

12. EL CICLO DE SAN ESTEBAN PARA LA SCUOLA DI SANTO STEFANO

LA SCUOLA DI SANTO STEFANO A FINES DEL SIGLO XV Y PRINCIPIOS DEL XVI

La Scuola di Santo Stefano, fundada en 1298, se nos aparece a partir de 1432 adoptando decisiones y consiguiendo beneficios que no había obtenido en los más de ciento treinta años anteriores de su historia. En efecto, como se ha dicho en el capítulo 4, esta cofradía en 1432 consigue de los padres agustinos de la iglesia de Santo Stefano, a los cuales se había ligado desde su fundación, un pequeño terreno para erigir una modesta *casetta* como sede en el cementerio que rodeaba la iglesia del convento; en 1468 obtiene de los mismos padres un terreno adicional junto a la *casetta*, que le permite levantar un nuevo edificio de dos plantas, la baja para la capilla, en la que podía construir tres tumbas en el suelo, y la alta para el *albergo* o sala de reuniones de la junta rectora; el 10 de marzo de 1493 renueva su *mariogola* y decide fundir un incensario viejo para decorar su cubierta (MS, 3); el 7 de noviembre de 1506 llegó a un acuerdo con los agustinos de Santo Stefano por el cual podía disponer de seis tumbas en la capilla del nuevo edificio y decorar la capilla como estimaran conveniente, incluida la ornamentación del altar y la provisión de bancos (doc. 45).¹

La Scuola di Santo Stefano era una cofradía de devoción, integrada en estos años de pujanza a los que nos hemos referido por artesanos o pequeños comerciantes en calidad de cofrades ordinarios, aunque también contaba entre sus miembros con *popolani* ingresados como nobles, hasta un número máximo de sesenta, y nobles, como se puede ver en un documento de la cofradía de 1466 (doc. 42, capítulo undécimo). Cuando los documentos de la *scuola* que se han conservado indican la profesión de los miembros de la junta rectora, nos encontramos en la mayoría de los casos con maestros artesanos pequeños comerciantes: el vicario de 1438 era un batidor de oro (*battioro*); en 1438 este mismo batidor era el rector, mientras que un cribador de grano (*crivelador di fromento*) era el vicario; un cantero (*taiapiera*), el escribano; un carpintero de San Anzolo, decano de *mezzo anno*, y un estañero (*battistagno*), decano; en 1493 el rector volvía a ser un estañero; en 1506 el escribano era especiero, uno de los decanos frutero,

¹ Dos de las seis tumbas de las cofradías habían sido construidas por el famoso eremita Paulo («doi arche libere et espedite, fatte per il quondam venerabile mister dum Paulo, eremita» doc. 45), el corsario de Candia apresado en Ragusa por un capitán naval veneciano, Tommaso Zeno, y condenado a vivir en Venecia. Paulo fue recluido en el convento de Santo Stefano, en donde llevó vida de anacoreta (Corner, 1758, p. 241). La disposición de seis tumbas en el suelo de la capilla no implicaba que el resto del pavimento de esta capilla de la *scuola* no siguiera en propiedad de los agustinos, que podían ir otorgando el *ius patronatus* de él para otras tumbas y las consiguientes capellanías («... romanendo el residuo de ditto terren vacuo di ditta capella per conto et di raggione di esso monasterio, si che posse esso residuo ad altri concieder sì per occasione de alcuna mansionaria come altramente», doc. 45).

otro estañero y otro un sastre de Brescia. Pero, como ha puesto de manifiesto Gentili (1996, pp. 145-146), en los años que precedieron al encargo del ciclo de san Esteban y durante los años en que fue ejecutado, canteros lombardos asentados en Venecia tuvieron un papel importante en la dirección de la cofradía: en 1506 el rector de la *scuola* que acordó con los frailes agustinos que la cofradía adornara libremente su capilla era Zuane de Buora, un colaborador de Pietro Lombardo; el vicario era Manfredo da Bissone, rector de la fraternidad gremial de los canteros de Venecia en 1509 y 1514 y probablemente rector de la *scuola* en 1511, año en que se ejecuta uno de los lienzos del ciclo de san Esteban, *La ordenación como diácono de san Esteban*, en el que aparecía inscrito el nombre de Manfredo;¹ uno de los decanos era Bernardín Sorella, también cantero, y, en ese acuerdo con los agustinos, también participó como miembro de la *scuola* –significativamente el único que no era miembro de la junta rectora– Pietro Lombardo, uno de los tres arquitectos más importantes de Venecia del primer Renacimiento y rector del gremio de los canteros en 1514. Además, el nombre de otro cantero figuraba inscrito en el segundo lienzo del ciclo, *La predicación de san Esteban*, según Zanetti.² La cofradía gremial de los canteros de Venecia, con sede en el templo de San Giovanni Evangelista y desde 1515 en San Aponal, no tenía como patrón a san Esteban, sino a los Cuatro Santos Coronados, a pesar de que san Esteban solía ser el patrón de los canteros por haber sufrido el martirio de la lapidación. Es posible que el papel protagonista de los canteros lombardos en la Scuola di Santo Stefano se deba a que san Esteban fuera el santo que ellos veneraron como patrón antes de asentarse en Venecia.

EL CICLO DE SAN ESTEBAN DE CARPACCIO: ENCARGO Y UBICACIÓN

EN 1511, cinco años después de haber llegado al acuerdo de 1506, Carpaccio ejecutó el primer lienzo del ciclo de san Esteban para la Scuola di Santo Stefano: *La ordenación como diácono de san Esteban*. En 1520 ejecutaría el último: *La lapidación de san Esteban*. No existe ningún documento conocido datado en los años que duró la ejecución del ciclo o en las décadas inmediatamente siguientes que haga alusión a él. La primera referencia documental a estas pinturas es de 1564, con ocasión del proyecto, nunca llevado a cabo, de que la Scuola di San Teodoro edificara su sede en el convento de Santo Stefano, en parte en el lugar en que se levantaba la Scuola di Santo Stefano, lo cual implicaba la demolición del edificio de ésta. Considerando este proyecto, surgió el asunto de qué hacer con los lienzos del ciclo que estaban en la Scuola di Santo Stefano («li quadri de pitura a oglio della vita del glorioso ms. S. Stefano que hora sonno nella ditta scola») y se estimó que era necesaria su conservación «per la loro bellezza» y su colocación en la parte del edificio reservada a los cofrades de Scuola di Santo Stefano, una vez que el nuevo edificio estuviera terminado (Gallo, 1961-1962, p. 471). Esta

¹ «Envi di più nella cornice del primo quadro questa osservabile iscrizione: “Manfredus Lapidica & collega conspicabilem picturam hanc tempore forum regiminis posuerunt MDXI”» (Zanetti, 1771, p. 40).

