</sup> Louis Marin *On Representation* (Stanford: Stanford University Press, 2001)

<sup>17</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* (Barcelona: Ediciones Península, 1975)

<sup>18</sup> Tzvetan Todorov, *La conquista de América el problema del otro*. (México D.F.: Siglo XXI Editores, 1999)

<sup>19</sup> Eric Dursteler, *Venetians in Constantinople. Nations, Identity and Coexistence in Early Modern Mediterranean* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 2006).

<sup>20</sup> Rothman, Natalie. *Brokering Empire. Trans-Imperial Subjects between Venice and Istanbul* (Cornell University Press, 2011), Kindle Edition.

venecianos podemos ver que son venecianos naturales, es decir nacidos en Venecia, ciudadanos y patricios porque son aquellos que podían pertenecer a la Scuola Grande di San Marcos, y para el caso de los musulmanes, se habla de musulmanes mamelucos de clase alta (sultanes, emires, clase militar y mujeres) porque son el objeto de la representación. En los capítulos se profundizará acerca de la identidad y sus formas de expresión en relación con la representación en las pinturas elegidas.

Otro aspecto importante a discutir al hablar sobre la representación del otro y del musulmán como otro es el libro de Edward Said, *Orientalismo*<sup>21</sup>, en donde Said mira a las formas en las que se vio al otro en Europa durante el siglo XIX. Si bien el acercamiento a Said desde la literatura para construir una historia sobre el otro es válido para la época que se trabajó; y desde el siglo XV hasta el siglo XVIII la concepción del Islam y de los musulmanes fue la de una secta hereje que pertenecía a una raza infiel cuya existencia era una amenaza para el cristianismo, y aunque la concepción no cambió mucho para el siglo XIX como lo demuestra Said, el problema de investigación de este trabajo es la ruptura de esa imagen bajo la concepción y producción veneciana. Si bien también hubo trabajos posteriores como los de Vitore Carpaccio que representan al musulmán, especialmente al otomano, como una amenaza para los intereses venecianos, las pinturas elegidas para este trabajo se desvían de esa visión para representar escenarios y personajes diferentes. También hay que tener en cuenta que el trabajo de Said estudia espacios y fuentes diferentes, de un contexto diferente al italiano, dado que se enfoca sobretudo en la representación francesa y española. En los siglos transcurridos entre la fecha de la creación de las pinturas, finales del siglo XV y comienzos del XVI, y el siglo XIX, la concepción del mundo y especialmente la división entre oriente y occidente cambió radicalmente debido a los enfrentamientos entre el Imperio Otomano y los Habsburgo.

Este trabajo tiene tres capítulos, el primero “San Marcos y Venecianos y Musulmanes” habla de la distinción como una forma de identificar al otro, y al respecto habla sobre tres aspectos distintivos del otro: el vestido, el cuerpo y la arquitectura. El segundo capítulo “De la distinción a la alteridad” trata el tema de cómo a través del vestido se construye el conocimiento sobre el otro, sobre sí mismo y sobre San Marcos, y el tercer capítulo “Arquitectura y Diseño Urbano” habla sobre la configuración de espacios su importancia y función dentro de las pinturas. Por último la

---

<sup>21</sup> Edward Said. *Orientalismo* (Barcelona: Debolsillo, 2004)

conclusión cierra el trabajo recapitulando el trabajo realizado, el análisis y reflexionando sobre la concepción del otro como un sujeto.

# Capítulo uno: San Marcos y Venecianos y Musulmanes

---

La visualidad en la concepción veneciana estaba ligada a la ceremonia, al registro visual de lo que sucedía y a la construcción de una nueva realidad visual que pretendía imponerse a las circunstancias reales. Para poder entender la construcción de la alteridad no sólo se necesita entender las circunstancias de la visualidad, también se necesita indagar por la distinción del otro y la manera en la que se construyó.

Por tanto este capítulo trabajará la forma en la que se construyó la distinción de los sujetos. Para esto es importante tener en cuenta a Merleau-Ponty en su libro *Fenomenología de la percepción*, en donde afirma que la distinción empieza por la percepción de ciertos vestigios de la existencia del otro, y tales vestigios se diferencian de los del sujeto que observa.

Para poder responder a la pregunta sobre la construcción de la distinción se dividirá el capítulo en tres apartados en los que se tratará a cada personaje de la pintura tratando de construir un entramado entre ellos. El primer apartado hablará de la distinción de los musulmanes, el segundo apartado sobre San Marcos y el tercero sobre los venecianos.

## *Los musulmanes*

Las pinturas sobre la vida de San Marcos están habitadas por variados personajes, unos tienen turbantes, otros gorros, otros togas, bufandas, unos caminan, otros hablan, están atados, hay una gran diversidad incluso entre aquellos que parecen pertenecer a la misma comunidad. Podemos identificar tres comunidades o tres tipos de personajes: los musulmanes, los venecianos y San Marcos. Al respecto de ésta identificación podemos preguntar ¿qué vestigios de una existencia diferenciada existen en la pintura? y ¿Cómo tales vestigios ayudan a distinguir unos sujetos de los otros?

En el cuadro de Gentile Bellini *Predicación de San Marcos en Alejandría* (Ilustración 1, Anexo 1) llama la atención la diversidad en la representación de los personajes, sus acciones pacíficas que van en contra de la tradición que hablaba de relaciones tensas y bélicas entre los occidentales y orientales y el diseño urbano que habla de espacios para vivir, orar e intercambiar con el otro.

En el cuadro de Giovanni Mansueti *Episodios de la Vida de San Marcos* (Ilustración 2. Anexo 1), podemos observar las mismas características del cuadro anterior, la vestimenta variada de sus personajes, sus acciones y el diseño urbano. Estos tres elementos se repiten en los cuadros con sus respectivas variaciones, cada cuadro cuenta una parte del relato de San Marcos tratando de mantener los anteriores elementos casi homogéneamente. .

Entonces podemos empezar a hablar del vestido de los musulmanes dado que es el personaje que nos concierne en este apartado. La representación del vestido del musulmán en sus distintas variaciones -que se muestra específicamente en el turbante- hace visible la diferencia de rango entre los distintos personajes musulmanes. En las pinturas observamos que algunos turbantes son alargados y rojos, otros son blancos, otros tienen pañuelos, otros tienen cuernos, cada turbante distingue a un personaje diferente en la pintura y a su vez es una herramienta de distinción cultural.



Detalle 2 Gentile Bellini, *Predicación de San Marcos en Alejandría*, Detalle



Detalle 1 . Gentile Bellini. *Predicación de San Marcos en Alejandría*. Detalle

Por ejemplo, la distinción entre otomanos y mamelucos empieza por el turbante, el cual es diferente entre ellos. El turbante de los turcos está enrollado alrededor del *taj* (Detalle 2), mientras que el turbante de los mamelucos se enrolla sobre sí misma (Detalle 1). Esta diferencia se puede ver en los cuadros como *Predicación de San Marcos en Alejandría* cuyos personajes son los habitantes de Alejandría, quienes eran los mamelucos mucho después de que San Marcos viviera allí.



Detalle 3. Giovanni Mansueti, *San Marcos curando al zapatero Aniano*. Detalle



Detalle 4. Giovanni Mansueti, *Arresto y Juicio de San Marcos desde la sinagoga*. Detalle

También en el cuadro de Giovanni Mansueti *San Marcos curando al Zapatero Aniano* (Detalle 3), se observa en la parte superior un musulmán en un trono cuyo turbante tiene cuernos, este turbante recibía el nombre de *al-*

na<sup>c</sup>ura o turbante con cuernos y era representativo de los sultanes y algunos emires de alto cargo, por lo que al observa en el cuadro de Giovanni Mansueti *Arresto y Juicio de San Marcos desde la Sinagoga* observamos el mismo personaje en el trono deducimos que es el sultán y que es el juez de San Marcos luego de ser arrestado (Detalle 4).



Ilustración 3. Georges de Mandeville, *Blemias*

Otro ejemplo es el de los turbantes alargados, o *zamt* que eran usados por los emires. Estos emires eran jefes o miembros de ciertas casas que apoyaban al sultán en su gobierno, sin el apoyo de estas el sultán no se mantenía por mucho tiempo en el trono. Estos emires trabajaban cerca del sultán y se encargaban de distintos asuntos como la guerra, la economía, etc. Así vemos que en ciertos cuadros como *San Marcos curando al zapatero Aniano* estos emires se encuentran rodeando al sultán como su corte (Detalle 3). También su vestimenta es más lujosa que la de los otros personajes, tienen más colores y bordados en ellas los que era un signo de riqueza.

Por tanto el vestido identificó al musulmán como mameluco y le asigna un papel en la sociedad que se representa. La intención de la representación de los mamelucos es la de asignarles un papel en el relato de la vida de San Marcos: se convierten en personajes históricos y en actores. Esta representación de los musulmanes adquiere importancia al tener en cuenta que la representación del otro estaba dominada por la tergiversación de este, era representado como un ser monstruoso más que como un humano como en el libro de Mandeville (Ilustración 3), en donde representa a los habitantes de Egipto como unos seres sin cabeza cuyos ojos y cara estaban en el estómago.

La construcción del mameluco y su distinción de los venecianos tiene su origen en el intercambio entre occidente y oriente, que en el caso de Venecia se dio por medio de las prácticas comerciales. El sultanato Mameluco y el Imperio Otomano fueron los principales aliados comerciales de Venecia. Para el caso del Sultanato Mameluco, el primer tratado entre Venecia y



el Sultanato data de 1375<sup>1</sup> y para 1418 ya hay noticia de comerciantes viviendo en Alejandría integrados a la sociedad<sup>2</sup>. En el sultanato mameluco había un cónsul o embajador,<sup>3</sup> que se encargaba de mediar los diferentes conflictos que se presentaban. Dentro de las funciones del cónsul estaba la de negociar cada diez años el salvoconducto (o *amân*) que se le daba a los venecianos para que pudieran comerciar y permanecer en territorio mameluco. En este salvoconducto, se determinaba el tiempo de la *muda*, que era un término “[...] que se refería al tiempo asignado durante el cual los convoyes oficiales venecianos de galeras podían ser anclados en determinados puertos de llegada”<sup>4</sup>

La peregrinación a Tierra Santa, también fue una de las formas en las que los venecianos (y otros europeos) lograron interactuar con los musulmanes. Tanto comerciantes como peregrinos dejaron registro de su paso por territorio mameluco, entre diarios, testamentos y cartas llegó a Venecia la representación escrita de estas tierras y fruto de estas representaciones nacieron obras como las pinturas elegidas para esta investigación.

El desarrollo de la interacción entre el Imperio Otomano y Venecia, fue distinta. En este caso Venecia, veía como el avance del Imperio Otomanos debilitaba sus rutas comerciales mediante la expansión política y territorial. A pesar de esto, antes de pelear o unirse a las cruzadas



Ilustración 4. Mapa de Negroponte

organizadas por el papa (que nunca se realizaron, como las organizadas por Calixto III (Papado desde 1455 hasta 1458), Pío II (papado desde 1458 hasta 1464), Sixto IV (papado desde 1471 – 1484)<sup>12</sup>), Venecia decidió establecer una relación diplomática con el Imperio Otomano. Así en 1454, Venecia ya contaba con un embajador o *bailo* en Estambul y negociaba la renovación del

<sup>1</sup> John Wansbrough. “Documents for the History of Commercial Relations between Egypt and Venice, 1442 – 1512” (PhD diss., University of London, 1962) 5.

<sup>2</sup> Georg Christ, *Trading Conflicts. Venetian Merchants and Mamluk Officials in Late Medieval Alexandria* (Leiden: Brill, 2012), 3.

<sup>3</sup> En la modernidad temprana, y para el caso de Venecia, el embajador y el cónsul eran la misma persona y esa persona cumplía las funciones de ambos. El término que usaré es el de cónsul dado que es el que he encontrado en la bibliografía.

<sup>4</sup>Christ, *Trading Conflicts*, 88. “ [...] referred to the allotted time during which the official convoys of Venetian galleys or cogs were anchored in the determinate port of arrival.” Traducción propia.

tratado comercial ya firmado con Murad I en 1451.

Sin embargo en 1463, se declaró la primera guerra turco-veneciana, en donde Venecia perdió sus posesiones en Albania y Grecia, siendo la más importante la isla de Negroponte (Ilustración 4). Durante los dieciséis años que duró la primera guerra turco-veneciana, el comercio veneciano con el Imperio Otomano se debilitó y por tanto Venecia empezó a perder ganancias provenientes del control de las rutas comerciantes hacía oriente por mar y de las colonias que tributaban a la República; por su parte el Imperio Otomano negoció con Florencia para crear un vínculo comercial que le beneficiara<sup>5</sup> y reemplazar las alianzas con Venecia. La negociación entre venecianos y otomanos empezó en 1479 y luego de varios intentos lograron negociar un tratado en donde Venecia cedió Shkōdër en Albania, la isla de Lemnos y Maina en el Mar Egeo. Renunciaron a Krujë y a Negroponto y también debían pagar un tributo de 10.000 ducados de oro anuales hasta cubrir la deuda de 150.000 ducados. Gracias a este tributo pudieron mover sus mercancías por el Mar Negro y por todos los pueblos y puertos del imperio.<sup>6</sup> No sería la última vez que los venecianos y los otomanos se enfrentarían en una guerra, en 1499 se enfrentaron por las Islas de Modona y Corona, esta guerra terminó con la ayuda del Papa y el Rey de España en 1503.

A pesar de los enfrentamientos y el debilitamiento parcial del comercio entre Venecia y el Imperio Otomano, la red comercial entre el Imperio e Italia se sostenía gracias a Venecia. Aunque el Imperio Otomano hiciera tratados con otras ciudades italianas los venecianos eran su aliado más fuerte. Así los venecianos se establecieron allí en Gálata, un puerto importante que alojaba, desde la época del Imperio Bizantino, a los occidentales. Gracias a los francos<sup>7</sup>, Gálata se convirtió en el centro del comercio en el imperio y también el modelo para muchas otras ciudades similares, hogares de francos, que se construyeron a lo largo del Imperio. Fue en esta ciudad en donde el Bailo<sup>8</sup> veneciano estableció su embajada y así, esta se convirtió en el centro de las actividades políticas de Venecia en el Imperio Otomano<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> Daniel Goffman, *The Ottoman Empire and Early Modern Europe* (Cambridge University Press, 2002), 143.

<sup>6</sup> Franz Babinger, *Mehmed the Conqueror and his Time* (Princeton University, 1978), 369.

<sup>7</sup> Nombre que le daban los musulmanes a los occidentales.

<sup>8</sup> Nombre que se le daba al embajador en Estambul.

<sup>9</sup> Gofman, *The Ottoman Empire*, 186.

La comunidad veneciana era una de las más grandes y más activas comunidades extranjeras en Gálata. No hay mucha información acerca de las actividades de la comunidad a finales del siglo XV<sup>10</sup>, pero para épocas posteriores hay dos trabajos disponibles que son el de Eric Dursteler<sup>11</sup> y el de Nathalie E. Rothman<sup>12</sup>, que tratan los últimos años del siglo XVI y comienzos del XVII por ser una época pacífica. Sin embargo el trabajo de Dursteler y de Rothman sirve para ilustrar el funcionamiento del bailo en el Imperio, y sobre las dinámicas que estableció en el Imperio Otomano la comunidad veneciana. El bailo tenía la función de representar y proteger los intereses políticos de Venecia y proteger a los venecianos en el imperio<sup>13</sup>. Estaba acompañado por un cuerpo de funcionarios que lo apoyaban en sus labores<sup>14 15</sup>.

Respecto a los comerciantes para finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI, debido a la pérdida de control de las rutas comerciales, los patricios<sup>16</sup> venecianos empezaron a invertir en otras actividades económicas en terraferma<sup>17</sup>, esto llevó a que las actividades comerciales quedaran en manos de los ciudadanos<sup>18</sup> quienes, o eran los inversores o agentes comerciales en las ciudades en el extranjero. También los tributarios de Venecia, es decir, aquellos que vivían en las colonias venecianas, aprovecharon para comerciar bajo el estandarte de la República y beneficiarse de esto.

Gracias al reconocimiento de la existencia del musulmán y el acercamiento de Venecia a este, mediante el establecimiento de relaciones comerciales, se estableció un vínculo con los musulmanes lo que permitió la transformación del imaginario de los venecianos respecto del otro, provocando una ruptura en la manera en la que se le describía en la tradición europea-cristiana.

---

<sup>10</sup> Disponibles en inglés o español.

<sup>11</sup> Dursteler, *Venetians in Constantinople* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 2006)

<sup>12</sup> Natalie E. Rothman, *Brokering Empire: Transimperial Subjects between Venice and Istanbul* (Cornell University Press, 2011), Kindle Edition.

<sup>13</sup> Dursteler, *Venetians in Constantinople*, 29.

<sup>14</sup> Dursteler, *Venetians in Constantinople*, 32.

<sup>15</sup> Estos funcionarios estaba organizados en dos grupos: la *famiglia alta* y la *famiglia bassa*, la *familia alta*, estaba conformada por el doctor, el barbero, el vice-bailo, los dragomanes (traductores no nacidos en Venecia) y Giovanni de la lingua (traductores venecianos). Estos funcionarios se encargaban de apoyar en las labores principales del bailo como la escritura de las cartas, la asistencia a reuniones en la corte del sultán o *diván*, etc. Mientras que la *familia bassa*, se encargaba de las labores menores. Según Dursteler, *Venetians in Constantinople*, 30 - 40

<sup>16</sup> Patricios: clase alta veneciana, que estaba a cargo del Estado veneciano. Dada su gran riqueza eran de los pocos habitantes de Venecia que podían permitirse comerciar.