² En su descripción de los lienzos del ciclo de san Esteban en la Scuola di Santo Stefano, Zanetti afirmó que en el lienzo que estaba junto al primero, muy probablemente *La ordenación de san Esteban como diácono*, se podía leer el nombre «di un altro scarpellino» y el año 1514 (*ibid.*). *La predicación de san Esteban* era casi con toda seguridad el segundo lienzo y *scarpellino* era un término veneciano sinónimo de *tagiapietre*.

referencia documentada aprecia, pues, la belleza del ciclo, pero nada aclara sobre su autor, los cuadros que lo componían, sus temas o su ubicación en el interior de la *scuola*. La siguiente referencia al ciclo es de Ridolfi, a mediados del siglo siguiente, que atestiguó que Carpaccio en la última parte de su vida pintó episodios de la vida de san Esteban para la Scuola di Santo Stefano, pero tampoco precisó el número de cuadros, su ubicación o los temas que representaban.¹ A Boschini se debe en 1664 (p. 115) y en 1674 (pp. 89-90) una referencia al ciclo, en la que sostenía que la autoría era de Carpaccio y que el ciclo comprendía cinco cuadros. Boschini también afirmó que había en la *scuola* una tabla en el altar, que él atribuye a Carpaccio, en la que se representaba a san Esteban en el panel central y a san Nicolás y Santo Tomás en los laterales, y un confalón, obra de Maffeo da Verona (1576-1618), en el que aparecían retratos de cofrades y la figura de san Esteban.²

Zanetti en 1771 confirmó que el ciclo estaba compuesto de cinco cuadros y que, además, la *scuola* poseía una tabla del altar. Atribuía todas estas pinturas a Carpaccio, que las habría ejecutado entre 1510 y 1520, al final de su carrera. Asimismo Zanetti atestiguó la presencia de inscripciones en dos de los cuadros, hoy desaparecidas; como hemos dicho anteriormente, una, en el «primo quadro» –lógicamente, *La ordenación como diácono de san Esteban*– nos informa de que el cantero Manfredo (da Bissone) y sus compañeros de junta encargaron el lienzo en 1511; otra, en el cuadro que colgaba junto a éste –lógicamente *La predicación de san Esteban*–, en la que aparecía el nombre de otro cantero, que Zanetti desgraciadamente, no precisa, y el año 1514. Zanetti también fue testigo de que el último cuadro, que debía de ser *La lapidación de san Esteban*, colgaba a la izquierda del altar y que en él se podía ver inscrito el año 1520 y en el marco el año 1521.³

Así, pues, según aseveraron Boschini en 1664 y 1674 y Zanetti en 1771, el número de cuadros que componía el ciclo era de cinco. Tras la caída de la República en 1797 y la supresión de las *scuole* en 1806, todas las propiedades y obras de arte de éstas fueron expropiadas e inventariadas en 1807 por Pietro Edwards, comisionado por el gobierno para ello. Procedentes de la antigua Scuola di Santo Stefano, Edwards registró la tabla del altar y solamente cuatro cuadros del ciclo de san Esteban: *La ordenación como diácono de san Esteban*, *La predicación*, *La disputa* y *La lapidación* (Molmenti y Ludwig, 1906, p. 245). Así, pues, entre 1771, año de la referencia de Zanetti, y 1807, año del inventario de Edwards, un cuadro se había perdido y de él no se ha vuelto a tener noticia. La existencia de un pequeño dibujo de 228x270 mm, conservado en los Uffizi de Florencia, sobre el juicio de san Esteban en el Sanedrín ([figura 252](#)), permite afirmar que el tema del lienzo perdido era éste, del que el dibujo sería un estudio preparatorio o una copia.

¹ «Nell'ultimo di sua vite fece ancora Vittore per la Confraternità di Santo Stefano alcune istorie della vita del Santo» (1648, p. 87).

² «Scuola di Santo Stefano. Ivi sono cinque quadri concernenti la vita di san Stefano, copiosi di figure e d'ornatissime Architetture; & sono di Vittore Carpaccio, si come la Tavola dell'Altare. In tre partimenti, pure dello stesso Autore, nel mezo vi è il Santo nominato, & dalle parti li Santi Nicola, e Tomaso d'Aquino. Envi anco il Confalone di detta Scuola, che si pone nel Campo il giorno della Festa, con San Stefano, e Molti ritratti de Confrati, opera de Maffeo Verona» (1674, pp. 89-90).

³ «Evvene un'altra nel quadro vicino con nome di un altro scarpellino, e l'anno MDXIII; e finalmente nell'ultimo quadro alla sinistra dell'altare si vide l'anno MDXX e nella cornice MDXXI» (1771, p. 40).

Cinco eran, pues, los lienzos que componían el ciclo de san Esteban ejecutado por Carpaccio entre 1511 y 1520: *La ordenación como diácono de san Esteban*, hoy en el Staatliche Museen, de Berlín, de 1511, según figura inscrito en la tela; *La predicación de san Esteban*, hoy en el Louvre, de 1514, según afirma Zanetti; *La disputa de san Esteban*, hoy en la Galería Brera de Milán, según figura inscrito en el lienzo; *La lapidación de san Esteban*, hoy en la Staatsgalerie de Stuttgart, de 1520, según aparece inscrito en el mismo cuadro; el perdido *Juicio a san Esteban en el Sanedrín*, ejecutado probablemente entre 1515 y 1520, pues los otros cuatro lienzos fueron pintados siguiendo el orden de los acontecimientos que condujeron al martirio de san Esteban, tal como se narra en *Los Hechos de los Apóstoles*, y, consecuentemente, éste debió de ser ejecutado siguiendo este orden y, por tanto, después de *La disputa* y antes de *La lapidación*.

El tríptico que vieron en la Scuola di Santo Stefano Boschini y Zanetti y registró Pietro Edwards en el inventario de 1807 se ha conservado en la Galería Brera de Milán, ciudad a donde fue transportado desde Venecia en 1808 (Molmenti y Ludwig, 1906, p. 245), aunque con los tres paneles desmontados ([figura 253](#)). Su autor no fue Carpaccio, como afirmaron Boschini, Zanetti y el propio Edwards, sino el también pintor veneciano Francesco Bissolo, activo en Venecia entre 1492 y 1554 (para una historia de las distintas atribuciones a este lienzo, véase P. Humfrey, 1990a). La identificación del santo de barba luenga y cuidada, con mitra y báculo episcopal, hecha por Boschini (santo Tomás de Aquino) o por Zanetti (Tomás Agustiniiano), es rechazada hoy y se ve en él a san Agustín, cuyas directrices espirituales inspiraron la regla que seguían los monjes del convento de Santo Stefano. San Agustín había divulgado en *La ciudad de Dios* y en sus *Sermones* las excelencias espirituales y el poder intercesor de san Esteban. El personaje con el libro abierto y el lirio en las manos es san Nicolás de Tolentino, fraile de la misma orden que la de los del convento de santo Stefano, cuyo hábito luce en la pintura.

Como vimos anteriormente, la Scuola di Santo Stefano había alcanzado un acuerdo a fines de 1506, por el que podía decorar libremente su capilla, situada en la planta baja de su sede, incluida la instalación de bancos a lo largo de sus paredes. Resulta inconcebible que no tuviera esa capilla una tabla de altar y sí la tuviera el *albergo* en la planta alta, cuando en esa capilla, en la que solamente podían celebrar misas u officiar entierros los frailes del convento de Santo Stefano (doc. 42, capítulo cuarto), se encontraban seis tumbas de la cofradía, se enterraba a los hermanos que así lo deseaban o que no tenían medios para pagarse su propio entierro y los frailes agustinos decían todos los lunes una misa rezada desde 1506 por la salvación de las almas de todos los cofrades muertos, culminada con la habitual aspersion de las tumbas con agua bendita (doc. 45). Por ello, este tríptico, con el inspirador de la regla agustina a un lado y uno de los santos agustinos más distinguidos al otro, y san Esteban, el santo al que estaba consagrado el convento en el centro, debió de ser el que encargó la cofradía para presidir esta capilla. El encargo se efectuaría entre 1506 y 1511, año en el que Carpaccio ejecutó el primer lienzo del ciclo. Boschini, el primero en dar fe de la existencia de la tabla en la Scuola di Santo Stefano en 1664 y 1674, no precisa la ubicación del cuadro, pues se limitó a decir que él vio en el altar de la *scuola* esta tabla. La descripción de Zanetti en 1771, en la que se afirma que el altar estaba a la derecha del último cuadro del ciclo, se refería a la planta alta del edificio, pues la *scuola*, a mediados del siglo XVIII, había llegado a un acuerdo con los frailes para alquilar la planta baja de la sede, en la que se abrió una quesería, y, por ello, se retiraron de la capilla las tumbas (Gramigna y Perissa, 1981, p. 55). El tríptico lógicamente había sido

trasladado entonces a la planta alta. Suponiendo que el tríptico estuviera dispuesto de tal manera que recibiera la luz de la sala por el mismo lado que el pintor proyectó la luz sobre las imágenes, esto es, por el lado de la izquierda, y que la iluminación exclusiva o principal de la sala fuera la puerta y ventanas existentes en su fachada, estaría situado en la pared de la capilla que una persona que entrara en ella se encontraba a su izquierda.

La ubicación originaria del ciclo de san Esteban en este edificio de dos plantas, construido a partir del acuerdo de 1476 frente al pórtico principal de la iglesia del convento, sólo puede ser materia de especulación, dada la ausencia total de referencias documentales contemporáneas y la imprecisión de las posteriores. Si el tríptico estaba en la planta baja y en la pared referida, difícilmente el ciclo estaba expuesto en la capilla, teniendo en cuenta las dimensiones de ésta y el supuesto de que los lienzos recibían la luz de la sala por el mismo lado que el pintor proyectaba la luz sobre sus figuras. Según se desprende del acuerdo de 1476 (doc. 42, *capitolo terzo*), el solar del edificio era un cuadrado de cuatro pasos venecianos de lado, esto es, 6,95 m.; las dimensiones interiores de la sala superior y la inferior serían de 6,40 ó 6,30 m. de lado. Teniendo en cuenta que el tríptico podía tener aproximadamente dos metros de anchura (los paneles desmontados suman una anchura de 1,44 m.) y uno de los lienzos a uno de los lados del tríptico tendría que ser *La ordenación*, pues es el que representa el inicio de la historia, no habría suficiente espacio para colocar convenientemente en esa pared otro lienzo. En efecto, *La ordenación*, con una anchura de 2,31 m., a un lado del tríptico, y *La lapidación*, el lienzo final y el más estrecho de todos, con 1,71 m. de anchura, ocuparían, con el tríptico, unos 6 m. de esa pared de 6,30 ó 6,40 m. de longitud, y, por tanto, los lienzos, habrían estado demasiado próximos a la tabla del altar y demasiado próximos a las esquinas, además de presentar una asimetría muy notable en una sala de reducidas dimensiones como aquella, pues *La lapidación* tiene una anchura 61 cm. menor que *La ordenación*. Ahora bien, si los lienzos no podían colgar de la pared del altar, tendrían que haberlo hecho de la pared situada enfrente a la de la entrada de la capilla y en la situada enfrente a la del altar, pues en la pared de la entrada no podrían estar a causa de la puerta y los vanos de la ventana. Pero no parece probable que se presentaran los cinco lienzos en dos paredes contiguas que forman ángulo la una con la otra y que dos de ellos, *La ordenación* y *La predicación*, no recibieran la luz de la izquierda, lado desde el que el pintor proyectó la luz sobre sus imágenes. Por ello, es probable que el ciclo colgara de las paredes del *albergo*.

La disposición de los lienzos del ciclo en el interior del *albergo* o sala de reuniones de la junta rectora de la cofradía sólo puede ser materia de más especulación. Si seguimos suponiendo que la orientación de la luz en los lienzos de Carpaccio era la misma que existía en los lugares a los que eran destinados, que la luz en esta sala provenía exclusivamente o principalmente de la fachada y que los lienzos fueron colocados por el orden cronológico de la historia, hemos de concluir que *La ordenación* y *La predicación*, que reciben la luz desde la izquierda, se encontrarían en la pared a la izquierda de un espectador que se situara de espaldas a las fuentes de la luz, mientras que los tres restantes, que reciben la luz por el lado derecho, se situarían en la pared de la derecha, con el lienzo perdido, *El juicio en el Sanedrín*, en medio de *La disputa* y *La lapidación*. No habría problemas de espacio para ello, pues los dos lienzos de la izquierda ocuparían una longitud de pared de 4,25 m., y los tres de la derecha 5,12 m. aproximadamente, siempre que el lienzo perdido tuviera unas dimensiones similares a los otros dos. La diferencia en anchura de los lienzos (*La ordenación*, 2,31 m., *La predicación*, 1,94 m) que, según esta hipótesis, colgarían de la pared de la izquierda, se podrían explicar por una ubicación asimétrica en esta pared de la puerta de entrada del

albergo, de tal manera que *La ordenación* habría estado colocada en el paño de pared más largo y *La predicación* en el más corto.