<sup>17</sup> Terraferma: nombre que se le daba a las colonias terrestres (tanto en Italia como en Croacia) de Venecia.

<sup>18</sup> Los ciudadanos o *cittadini*: clase media de los venecianos, podían ocupar puestos bajos en el gobierno veneciano, estaban a cargo de las scuole. Algunos ciudadanos eran originarios de Venecia (habían nacido allí), mientras que otros la adquirirían.

Esta tradición estuvo dominada por una mirada sobre el otro que identificaba su diferencia como amenaza. Esto llevo a la producción de muchos textos sobre el musulmán, intentando definirlo desde su entorno social, su vestido, su religión como el opuesto a los europeos y por tanto como su principal enemigo. Durante el siglo XV, cuando se consolidó el movimiento renacentista que rescató los autores de la antigüedad, los humanistas tomaron los conceptos de la antigüedad sobre el otro como persa, bárbaro y sarraceno para hablar del musulmán. Al respecto Nancy Bisaha identifica tres interpretaciones del término bárbaro: primero comunidades que no hablaban griego, segundo, extranjeros especialmente enemigos y tercero hombres no cultivados y crueles por naturaleza<sup>19</sup>. La segunda y tercera interpretaciones fueron las que más se usaron para identificar a los turcos<sup>20</sup>, específicamente, como inferiores y crueles y en oposición a los civilizados, es decir los cristianos. Leonard de Qios en *Historia captae a Turcis Constantinopolis* y Donato de Acciaiuoli en su *Vita Caroli*<sup>21</sup>, describen a los turcos como los destructores de la civilización relacionándolos con las grandes tragedias de la Antigüedad y caracterizando la avanzada turca como otra horda bárbara. Esta interpretación tendió a minimizar al musulmán –al que generalizaban como turco- y a su cultura dejando al descubierto la poca difusión y tergiversación de la información acerca de los otomanos y de los musulmanes en general.

Lo términos de la Antigüedad le dieron el marco conceptual a los humanistas para distinguir al musulmán y al mismo tiempo construir una identidad unitaria para Europa. Durante los siglos XIV y XV los territorios europeos atravesaron varias guerras lo que contribuyó a la desunión entre los territorios debilitando la identidad europea cristiana. Por esto hubo una respuesta pobre a las intenciones de cruzada de los papas que se hicieron durante la segunda mitad del siglo XV y comienzos del siglo XVI. La percepción de los musulmanes como otro y por tanto como amenaza sirvió para imponer sobre Europa una identidad religiosa que los uniera contra el otro, así como los griegos se habían unido en contra de los persas y los romanos en contra los bárbaros a pesar de la diversidad entre ellos. Esta identidad religiosa era la necesidad de los Estados Papales ante la desunión y la pobre respuesta de los territorios europeos a los distintos llamados a una cruzada en contra de los turcos

---

<sup>19</sup> Nancy Bisaha. *Creating East and West. Renaissance Humanists and the Ottoman Turks* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004) 45

<sup>20</sup> El término turco se usó para generalizar acerca de los musulmanes. No había una distinción cultural como la que proponen los venecianos.

<sup>21</sup> Bisaha, *Creating East and West*. 65 - 69

Entonces y como afirma Mustafa Soykut, desde 1453 hasta finales del siglo XVII, se puede afirmar que la visión europea del Islam consistió en ver esa religión como una falsa secta o falsa religión que pertenece a una raza infiel (los persas), cuya existencia amenazaba la de la cristiandad<sup>22</sup>. Esta caracterización del otro como una amenaza constituyó una manera de encerrar al otro dentro de un cliché que persiste hasta hoy. La diferencia del otro constituyó una de las pocas formas de definir y acercarse al otro como sujeto, por lo que la generalización de sus características como ser cultural se grabaron en el imaginario de los europeos. Los musulmanes quedaron representados en la mente del cristiano como el hereje ambicioso y peligroso para los occidentales.

Por otro lado, la representación de los venecianos se concentra en otros aspectos más allá de la religión, como el cuerpo y los gestos los cuales indican el movimiento y la conversación. Los gestos eran la herramienta que usaban los pintores para indicar las acciones e intenciones de los personajes en las pinturas tales como devoción, arrepentimiento, alegría, entre otras.

Para el caso de los musulmanes podemos observar que la posición corporal los define de dos maneras diferentes. Aquellos cuyo cuerpo se encuentra en una posición estática, conversan con los otros, generalmente sus manos se encuentran pegadas al cuerpo y no realizan acciones significativas; otros tratan de dominar a San Marcos, arremeten contra él. Su papel es arrestarlo y martirizar al santo por sus acciones.

Los testigos en el cuadro son identificados por sus gestos como vemos en el Anexo 1, Ilustración 5, *Curación del Zapatero Aniano* de Cima da Conegliano, en donde los musulmanes que rodean al Santo están observando, la posición de la cabeza y la dirección de la mirada se concentran en la



Detalle 6. Vitore Belliniano, *Martirio de San Marcos*. Detalle



Detalle 5. Giovanni Mansueti, *Arresto y Juicio de San Marcos desde la Sinagoga*. Detalle

escena, su cuerpo inmóvil guía la mirada hacia donde ocurre el movimiento: la interacción entre Aniano y San Marcos. La representación del cuerpo de los testigos como una imagen de éste, y como un acto de presencia ayudan a construir el relato sobre la vida de San Marcos. La construcción de los musulmanes como testigos de la vida del Santo se concreta en el cuerpo, en la representación de cuerpos pasivos y la función de estos yace en el trasfondo de la historia. Gracias a los testigos se puede identificar el lugar en donde ocurrieron los hechos y a quienes involucró, dado que una de las formas de identificar el espacio eran sus habitantes.

Los actores de los cuadros tienen una posición corporal diferente, pero su función de crear un trasfondo para el relato sigue siendo la misma. Aunque sus cuerpos, miradas y gestos siguen estando en función del santo, la intención de su presencia cambia, pasan de ser testigos a actores que ayudan al desarrollo de la historia. Por eso vemos en los detalles 5 y 6 que sus gestos son diferentes a los de los testigos. Observamos que sus acciones arremeten en contra del santo. Aunque no hay un diálogo hablado entre los actores y San Marcos, encontramos un diálogo corporal en el que los musulmanes intentan dominar el cuerpo del Santo, esto lo vemos en las imágenes ya mencionadas no sólo en los gestos de los actores, también en las manos de San Marcos que se encuentran atadas. Los actores musulmanes intentan dominar el cuerpo de San Marcos mediante su restricción y manipulación, y esta dominación corporal es la que construye la historia del Santo.

El último elemento que hemos identificado que se mantiene constante en los cuadros y que ayuda a construir la representación de los musulmanes es el diseño urbano. En la *Predicación de San Marcos en Alejandría* (Ilustración 1, Anexo 1), la arquitectura le da al espacio una característica familiar mediante la representación de un modelo de la Piazza San Marcos en Venecia, como se puede observar al comparar los cuadros de la *Predicación* y la *Procesión en la Plaza de San Marcos* (Ilustración 5). Vemos que el diseño urbano de ambos cuadros es el mismo, tenemos la forma de la plaza con la iglesia o templo en el centro y a ambos lados edificios que enmarcan la escena representada. Lo que cambia en el espacio y la arquitectura es la mirada con la cual se está leyendo el espacio, es una mirada hacia lo extranjero, lo foráneo.



Ilustración 5. Gentile Bellini, *Procesión en la Piazza San Marco*



Detalle 7. Gentile Bellini, *Predicación de San Marcos en Alejandría. Detalle*

La creación del diseño urbano basado en el modelo del damero no sólo pretendía la organización de la ciudad también pretendía ordenar



Ilustración 6. Minarete de la mezquita de Bab Zuwayla.



Detalle 8. Gentile Bellini, *Predicación de San Marcos en Alejandría. Detalle*

la manera en la que los habitantes se relacionaban con el espacio, la plaza como centro de la vida del ciudadano.

Encontramos la inclusión de elementos orientales en cuadros como *Predicación de San Marcos en Alejandría* (Detalle 7), en donde elementos centrales como la iglesia combinan elementos

occidentales como las columnas romanas y

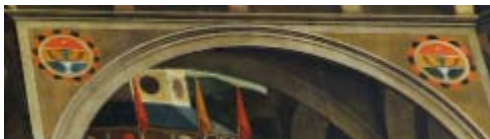
los minaretes de las mezquitas. Vemos la presencia del minarete de la mezquita de Bab Zuwayla (Detalle 8 e Ilustración 6), las casas alrededor que son identificadas como casas Sirias (Detalle 9) con columnas y terrazas. Vemos la construcción de una arquitectura que trata de incluir elementos venecianos y musulmanes.



Detalle 9. Gentile Bellini, *Predicación de San Marcos en Alejandría*. Detalle.

La función de esta arquitectura mixta es la de identificar el espacio como tal. Por tanto podemos ver la inclusión de ciertos agregados arquitectónicos como el emblema del sultán Mameluco Q'ait Bey (reinado 1468 – 1496), este emblema fue usado en las pinturas como una forma de identificar el territorio mameluco (Detalle 10, 11 y 12). Otro agregado son los tapices, los cuales aunque eran elementos religiosos que se usaban para orar, en occidente se usaron para decorar las casas e identificarlas como de comerciantes, en el caso de los tapices en las pinturas podemos ver que estos se usan para identificar las casas como musulmanas

(Detalle 13).



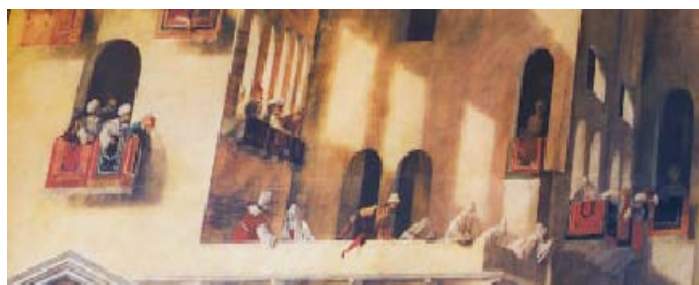
Detalle 12.



Detalle 11. Giovanni Mansueti, *San Marcos curando al zapatero Aniano*. Detalle



Detalle 10. Giovanni Mansueti, *El Bautismo de Aniano*. Detalle



Detalle 13. Vitore Belliniano, *El martirio de San Marcos*. Detalle





Detalle 14. Giovanni Mansueti, *San Marcos Curando al zapatero Aniano*. Detalle



Detalle 15. Gentile Bellini, *Predicación de San Marcos en Alejandría*, Detalle

Otro agregado arquitectónico es el balcón, como vemos en el cuadro de Giovanni Mansueti *San Marcos curando al zapatero Aniano* (Detalle 14), acá el balcón, junto con las terrazas que se observan en el cuadro de Gentile Bellini *Predicación de San Marcos en Alejandría* (Detalle 15), permitieron la presencia de los personajes en el cuadro, haciendo visible la pertenencia del espacio, es decir su caracterización como musulmana. La inclusión de los agregados arquitectónicos y de la representación del diseño urbano mixto, que trata de crear un nuevo espacio de inclusión en donde lo oriental tiene la función de identificar el espacio y permitir la presencia de los personajes. Esto no significa un desconocimiento del espacio, se trata de la creación de un espacio mixto que mezcla las características familiares como el diseño urbano en damero y los agregados arquitectónicos orientales que sirvieron para identificar el espacio y darle una característica oriental.

En conclusión, podemos observar como por medio de la representación del musulmán se destaca el vestido, la función de su presencia y ciertos elementos arquitectónicos como vestigios de una existencia diferenciada. Estos elementos hacen visible por un lado el entorno social y cultural de los personajes musulmanes de las pinturas asignándoles un papel en el cuadro y también la manera en la que los venecianos los percibieron a través del intercambio con ellos. También empezamos a ver como esta representación del musulmán deja detrás algunos símbolos de esta como una amenaza que pertenecen a una tradición escrita europea-cristiana.

## *San Marcos*

San Marcos evangelista, patrono de Venecia era una de las figuras más importantes para la ciudad. Su historia y su cuerpo se materializaron en Venecia mediante la creación de un relato en el cual la historia del Santo y la historia de Venecia se entrelazaban. En este apartado se seguirán discutiendo los tres aspectos comunes a las pinturas encarnados en la figura de San Marcos para determinar la función del santo, y determinar la importancia del relato de la vida de San Marcos.



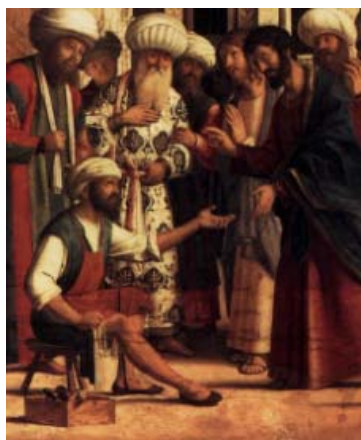
Detalle 16. Giovanni Mansueti, *San Marcos curando al zapatero Aniano*. Detalle

San Marcos es el eje central por el que los demás personajes se organizan alrededor de su figura –tanto en la organización del espacio como en su función dentro de la representación- esto lo podemos observar en cuadros como *San Marcos curando al zapatero Aniano* de Giovanni Mansueti (Detalle 16), en donde vemos que el

orden de los cuerpos está alrededor de la acción de San Marcos. Sin embargo la intención de estas pinturas era la de crear un relato del santo ¿cómo pueden el vestido, el cuerpo y la arquitectura contar la historia del santo, y distinguirlo como personaje?



Detalle 17. Gentile Bellini,  
*Predicación de San Marcos en Alejandría.*  
Detalle



Detalle 19. Cima da Conegliano,  
*Curación del Zapatero Aniano.*  
Detalle



Detalle 18. Giovanni Mansueti, *El Bautismo de Aniano.*  
Detalle

En las pinturas podemos ver que San Marcos está vestido de una manera única, no pertenece a ninguna comunidad representada, pero a la vez era el protagonista de las pinturas (Detalle 17, 18, 19). La vestimenta de San Marcos consiste en una toga que corresponde con la época en la que vivió. Como vimos en el apartado anterior, los vestidos de los musulmanes tienen la función de asignarles un papel en la sociedad representada y a la vez en la vida de San Marcos. Por tanto el papel del Santo es el de contar su propio relato dado que el propósito de la vestimenta del santo era la de identificarlo como tal.

La construcción del relato de la vida de San Marcos se hizo a partir de escenas, su predicación, su milagro, su arresto, su martirio y su consagración están contados por las pinturas. Este relato está basado en el escrito sobre la vida del santo por Santiago de la Vorágine en su libro *La leyenda Dorada*, en donde cuenta que San Marcos hijo por bautismo de San Pedro fue enviado a Aquileya (una ciudad cerca de Venecia) a predicar y de allí a Alejandría. En Alejandría San Marcos curó al zapatero Aniano y lo bautizó y convirtió al cristianismo. Luego, predicó en la plaza de Alejandría en donde convirtió a más infieles. Fue capturado por las autoridades alejandrinas en el templo donde estaba predicando y condenado a ser arrastrado por el suelo hasta la muerte. Las autoridades intentaron quemar el cuerpo pero los seguidores del Santo ocultaron el cuerpo. La muerte del santo ocurrió en el año 53 d.C. –según el texto de la Vorágine.

En los cuadros que cuentan la historia del Santo, el único elemento distintivo visualmente del santo es su vestimenta, que no solo identifica al santo como tal sino que lo ubica histórica y geográficamente. El santo ayuda a identificar el espacio mediante su presencia, su vida y martirio que se desarrolló en Alejandría, por lo que ese es el nombre del espacio que se representa.

Con el traslado de las reliquias (828 d.C.) de San Marcos a la República, el santo se convirtió símbolo de Venecia. Era el Santo que representaba su independencia del Imperio Bizantino, su vínculo con la antigüedad y con la cristiandad. Chambers afirma que:

“La presencia del Evangelista le dio a Venecia un poco menos de santidad de la que Roma tenía con San Pedro; en el siglo XI, San Pedro Damiani declaró que Venecia, también, era una ciudad apostólica: Roma era la madre de todas las ciudades, pero Venecia la hija obediente. La basílica de San Marcos en construcción durante el siglo XI, pero todavía en el Siglo XV seguía siendo bella, era el santuario del Santo y del patriotismo veneciano: no era la catedral del obispo sino la iglesia del dogo, jefe magistrado de los venecianos y poseedor del estandarte de San Marcos.”<sup>23</sup>

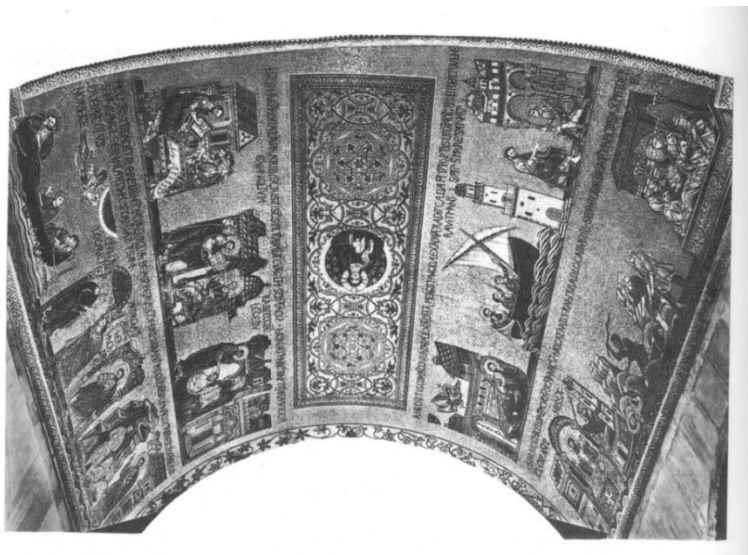


Ilustración 8. Vida de San Marcos, mosaicos, (Venecia, Basílica de San Marcos, Capella Zen, Bóveda)



Ilustración 7. .Regreso de las Reliquias de San Marco (Capella di San Clemente)

<sup>23</sup> Chambers, *Imperial Age of Venice*, 16 “The presence of the Evangelist gave Venice a sanctity little less than of Rome with St. Peter; in the eleventh century St. Peter Damiani declared that Venice, too, was an Apostolic city: Rome was the mother of all cities, but Venice a dutiful daughter. St. Mark’s basilica, under construction in its present form during the eleventh century but still being embellished in the fifteenth, was the saint’s shrine and at the same time the shrine of Venetian patriotism: it was not the bishops’ cathedral but the palace church of the doge, chief magistrate of the Venetians and mystical standard-bearer of St. Mark.” Traducción propia

En esa época Venecia (Siglo IX) se estaba consolidando como una república independiente de los grandes poderes de la época como el Imperio Bizantino. Las reliquias del santo marcaron la ruptura de la relación con el Imperio, una relación de codependencia, en la cual el Imperio protegía a la ciudad de los ataques y les dejaba comerciar en sus puertos. Además, el santo se convirtió en un vínculo con la antigüedad cristiana -que no tenía la ciudad al ser fundada en el 400 d.C.- y en una fuente de prestigio para la ciudad. La representación pictórica de la vida del Santo en la Basílica, fue una forma de vincular la vida y los favores del Santo a la historia de Venecia.

En sus paredes se pueden observar los primeros ciclos narrativos sobre la vida de San Marcos (Ilustración 7 y 8). Al respecto Patricia Fortini Brown explica:

“La versión anterior de la leyenda de San Marcos y sus reliquias consiste en dos ciclos de mosaicos que cubren las bóvedas de cañón y las paredes negras de las capillas altas [...] La *istorie* más vieja existente en la Basílica, se pintó en la primera mitad del siglo XII. En la Capella di San Pietro en el lado norte, la vida de San Marcos es mostrada en once escenas, empezando con su consagración por San Pedro y concluyendo con su martirio y enterramiento. En la Capella di San Clemente en el lado opuesto, el énfasis se hace en las reliquias de San Marcos: acá la *translatio*<sup>24</sup> está representada en siete episodios, empezando con la remoción del cuerpo del santo de su tumba en Alejandría en el 828/9 y culminando con la recepción de sus reliquias por el Dogo, el Patriarca, el clero y la gente de Venecia [...]”<sup>25</sup>

A mitad del siglo XIII, se hicieron otros doce episodios de la vida de San Marcos en la Basílica, a lo largo de la bóveda de cañón y el ante-vestíbulo de la esquina sur-occidental. En estas nuevas escenas se pretendió mostrar la predestinación de Venecia, por medio de San Marcos, a la riqueza. Estos nuevos episodios que tenían que ver más con la historia de Venecia que con la vida

---

<sup>24</sup> *Translatio*: significa traslado. Se refiere en este caso al traslado de las reliquias de San Marcos desde Alejandría hasta Venecia.

<sup>25</sup> Fortini Brown, *Venetian Narrative*, 33. “*The Earlier Rendition of the legend of St. Mark and his relics consists of two mosaic cycles that cover the barrel vaults and back walls of the high chapels, now organ galleries, that flank the presbytery. The oldest istorie extant in the Basilica, they were made in the first half of the twelfth century. In the Capella di San Pietro on the north side, the life or vita of St. Mark is shown in eleven scenes, beginning with his consecration by St. Peter and concluding with his martyrdom and his burial. In the Capella di San Clemente opposite the emphasis shifts to Mark’s relics: here the translation is represented in seven episodes, beginning with the removal of the saint’s body from his tomb in Alexandria in 828/9 and culminating in the reception of his relics by the Doge, the Patriarch, the clergy and the people of Venice [...]*” Traducción Propia

del Santo<sup>26</sup>, creando un relato que los vinculaba a ambos. En escenas como el regreso (Ilustración 7) y recepción de las reliquias del santo es en donde se observa la importancia del Santo para la ciudad. Las escenas de la Capilla Zen especialmente *El sueño- La visión de San Marcos en las lagunas de Venecia*, hablan de cómo San Marcos estaba predestinado a llegar a la ciudad y ser su Santo Patrón. Bajo la protección del Santo y de su intermediación por la ciudad Venecia se convertiría en una ciudad independiente y rica.



Detalle 20. Giovanni Mansueti, *Episodios de la Vida de San Marcos*. Detalle

El cuerpo de San Marcos es el aspecto central de todo ciclo sobre su vida por varias razones. Como se puede observar en las pinturas el cuerpo del Santo se mantiene igual, por tanto se convierte en una forma de reconocer al Santo (En este caso, podemos observar tanto las representaciones en la basílica, como los detalles 17, 18 y 19). También los gestos del santo son importantes en la construcción del cuerpo de San Marcos (Detalle 20), dado que muestra que estaba realizando milagros, predicando e intentando convertir a los paganos al cristianismo bajo el método de la predicación siguiendo el ejemplo de Jesucristo. La predicación de San Marcos podemos verla no sólo a través de la palabra como se observa en cuadros como *Predicación de San Marcos en Alejandría* (Detalle 17), y *Episodios de la vida de San Marcos* (Detalle 20), también mediante los milagros como en *Curación del zapatero Aniano*.

La distinción del Santo y su representación permiten visualizar su función en las pinturas: ser un intermediario entre Venecia y los musulmanes. Las reliquias del santo constituyeron un vínculo histórico entre el Sultanato Mameluco y Venecia. Al analizar las relaciones entre Venecia y Oriente durante el siglo XV y XVI, observamos el comienzo de tensiones marcadas por las guerras y el inicio de la decadencia económica veneciana. Lo anterior no beneficiaba a Venecia quien se esforzaba por ceder ante los otomanos sin perder el control del comercio ni su independencia. Durante el desarrollo de las guerras con el Imperio Otomano (1463 – 1501), el comercio con el Sultanato Mameluco había empezado a declinar gracias a la decadencia del sultanato y a la nueva ruta portuguesa hacía la India, que reemplazó el comercio de la pimienta mameluca. Por tanto surgió en Venecia la necesidad de fortalecer el vínculo comercial con el Sultanato Mameluco, una de las formas de lograr lo anterior fue mediante la representación del

---

<sup>26</sup> Fortini Bron, *Venetian Narrative*, 34

Santo y de su vida, exaltando no sólo sus acciones sino también los habitantes del espacio en donde se desarrolló su vida y el espacio en sí. Si tenemos en cuenta la presencia de venecianos y musulmanes en las pinturas no sólo como testigos también como habitantes de ese espacio mixto, la figura de San Marcos se convierte en un vínculo entre ambos habitantes, dado que es su vida lo que logra reunir a venecianos y musulmanes en torno a su figura. Como se explicó en anteriores párrafos, San Marcos es el eje central de los cuadros.

La arquitectura también fue una forma de distinguir a San Marcos. En el cuadro *San Marcos curando al zapatero Aniano* (Anexo 1, Ilustración 7) vemos como se crea un escenario para San Marcos, mediante la inclusión de balcones para poder ver al Santo, la plaza, el edificio detrás de él, el uso de la perspectiva. Incluso en el cuadro *Arresto y Juicio de San Marcos desde la Sinagoga* (Anexo 1, Ilustración 6) y en *Predicación de San Marcos en Alejandría* (Anexo 1, Ilustración 1), podemos ver que se crea un escenario, una tarima para que se pueda ver con claridad al Santo. En *Curación del zapatero Aniano* (Anexo 1, Ilustración 5), los personajes son los que crean el escenario para el Santo haciéndose alrededor de este. La arquitectura se convierte en otro testigo de la vida del santo y el diseño urbano mixto se creó para ordenar la forma en la que se habita el espacio. Este diseño creó un escenario en torno a San Marcos que le permitió no sólo predicar sino también ser arrestado y martirizado.

La vida de San Marcos y lo que se produjo alrededor de esta, constituyó el patrimonio de los venecianos quienes gracias a su figura y a su cuerpo construyeron un mito entorno a Venecia, su grandeza y su serenidad. Lo que San Marcos simbolizó para Venecia no fue solamente el éxito comercial y las riquezas, fue símbolo de la devoción por el bienestar de la ciudad que se lograba por medio de la participación en las cofradías. La representación de la vida del santo y su vinculación con Venecia permitió a los venecianos comprender a los musulmanes como sujetos, dado que como vimos por medio de la representación del Santo se hace visible el vínculo histórico entre Venecia y el Sultanato Mameluco, lo que permitió reconocer al musulmán dentro de su entorno social.

### ***Los venecianos***

Ya analizamos en este capítulo sobre la construcción de la representación de los personajes desde tres elementos específicos comunes a los cuadros: el vestido, el cuerpo y el diseño urbano. Esto determinando la función de dos de los tres personajes presentes en las pinturas los musulmanes y

San Marcos. A partir de esto hemos podido determinar que en las pinturas se establece un proceso de diferenciación en donde a cada personaje se le asigna una función alrededor de un marco histórico para crear el relato de la vida del Santo.

Si tenemos en cuenta la definición de alteridad dada por Maurice Merleau-Ponty<sup>27</sup>, vemos que la identificación de sí mismo a partir de la identificación del otro es parte del proceso de la construcción de la alteridad. La identificación del musulmán lleva inevitablemente a la identificación del veneciano. El vestido de los venecianos no varía en colores como el de los musulmanes, las togas y los bonetes solo podían ser rojas o negras dependiendo del cargo que tuviera el personaje. Así como el uso de ropas especiales con bordados era un signo de relevancia social en la representación de los mamelucos, lo era también dentro de la sociedad veneciana, por tanto el único sujeto que se vestía diferente era el Dogo, jefe de los venecianos y máxima autoridad de la República.



Detalle 21. Gentile Bellini, *Predicación de San Marcos en Alejandría*. Detalle

Algunos miembros de la casta alta veneciana –los patricios- cuando alcanzaban cierto grado de distinción por sus servicios hacía la República usaban otro tipo de vestimentas como se puede ver en el cuadro *Predicación de San Marcos en Alejandría* (Detalle 21). En el mismo cuadro y en los otros vemos que la uniformidad es el adjetivo que encaja con una descripción en general de la comunidad veneciana representada en los cuadros. Entonces surge una pregunta ¿qué tiene de especial esta comunidad veneciana que es distinguida de los otros venecianos no representados en las

pinturas?

En los cuadros podemos observar la presencia de los venecianos junto a San Marcos siendo testigos cercanos de la escena que se representa. Al ser una escena del siglo I, la presencia de los venecianos y de los musulmanes no tiene mucho sentido históricamente. Sin embargo, visualmente la escena en la que los venecianos son testigos de un hecho, es similar a varias escenas en Venecia en donde varios personajes presencian los milagros que ocurren en Venecia. Como en el caso de *Milagro en el Puente de San Lorenzo* (Ilustración 9), en donde vemos que los venecianos son testigos del milagro ocurrido allí con las reliquias de la

<sup>27</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología*, 340



cruz de Jesucristo. Según Fortini Brown, aquellos que están más cerca de la escena, eran aquellos venecianos ricos y distinguidos en la sociedad. Por tanto la presencia de estos venecianos en las escenas, como por ejemplo en *Predicación de San Marcos en Alejandría*, los distingue del resto de los venecianos.



Ilustración 9. Gentile Bellini, *Milagro en el puente de San Lorenzo*. 1500, Témpera sobre lienzo, 323 x 430 cm. Galleria dell'Accademia, Venecia, Italia.

Una de las características del vestido de los venecianos es la uniformidad. Las telas no son de colores variados ni hay una diversidad en el material. La función de esta uniformidad en el vestido era la de mostrar los pilares de la identidad veneciana: la serenidad producto de la *Serrata del Mayor Consiglio* en el siglo XIII, que llevó a la creación de las tres castas sociales venecianas en donde la cabeza, los patricios, eran los más ricos encargándose de los asuntos políticos y de llevar el comercio, los *cittadini*, quienes se encargaban de asuntos menores políticos y los *popolani* que eran los artesanos. El desarrollo del imperio comercial veneciano y la riqueza que tuvo la ciudad durante el siglo XIV y XV fue gracias al manejo de los patricios. Por lo que la distinción entre sí de las tres castas era una forma de mantener el orden lo que se expresó en la vestimenta.

En los cuadros observamos que el espacio representado es extranjero -Alejandría- para los venecianos no era un espacio desconocido para estos dado que –como se mencionó en el primer apartado- los venecianos desde el siglo XIV o antes estaban viviendo en Alejandría y otras ciudades del Sultanato Mameluco. Lo que nos indica que la representación del espacio no fue un elemento poco familiar para los venecianos y que la creación de un diseño urbano mixto fue intencional. Pero volviendo a la distinción de esos venecianos observamos que su vestimenta negra los distingue como patricios, la casta más alta veneciana, y la roja como ciudadanos. Si tenemos en cuenta que los patricios tenían un trabajo particular, ser comerciantes o políticos mientras que los ciudadanos se encargaban de puestos en el estado menores ¿qué espacio nos remite a la reunión de ciudadanos y patricios?: Las *scuole* o cofradías.

La función principal de las cofradías en Venecia era encargarse de las obras piadosas de la ciudad, enfocadas en los más pobres. Los miembros de las *scuole* visitaban enfermos, donaban dinero a los hospitales, participaban en oraciones colectivas, en flagelaciones grupales, etc. Había dos tipos de cofradías las *Scuole Grandi* y las *Scuole Piccole*, ambas cumplían las mismas tareas en la ciudad. Las diferenciaban varios aspectos como: el número de integrantes, las *scuole piccole* tenían 200 miembros en promedio, mientras que las *scuole grande* tenían 6000; las *scuole grande* solo recibían hombres independiente de su ocupación, mientras que las *scuole piccole* recibían hombres y mujeres, pero estaban limitados a ciertos oficios o nacionalidades. La principal función de las *scuole*, además de sus acciones piadosas, era mantener el status quo de la ciudad a partir de la convergencia de varias clases sociales y de los actos piadosos que permitían la percepción en sus miembros de que estaban ayudando a mantener la serenidad de Venecia y el bien común, del cual los patricios eran los únicos guardianes gracias a su posición en el gobierno veneciano<sup>28</sup>.

El cuerpo de los venecianos y sus gestos pasivos denotan su función como testigos. Vemos en los cuadros que su función es la ser los guardianes de San Marcos. La presencia de los venecianos en las pinturas denota otra forma de reconocerlos: su devoción a San Marcos. Como se explicó en el apartado anterior, la identidad de Venecia estaba marcada por el Santo, no sólo sus reliquias y la Basílica que se construyó en torno a la figura del Santo, también su origen y su historia estaba ligada a él.

---

<sup>28</sup> Fortini Brown *Venetian Narrative Paintings*, 20 - 21

La presencia de los venecianos en los cuadros no solo es símbolo de su devoción hacia San Marcos, también es un símbolo de su compromiso con la misión de la Scuola. La identificación de sus miembros allí les agrega importancia en su misión como *confratelli*. La presencia de los venecianos como testigos de su historia, también los hace testigos de su vínculo con San Marcos y con el Sultanato Mameluco.

El diseño urbano basado en el de Venecia le dio coherencia a la representación mediante la construcción de ciertos elementos arquitectónicos como plazas o iglesias. Para los venecianos y su identificación como comunidad esta representación trata de reconstruir un escenario histórico, pero familiar para los venecianos en donde se desarrolló un hecho histórico importante para ellos. La configuración de un espacio para el desarrollo de la vida de San Marcos requirió de la utilización de elementos venecianos para marcar que el destino de San Marcos era descansar en Venecia. También si el diseño urbano organiza la manera en la que los habitantes están en el espacio, entonces este diseño urbano también se hizo para los venecianos, dado que estos eran habitantes temporales de esta ciudad también.

Este diseño urbano veneciano tenía una funcionalidad a largo plazo: preservar el diseño de la ciudad intacto. Vemos que los edificios y la plaza tienen una gran similitud con la Piazza San Marco, por lo que vemos el deseo de preservar la ciudad de Venecia. También mediante la inclusión de ciertos elementos decorativos orientales los pintores venecianos reconocieron la influencia de la arquitectura musulmana en su propia arquitectura. La inclusión de formas geométricas, el arabesco entre otros logró, al igual que lo hizo con los mosaicos bizantinos, ser el diseño mixto *perse*. La historia de la arquitectura veneciana está marcada por la mezcla entre varios estilos que parecen incompatibles, por lo que la creación de un diseño urbano mixto, con decoración extranjera es un tributo a la ciudad y a su historia.