La posición de los lienzos en cada una de las paredes también es materia de pura especulación, con la excepción de *El juicio en el Sanedrín*, que debía de estar colocado entre *La disputa* y *La predicación*. Zanetti vio *La lapidación* a la izquierda del altar en 1771, cuando el tríptico del altar ya había sido colgado en el *albergo* al alquilarse la sala inferior, que servía de capilla. Si no hubo entonces una recolocación general de los lienzos, sino simplemente ubicación del tríptico en el mejor espacio vacío disponible, es probable que el tríptico se hubiera colocado en la pared situada enfrente de la contrafachada, pues allí la tabla estaría más resguardada de las inclemencias del tiempo y recibiría mejor iluminación que en medio de las dos ventanas. De acuerdo con Zanetti, *La lapidación* sería el cuadro más cercano al tríptico en la pared de la izquierda y, por tanto, *La disputa* el más lejano en esa pared, y, enfrente, *La ordenación* sería lógicamente el próximo al tríptico y *La predicación* el próximo a las ventanas.

SAN ESTEBAN PROTOMÁRTIR EN *LOS HECHOS DE LOS APÓSTOLES*

La fuente más antigua sobre san Esteban es uno de los libros del Nuevo Testamento, *Los Hechos de los Apóstoles*, probablemente escrito por el evangelista san Lucas en el año 64 de nuestra era. En este libro se narran solamente los episodios que condujeron a la muerte del mártir. Según se desprende de *Los Hechos*, en la primera comunidad cristiana, creada en Jerusalén y liderada por los apóstoles, se produjo un trato discriminatorio con las viudas de los judíos de la diáspora de habla griega. Estos judíos solían regresar a Jerusalén cuando llegaban a edad madura, con la finalidad de que sus restos fueran enterrados en la ciudad santa. Algunos de ellos ingresaron en esta primera comunidad cristiana y sus viudas de escasos recursos no estaban siendo justamente tratadas en la distribución de las comidas a los pobres que habían organizado los primeros cristianos. Se alzaron voces de protesta por parte de los cristianos helenos, a las que fueron sensibles los apóstoles (*Los Hechos*, 6.1). Para restaurar la tranquilidad, alterada por esta temprana disensión interna, decidieron que la propia comunidad eligiera a siete personas para que se encargaran de organizar una atención equitativa a sus miembros en estado de necesidad. De esta forma, los apóstoles podrían seguir dedicándose plenamente a la predicación (*ibid.*, 6.2-4). Entre los elegidos, que fueron ungidos en sus cargos por los apóstoles, se contaba Esteban, que, según lo presentan *Los Hechos*, no era simplemente un modesto ecónomo convencido de sus propias creencias religiosas, pues poseía conocimientos extensos y profundos de judaísmo, una enorme elocuencia y una dialéctica incisiva. De todo ello hacía uso en actividades proselitistas en Jerusalén entre los heterogéneos practicantes del judaísmo, integrados en distintas sectas. Además, «realizaba grandes prodigios y señales» (6.8), que el autor de *Los Hechos* no precisa en qué consistían.

En estas actividades proselitistas se le enfrentaron los integrantes de una sinagoga, que fueron derrotados por la sabiduría y la elocuencia de Esteban (6.9-10). Despechados, compraron voces que propagaran la infamia de que Esteban estaba pregonando que Jesús destruiría el Templo y cambiaría la ley de Moisés (6.11-15). Ambas acusaciones eran gravísimas: el Templo de Jerusalén era el único lugar en que se podían celebrar sacrificios a Dios y la ley mosaica constituía el núcleo fundamental de normas del judaísmo. Por ello, los judíos se indignaron con Esteban, lo apresaron y lo llevaron ante el Sanedrín, su consejo de gobierno y corte suprema de justicia. A la

pregunta por parte del Sumo Sacerdote de si eran ciertas las acusaciones, Esteban respondió con una larga disertación, inspirada por el principio de que la mejor defensa es un buen ataque, que culminó con las acusaciones durísimas a los que lo juzgaban de practicar una religiosidad puramente formal, de ser espiritualmente insensibles y de haber traicionado y asesinado a Jesús, que solamente Esteban y la comunidad cristiana reconocían como el Mesías (7.1-53). El Sanedrín se encolerizó, pero Esteban no se arredró y de nuevo reafirmó su fe en Jesús al proclamar que en ese momento estaba experimentando la visión del Mesías junto a Dios en el cielo (7.55-56). Este último comentario provocó la lapidación inmediata de Esteban extramuros de Jerusalén, una sentencia de muerte enraizada en las costumbres judías (7. 57-60).¹ Los judíos entendieron que las creencias de Esteban y su valoración tan negativa sobre el judaísmo eran compartidas por toda la comunidad judía cristiana de Jerusalén, pues, inmediatamente después del linchamiento, comenzaron una agresiva campaña en contra de ella, allanando las casas de sus miembros y encarcelando a hombres y mujeres. Esta primera persecución contra los cristianos, emprendida por sus compatriotas judíos por el desacuerdo en la interpretación de unas mismas creencias religiosas, provocó la huida de Jerusalén de los primeros practicantes del cristianismo, que se dispersaron por Judea y Samaria, excepto los apóstoles, que permanecieron en la ciudad santa (8.1).

LAS LEYENDAS DE LA *INVENTIO*, *TRANSLATIO* E INFANCIA DE SAN ESTEBAN

San Esteban fue venerado desde fecha temprana en el cristianismo de Oriente en calidad de primer mártir de la fe. En un martirologio siríaco del siglo IV aparece su festividad el 26 de diciembre y varias figuras destacadas de la Iglesia de Oriente, san Gregorio de Nisa, san Asterio de Amasea y san Basilio de Seleucia, le dedicaron homilías ese mismo siglo (*Biblioteca Sanctorum*, 11, pp. 1382-1383). En la primera de las dos homilías de Gregorio de Nisa al santo,² éste es saludado como primer mártir del cristianismo y se relaciona el significado de su nombre (corona) con el hecho de haber sido el primero en recibir la corona del martirio. Asimismo, se establece un paralelismo con Cristo valiéndose del símil de la vida terrena con la cueva, inspirada en Platón. Según el obispo de Nisa, san Esteban salió de la cueva de esta vida por Cristo y Cristo entró en ella por nosotros.³ En la Iglesia de Occidente, sin embargo, la veneración al santo en el siglo IV era escasa, pues la *Depositio Martyrum* romana (354) no incluye la festividad del santo (*Biblioteca Sanctorum, ibid.*, p. 1383).