También había una intención de preservar la realidad, ser un eterno presente. Debido al comienzo de la decadencia de la economía veneciana basada en el comercio, y siendo este una fuente de honor y estatus, los venecianos vieron en las causas piadosas una nueva fuente de honor, por lo que la actividad de las *scuole* incrementó al igual que las donaciones, lo que permitió que se adornaran los edificios y se comisionaron con artistas ciclos narrativos sobre el santo, en muchos casos su santo patrón, como el caso de la *Scuole Grande di San Marco*, durante el siglo XV. Las

*istorie*, o ciclos narrativos pictóricos permitieron el desarrollo del estilo del testigo ocular<sup>29</sup>. Este estilo tenía la función de contar una historia desde el punto de vista de los testigos. Además se caracterizó por la representación de grandes masas, la configuración de un espacio abierto, (en su mayoría plazas) en donde se pudiera desarrollar el hecho que se iba a contar, también por sus agregados arquitectónicos como los balcones y las ventanas en donde los se pudieran ubicar más personas. Una de las funciones de este estilo fue el de contar una historia verazmente, por tanto elementos como la perspectiva pero también la exactitud en cuanto a los escenarios y los personajes eran importantes. Así, observamos que las pinturas que hemos analizado pertenecen a este de estilo.

El estilo del testigo ocular, y los pintores que lo desarrollaron, fueron llamados en un principio *pittore di cerimonia*, en donde mediante la representación de las ceremonias, como las procesiones o los milagros de las reliquias, se pretendía institucionalizar la forma de realizar las ceremonias y de ver la realidad veneciana. Con el enfoque hacía finales del siglo XV en la representación de la vida de los Santos, los pintores se enfocaron en conocer y crear escenarios extranjeros, en donde se desarrollaron la vida de los Santos. Sin embargo, y como hemos podido observar el cambio de temática en las *istorie* no dejó de lado la auto-representación.

Con relación a la auto-representación de los venecianos, la escritura, como la pintura, también fue una manera de auto-representarse y de crear una nueva realidad. Respecto a la historiografía veneciana, se ha creado la noción del “Mito de Venecia”, que se trata de la concepción creada que la República veneciana era una tierra ideal en donde reinaba la libertad, la justicia y la estabilidad<sup>30</sup>. J.S. Grubb habla de algunas constantes en la escritura de las como fueron:

“[...] una ciudad fundada en libertad y nunca bajo la dominación de un poder extranjero; una economía marítima comercial; un patriciado unido, guardián del bien común; una sociedad piadosa pero independiente eclesiásticamente; una población leal; una constitución base de una serenidad de mil años; una república sabia y benevolente, proveedora de justicia y altamente tolerante.”<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Adaptado del inglés *eyewitness style*.

<sup>30</sup> Robert Finlay, “The Immortal Republic: The Myth of Venice During the Italian Wars”, *The Sixteenth Century Journal* 30 [1999]: 931 Revisado el 30 de Octubre de 2014 <http://www.jstor.org/stable/2544605>

<sup>31</sup> J.S. Grubb, “When Myths lose power: Four Decades of Venetian Historiography”, *The Journal of Modern History* 58 [1986]: 44 Revisado el 30 de Octubre de 2014 <http://www.jstor.org/stable/1881564> “[...] a city founded in liberty and never thereafter subjected to foreign domination; a maritime commercial economy; a unified and civic minded patriciate, guardian of the common good; a society intensely pious yet ecclesiastically independent; a loyal and

La escritura de la historia se convirtió en un arma política que permitía la permanencia del sistema político y social de la ciudad. Según Patricia Fortini Brown, el estilo de la crónica se asemejó al estilo de las *istorie*, Ambos pretendían preservar en la memoria los hechos históricos mediante la descripción del hecho, de sus testigos y del espacio<sup>32</sup>. Para Venecia, esta descripción era una de las maneras de preservar el orden de la ciudad, lo que se hace visible en el cuadro de Gentile Bellini *Procesión en la Plaza de San Marcos*, en donde se observa la procesión organizada por la *Scuole Grande di San Marco* en Venecia. En este cuadro no sólo se institucionaliza la ceremonia, también la manera en la que se ve la ciudad, en la que se concibe la importancia de San Marcos, la manera en la que se vestían los ciudadanos de Venecia, etc. Creando una versión de la realidad veneciana inmortalizada en los cuadros, la pintura se asemejaba a la escritura en Venecia: ambos inmortalizaron una visión de Venecia ideal y perfecta.

La caracterización de los venecianos como sí mismos no se construye solamente desde las formas visuales. Como vimos la identidad no se define solamente por una sola característica, otros aspectos sociales, religiosos, culturales, etc., también son una manera de representarlas. En este apartado vimos como los venecianos se representaron como tal, teniendo en cuenta la casta, la vestimenta, la arquitectura, su religión y su profesión, todo esto expresado en la representación visual de sí mismo. La escritura, jugó el papel de inmortalizar la República en la que los venecianos vivían, y con esto las características por las que se definían sus habitantes: orden, riqueza, comercio, religiosidad, etc.

La distinción como un acto de reconocimiento del otro se expresa en estos cuadros tejiendo sus detalles con la historia de la República y del Santo. Los cuadros no sólo ayudan a consolidar la manera en la que los venecianos se vieron a sí mismos y su identidad, estableció una manera de entender al musulmán como un aliado comercial, dejando atrás la concepción europea cristiana sobre la amenaza. El vínculo entre Venecia y el Sultanato Mameluco permite entender la necesidad de un espacio mixto, un espacio en donde ambos personajes pudieran convivir y comerciar pacíficamente, basado en el entendimiento mutuo. Por tanto, a partir de la

---

*consented populace; a constitution constraining disruptive forces in a thousand year harmony and constancy of purpose; a republic of wisdom and benevolence, provider of fair justice and a high degree of toleration.*” Traducción propia.

<sup>32</sup> Fortini Brown, *Venice Narrative Paintings*, 90 y 132

identificación de los vestigios que distinguen a los sujetos, se pudo en primer lugar no sólo distinguir al musulmán, también representarlo asignándole un papel dentro de esa representación ya sea como testigos o como actores.

La práctica comercial no consistió simplemente en el intercambio de productos necesarios para el consumo. El comercio con oriente se hizo en base a lo que se llama “bienes de lujo” que son productos que no son vitales para la supervivencia del ser humano, y estos productos de lujo traídos de oriente llevaban consigo su propia carga cultural que logró transformar algunos aspectos de la vida en Europa, como las especias que se usaron como medicinas. El comercio en Venecia, sirvió para crear ese espacio mixto, para acercar las fronteras entre ambos territorios y vincular a Venecia con Oriente. También, el comercio fue una de las piedras angulares de la identidad veneciana, más que la religión y la forma de gobierno, dado que fue gracias a este que existió una época esplendorosa de esta ciudad, lo que dejó su huella en la ciudad, en sus edificios y en sus habitantes.

La representación de los personajes se convierte en un acto de presencia de estos, mediante el cual se construye una nueva identidad. Para el caso de los musulmanes, quienes eran identificados con el otro por excelencia por la tradición europea-cristiana, la intención de esta construcción cambia, como vimos este se convierte un aliado, un sujeto con el que se puede dialogar y comerciar, intermediado esto por la figura de San Marcos. Esta construcción de los sujetos, se convierte en una forma de conocimiento, que se concreta en la principal característica que distingue a los sujetos representados: el vestido. Más que una forma de distinción, el vestido se convirtió en una forma de darle una nueva intención a la distinción de venecianos y musulmanes, los primeros como ciudadanos honorables y los segundos como aliados.

# Capítulo dos: De la distinción a la alteridad

---

En el capítulo anterior se analizó la construcción de sujetos a partir de la distinción enfocados en tres elementos comunes en los cuadros definiendo tres personajes dentro de los mismos. La pregunta central de esta investigación más que indagar por la distinción, indaga por la alteridad del sujeto y cómo se construye desde el lugar de producción veneciana. Por tanto, este capítulo se aproximará a la construcción de la alteridad desde la distinción de los sujetos.

Para tal fin, el capítulo estará dividido en tres apartados. El primero hablará sobre la construcción del musulmán como otro. El segundo sobre la identificación del otro dentro de su sociedad y por ende la construcción de la alteridad tomando como ejemplo el vestido y el tercero sobre la función de la alteridad creada.

## ***Pintura y escritura: el otro***

Este apartado indagará sobre la construcción del otro a partir de la pintura y la escritura. En las pinturas se definen tres personajes y se les asigna un papel determinado en el relato del santo. La distinción de estos sujetos sugiere la identificación de las diferencias entre ellos, y se empieza a perfilar la designación de un sujeto como otro y en consecuencia un sujeto se identifica como sí mismo.

En las pinturas por ejemplo en *Predicación de San Marcos en Alejandría*, podemos identificar gracias a San Marcos y la escena que se representó que el territorio es Alejandría, una ciudad musulmana perteneciente al Sultanato Mameluco. Gracias a su diseño urbano podemos identificar una ciudad occidental si nos guiamos por el diseño en Damero. Por tanto encontramos una contradicción en cuanto a la identificación de los sujetos como otros: ¿cómo podemos identificar quién es el otro en esta situación? Dado que si nos guiamos por el relato de la vida de San Marcos, los venecianos estarían representados como otro, mientras que la predominancia de un diseño urbano occidental habla de que los musulmanes son representados como otros.

Sin embargo el lugar de producción de la pintura nos habla de un lugar de producción veneciano. Lo que indica por que tanto los personajes musulmanes están siendo distinguidos como otro. Tal

como vimos en el capítulo anterior la representación de los personajes musulmanes en estas pinturas adquiere importancia dado que tal tradición se caracterizó por tratarlos como seres inferiores que en algunas ocasiones no parecían humanos.

La tradición intelectual veneciana se enfocaba en su mayoría en Venecia. Las crónicas venecianas eran el principal producto intelectual durante los siglos XIII y XIV e incluso parte del XV antes de la influencia humanista, incluso sus referentes temporales que debían ser los papas, eran los dogos venecianos. La crónica comenzaba con la fundación de Venecia no con la creación del mundo. Con la llegada del humanismo a Italia desde Florencia, los patricios venecianos que tuvieron la oportunidad de recibir una educación humanista enfocaron sus textos en legitimar el gobierno del patriciado. Tal fue el caso de Bernardo Giustinani (1406 -1489), quien con sus obras legitimó el gobierno de los patricios al mismo tiempo que se adhirió al estilo de Tucídides<sup>1</sup>; de Marco Antonio Sabellico (1436 – 1506) con *Rerum venetarum ab Urbe Canditalibri*, modelada en Livio; otro ejemplo es el de Flavio Biondo (1392 – 1463) con *Roma triumphans, Roma Instaurata*,<sup>2</sup> donde hace énfasis en cómo se construyó el “Mito de Venecia”. Mientras que los humanistas de Italia, y especialmente de Florencia, eran hombres de letras dedicados a escribir, los hombres humanistas de Venecia eran hombres de gobierno, como era su deber sobre todo si eran patricios, así que los escritos humanistas fueron apologeticos y estuvieron al servicio del gobierno y sus intenciones<sup>3</sup>. Una pequeña parte de la tradición intelectual escrita se enfocaba en asuntos políticos del extranjero, por medio de cartas y diarios de viaje de los viajeros.

La pintura veneciana se encargaba de asuntos religiosos como altares, historias de la vida de los santos y los retratos de los miembros del gobierno. Desarrollándose a la par de grandes mecas artísticas como Florencia y Roma, los pintores venecianos estuvieron altamente influenciados por Donatello y otros grandes artistas<sup>4</sup>. Especialmente la pintura dedicada a los miembros del gobierno y a las paredes del palacio Ducal, así como en gran medida las pinturas dedicadas a la historia de San Marcos, estaban enfocadas a contar y legitimar la historia de Venecia que las crónicas habían instaurado como canon. Esto establece una relación dialéctica en la que tanto

---

<sup>1</sup> Eric Cochrane, *Historians and Historiography in the Italian Renaissance* (Chicago: The University of Chicago Press), 315, 70

<sup>2</sup> Cochrane, *Historians and Historiography*, 72

<sup>3</sup> Fortini Brown, *Venetian Narrative Painting*, 91

<sup>4</sup> Peter Humfrey, *Painting in Renaissance Venice*. (New Haven: Yale University Press, 1995), 55



pintura como escritura se nutrían la una de la otra creando lo que se denomina “el Mito de Venecia”<sup>5</sup>.

Como vemos, en medio de la legitimación de la historia de la ciudad queda poco espacio para la creación de la alteridad. Sin embargo, si el pequeño porcentaje de obras (pictóricas y escritas), sobre el otro se relacionaron dialécticamente, podemos encontrar en tal relación la respuesta a la pregunta ¿cómo se construye la alteridad en Venecia?

Tomando el ejemplo de *Arresto y Juicio de San Marcos desde la Sinagoga* (Anexo 1, Ilustración 6), podemos observar que en esta pintura los musulmanes están intentando dominar el cuerpo de San Marcos a través de su arresto, sus manos, las que lo ayudan a predicar están atadas. En el cuadro *Martirio de San Marcos* (Anexo 1, Ilustración 4) vemos una mezcla de venecianos y musulmanes que observan y participan en la pintura. Vemos que en el *Martirio*, los musulmanes son aquellos quienes arremeten contra el Santo, así como en el *Arresto y juicio*, los musulmanes son los que actúan en contra del Santo, y los venecianos son los que observan la escena.

El rol de los musulmanes como actores en los cuadros, como se mencionó en el párrafo anterior, está en contraposición con el rol mayoritario de testigos venecianos. El motivo por el que los venecianos son los testigos en una pintura que cuenta la historia de un santo que vivió en el siglo I, siglos antes de la fundación de Venecia, es que estos son los libertadores del cuerpo de San Marcos. Dado que si el rol de los musulmanes era el de dominar el cuerpo del Santo, por medio del traslado de las reliquias los venecianos lo liberan. Por tanto son las acciones de los musulmanes los que llevan a definirlos como otros, y a partir de su identificación por medio del vestido los construyen como mamelucos.

La visualidad veneciana relaciona al musulmán con aquellos que amedrentaron el cuerpo de San Marcos, es decir que más que relacionarlos con el otro per se, aquel que se dibujaba en los textos de los humanistas, los venecianos los ligan con un personaje histórico, y recuerdan la importancia de sus acciones. Dado que al igual que la alteridad definida por Merlau-Ponty, sin otro no hay sí mismo, sin musulmanes no habría venecianos y su papel como libertadores no existiría. Por tanto, lo que le da sentido a la representación de San Marcos es la construcción de la alteridad por medio de la identificación del musulmán como el otro.

---

<sup>5</sup> Fortini Brown, *Venetian Narrative Paintings*, 90

Esta identificación del musulmán como la vemos en las pinturas no tenía una tradición pictórica clara. La tradición veneciana sobre la vida de San Marcos no representó a los infieles, y como se mencionó en párrafos anteriores la representación del musulmán no tenía mucho espacio en la tradición pictórica veneciana. Sin embargo, la presencia de los venecianos en el extranjero y las *relazioni* o cartas dejadas por muchos de ellos nos advierte de la existencia de un modo de acercarse a una tradición que hable acerca de los musulmanes como otro.

El intercambio dialogal entre venecianos y musulmanes dejó rastros textuales como las *relazioni* que le dieron una idea de los venecianos no sólo de la situación en el extranjero y lo concerniente a sus negocios. También era trabajo de los que estaba allí informar sobre lo que sucedía en las cortes de los sultanes, no sólo para saber el estado del territorio en donde había empleados de la república sino para saber el movimiento comercial que debían hacer estratégicamente y cuidar sus colonias. Especialmente los cónsules en el extranjero tenían que aprender la lengua del lugar al que eran enviados, y tenían que aprender de las costumbres en donde estaban para no correr el riesgo de cometer delitos y ser encarcelados y removidos de su cargo, por lo que el registro de las *relazioni* no solo contenía datos políticos, también contenían datos sobre la vida en la ciudad y los sitios que visitaban.

Otra tradición en Venecia eran los diarios de las peregrinaciones a Tierra Santa. Al ser Venecia el puerto principal para el comercio hacía oriente, era normal que los peregrinos a Tierra Santa partieran y llegaran a esta ciudad, por lo que muchos de los diarios escritos por estos viajeros circulaban por Venecia. Un caso conocido es el de Breydenbach quien no sólo escribió sobre su travesía sino que llevó un grabador con él quien hizo grabados de su travesía por Tierra Santa. El libro de Breydenbach es citado por Julian Raby en su estudio sobre la inclusión de escenarios orientales en la pintura veneciana como una de las fuentes gráficas y escritas sobre los escenarios orientales para los pintores venecianos<sup>6</sup>.

Por tanto observamos que hay una tradición escrita acerca del otro y de su distinción por medio de los escritos de los embajadores y otros funcionarios de la república. Está tradición escrita al igual que las crónicas y otros textos venecianos tuvieron una relación dialéctica con la pintura. Está relación dialéctica no era solamente la producción de escenarios exactos o retratos de personajes basados en lo escrito allí. La pintura trató de imitar a la escritura en su capacidad de

---

<sup>6</sup> Raby, *Venice, Dürer*, 50

institucionalizar y transmitir una realidad legitimada. En otras palabras, la función de la pintura no es solamente ser un espejo de la realidad basado en los escritos de los venecianos, sino que al igual que tales escritos la pintura pretende crear una nueva realidad que se legitima como la verdadera realidad veneciana.

Entonces tomando en cuenta la afirmación del capítulo anterior basados en el papel de San Marcos en las pinturas como el vínculo entre venecianos y mamelucos, podemos afirmar que la alteridad creada también hace parte de la realidad legitimada. Es decir, que el vínculo con los mamelucos era un vínculo que los venecianos veían la necesidad de reforzar. Por eso, podemos observar en las pinturas que hay una división de la función de los mamelucos: actores y testigos, dado que en su tiempo, San Marcos convirtió a los infieles al cristianismo. Por tanto reconoce el papel histórico del personaje, diferente del que tienen los venecianos. Y esta forma de diferenciación, también es una forma de construir la alteridad, y le da su intención. Es una alteridad inclusiva.