La veneración al santo se incrementó en Oriente y se extendió por Occidente en el siglo V, tras la *inventio* o hallazgo de sus supuestos restos por un padre Luciano en Kefar-Gamlà, al norte de Jerusalén, en el 415. Este sacerdote hizo una narración del hallazgo en griego, que fue traducida inmediatamente al latín (PL, 41, 807-818), y también al siríaco, al copto, etc., por lo que se popularizó por todo el mundo cristiano. Según esta narración, a Luciano se le había aparecido en sueños Gamaliel el 3, 10 y 17 de diciembre del 415. Gamaliel era quien, según *Los Hechos de los Apóstoles* (5, 34-42), había logrado hacer prevalecer en el Sanedrín, del que era miembro, la tesis de no

¹ En los *Números* (15, 35-36), Yahveh ordenó a Moisés que un hombre que había incumplido la ley y andaba buscando leña un sábado fuera sacado del campamento y apedreado por toda la comunidad hasta morir.

² Jacques-Paul Migne, *Patrologiae Graecae* (PG), 56, 701-736.

³ *ibid.*, 704.

condenar a muerte a san Pedro y a los apóstoles, cuando, sacrificado Jesús, predicaban, a pesar de la prohibición en contrario, que Jesús era el Mesías. Según la misma fuente, Gamaliel había sido también el maestro de san Pablo (22, 3). La tradición cristiana sostenía que Gamaliel se había convertido al cristianismo, pero lo había mantenido en secreto para ayudar a sus correligionarios desde el Sanedrín. En estos sueños Gamaliel había comunicado a Luciano que los restos de san Esteban, los suyos propios, los de su hijo Abibos, también convertido al cristianismo, y los de Nicodemo,¹ se encontraban en una modesta tumba en Kefar-Gamlà, e instó a Luciano a exhumar sus cuerpos y colocarlos en un lugar más decoroso. En presencia del obispo de Jerusalén y de gran cantidad de personas, los restos de estos cuatro personajes fueron exhumados en medio de un aroma exquisito que provenía de ellos, e inmediatamente curaron de sus dolencias setenta enfermos que se encontraban entre la multitud. El cuerpo del santo fue trasladado a la iglesia del Monte Sión de Jerusalén y sepultado en ella el 26 de diciembre de 415, que era la fecha en que el mencionado martirologio siríaco del siglo IV honraba al santo.

La gran popularidad de la narración de Luciano, la difusión de las reliquias de san Esteban por todo el orbe cristiano (en el siglo V circulaban hasta ampollas con su sangre), la fe en sus poderes milagrosos, unido a su condición de protomártir, según se desprendía de unos de los libros del Nuevo Testamento, convirtieron a este santo en uno de los más venerados universalmente desde el siglo V. En Roma el papa Simplicio (468-483) le erigió un magnífico templo circular en Roma: Santo Stefano in Rotondo, en el Monte Celio, a donde los papas suelen acudir el día 26 de diciembre desde hace siglos. San Agustín tuvo un papel destacado en la difusión del culto a san Esteban, pues tanto en *La ciudad de Dios* como en varios de sus *Sermones*² lo homenajeó con un entusiasmo con el que quizás no homenajeó a ningún otro. Como Gregorio de Nisa, san Agustín destacó su naturaleza de adelantado en el martirio (en el *Sermo* 315 afirmaría que los diáconos contarían con un mártir antes que los apóstoles y que, por tanto, la primera víctima cayó de entre los corderos y no de entre los carneros) y su amor a Cristo, que le permitió no solo afrontar la muerte sin temor y aguantar la granizada de piedras, sino también implorar el perdón para sus verdugos, recompensado con el ingreso en los cielos, el segundo después del buen ladrón, tras la pasión de Cristo. Pero tan importante como eso, a efectos de extender su popularidad en el mundo cristiano fue el énfasis puesto en el poder taumatúrgico de este santo y de sus reliquias. En *La ciudad de Dios*, (22, 8), el obispo de Hipona eligió a san Esteban para ejemplificar los milagros obrados por Cristo entre los que creen en él, afirmó que se podían llenar volúmenes con los milagros relacionados con San Esteban y narró en detalle una decena de ellos. Comentarios del Padre de la Iglesia como el siguiente, en el *Sermo* 319, fueron todo un aval para la veneración de este santo en la cristiandad:

Triunfó y fue coronado. Su cuerpo se mantuvo oculto por mucho tiempo; mas, cuando Dios quiso, salió a la luz, iluminó las tierras, hizo grandes milagros; estando muerto, convierte en vivos los muertos, porque tampoco está muerto. Así, pues, esto recomiendo a vuestra caridad: que sepáis que sus oraciones

¹ Nicodemo era otro fariseo miembro del Sanedrín, que parece haber abrazado la nueva fe en vida de Jesús (*San Juan*, 3.1-21 y 7.50-51) y que, junto con José de Arimatea, había embalsamado y sepultado el cuerpo de Jesús (*ibid.*, 19.38-42).

² Los comentarios elogiosos de san Agustín sobre san Esteban se encuentran en *La ciudad de Dios*, cap. 22.8, y en los *Sermones* 315-323.

consiguen muchos favores, pero no todos. En efecto, en los relatos que circulan vemos cómo ha tenido dificultades para conseguir algún beneficio, que ha obtenido después gracias a la fe perseverante de quien suplicaba. No se dejó de orar, y Dios lo concedió después por medio de Esteban. Se conservan las palabras de quien oraba a san Esteban y la respuesta que recibió: “La persona a quien ruegas no es digna, pues ha hecho esto y aquello”. Pero tanto insistió y rogó que lo consiguió. Él nos ha dado a entender que como antes de abandonar su carne obraba milagros en nombre de Cristo, así ahora, en el nombre de Cristo, sus oraciones hacen que se obtengan los beneficios para quienes él sabe que deben concederse.¹