En conclusión, hemos visto como desde los roles establecidos en las pinturas por el cuerpo y por San Marcos, podemos ver cómo se produce la alteridad, y cómo se define al musulmán como otro. El cuerpo de San Marcos es el eje central de los cuadros, como veíamos en el capítulo anterior no sólo por la disposición de los cuerpos a su alrededor, sino también porque es a partir de este como se establecen los roles de los demás personajes y los vincula históricamente. Sin embargo, vemos que la representación exacta de los musulmanes, dado que esta representación por medio del vestido corresponde a los roles de la sociedad mameluca, tiene sus raíces en la tradición escrita de los venecianos en las *relazioni* y en los diarios de viaje, ambas producciones que se esfuerzan por hacer un acercamiento objetivo a la realidad.

La alteridad creada por la representación de los musulmanes define al otro a partir del conocimiento que se tiene de él por medio de la tradición escrita, y se acerca a él con los ojos del lugar de producción de Venecia: la legitimación de una realidad creada en donde la República es símbolo de poder económico y armonía. Por tanto la necesidad de vincular a los venecianos con los mamelucos no es solo una necesidad pictórica sino que se traduce también a una necesidad real de lidiar con la decadencia del comercio veneciano.

El otro se define como un aliado comercial, legitimando el comercio con los mamelucos y reconocimiento su propia individualidad. Este aspecto de la alteridad, el reconocimiento de ciertos vestigios es el tema del siguiente apartado. En donde el reconocimiento de los vestigios individuales y culturales del otro le asigna no sólo un rol dentro de la representación sino también uno histórico, y le da la intención a la alteridad construida.

### ***La alteridad y el vestido***

Hemos analizado como a partir de la tradición veneciana en la pintura se construye una alteridad. Sin embargo aún no se ha analizado las pinturas en relación con el otro y cómo se identifica. Según Baxandall hay que analizar las circunstancias del autor para poder entender al autor, no hay que dejar el análisis en el plano circunstancial por que no lleva a ninguna respuesta concreta sobre el objeto, debe ser el objeto, no el sujeto, el que nos de la respuesta a la pregunta realizada<sup>7</sup>. Por tanto en este capítulo se analizará desde las pinturas la formación de la alteridad tomando como ejemplo el vestido.



<sup>7</sup> Michael Baxandall, *Modelos de Intención*, 24.



Detalle 22 Giovanni Mansueti, *San Marcos curando al zapatero Aniano*. Detalle.

En la pintura *Predicación de San Marcos en Alejandría* vemos que el vestido es una forma de identificar a los sujetos. La distinción cultural de los musulmanes se convierte en el primer elemento mediante el cual los venecianos vieron de una manera distinta a los mamelucos. Como se explicó en el primer capítulo, el turbante es un ejemplo de lo anterior. En la ilustración 10 podemos ver una miniatura del año 1521 que representó una diferencia cultural entre los musulmanes: los turbantes. En la ilustración 12 aparece un detalle de la miniatura que representa a los mamelucos, en donde vemos que incluso entre ellos los turbantes cambian, en la Ilustración 11 observamos lo mismo para el caso de los otomanos. Por tanto vemos como se reconoce en las pinturas una diferencia cultural entre los musulmanes. Esta diferenciación cultural también se hace presente entre los mamelucos. Vemos en el cuadro *Episodios de la vida de San Marcos* (Anexo 1, Ilustración 2), representados diferentes mamelucos identificados por su vestimenta cumpliendo diferentes papeles dentro del relato de la vida de San Marcos. Como se señaló en el capítulo anterior, podemos ver que hay un personaje cuya representación está ligada un papel de autoridad en las representaciones, en cuadros como *Arresto y Juicio de San Marcos desde la Sinagoga*, hace de juez. Su turbante llamado *al-na<sup>c</sup>ura*, y su vínculo con el emblema del sultán Qa'it Bey, lo identifica como el sultán, guardián del pueblo mameluco<sup>8</sup>.

Alrededor de la figura del sultán como en *Episodios de la vida de San Marcos* o en *San Marcos curando al zapatero Aniano* (Detalle 22) ambos cuadros de Giovanni Mansueti, vemos la presencia de unos personajes que usan un turbante llamado *zamt*<sup>9</sup>, un turbante alargado en su mayoría de color rojo, vemos que las vestimentas de estos personajes son lujosas por sus bordados. Louis W. Mackie observa respecto de estas vestimentas que: “Los elementos de diseño individual, como los conejos, flores y la epigrafía, tienen numerosas comparaciones, pero las

<sup>8</sup> Amalia Levanoni, “The Mamluk Conception of the Sultanate”, *International Journal of Middle East Studies* 26 (1994), 374

<sup>9</sup> Raby, *Venice Dürer*, 40

combinaciones de los elementos y el resultado del conjunto están aparte sin paralelo alguno, con la excepción de las telas con rayas y bandas.”<sup>10</sup>

El uso de estos elementos del vestido está ligado a las clases sociales mamelucas altas, y la presencia alrededor del sultán indica que su quehacer era cerca de este, por tanto, podemos identificar a estos personajes como los emires, quienes eran los consejeros del sultán y muchas veces utilizaron su poder político para beneficiarse económicamente<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> *“Individual design elements, such as rabbits, blossoms, and epigraphy, have numerous comparisons with the exception of elements and the overall layout often apart without parallel, with the exception of banded and stripped layouts [...]”* en Louise W. Mackie, “Towards an Understanding of Mamluk Silks: National and International Considerations” en *Muqarnas* 2 (1984):” 130, Traducción propia

<sup>11</sup> Levanoni, “The Mamluk Conception”, 374 - 375



Detalle 25. Giovanni Mansueti, *Arresto de San Marcos desde la Sinagoga*. Detalle



Detalle 24. Gentile Bellini, *Predicación de San Marcos en Alejandría*. Detalle



Detalle 23. Giovanni Mansueti, *Episodios de la vida de San Marcos*. Detalle

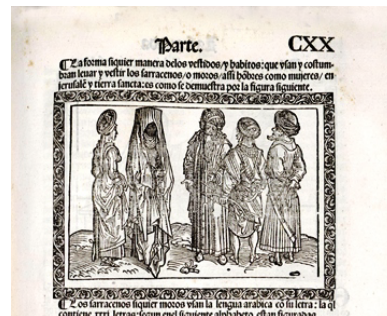


Ilustración 13. Reuwich

Aquellos que se encargaban de arrestar

a San Marcos como el cuadro *Arresto y juicio de San Marcos desde la Sinagoga*, usaban un turbante llamado *taqqiya* (Detalle 25). Esta clase militar está vestida se manera sencilla con vestidos con rayas o bandas, una vestimenta sencilla pero que los identificaba como los protectores del sultán y del pueblo.

Aparte de los hombres también hay mujeres representadas como podemos ver en cuadros como *Predicación de San Marcos en Alejandría* (Detalle 24). Allí las mujeres parecen tener su propio espacio lo que se observa en otras pinturas como *Episodios de la Vida de San Marcos* (Detalle 23). Su vestimenta blanca, les cubre todo el cuerpo salvo los ojos, Raby identifica la fuente de la representación de las mujeres en los grabados de Reuwich para Breydenbach (Ilustración 13)<sup>12</sup>. El rol de las mujeres parece rezagado a su propio espacio, ellas no participan de las dinámicas de

<sup>12</sup> Raby, *Venice, Dürer*, 50

los hombres representados en las pinturas, su rol en la sociedad no se podía equiparar al de los hombres. Aunque hay estudios sobre la mujer en la sociedad mameluca que explican que como jefas de las casas de muchos emires poderosos lograron acumular un poder económico grande debido al manejo del dinero de la casa<sup>13</sup>, lo que explica su presencia en una plaza en donde ocurren transacciones comerciales.

La identificación del sujeto como tal, no reside en el sujeto, sino en un tejido relacional que lo constituyen, según Durand en su libro *Lo Imaginario*<sup>14</sup>. Los hilos de ese tejido pueden ser productos mentales definidos como “arquetipos” que son puntos de unión entre el imaginario y los procesos racionales del sujeto<sup>15</sup>. En este caso, los arquetipos se construyen alrededor del vestido no sólo como un elemento que permite generalizar al musulmán y encasillarlo en un cliché –como fue el caso de la tradición europea cristiana que no diferenciaba entre musulmanes y los llamaba a todos turcos-, sino también como una forma de identificar el papel del otro en su entorno social.

La producción escrita sobre los musulmanes en Venecia, como vimos en el apartado anterior, le dio una nueva dimensión al arquetipo del musulmán. Dado que gracias a la relatoría de los hechos que ocurrían los venecianos pudieron comprender a los musulmanes mamelucos desde su propio lenguaje, lo que facilitó la representación visual de estos. El reconocimiento de la diferencia cultural y social entre musulmanes y mamelucos se convierte en una forma de distinguir al otro mediante la representación de los actores quienes se establecen como figuras históricas: fueron quienes martirizaron y arrestaron al Santo. Tienen un papel histórico en la vida del Santo. Sin embargo esta representación podría parecer anacrónica, dado que la vida de San Marcos ocurrió mucho antes de la instauración del Islam. Mas, en esta época los musulmanes eran asimilados como paganos por su diferencia de culto, por lo que la representación de estos en las pinturas no se presenta como anacrónica.

Así al incluir a los musulmanes como paganos en las pinturas, como testigos y actores, tomando parte en un hecho histórico importante para los venecianos (como lo fue la vida del santo patrón

---

<sup>13</sup> Yosef Rapoport, “Women and Gender in Mamluk Society: an overview” en *Mamluk Studies Review* 11 (2007), Revisado Marzo 10, 2015, 45

<sup>14</sup> Gilbert Durand, *Lo imaginario* (Barcelona: del Bronce, 2000) 108

<sup>15</sup> Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004) 63.



de su ciudad) hace visible en la representación el intercambio dialogal que propone Todorov: el deseo de establecer un puente para dialogar con el otro, no aplastarlo ni destruirlo y así percibirlo e identificarlos. Es decir que la diferencia del otro en su identidad territorial y religiosa lo convierte en una figura histórica un actor importante para la historia de Venecia, este es un vínculo histórico que se establece entre Venecia y los musulmanes mediante la representación de San Marcos. Cambiar por una forma de ver el cuerpo del sujeto como el cuerpo de un musulmán.

Esta forma de construir al otro, primero como individuo diferente expresado en su forma de vestir y segundo asimilando esa diferencia cultural a una categoría usada para describir aquello que no era católico, pagano; está caracterizando la mirada: es la forma de distinguir al otro sin desconocerlo ni tergiversarlo como sujeto. Esto marca una ruptura con la tradición europea que partiendo de la diferencia entre católicos y musulmanes calificaban al otro como amenaza ya sea espiritual o territorial mediante la tergiversación del sujeto. Ese otro no sólo amenazaba la espiritualidad y la existencia de la cristiandad, era un obstáculo para los intereses económicos y territoriales cristianos. La respuesta a esta amenaza en algunos casos fue la de conquistar y destruir al otro, en otros casos cuando la amenaza no se podía contener, la iglesia cristiana promulgó la idea de la cruzada, una ofensiva conjunta de la cristiandad en contra del otro.

Como vimos en el capítulo anterior la tradición europea durante el siglo XV se esforzó por ver a los musulmanes como una raza infiel y una amenaza para la cristiandad. Las categorías de comparación en este punto se vuelven importantes, dado que nos hablan sobre la manera en la que los sujetos que producen las obras se identifican a sí mismos e identifican a los otros. La utilización de la mayoría de los papas de la categoría “cristiandad” nos habla del esfuerzo de crear una fuerza sólida y espiritual en contra de otra fuerza espiritual: los “musulmanes”, como el texto de Pío II *Cosmographia* que intenta discutir los orígenes de los turcos. La alternación de las categorías turco y musulmán como equivalentes hacen parte de la mala comprensión del Islam que tenían la mayoría de los europeos respecto del Islam, lo que convierte la representación de los musulmanes veneciana en un ruptura con esta tradición, dado que lo que ellos identifican como el otro va más allá de la identidad religiosa y se relaciona más con una identidad territorial y con una distinción cultural dentro de su propio entorno social.



Detalle 26. Gentile Bellini,  
*Predicación de San Marcos en  
Alejandría. Detalle*

Sin embargo no hay que olvidar que San Marcos es el eje central de la representación. Por tanto el análisis del vestido y del relato que se construye alrededor de él es fundamental para entender la construcción de la alteridad. Como vemos tanto en las pinturas, podemos tomar como ejemplo *Predicación de San Marcos en Alejandría* (Detalle 26), como en los murales de la Basílica de San Marcos, el vestido tiene la función de representar al Santo exactamente. Al representar al San Marcos, y distinguirlo como una figura histórica en una cofradía veneciana, el Santo hacía presencia en la cofradía y en Venecia. La vestimenta del Santo –la toga- era la típica de su época, lo designa como San Marcos, y su presencia en Venecia simboliza el poder y religiosidad de la ciudad.

La exactitud con la que se representó al santo fue una forma de crear un relato sobre la historia de la república, en donde Venecia no solo libera el cuerpo de San Marcos, como vimos en el capítulo anterior, la ciudad también se ve beneficiada por este papel que tiene en la historia de San Marcos. La intercesión del Santo por Venecia le concede su estabilidad y éxito comercial. Es decir, que gracias al prestigio que adquiere Venecia como una ciudad santa es resguardado por San Marcos y legitimado en las pinturas y en las obras escritas.

Por otro lado, la alteridad se construye no sólo en la identificación del sujeto como otro, sino del otro sujeto como sí mismo. Este sujeto que observa, el veneciano, tiene una vestimenta que lo identifica como tal, la toga y el bonete son elementos que lo identifican no sólo como veneciano también como devoto a San Marcos, por lo que el vestido sirvió no sólo para identificarlo como perteneciente a una casta y a una república, sino para asignarle un papel social.

El veneciano tenía una vestimenta que sirvió como una forma de unificar a los venecianos en su identidad territorial y social, como lo explica Margareth Rosenthal:

“Muchos patrones de producción de mercancías en la creación y diseminación de textiles venecianos para el vestido también cambió la manera en la que los venecianos seleccionaban y producían bienes para su identidad. Como un sistema jerárquico, la moda y el vestido sirvieron como marcadores de bienes sociales para distintos registros sociales adhiriendo

colores y telas específicos que anunciaban la vocación, el estado civil (particularmente para las mujeres), género y escalafón social del portador del vestido.”<sup>16</sup>



Detalle 27. Gentile Bellini, *Predicación de San Marcos en Alejandría*. Detalle

Los personajes retratados en los cuadros, especialmente en la *Predicación de San Marcos en Alejandría* (Detalle 27), eran miembros de la Scuola de San Marcos, en donde la mayoría de sus miembros eran comerciantes. De

hecho, Gentile Bellini autor de la *Predicación*, se dedicó por mucho tiempo a hacer retratos de miembros del consejo para el Palacio Ducal, por lo que es normal encontrar en sus pinturas retratos de miembros de la Scuola, como el mismo en el cuadro mencionado. La representación de una sociedad veneciana –estable y ordenada- alentó la imagen de las castas venecianas dedicadas a una actividad, que directa o indirectamente, ayudó al desarrollo de la actividad comercial en Venecia. La representación de la sociedad veneciana no sólo fue una manera de construir la identidad veneciana exaltando su orden y armonía, sino también exalta a los miembros de la sociedad.

En conclusión, por medio del vestido como una forma de identificación, se identifica al otro acercándose a su entorno social lo que constituye una diferenciación cultural que rompe con la tradición europea-cristiana que asimilaba la uniformidad en la identidad de los musulmanes. El vínculo que se establece con los mamelucos identificados como otros por medio de su vestimenta está atravesado por su identidad religiosa como paganos y su identidad histórica-territorial. Mientras que la identidad veneciana se establece por medio del vestido diferenciado del

---

<sup>16</sup> “New patterns of production, merchandizing and consumption in the creation and dissemination of Venetian textiles for clothing also changed how Venetians selected and acquired goods from their identities. As a hierarchical system, fashion and dress served as social markers for distinct social registers by adhering to specific colors and fabrics which announced the vocation, marital status (particularly for women), and gender and social echelon of the wearer.” <sup>16</sup> Margaret F. Rosenthal, “Clothing, Fashion, Dress, and Costume in Venice (C. 1450 – 1650)” en *A companion to Venetian History, 1400 – 1797*, editado por Eric Dursteler (Boston: Brill, 2013) 890. Traducción propia.

mameluco como una sociedad ordenada y estable. Más que identificarse a sí mismo como superiores, la identificación de los distintos personajes en las pinturas establece una sociedad alejandrina ordenada y estable con la veneciana lo que permite establecer una vez más la intención de la alteridad, denominarla como inclusiva.

### ***Alteridad y Función***

Hemos analizado la forma en la que se construye la alteridad desde la tradición veneciana y se representa en el vestido. Sin embargo, esta alteridad se construye para efectos de la representación de los personajes y su identificación por lo que el objetivo de este último apartado es definir la función de la alteridad.

En el cuadro de Giovanni Mansueti *El Bautismo de Aniano* (Imagen 54) observamos como el zapatero Aniano, un alejandrino, se convierte en cristiano. Este acto de conversión, según el relato de la vida de San Marcos, se convierte en el primer acto de conversión del Santo al que le seguirá la conversión de muchos más en la predicación del santo en la plaza de Alejandría. Por eso las manos y el cuerpo de San Marcos y de su seguidor, son importantes para la representación, dado que son los que crean la realidad histórica que se quiere representar.

Por tanto, es a través de la representación de San Marcos como en el cuadro *San Marcos curando al zapatero Aniano* (Anexo 1, Ilustración 3) en donde se ve cómo se construye la alteridad y la realidad histórica. Si tenemos en cuenta que la representación de los musulmanes como paganos alrededor del cuerpo de San Marcos creando un escenario para sus acciones es lo que les asigna un papel en el entorno creado, sin dejar atrás el papel del vestido mencionado anteriormente, vemos como se reafirma el papel de San Marcos de eje central del cuadro y de intermediario entre venecianos y mamelucos, dado que gracias a él se crea el vínculo que hemos venido explicando a lo largo del texto.

Si tenemos en cuenta que esta obra se hizo dentro del marco del estilo del testigo ocular, un estilo que buscaba imitar la escritura como una manera de legitimar el relato de la historia de Venecia mediante elementos pictóricos como la perspectiva y el diseño urbano visual –que lo vemos reflejado en el uso común en varias pinturas del estilo de elementos arquitectónicos como los balcones y las ventanas-, entonces hay que preguntarse por la intención de este estilo. Patricia Fortini Brown en su libro *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, haciendo un

análisis sobre las pinturas de este estilo y teniendo en cuenta la situación veneciana de decadencia y la manera en la que se escribía en la República como una forma de legitimar la realidad del “Mito de Venecia”, concluye que la intención de este estilo, teniendo en cuenta la relación dialéctica de la pintura y la escritura, es la de interpretar la realidad.

Si bien el escenario creado por los distintos pintores se asemeja en el diseño a la ciudad de Venecia, por lo que hemos hablado de un diseño urbano mixto, y tenemos en cuenta a San Marcos como el eje central de las pinturas, vemos que el espacio se define históricamente como Alejandría y la realidad que se quiere interpretar más que la veneciana es la de San Marcos. Ya hemos mencionado la importancia de San Marcos para la ciudad, por lo que la creación de un relato, y en este caso, una realidad, que vincule a San Marcos con Venecia era un asunto primordial para los venecianos, especialmente si el establecimiento de un status quo social por medio de la labor de las scuole o cofradías residía en la figura de este Santo.

Uno de los atractivos de las pinturas es la forma en la que se puede ver la acción que hay en ellas, los cuerpos, los edificios, en fin, todos los elementos de las pinturas desde los detalles que hemos trabajado como los gestos hasta el ambiente creado por la suma de todos estos elementos, nos hace ver como ocurre la narración de la vida y muerte del Santo. A partir de los elementos mencionados se crea una nueva realidad y en medio de ella una nueva forma de ver al otro. En estos cuadros, podemos ver cómo a partir del vestido se construye un nuevo otro. En el capítulo anterior, resaltábamos que el hecho de que los musulmanes tuvieran un cuerpo era una forma de superar las concepciones acerca de los musulmanes dado que los habitantes de las tierras en oriente no se les daba una forma humana, en el apartado anterior dimos forma a la diferenciación cultural de los mamelucos por medio de la representación del vestido dado que este es la herramienta por medio de la cual el otro es ubicado dentro de su entorno social, y le asigna a su identidad religiosa no un significado peligroso, sino que al tener en cuenta los demás aspectos que constituyen la identidad se le incluye en el panorama histórico como un aliado.

Es en la representación de los musulmanes como otros, unos sujetos provenientes de una ciudad llamada Alejandría y una religión no cristiana, en donde se concreta la realidad de San Marcos, y es por medio de la alteridad de esos personajes que se interpreta la realidad de San Marcos para unirla con la veneciana. En la pintura *Martirio de San Marcos* (Anexo 1, Ilustración 4), vemos la definición histórica de los personajes mamelucos como los yugos del santo, y la definición de los

venecianos como los testigos de este hecho, aquellos que legitiman lo que se representa, ellos también construyen la realidad y la alteridad representada por medio de la mirada.

En el cuadro *Predicación de San Marcos en Alejandría* (Anexo 1, Ilustración 1), a través de la conjunción de elementos pictóricos como el vestido y la presencia de musulmanes, venecianos y San Marcos se cambian los símbolos con los que se construye la realidad. A través de la identificación del otro desde su identidad territorial y religiosa, el mameluco se convierte en una figura histórica, un personaje en el relato de la vida de San Marcos, se establece el inicio de las relaciones entre Venecia y el Sultanato Mameluco.

La representación de los musulmanes se hace en base al tejido que lo constituye, es decir que se encuentran esos aspectos que lo identifican para poder crear una representación de él. Por medio de esta identificación y del proceso de crear una representación del otro, en un primer momento escrita, vemos que se crea un arquetipo del mameluco, es decir que se unen el imaginario sobre el otro a partir de su vestimenta y la racionalización de este, lo que permite la creación de una imagen sobre el otro en las pinturas.

La racionalización de la imagen del otro consiste en la traducción al lenguaje hablado e intelectual veneciano de lo que es el musulmán mameluco que gracias al amplio conocimiento adquirido por generaciones de venecianos intercambiando con los mamelucos, se pudo situar al otro dentro de su entorno social y asimilarlo a su propia sociedad. Es decir, que la alteridad que se construye que implica la construcción de una visión de sí mismo, no sólo tomó en cuenta aquellos aspectos que eran diferentes como el vestido y la identidad territorial y religiosa, sino que al situar al mameluco dentro de su propio entorno social pudo identificar los aspectos comunes a ambos como el diseño urbano –que como se señaló en el primer capítulo es un diseño mixto- y la sociedad ordenada.

La identificación del veneciano en la pintura a partir del vestido está resaltando el orden de la sociedad veneciana que tiene sus raíces en el siglo XIII y la *Serrata*, que determinó no solo las castas, sino el destino de la ciudad. Gracias al ordenamiento de la ciudad, la República pudo funcionar de una manera que le permitió crear un imperio comercial. Por tanto la representación de los venecianos en las pinturas como un testigo no sólo es la exaltación de sus clases sociales,

sino de sus oficios y de la misma República, se exalta los valores y los relatos que mantenían a la República serena.

La identificación del veneciano es importante no sólo porque hace parte de esa alteridad inclusiva que se construye, también lo es porque le permite al público, los *confrateli* de la Scuola Grande di San Marco, identificarse en las pinturas. El público de las pinturas se identifica en ellas y está representación como dispositivo reflexivo los convierte en los testigos, aquellos que legitiman la vida de San Marcos. Lo anterior se convierte en la función del testigo ocular, hacer del público de la pintura, que se ven representados en ella, un testigo de la escena representada y legitimar la realidad allí representada. Por tanto vemos que la alteridad que define Merleau-Ponty se aplica en este caso no sólo dentro de la representación sino en el ambiente en donde circula y donde se produce esta representación.

Hemos visto en este capítulo como a partir de la distinción de los sujetos se identifica al musulmán como otro. El vestido de los sujetos y sus acciones determinadas por medio de los gestos determinan su papel como otro, el vestido de los musulmanes es una forma de identificarlos como tal y también les asigna un papel dentro de la representación no sólo como verdugos del santo, sino como sus jueces, sus acólitos, etc.

Esta alteridad se entreteje también con la creación de arquetipos del mameluco a través de la escritura. Es decir, el proceso de relatar en las *relazioni* y los diarios lo que sucedía en tierras extranjeras musulmanes, se convirtió en una forma de entender al otro y racionalizarlo, es decir comprenderlo desde el lenguaje veneciano pero al mismo tiempo situarlo dentro de su entorno social y cultural. Esto se traduce en las pinturas en la creación de arquetipos del musulmán: el musulmán mameluco, es un pagano habitante de la ciudad de Alejandría, cuyo papel determinado por su vestimenta es una constante en los cuadros, la similitud en los turbantes y en la vestimenta de los personajes y su papel es una prueba de lo anterior.

La alteridad también define al sujeto que lo observa y lo define, y aunque el papel del veneciano como libertador del cuerpo de San Marcos se antepone al papel del musulmán como su verdugo, vemos que la intención de la definición del musulmán como otro se encuentra en el reconocimiento del otro como un aliado comercial y del conocimiento del entorno social y cultural de este. En el caso de los venecianos, vemos la distinción de los personajes que

pertenecen a la *Scuola Grande di San Marcos*, dado que son ellos los libertadores del cuerpo de San Marcos y a partir del vestido se les asigna el papel de venecianos y de actores en la sociedad por medio de la definición de casta y de pertenecientes a la scuola.

La función de la alteridad reside en configurar la realidad de San Marcos para interpretarla como un relato que se relaciona con la historia de la República de Venecia. La creación de una nueva realidad por medio de la inclusión de los personajes venecianos y musulmanes en las pinturas tomando papeles en la vida de San Marcos es una manera de interpretar la realidad. En ese sentido, la alteridad que se construye y que desafía los símbolos de la tradición europea-cristiana es una manera de crear un nuevo relato de la vida de San Marcos y darle sentido desde el lugar de producción veneciano, que abogaba por el fortalecimiento de los vínculos con el otro, en una relación dialéctica con la escritura que ayudó a la racionalización de la imagen del otro.



# Capítulo 3: Arquitectura y diseño urbano

---

Los anteriores capítulos se concentraron en la distinción de los sujetos y en la construcción de la alteridad identificando que la representación veneciana de los musulmanes construía un sujeto como otro, los musulmanes. Este capítulo se enfocará en la arquitectura y el diseño urbano y cómo esta representación ayudó a la construcción de la alteridad.

En los cuadros analizados, vemos que el espacio y la arquitectura hacen parte de la representación de la historia y de los personajes. La intención narrativa del cuadro hace de la arquitectura y del diseño urbano parte de la narración del espacio, pero la pregunta es ¿cómo la arquitectura y el diseño urbano ayudan a la construcción de la alteridad?

Por tanto este capítulo se dividirá en tres partes. En la primera parte se definirá la arquitectura respecto a la pregunta del capítulo, la segunda parte el diseño urbano y la tercera parte hablará acerca de la arquitectura y del diseño urbano y su función simbólica e histórica.

## *La arquitectura*

La arquitectura de los cuadros tiene elementos predominantemente occidentales a pesar de representar un espacio identificado como oriental. Si tenemos en cuenta que uno de los objetivos de las pinturas era crear la narración fiel de la historia de San Marcos, la inclusión de la arquitectura occidental en un cuadro sobre un escenario oriental no va de acuerdo con los objetivos de la pintura.



Detalle 28. Vitore Belliniano, *Martirio de San Marcos*. Detalle

Por ejemplo, en el cuadro de Vitore Belliniano *Martirio de San Marcos* (Detalle 28) observamos la representación de un edificio con columnas romanas en la entrada y en el segundo piso arcos musulmanes –que también eran elementos que se usaban en la arquitectura veneciana como en la

Ca Dario (Ilustración 14)-, la mezcla de elementos de varias arquitecturas nos lleva a definir estas construcciones como mixtas. Esta arquitectura mixta también está presente en la representación de edificios religiosos como en el caso de la *Predicación de San Marcos en Alejandría* (Detalle 29), en donde se puede ver que el edificio central es una iglesia que se asimila arquitectónicamente a la Basílica de San Marcos (Ilustración 16). Vemos la inclusión de un minarete modelado en aquel de la Mezquita de Ibn Tulun (Ilustración 15 y Detalle 31), la torre de Bab Zuwayla (Ilustración 17 y Detalle 32) y la Columna de Diocleciano (Detalle 30). Elementos ajenos a la Basílica y al cristianismo.



Ilustración 14. Ca Dario



Detalle 29. Gentile Bellini. Predicación de San Marcos en Alejandría. Detalle



Ilustración 16. Basílica de San Marcos, Venecia



Ilustración 15. Minarete de la Mezquita Ibn Tulun, El Cairo



Detalle 31. Gentile Bellini, *Predicación de San Marcos en Alejandría*. Detalle



Detalle 32. Gentile Bellini, *Predicación de San Marcos en Alejandría*. Detalle



Ilustración 17. Torre de Bab Zuwayla



El cuadro de la *Predicación* no es el único que tiene un ejemplo de templo religioso, en el cuadro de Cima da Conegliano *Curación del zapatero Aniano* (Detalle 34), se puede ver que se adopta la estructura arquitectónica de la iglesia especialmente en el domo que caracteriza a estas. Que se encuentra también en el *Martirio de San Marcos* (Detalle 33), en donde se adopta la estructura de la iglesia en el domo y en los campanarios, e incluso la forma de las ventanas. En *Episodios de la vida de San Marcos* (Detalle 35), podemos ver que la cruz en el techo de lo que parece imitar un domo por su forma circular, también en el edificio se encuentra a San Marcos predicando, lo que identifica este edificio como un templo religioso.



Detalle 33. Cima da Conegliano, *Curación del Zapatero Aniano*. Detalle.



Detalle 34. Vitore Belliniano, *Martirio de San Marcos*. Detalle



Detalle 35. Giovanni Mansueti, *Episodios de la vida de San Marcos*.  
Detalle

Como complemento a la representación de los sultanes en las pinturas se representaron también palacios, como en el caso del cuadro de Giovanni Mansueti *San Marcos curando al zapatero Aniano* (Detalle 37), en donde observamos la presencia en el palacio

no sólo del sultán sino también de su corte, lo que sucede también en el cuadro *Episodios de la Vida de San Marcos* (Detalle 36), en donde encontramos un elemento distintivo común: no sólo el sultán, también el emblema del sultanato de Qa'it Bey está presente en ambos cuadros.



Detalle 37. Giovanni Mansueti, *San Marcos Curando al zaatero Aniano*.



Detalle 36. Giovanni Mansueti, *Episodios de la Vida de San Marcos*. Detalle

En estos edificios vemos la presencia de elementos arquitectónicos occidentales –como las columnas y los domos de las iglesias- y venecianos como los templos modelados en la Basílica de San Marcos y la adopción de la forma arqueada en los marcos de las ventanas de la arquitectura musulmana- como elementos predominantes en la arquitectura. Los elementos de la

arquitectura musulmana se quedan en los ornamentos como los marcos de las ventanas, las terrazas, etc.

Vemos que lo que predomina en los cuadros, a pesar de la mezcla, es la exactitud en la representación. Las estructuras arquitectónicas para los templos, palacios y otros edificios son exactas. Esta exactitud era necesaria para los venecianos, dado que al ser estos cuadros sobre la vida de San Marcos, tenían que ser verídicos no sólo en cuanto a sus personajes y a su construcción. La creación de un espacio mixto que habla de la necesidad de un vínculo con oriente se concretó en la representación de estos agregados arquitectónicos. Su función más que decorativa se remitió a una forma de identificar al otro, como vimos en el primer capítulo. La exactitud también jugó un papel importante en la creación de la alteridad dado que fue una manera de condensar el conocimiento empírico expresado en los diarios y en las *relazioni* y producir al respecto una obra –en este caso- pictórica.

A pesar de las fuentes escritas y visuales en las que se basó la representación de estos cuadros, vemos que la descripción arquitectónica musulmana no es tan meticulosa como la de los elementos venecianos. Respecto a lo anterior, es importante tener en cuenta las fuentes escritas como las *relazioni* en donde se encuentran pocas descripciones acerca de cómo era la ciudad debido al carácter político y económico de estas. Al respecto de los diarios de viaje Patricia Fortini Brown explica el papel central que ocupaba Venecia en la escritura, es decir, que la República era el marco de referencia para ubicar el resto del mundo<sup>1</sup>. Incluso los edificios en el extranjero se medían con el mismo marco: Las descripciones no estaban enfocadas en describir los edificios en el extranjero, sino en admirar la grandeza de Venecia. Por tanto en las representaciones, el vacío que dejaron las descripciones sobre la arquitectura extranjera se rellenó con lo que ellos mejor conocían: arquitectura veneciana.

Por eso observamos balcones, balustradas, ventanas, columnas, iglesias, etc., elementos que son familiares para los venecianos, y aunque la mayoría de los *confrateli* eran comerciantes y pudieron haber conocido los edificios musulmanes que posiblemente se hubieran representado, como palacios y mezquitas, los pintores no conocían mucho de la arquitectura musulmana y no podían modelarla para crear espacios como plazas, balcones, o edificios que permitieran la representación de la masa de gente, los testigos. Por tanto, la arquitectura representada se enfocó

---

<sup>1</sup> Patricia Fortini Brown, *Venetian Narrative Paintings*, 140

en recoger algunos elementos conocidos sobre la arquitectura musulmana (como los arcos, columnas, obeliscos y minaretes) y asociarlos con elementos clásicos paganos conocidos por los venecianos. La arquitectura representada es el punto de unión de oriente y occidente, y esta unión simboliza la visión de mundo de los venecianos: un mundo conectado comercial y culturalmente

Eso no sólo hace visible la importancia de Venecia dentro de la escritura y la manera en la que los venecianos vieron el mundo desde su misma ciudad. También habla sobre la concepción de los venecianos sobre el espacio que habitaban, dado que Alejandría también era un espacio que algunos de ellos habitaban. En Venecia, cuentan la mayoría de los visitantes en la modernidad temprana, que en la Piazza se podían ver habitantes de todas partes del mundo, así como en Alejandría, uno de los puertos más importantes para el comercio de especias -por lo menos antes del auge de la pimienta portuguesa- también se podían ver distintos habitantes del mundo. Ambas ciudades se asimilaban la una a la otra en cuanto a su diversidad de habitantes (temporales y permanentes), lo que le daba a la ciudad un significado diferente: ambas ciudades constituyen lo que hemos llamado *espacios mixtos* es decir, un espacio en donde habitantes -diferentes entre sí- pueden convivir.