Otras dos leyendas narraron la *translatio* de los restos del santo. Según la primera, el cuerpo de san Esteban fue trasladado a Constantinopla por una Juliana, vecina de esta ciudad. Esta mujer había conseguido autorización para llevarse a Constantinopla los restos de su marido, enterrados junto a los de san Esteban, pero por error trasladó los de éste. Según la otra leyenda, los restos de san Esteban fueron trasladados de Constantinopla a Roma en el 425 para liberar del demonio a Eudoxia, hija del emperador Teodosio II. El traslado se planteó en principio como un canje de los restos de san Esteban por los de san Lorenzo, que se encontraban en Roma, única manera de que el clero y el pueblo de Constantinopla accediera a dejar salir los restos de san Esteban de la ciudad. Cuando el cuerpo de san Esteban llegó a Roma y fue llevado a San Pietro ad Vincula para ser enterrado, los portadores del féretro no pudieron introducirlo en este templo, pues sus pies se quedaron clavados en el suelo, ante la puerta. El demonio en el interior de Eudoxia manifestó entonces que san Esteban quería ser enterrado junto a san Lorenzo. Los restos de san Esteban fueron trasladados a la iglesia en donde descansaban los de san Lorenzo y, al llegar a ella, Eudoxia tocó el féretro de san Esteban y el demonio inmediatamente abandonó su cuerpo. Cuando se abrió el sepulcro de san Lorenzo, el semblante de este santo comenzó a sonreír y su cuerpo se movió para dejar sitio al de san Esteban. Todos los miembros griegos de la comitiva, que habían venido a Roma con el cuerpo de san Esteban, se desplomaron cuando trataron de retirar de la tumba el cuerpo de san Lorenzo para llevárselo a Constantinopla y, poco después, murieron, por lo que las reliquias de ambos santos se quedaron en el templo. En consonancia con esta leyenda, las figuras de san Lorenzo y san Esteban aparecen en el mosaico del ábside de la basílica de san Lorenzo de Roma, junto a Cristo, san Pedro, san Pablo, san Hipólito y el papa Pelagio II (579-590), que la mandó erigir.

Pero la religiosidad popular exigía, como ha repetido Delehayé, que se llenara de contenido preciso los vacíos que dejan en la vida de los santos las fuentes mejor documentadas y *Los Hechos de los Apóstoles* hablaban solamente del martirio de san Esteban. Una tercera leyenda, que aparece en una vida de san Esteban denominada *Vita*

¹ «Triumphavit, coronatus est. Latuit tanto tempore corpus eius, processit quando Deus voluit, illuminavit terras, tanta miracula fecit, mortuus vivos facit mortuos, quia nec mor tuus. Ergo hoc comiendo Caritati Vestrae, ut sciatis quod oraciones eius multa impetrant, non tamen omnia. Nam invenimus etiam in libellis qui dantur, fuisse illi difficultates impetrandi, et accepisse tamen postea beneficium, non deficiente supplicis fide. Non cessatum est, oratum est, et dedit postea Deus per Stephanum. Sunt verba orantis Stephani, et responsum est illi : Pro qua oras non est digna, hoc et hoc fecit. Et tamen institit, rogavit, accepit.» (PL, 38, 1441-1442; traducción al español en *Obras completas de San Agustín. XXV Sermones (5º)*, Madrid, 1984, pp. 627).

fabulosa sancti Stephani protomartyris, muy popular en el Medievo a partir del siglo X y viva todavía en los siglos XV y XVI, explicaba la infancia del santo hasta prácticamente los episodios descritos en *Los Hechos* (Réau, 1996-2000, tomo 2, vol. 3, 1997, p. 459). Consistía esencialmente en lo siguiente: inmediatamente después del nacimiento de Esteban, Satanás lo había raptado y había colocado en su cuna a un bebé, en cuyo interior moraba un demonio. Más tarde, Satanás había dejado a Esteban abandonado a las puertas de la casa de un obispo, que lo adoptó. Esteban, ya jovencito, acabaría regresando a su casa materna antes de suceder los acontecimientos narrados en *Los Hechos* y expulsando al demonio del ya también jovencito que había ocupado su lugar.

Una nueva leyenda, narrada en un códice del siglo X, *Martyrium Stephani*, reescribió la historia de *Los Hechos*, aportando muchos más detalles, añadiendo suplicios previos a la lapidación e introduciendo los personajes más importantes de la leyenda de la *inventio* (*Biblioteca Sanctorum*, 11, cols, 1378-1379). Según esta leyenda, dos años después de la Ascensión san Esteban se había enzarzado en una encendida discusión con doctores de Babilonia, Etiopía, Mauritania, etc., sobre el nacimiento de Cristo de mujer virgen y sobre sus milagros, muerte y gloriosa resurrección. Sus adversarios lo llevaron ante Pilatos para que lo condenara por sus ideas, pero éste, bien al contrario, reprochó a aquellos su obcecamiento y se convirtió al cristianismo con toda su familia. No por ello sus adversarios cejaron en su empeño de condenar al santo y lo llevaron ante Caifás, que ordenó que lo azotaran. Después, durante tres días y tres noches, Esteban vuelve a disputar con sus adversarios y ni siquiera la intervención de san Pablo, todavía no convertido al cristianismo, logra apartarlo de sus convicciones. Se genera entonces una reacción violenta contra Esteban, mitigada por Gamaliel, que no impide, sin embargo, que el santo sea víctima de suplicios refinados, soportados heroicamente con el consuelo de un ángel. Antes de ser conducido al Sanedrín, es llevado ante el escriba Alejandro (*Los Hechos*, 5.25) y ante el tetrarca Antipa. La noche anterior a su comparecencia ante el máximo tribunal judío, Esteban recibe el consuelo de un ángel que le anuncia el martirio. Finalmente, el Sanedrín ordena su lapidación, que es presenciada por Pilatos y los tres personajes cuyos restos en la leyenda de la *inventio* aparecen junto a los del santo.

LA POPULARIDAD DE SAN ESTEBAN EN EL MEDIEVO Y EN LOS ALBORES DEL RENACIMIENTO: LOS CICLOS PICTÓRICOS A ÉL DEDICADOS

La popularidad de san Esteban en el Medievo fue muy grande. *La leyenda dorada* le dedicó dos capítulos: uno, el VIII, sobre el martirio según *Los Hechos de los Apóstoles*, celebrado el 26 de diciembre; el otro, el CCXII, sobre la *inventio*, según la narración del padre Luciano, suceso celebrado el 3 de agosto,¹ y la *translatio* de su cuerpo a Roma, según la leyenda a la que nos acabamos de referir. El dominico Santiago de la Vorágine no mencionó la leyenda de la infancia y parece aludir de pasada y de manera genérica a la leyenda *Martyrium Stephani*.² *La leyenda dorada* presentaba a san Esteban en los

¹ La festividad de la *inventio* de san Esteban formó parte del calendario litúrgico de la Iglesia de Roma durante siglos hasta 1961.