La representación de este espacio mixto es una forma de encontrar un vínculo con Alejandría. Ambas eran un espacio mixto, una joya en medio del mar (ambos eran puertos comerciales) que unían dos espacios al parecer opuestos. Más que la valoración de la ciudad de Alejandría como una ciudad inferior o la representación de la grandeza de Venecia, la representación de un espacio en donde sus habitantes son diferentes entre sí respecto a sus creencias habla de cómo ese espacio que combina arquitectura veneciana con musulmana, es un espacio de inclusión, un espacio ideal para el comercio.

La representación de la arquitectura veneciana en los cuadros hace visible la intención de los venecianos de crear un vínculo con la ciudad de Alejandría al definir las similitudes de ambas cómo espacios mixtos. También habla sobre la construcción de la ciudad de Venecia como un centro comercial importante, un lugar prestigioso y armonioso. Como vimos en el anterior capítulo, éste cuadro también pretende representar la visión de mundo de los venecianos: para ellos el mundo era un lugar en donde podían convivir con los otros y comerciar, y Venecia era el punto que se alimentaba de las riquezas de este.

El lenguaje arquitectónico veneciano trató de reflejar su propia historia. Tomas F. Madden, habla de la importancia del mosaico bizantino en la arquitectura veneciana, que combinado con el estilo gótico veneciano del siglo IX ayuda a entender la reconstrucción de la Basílica de San Marcos en esa fecha<sup>2</sup>. A través de su arquitectura los venecianos dieron forma a su historia, reconociendo que su posición geográfica les había traído influencias de muchas partes. La arquitectura veneciana es una mezcla en sí, que hace visible la definición de Venecia como un punto de convergencia geográfico y comercial.

Dentro de la ciudad esto se hizo visible mediante la construcción de distintos edificios en la ciudad llamados los *fondacos* o casas de comercio, en donde los extranjeros tenían un apartamento en donde podían dormir y tener sus mercancías. Esto también se aprecia en el mercado veneciano que se ubicaba en la Pizza San Marco, y era uno de los lugares en lo que se reunían personas de distintas nacionalidades.

Por tanto podemos ver que los venecianos veían su ciudad como un espacio comercial que permitía el intercambio con el otro. También mediante la representación del espacio en las pinturas hicieron visible la concepción de que Venecia era una ciudad serena. Por eso es el espacio que se representó era a menudo un espacio en donde se originan milagros y predicaciones. Las características anteriores se asemejan también a las características de Alejandría. En la ciudad de la Alejandría podemos encontrar la influencia de otras culturas dado que fue una de las ciudades que Alejandro Magno conquistó, también era una ciudad comercial, por lo que en sus mercados y calles se podían ver comerciantes extranjeros quienes también vivían en *fondacos*. Al ser un puerto comercial la ciudad era un espacio en donde geográfica y culturalmente convergían varias culturas. Gracias al gobierno musulmán se construyeron mezquitas y otros edificios religiosos, por lo que era una ciudad en donde también había templos religiosos.

Entonces, vemos como las estructuras arquitectónicas venecianas suplen una función simbólica: la representación de un espacio que los venecianos no entendían por medio de la representación de aquellos que les eran familiares. Así como por medio de la escritura en las *relazioni* los venecianos pudieron entender a los mamelucos como sujetos dentro de su entorno social, por

---

<sup>2</sup> Thomas F. Madden, *A New History of Venice*, (Penguin Books, 2012, Kindle Edition) 65%

medio de la representación de los edificios en un lenguaje arquitectónico veneciano, los pintores pudieron entender la función de las creaciones arquitectónicas musulmanas.

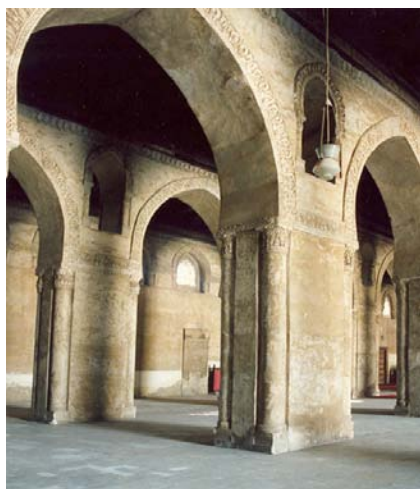


Ilustración 18. Mezquita de Ibn Tulún, Cairo

Por tanto, vemos como en cuadros como *San Marcos curando al zapatero Aniano* (Detalle 37, Página 53), el edificio aunque tiene como estructura columnas, la configuración de estas recuerda a las mezquitas que usaban los arcos con columnas para dar una sensación de profundidad, como se puede ver en la Mezquita de Ibn Tulún en El Cairo (Ilustración 18). Esto mezclado con la arquitectura veneciana hace visible el vínculo entre Venecia y Alejandría, y teniendo en cuenta que la identificación de los mamelucos se basó más que todo en una identidad territorial que religiosa, vemos como la arquitectura mixta ayuda a la construcción del otro desde el espacio que

ocupa.

Como en el caso del vestido esto crea una alteridad inclusiva, que se basa no sólo en la construcción de un sujeto como otro. Se trata también del reconocimiento de su entorno social y como una forma de conocerlo y de integrarlo a la representación de sí mismo, mediante la identificación de vínculos. Por medio de la representación de la arquitectura, los venecianos estaban cambiando los símbolos con los que se representaba al otro. Dado que las construcciones del otro se vieron equiparadas a las construcciones venecianas y por tanto occidentales. Encontrando el vínculo con el otro, los venecianos dejaron atrás los símbolos que describían al otro como una amenaza y establecían su naturaleza ignorante y bélica, y equipararon las obras de los brillantes arquitectos occidentales a las mamelucas que son producto de la expresión de su cultura.

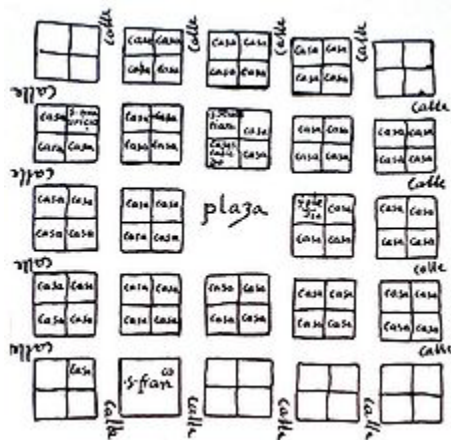
En consecuencia, podemos ver que la representación de la arquitectura musulmana en los cuadros, es una representación de lo que era Venecia: una ciudad simbiosis de muchas experiencias y de expresiones artísticas. Venecia en sí era una ciudad abierta al mundo y en su arquitectura el mundo estaba contenido, mediante la representación en la arquitectura de la experiencia de los venecianos en el extranjero. Esta forma de expresión también fue una vía para crear un vínculo con el otro, mediante la adopción y adaptación de su expresión arquitectónica.



En los cuadros vemos como los agregados arquitectónicos no constituyen solo una forma de decorar el edificio: también funcionaron como marcadores de la identidad del espacio, es decir, le dieron la exactitud arquitectónica a muchos de los cuadros.

### ***Diseño Urbano Mixto***

El diseño urbano es la configuración y la organización de un espacio en la ciudad. Es la estructura sobre la cual se organiza el espacio para hacerlo funcional en una ciudad, en las pinturas, y gracias a la arquitectura, este diseño urbano se ha definido como mixto, dada la mezcla entre lo oriental y lo occidental en cuanto al espacio y la configuración de este. Frente a lo anterior este apartado tratará de responder a la pregunta ¿qué es el diseño urbano mixto dentro de la visualidad? Y ¿cómo la configuración de un diseño urbano mixto ayuda a la creación del relato sobre la vida de San Marcos?



**Ilustración 19. Diseño en Damero**

En el cuadro *Predicación de San Marcos en Alejandría* (Anexo 1, Ilustración 1), vemos como el diseño en damero (Ilustración 19) de la plaza creada ayuda a la organización de las personas en el espacio. Vemos que la armonía entre la disposición de los edificios y la organización de la gente permite apreciar la escena. La organización de las personas que son los testigos de la escena no se representa solo en la parte frontal del cuadro, en el fondo podemos observar a las personas asomadas en la ventana y en los balcones, observando la escena. El enfoque en San Marcos se logra al

ubicarlo focalizado en la plaza sobre una tarima (Detalle 40). Un escenario similar se da en el cuadro *San Marcos curando al zapatero Aniano* (Detalle 38) de Giovanni Mansueti, en donde la organización de las personas alrededor de la escena representada y el hecho de que el edificio de atrás esté un punto de perspectiva que permite que se vea más la escena de San Marcos. De manera similar en el cuadro de Cima da Conegliano (Detalle 39), los personajes se disponen alrededor del Santo en una plaza, vemos que de uno de los edificios hay un testigo asomado a la ventana. La disposición de los edificios gracias a la arquitectura y la organización del espacio permiten que la escena que se representa se pueda ver y al mismo tiempo haya un espacio armonioso en el que se pueda admirar tanto la escena como la arquitectura.



Detalle 40. Gentile Bellini, *Predicación de San Marcos en Alejandría*. Detalle



Detalle 38. Giovanni Mansueti, *San Marcos curando al zapatero Aniano*. Detalle

Detalle 39. Cima da Conegliano, *Curación del Zapatero Aniano*. Detalle



Por tanto la organización efectiva del espacio que permita la organización de las personas y la forma en la que se habita el espacio se puede definir como el diseño urbano. El adjetivo mixto, proviene de la arquitectura y sus edificios, dado que como vimos en el apartado anterior, gracias a la inclusión del estilo veneciano y el musulmán en los edificios se definen como mixtos. La arquitectura es el corazón del diseño urbano, dado que gracias a la funcionalidad de los edificios y sus estructuras se puede ordenar el espacio y la manera en la que los habitantes se relacionan con él.

Como se afirmó en párrafos anteriores, el diseño urbano es la conformación de los edificios y su distribución en el espacio, cuya función es la de asegurar la distribución efectiva de las personas.

Entonces vemos como la funcionalidad de espacios abiertos como las plazas, las terrazas y los balcones para asegurar la distribución de los personajes. También vemos que algunos espacios tienden a resaltar unas figuras más que otras para darle relevancia, ya sea por ser el santo o por ser una figura política importante. En el cuadro de Giovanni Mansueti, *Arresto y juicio de San Marcos desde la Sinagoga* (Anexo 1, Ilustración 6), vemos que el sultán y sus consejeros está en un segundo escenario, en donde se les puede ver con claridad al igual que se puede ver en escena. El Sultán es uno de los testigos de lo que le ocurre a San Marcos, y un actor también: es el juez de San Marcos, por lo que su figura resalta en el cuadro. Esta herramienta también fue usada por Mansueti en *San Marcos curando al zapatero Aniano* (Anexo 1, Ilustración 7), vemos que en fondo hay un edificio principal construido de tal forma que se puede ver donde se ubica al sultán y en la plaza la escena sobre San Marcos.

Los edificios sirvieron como una plataforma para crear un espacio para San Marcos mediante la ubicación de los personajes. La idea de asomarse al balcón, a la terraza o a una ventana a observar un hecho sugiere que lo que pasa es de gran importancia, y requiere la presencia de los habitantes, temporales y permanentes. El diseño urbano mixto reflejó la manera en la que se veía una ciudad: ordenada y centrada en la plaza con la iglesia y otros edificios principales como los palacios. Esto se intentó en Venecia, pero debido al tamaño de los edificios la plaza terminó teniendo una forma trapezoidal. Entonces el diseño urbano se convierte en una manera de reflejar dos ciudades mixtas –Alejandría y Venecia- en una ciudad organizada, con un diseño urbano que permitiera la presencia de todos sus habitantes en ella.

La función de lo anterior es la creación de un escenario para la vida de San Marcos. En el teatro, el escenario y las sillas a su alrededor están ubicados de cierta forma para que los espectadores puedan ver lo que sucede en la obra independientemente de la posición en la que se encuentre sentado el espectador. Lo mismo sucede en los cuadros con el diseño urbano, el diseño urbano se asemeja a las sillas numeradas de los teatros, la forma en la que se configuraron los edificios garantiza que los testigos puedan cumplir con su papel al igual que los actores. En el apartado anterior afirmábamos que la representación de la arquitectura veneciana como un símbolo de lo que era la arquitectura musulmana, es un reflejo de la concepción de la ciudad. Por tanto la creación de este diseño urbano refleja la manera en la que ellos veían la ciudad de Alejandría y su

propia ciudad: un espacio para los milagros, y en ese sentido reconocieron que la república era una ciudad mixta con un espacio mixto.

Es decir, que reconocieron la influencia de su vínculo comercial con los orientales en sus formas de expresión (tanto arquitectónica como artística), y en la forma en la que estaba organizada alrededor no sólo de la actividad comercial, sino de su puerto. Así, se permitió la entrada de habitantes a su territorio y su integración a la ciudad. Un ejemplo que ya se había resaltado es el de los habitantes de las colonias que comerciaban bajo el estandarte de la ciudad. Estos habitantes se identificaban también como venecianos, e incluso algunos de ellos se mudaron a Venecia para adquirir la ciudadanía<sup>3</sup> <sup>4</sup>. Esto llevó a Venecia -preocupada por la llegada de habitantes de estas colonias que no eran cristianos- a crear la *Pia Casa dei Catecumeni*, lugar donde se catequizaba y bautizaba a aquellos inmigrantes para que pudieran vivir en la ciudad y con el tiempo adquirir la nacionalidad<sup>5</sup>. Además, Venecia también aceptó a muchos que no eran cristianos, como por ejemplo los luteranos alemanes, quienes tenían su propio *fondaco* (Fondaco dei Tedeschi) y su propia cofradía. La condición para su estadía, durante los tiempos de la contrarreforma, fue la de que no podían hacer ningún escándalo o hacer propaganda de su religión.

La creación de un escenario por medio del diseño urbano para el desarrollo de la vida de San Marcos le da una función a la configuración del espacio. El diseño urbano de estas pinturas permite que la manera en la que se relacionen los habitantes con el espacio sea para que cumplan con su función como testigos y actores dentro de la vida del santo. También a través de este diseño los venecianos establecen un vínculo con el otro mediante el reconocimiento de las similitudes en el diseño urbano como ciudades comerciales, que se explicó en el apartado anterior desde la arquitectura. Sin embargo aún queda por analizar la función dentro de la construcción de la alteridad de la arquitectura y el diseño urbano.

### ***Arquitectura, diseño urbano y alteridad***

Ya hemos analizado en este capítulo la configuración de la arquitectura y del diseño urbano en estos cuadros. Ahora es importante analizar la función de la construcción de la arquitectura y del diseño urbano en la construcción de la alteridad.

---

<sup>3</sup> Eric Dursteler, *Venetians in Constantinople* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 2008), 21

<sup>4</sup> Rothman, *Brokering Empire*, 12%

<sup>5</sup> Rothman, *Brokering Empire*, 37%

Hemos establecido que gracias al diseño urbano y la arquitectura se puede contar la historia de San Marcos. En las pinturas la armonía entre los personajes y el diseño urbano se puede observar en la manera en la que los personajes se relacionan con el espacio y la manera en la que el espacio permite que se desarrollen los hechos. Podemos afirmar que la función principal del diseño urbano y la arquitectura es la de permitir el desarrollo de los hechos. Sin embargo ¿cuál es la función de la arquitectura y el diseño urbano en la construcción de la alteridad?

El reconocimiento del vínculo con la ciudad de Alejandría en la representación de una arquitectura y un espacio mixto veneciano en las pinturas, lo anterior siendo un medio para entender las expresiones mamelucas fue analizado en el primer apartado. La caracterización de las iglesias como templos religiosos no afiliados a una religión como en el caso de *Predicación de San Marcos en Alejandría*, es una muestra de ellos. Por tanto establecimos una función simbólica de la arquitectura que reside en la manera en la que, a través de la representación de ciertos elementos arquitectónicos y del espacio, se establecen vínculos con ciertos símbolos como las prácticas religiosas o las políticas.

En el cuadro *Predicación de San Marcos en Alejandría*, vemos la presencia de un edificio similar a la Basílica de San Marcos en el cuadro. Este edificio que invoca no sólo el lugar en donde reposan los restos de San Marcos, sino también el vínculo con los musulmanes. Sin embargo, no podemos separar la construcción de la iglesia con la construcción de nuevos símbolos para construir la alteridad del sujeto, y dado que a partir de lo anterior es que se construye la visión de sí mismo, hay que señalar que mediante la representación de un templo religioso para los paganos se reconoce la diferencia de cultos, así como se reconoce la diferencia de vestimenta, desde la caracterización del otro como un pagano.

Si tenemos en cuenta que el término pagano fue una forma de nombrar e identificar al otro como no cristiano y que el Renacimiento se enfocó en retomar muchos elementos artísticos de la época clásica, entonces podemos afirmar que el objetivo de incluir una arquitectura veneciana-musulmana-pagana es el de identificar a los musulmanes como paganos, vinculándolos a un pasado histórico, que permitiera dejar atrás la concepción europea-cristiana del musulmán. Al vincular a los musulmanes con el pasado greco-romano mediante el uso de columnas y arcos, en los templos y otros edificios, tal y como se usó en la antigüedad, y cómo los mismos musulmanes retomaron, los venecianos dan cabida a esta nueva alteridad veneciana.

Por otro lado, podemos observar que hay un punto de unión entre la función simbólica de la arquitectura y el diseño urbano con la función histórica. Al representar la arquitectura y el diseño urbano de los cuadros como paganos, se vinculan simbólicamente e históricamente a los musulmanes con su arquitectura. Simbólicamente, fue una manera de identificar la diferencia religiosa y cultural de los musulmanes: la construcción de las iglesias con arcos y columnas como representación de las mezquitas y los palacios constituyó una manera de identificar las formas en las que se expresaron arquitectónicamente los musulmanes mediante estas construcciones. Históricamente, los musulmanes quedaron vinculados con los paganos, quienes fueron los anteriores habitantes del territorio. El sultanato mameluco y la ciudad de Alejandría quedaron ligados con la historia antigua, un pasado glorioso que en Italia se estaba intentando revivir a través del arte y de la escritura.

Por tanto, la función simbólica de la representación reside en dos aspectos fundamentales. El primero es el de representar el espacio como mixto a través de la representación de elementos venecianos, es decir la forma en la que se hizo visible el vínculo cultural de Venecia con Oriente, fue mediante la asimilación de los elementos venecianos a los elementos musulmanes, el reconocimiento de que la iglesia es un templo religioso al igual que la mezquita. También como vimos, fue una manera de entender a los musulmanes desde una perspectiva veneciana. La función simbólica, también fue una manera de vincular a los musulmanes de manera histórica tanto con Venecia como con la antigüedad. Sin embargo esto pertenece más a una función histórica, lo que indica que esta función simbólica no funciona solamente de una manera efímera, sino que -al contrario- es duradera. Al ser una función simbólica duradera, podemos ver cómo a través de la pintura del renacimiento e incluso en la actualidad ciertos símbolos (aunque su representación cambia) siguen significando lo mismo: el vínculo entre el contenido y el significado del símbolo son inmutables, pero su representación se adapta a las formas de su tiempo<sup>6</sup>.

En resumen, vemos como la función de la arquitectura y del diseño urbano mixto se convierte en una forma de construir el vínculo entre ambos. Si bien aspectos como los personajes, sus vestidos, tapices, etc., se convirtieron en una forma de crear conocimiento, los aspectos arquitectónicos y urbanos se convirtieron en una forma de hacer visible cómo los venecianos

---

<sup>6</sup> Aby Warburg. *El ritual de la serpiente*, (Madrid: Sexto Piso, 2008) 53

pretendían relacionarse con el otro. La función de la representación del otro y de sí mismo era generar una interpretación de la realidad para dar una imagen sobre el otro, con el objetivo de poder intercambiar con él. Así, la arquitectura y el diseño espacial permitieron crear un espacio que tomaba características de ambas ciudades, en donde el objetivo del intercambio - principalmente de índole comercial- se pudiera realizar sin las dificultades que se afrontaban en ese momento con la expansión portuguesa y otomana.

La arquitectura y el diseño urbano en los cuadros se representaron de manera en la que pudieran ayudar a narrar el relato. Por medio de la arquitectura mixta los venecianos simbolizaron la cultura mameluca, dado que vemos como edificios que se representan como templos y palacios, simbolizan una función dentro de la sociedad mameluca y dentro de la representación. Acercándose a la función de la mezquita y el palacio del sultán por medio de la estructuración arquitectónica occidental los venecianos entendieron la función de estos edificios en la cultura mameluca, y por falta de descripciones de lo que era la arquitectura musulmana, los venecianos tomaron en cuenta su propia influencia musulmana y sus estructuras arquitectónicas para poder representar los edificios en su relato y darle una representación histórica correcta.

También, por medio de estos símbolos, los venecianos ligaron la ciudad de Alejandría con la antigüedad pagana, que había heredado Venecia de sus antepasados. Si tomamos en cuenta que la identificación de los mamelucos como otro, se centra en su identidad territorial más que religiosa, vemos como a través de la representación de las columnas, algunos techos y los templos, se representa la herencia pagana a través de esta representación, lo que completa la identificación del musulmán como un pagano y a su vez la creación de una realidad histórica y geográfica.

El diseño urbano mixto, crea un escenario para la vida de San Marcos. La forma en la que los personajes de las pinturas se relacionan con el espacio, permite que la escena representada se concrete. La creación de un escenario de San Marcos desde el diseño urbano se puede ver también en la perspectiva que se representa, en algunos cuadros se crean pisos en donde se puede ver tanto la escena como a otros personajes como en el cuadro *San Marcos curando al Zapatero Aniano* de Giovanni Mansueti, en otros como en la *Predicación de San Marcos en Alejandría* se representa al Santo en una tarima y en un punto central, lo que permite admirar al santo y al resto de la pintura.

Con ayuda de la perspectiva y de la organización de los personajes se cuenta la historia de San Marcos. A partir del Santo, los otros personajes tienen su propio papel en la historia del Santo, tejiendo los vínculos entre Venecia, El Sultanato Mameluco en el siglo XV, y el vínculo entre Venecia y San Marcos, un vínculo eterno que ayudó a la autodeterminación de la República Veneciana.



# Conclusión

---

En el curso de este trabajo se ha trabajado la concepción del musulmán y la forma en la que se ve este como un sujeto más no como un objeto. Podemos concluir que mediante el intercambio dialógico y comercial con los musulmanes, los venecianos pudieron reconocer al otro y crear un nuevo arquetipo sobre el otro que rompió con los imaginarios anteriores sobre el otro y construyó un relato sobre la vida de San Marcos que se constituyó como el eje central de la historia y de la interpretación de la realidad.

Tanto el vestido, como el cuerpo y la arquitectura juegan un papel primordial en la construcción visual de tal conocimiento, dado que le dan el carácter y la intención a la representación. La importancia del cambio en la representación del musulmán mameluco reside en la forma en la que Europa y Occidente se ha relacionado, y lo sigue haciendo, con el musulmán. El musulmán se convirtió en un sinónimo de la amenaza, en el monstruo, los seres inferiores, e incluso es una visión que aún se conserva cuando se habla acerca del otro.

El resultado de tal construcción sobre el musulmán como el otro, es la transformación de los símbolos con los que se representa al musulmán. Mientras que la tradición europea-cristiana de la época identificaba la diferencia como un símbolo de amenaza y tendía a la generalización del musulmán, la tradición veneciana identificaba la diferencia mediante la creación de arquetipos para asignarle una relevancia histórica para fortalecer los vínculos con el otro. El vestido permitió crear un entramado mediante el cual se identificó al mameluco dentro de su entorno social.

Tales entramados se expresaron también en la arquitectura y en el diseño urbano que trató de crear un escenario de inclusión en donde los personajes tenían su propio espacio, lo que deja atrás las intenciones de dominación territorial cristiana en tierras mameucas, el cuerpo que habita el espacio lo denomina y lo nombra como tal. La representación de ese espacio mixto, también habla de la inclusión y la convivencia de los personajes allí representados, al tomar elementos de ambos escenarios, se hace visible el reconocimiento del vínculo entre las dos ciudades, Venecia y Alejandría.

Al respecto del cuerpo de este trabajo y de su contenido, hay que decir y dejar claro que constituye una invitación al lector para la investigación acerca de los distintos temas que se han

tratado. La relevancia de las visiones sobre el otro reside en lo que explica Merleau-Ponty: la mirada al otro es una mirada a nosotros mismos, la mirada no a la diferencia cultural sino a los sujetos y a su riqueza cultural e histórica. El reconocimiento del otro y la construcción de visiones y representaciones de este no sólo constituyen una forma de borrar las barreras entre las culturas, es una forma de conocernos a nosotros mismos.

Los venecianos al tratar de contar su historia y de validar los vínculos con San Marcos, hicieron visible sus vínculos con el otro y fortalecieron su relación con el otro. No solamente porque se representó sino porque en la Sala Albergo de una de las cofradías venecianas más importantes y una de las más grandes de Venecia, se encontraba en las paredes reafirmado tal vínculo. Y parafraseando a Martino da Canal: Y si alguno de ustedes quiere verificar las cosas escritas en este texto, vayan a ver la maravillosa Scuola Grande di San Marco y miren las pinturas, allí está lo que les he relatado.

# Anexo N°1 Imágenes

---



Ilustración 2. Gentile Bellini Predicación de San Marcos en Alejandría



Ilustración 1. Giovanni Mansueti. Episodios de la Vida de San Marcos



Ilustración 3. San Marcos Curando del Zapatero Aniano



Ilustración 4. Vitore Belliniano. *Martirio de San Marcos*



Ilustración 5. Cima da Conegliano, *San Marcos Curando al Zapatero Aniano*



Ilustración 6. Giovanni Mansueti - Arresto y juicio de San Marcos en la Sinagoga.



Ilustración 7. Giovanni Mansueti. *El bautismo de Aniano*

# Bibliografía

---

- Allaire, Gloria. «Noble Saracen or Muslim Enemy? The Changing Image of the Saracen in Late Medieval Italian Literature.» En *Western Views of Islam in Medieval and Early Modern Europe. Perception of Other*, editado por David Blanks y David Frassetto. Nueva York: St. Martin's Press, 1999.
- Ankersmit, Frank. *Historia y Tropología. anscenso y caída de la metáfora*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Babinger, Franz. *Mehmed the Conqueror and his time*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Baxandall, Michael. *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid: Hermann Blue, 1989.
- Bisaha, Nancy. *Creating East and Est. Renaissance Humanists and the Ottoman Turks*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 2004.
- Brown, Patricia Fortini. *Art and Life in Renaissance Venice*. New York: Calmann & King Press, 1983.
- . *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*. Hampshire: Yale University Press, 1989.
- Burke, Peter. *Visto y no Visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Carboni, Stefano, ed. *Venice and the Islamic World: 828 - 1797*. Milan: Éditions Gallimand, 2007.
- Cochrane, Eric. *Historians and Historiography in the Italian Renaissance*. Chicago: The University of Chicago Press, s.f.
- D.S.Chambers. *The Imperial Age of Venice*. Londres: Thames and Hudson, 1970.
- Danto, Arthur. *Historia y Narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1989.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- . *Lo Imaginario*. Barcelona: Del Bronce, 2000.



- Dursteler, Eric. *Venetians in Constantinople. Nations, Identity and Coexistence in Early Modern Mediterranean*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2006.
- Finlay, Robert. «The Immortal Republic: The Myth of Venice During the Italian Wars.» *The Sixteenth Century Journal*, 1999.
- Georg, Christ. *Trading Conflicts. Venetian Merchants and Mamluk Officials in Late Medieval Alexandria*. Leiden; Boston: Brill, 2012.
- Goffman, Daniel. *The Ottoman Empire and Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Grubb, J.S. «When Myths Lose Power: Four Decades of Venetian Historiography.» *The Journal of Modern History*, 1986.
- Hess, Andrew. «The Ottoman conquest of Egypt (1517) and the Beginning of the Sixteenth Century World War.» *International Journal of Middle East* 12 (1972).
- Horii, Yutaka. «Capitulations and Negotiations. The Role of the Venetian Consul in Early Ottoman Egypt.» *Mediterranean World* 19 (2008).
- Howard, Deborah. «Venice and Islam in the Middle Ages: Some observations of Architectural Influence.» *Architectural History* 34 (1991).
- Humfrey, Peter. «The Belinesque Life of St. Mark Cycle for the Scuola Grande di San Marco in its Original Arrangement.» *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 85 (1985).
- Levanoni, Amalia. «The Mamluk Conception of the Sultanate.» *International Journal of Middle East Studies*, 1994.
- Mackie, Louise. «Towards an Understanding of Mamluk Silks: National and International Considerations.» *Muqarnas*, s.f.: 1984.
- Madden, Thomas. *A New History of Venice*. Penguin Books, 2012.
- Marin, Louis. *On Representation*. Stanford: Stanford University Press, 2001.
- Matthew, Louisa. «The Painters Presence: Signature in Venetian Renaissance Pictures.» *The Art Bulletin* 80 (1998).
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona: Ediciones Península, 1975.
- Muir, Edward. «Images of Power: Art and Pageantry in Renaissance Venice.» *The American Historical Review* 84 (1979).

*Páginas Negras de la Historia: El Genocidio Armenio*. s.f.

<http://chrismiелost.blogspot.com/2013/01/paginas-negras-de-la-historia-el.html> (último acceso: 14 de Septiembre de 2014).

Raby, Julian. *Venice, Dürer and the Oriental Mode*. Londres: Islamic Art Publications, 1982.

Rapoport, Yosef. «Women and Gender in Mamluk Society: an overview.» *Mamluk Studies Review*, 2007.

Rosenthal, Margaret F. «Clothing, Fashion, Dress, and Costume in Venice (C. 1450 - 1650).» En *A Companion to Venetian History*, de Eric Dursteler. Boston: Brill, 2013.

Rothman, Natalie. *Brokering Empire. Transimperial Subjects between Venice and Istanbul*. Kindle Edition. Cornell University Press, 2011.

Said, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo, 2004.

Soykut, Mustafa. *Image of the Turks in Italy. A History of the Other*. Berlin: Klaus-Schwarz, 2011.

Todorov, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del Otro*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1999.

Wansbrough, John. «Documents for the History of Commercial Relations between Egypt and Venice, 1442 - 1512.» *PhD diss., University of London*, 1962.

Warburg, Aby. *El ritual de la serpiente*. Madrid: Sexto Piso, 2008.

*Wikipedia*. s.f. <http://es.wikipedia.org/wiki/Mameluco> (último acceso: 14 de Septiembre de 2014).

<http://www.wikiart.org/en/giovanni-bellini/st-mark-preaching-in-alexandria-1507>. Revisado el 15 de Julio de 2015.

[http://www.allposters.com/-sp/Episodes-from-the-Life-of-Saint-Mark-c-1525-Posters\\_i10327182\\_.htm](http://www.allposters.com/-sp/Episodes-from-the-Life-of-Saint-Mark-c-1525-Posters_i10327182_.htm) Revisado el 15 de Julio de 2015.

<http://cache2.allpostersimages.com/p/LRG/75/7526/PMIB300Z/posters/mansueti-giovanni-st-mark-healing-anianus.jpg> Revisado el 15 de Julio de 2015.

<http://www.gettyimages.es/detail/ilustraci%C3%B3n/martyrdom-of-st-mark-by-vittore-belliniano-giovanni-gr%C3%A1fico-de-stock/132702100> Revisado el 15 de Julio de 2015.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Pope\\_Anianus\\_of\\_Alexandria#/media/File:Cima\\_da\\_conegliano\\_guarigione\\_di\\_anania.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Pope_Anianus_of_Alexandria#/media/File:Cima_da_conegliano_guarigione_di_anania.jpg) Revisado el 15 de Julio de 2015.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni\\_di\\_Niccol%C3%B2\\_Mansueti#/media/File:Giovanni\\_di\\_Niccol%C3%B2\\_Mansueti\\_001.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_di_Niccol%C3%B2_Mansueti#/media/File:Giovanni_di_Niccol%C3%B2_Mansueti_001.jpg) Revisado el 15 de Julio de 2015

<http://www.1st-art-gallery.com/thumbnail/225491/1/The-Baptism-Of-St-Anianus-By-St-Mark.jpg> Revisado el 15 de Julio de 2015.

<http://chrismielt.blogspot.com/2013/01/paginas-negras-de-la-historia-el.html> Revisado el 14 de Septiembre de 2014.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Mameluco> Revisado el 14 de Septiembre de 2014.

[www.flickr.com/photos/83076973@N00/365930499/sizes/m/in/photostream/](http://www.flickr.com/photos/83076973@N00/365930499/sizes/m/in/photostream/) Revisado el 10 de Julio de 2015

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/61/GR\\_Evia.png/250px-GR\\_Evia.png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/61/GR_Evia.png/250px-GR_Evia.png) Revisado el 10 de Abril de 2015.

[https://es.wikipedia.org/wiki/Gentile\\_Bellini#/media/File:Gentile\\_bellini,\\_processione\\_in\\_piazza\\_san\\_marco\\_01.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Gentile_Bellini#/media/File:Gentile_bellini,_processione_in_piazza_san_marco_01.jpg) Revisado el 14 de Julio de 2015

[https://en.wikipedia.org/wiki/Bab\\_Zuweila#/media/File:Bab\\_Zuwayla\\_Cairo\\_12\\_0864.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Bab_Zuweila#/media/File:Bab_Zuwayla_Cairo_12_0864.jpg) Revisado el 14 de Julio de 2015.

[http://es.wahooart.com/Art.nsf/O/8Y32Q4/\\$File/Gentile-Bellini-Miracle-of-the-Cross-at-the-Bridge-of-San-Lorenzo-2-.JPG](http://es.wahooart.com/Art.nsf/O/8Y32Q4/$File/Gentile-Bellini-Miracle-of-the-Cross-at-the-Bridge-of-San-Lorenzo-2-.JPG) Revisado el 14 de Julio de 2015.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/99/Erhard\\_Reuwich\\_Sarazenen\\_1486.png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/99/Erhard_Reuwich_Sarazenen_1486.png) Revisado el 14 de Julio de 2015.

<http://www.fuenterrebollo.com/Heraldica-Piedra/marcos-museo.html> Revisado el 10 de julio de 2015.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ac/Kairo\\_Ibn\\_Tulun\\_Moschee\\_BW\\_7.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ac/Kairo_Ibn_Tulun_Moschee_BW_7.jpg) Revisado el 15 de Julio de 2015.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d2/Ibn\\_Tulun\\_6.jpg/200px-Ibn\\_Tulun\\_6.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d2/Ibn_Tulun_6.jpg/200px-Ibn_Tulun_6.jpg) Revisado el 15 de Julio de 2015.

<https://mejorciudad.wordpress.com/2011/06/05/caracas-%C2%BFciudad-sin-remedio/> Revisado el 10 de Julio de 2015