² En el capítulo VIII se afirma en una ocasión que el santo «soportó con paciencia y fortaleza los tormentos a los que sometieron» (p. 61) y en otra que sufrió «suplicios y tormentos» de los judíos (p. 62).

mismos términos que lo había hecho Gregorio de Nisa y san Agustín, esto es, como protomártir del cristianismo, trazaba un paralelismo entre él, primer mártir del Nuevo Testamento, y Abel, primer mártir del Antiguo (VIII, p. 60), destacaba que había encarnado el martirio más pleno, esto es, el que reunía la doble condición de deseado y consumado (*ibid.*, p. 62), y sostenía que la Iglesia había decidido celebrar la fiesta de su martirio el día siguiente del de Navidad por haber sido el primer cristiano que había ingresado en el cielo por defender a Cristo y morir por Él, después de que Cristo hubiera nacido en la tierra para que el hombre pudiera ingresar en el cielo (CXII, p. 438). Por otra parte *La leyenda dorada* recordaba la exaltación de san Esteban que hizo san Agustín, incluidos los milagros obrados por la intercesión del santo o por sus reliquias que el obispo de Hipona narró en sus obras.

En el exterior de las catedrales góticas francesas del siglo XIII las escenas de *Los Hechos de los Apóstoles* y de las tres leyendas sobre el santo es un tema recurrente, especialmente en el tímpano del pórtico situado en el costado sur (Nôtre Dame de París, Meaux, Bourges y Auxerre) y también en sus vidrieras (Bourges y Chartres). La pintura italiana nos ha dejado muestras interesantes de ciclos sobre san Esteban con anterioridad al de Carpaccio, en los que se representan escenas de su vida según *Los Hechos* y de estas leyendas, especialmente de la *inventio* y de la infancia y, en menor medida, de la *translatio* a Roma. En el tercer decenio del siglo XIV Bernardo Daddi pintó al fresco dos escenas de *Los Hechos...* en la pared izquierda de la capilla funeraria de los Pulci en Santa Croce de Florencia: el juicio en el Sanedrín y la lapidación propiamente dicha ([figura 254](#)). Más tarde, en torno a 1345, el mismo pintor representó en témpera sobre tabla, en una predela de un políptico perdido, ocho escenas que se conservan en la Pinacoteca Vaticana y que versan todas ellas sobre la *inventio* y la *translatio* del santo a Roma, con la excepción de la lapidación ([figura 255](#)). Menor interés artístico tiene el ciclo de frescos de la segunda mitad del siglo XIII de autor desconocido, en la pared izquierda del atrio de la Basílica di San Lorenzo fuori le Mura de Roma, con catorce escenas que recoge la vida de san Esteban, la *inventio* y la *translatio* hasta esta basílica, en donde se suponía que estaban enterrados sus restos, como hemos visto. Asimismo, son de menor interés artístico unos frescos de un pintor de Friuli del siglo XIV, seguidor de Vitale da Bologna, sobre cinco escenas de la leyenda de la infancia del santo, en la iglesia de San Niccolò, en Martignacco (provincia de Udine), y unos frescos de Cennino Cennini de fines del XIV o principios del XV, en la pared interna del arco que da acceso a la capilla del transepto norte del convento de San Lucchese, en las proximidades de Poggibonsi, en Toscana, con tres escenas, de nuevo sobre la leyenda de la infancia. Gran riqueza iconográfica contienen los frescos ejecutados en 1369 por un discípulo de Giovanni di Milano en las paredes laterales de la nave única del oratorio de Santo Stefano en Lentate (Lombardía), pues contienen cuarenta y tres episodios de la vida de san Esteban: su nacimiento y rapto por un diablo, el reencuentro con sus padres tras recibir educación en un convento, la narración de *Los Hechos*, la sepultura de su cuerpo por Gamaliel, el reencuentro del cuerpo por Luciano, la historia del senador Alejandro y el traslado por error de los restos del santo a Constantinopla, y, finalmente, la leyenda de la hija del emperador Teodosio y el traslado a Roma de los restos del santo. Se trata del ciclo sobre san Esteban más largo y completo que se ha conservado en Italia y se inspira en una versión literaria de la vida del santo hecha por el dominico Pietro Calò en la primera mitad del siglo XIV.¹ La decoración forma parte de un programa decorativo mayor, que se extiende por la capilla del oratorio, antecedida por un *Juicio Universal* en

¹ Franco Venturini, *Santo Stefano a Lentate sul Seveso*, Lentate, 1994, p. 29, n. 6.

el arco triunfal, presidida por una *Crucifixión*, y flanqueada a la derecha por un *San Jorge matando el dragón* y un *San Esteban con el conde Stefano Porro y su familia*, en la que el santo recibe del noble lombardo una maqueta del templo. El oratorio es, en realidad, la capilla funeraria de este noble lombardo –su mausoleo se encuentra adosado a la pared izquierda de la capilla–, que, con la consagración de este templo a san Esteban, su santo patrón, buscaba la intercesión del protomártir para lograr la salvación de su alma.

El siglo XV nos ha dejado dos grandes ciclos sobre san Esteban: los frescos de fray Angélico y su taller en la Capilla de Nicolás V, en el Vaticano, ejecutados en 1448, con seis escenas de *Los Hechos de los Apóstoles: La ordenación de san Esteban como diácono* ([figura 256](#)), *San Esteban distribuyendo limosnas*, *La predicación de san Esteban* ([figura 257](#)), *El juicio en el Sanedrín*, *San Esteban conducido al martirio y la lapidación de san Esteban* ([figura 97](#)); los frescos de Filippo Lippi en la pared izquierda de la capilla mayor de la Catedral de Santo Stefano, de Prato, ejecutados entre 1452 y 1465, en los que se mezclan la leyenda de la infancia de san Esteban con la narración de *Los Hechos...* en siete escenas: *El rapto de san Esteban por el diablo*, *La entrega de san Esteban al obispo*, *San Esteban se despide del obispo*, *San Esteban se reencuentra con su madre*, *San Esteban libera del demonio al joven que lo había sustituido en su casa*, *San Esteban disputa con los fariseos* ([figura 258](#)), *La lapidación de san Esteban* ([figura 259](#)) y *El funeral de san Esteban*. En las lunetas y paredes de la capilla mayor de la Colegiata de Castiglione de Olona se conserva otro ciclo de san Esteban de peor calidad y bastante deteriorado. Está entremezclado con otro de san Lorenzo, a quienes, junto con la Virgen, estaba dedicada al templo. El ciclo de san Esteban comprende cinco escenas basadas en *Los Hechos: La ordenación como diácono*, *La disputa*, *El juicio*, *La lapidación* y *El enterramiento*. Fue ejecutado probablemente a fines del cuarto decenio o primera mitad del quinto decenio del siglo XV por Paolo Badaloni, más conocido por Schiavo (las dos primeras escenas citadas) y Lorenzo di Pietro (las tres restantes), más conocido por Vecchiatta.

La imagen de san Esteban que prevaleció en la pintura fue la de un joven bello e imberbe, habitualmente luciendo la dalmática y estola de diácono. *Los Hechos de los Apóstoles* nada dicen sobre la edad de Esteban ni la de los otros seis elegidos para administrar las limosnas y el auxilio a las personas necesitadas de la primera comunidad cristiana. La belleza podría derivarse de este comentario de *Los Hechos* sobre el rostro del santo cuando fue conducido al Sanedrín: «Fijando en él la mirada todos los que estaban sentados en el Sanedrín, vieron su rostro como el rostro de un ángel» (6.15). Santiago de la Vorágine divulgó la imagen de un Esteban joven y bello en *La leyenda dorada* al sostener que san Agustín había dicho que en el protomártir se podía admirar, entre otros aspectos, la belleza de su cuerpo y la hermosura de la juventud. San Esteban era representado con la dalmática y la estola de diácono porque la Iglesia pronto identificó aquellos siete personajes de los que hablan *Los Hechos* con los primeros diáconos y la ceremonia de la unción allí narrada con la institución de este ministerio. Los diáconos de la Iglesia primitivamente eran una especie de secretarios de los obispos, que delegaban en ellos justamente la administración de las limosnas y el auxilio a los pobres y a los enfermos. Además, los diáconos se encargaban de proporcionar a los obispos los objetos sagrados relacionados con la consagración del pan y el vino, así como de cuidar de su custodia y buen estado de conservación.

EL CULTO A SAN ESTEBAN EN VENECIA

Los frailes de la orden de los eremitas de San Agustín, nacida en 1256 de la fusión de los distintos grupos eremitas que se inspiraban en las directrices espirituales de este santo, se propusieron erigirse en un foco de propagación del culto a san Esteban en Venecia a fines del siglo XIII, cuando decidieron construir un monasterio consagrado al protomártir en el *sestiere* de San Marco, cuya primera piedra se colocó en 1294 (Corner, 1758, pp. 239-240). Estos frailes eremitas agustinos procedían de los eremitas de Bretino, que habían fundado en Venecia en 1242 el monasterio de Santa Ana, en Castello, antes de la reunificación de 1256 (*ibid.*, pp. 106-107). Esta casa fue abandonada por lo alejada que estaba del centro de la ciudad y los frailes se instalaron provisionalmente en unas casas de la *contrada* de Sant'Angelo, desde donde acometieron la construcción del convento de Santo Stefano en terrenos vecinos.

No es de extrañar que estos eremitas promovieran el culto a san Esteban, dada la importancia que san Agustín, su patrón, concedió a san Esteban como primer mártir cristiano y como mártir que deseó plenamente el martirio. Por ello, en 1298, cuando el convento estaba todavía en construcción, lograron fundar una comunidad laica dedicada al santo, la Scuola di Santo Stefano. Independientemente de la veneración general que se rendía a san Esteban en la Iglesia y, por tanto, en todas las parroquias venecianas, pues, como hemos visto, en el santoral era recordado el 3 de agosto y el 26 de diciembre, en Murano existía otro foco específico de propagación de culto a san Esteban, la parroquia de Santo Stefano, que antes del 1357 se decía en propiedad de fragmentos del cráneo y de otros huesos del protomártir (*ibid.*, p. 620).

Desde el punto de vista institucional, sin embargo, era el convento benedictino de San Giorgio Maggiore el centro más importante de veneración a san Esteban. Según una tradición veneciana, sus restos no habían sido trasladados a Roma y descansaban en la basílica de San Lorenzo desde el 425, sino, una vez transportados a Constantinopla por Juliana, permanecieron en Constantinopla hasta el reinado del emperador Alexio Comenio (1081-1118). Entonces un monje veneciano del convento de San Giorgio Maggiore, destinado en Constantinopla por el entonces abad, Tribuno Memmo, con el objeto de administrar propiedades del monasterio en esa ciudad, logró convencer al custodio del cuerpo del santo en la iglesia Constantiniana, en donde se encontraba, de que le permitiera llevárselo a su convento de Venecia. Así lo hizo el monje, que embarcó el cuerpo en una nave veneciana y partió con él hacia Venecia. En el trayecto los restos del santo obraron el milagro de salvar la nave de una horrenda tempestad. Avisado el dux Ordelafo Falier (1091-1118) de la inminente llegada de las reliquias del protomártir, acudió a puerto a recibirlo junto con el patriarca de Grado, nobleza, clero y *popolani*, y todos rompieron en aplausos ante la visión de los restos de san Esteban, al tiempo que imploraron su protección. Fue el propio Dux personalmente quien cargó sobre sus espaldas el arca con el cuerpo del santo y la llevó hasta el convento de San Giorgio. El abad Tribuno Memmo y sus monjes la recibieron con lágrimas en los ojos y desde entonces el monasterio pasó a llamarse con el doble título de Santi Giorgio e Stefano (*ibid.*, pp. 470-473). Aparentemente, a partir de la llegada del cuerpo de san Esteban a Venecia, el Dux visitaba el convento de San Giorgio el día de Navidad por la tarde todos los años, para asistir al canto de las Vísperas, y al día siguiente, por la mañana, día de san Esteban, volvía a personarse en el convento para asistir a una misa y luego a un almuerzo, al que era invitado por los monjes (*ibid.*, p. 472).

Al menos en una ocasión está documentado el uso por la República de los restos de san Esteban en San Giorgio en pro de una política de Estado. En 1399 concedió a la

catedral de Viena, dedicada a san Esteban, un pequeño fragmento óseo del santo, perteneciente a los restos custodiados en el convento benedictino, por acuerdo del Senado de 1 de septiembre, medida adoptada «quia non est minima virtus et sapientia scire conservare amicos» y los amigos en esta ocasión eran el Emperador y los Archiducos de Austria (Corner, 1749, VIII, p. 265, citado en R. Gallo, 1934, p. 181). Por otra parte, en la basílica de San Marcos también había reliquias de san Esteban, pero no de sus restos, sino de los instrumentos de su martirio, pues en 1468 los procuradores de San Marco descubrieron en una arca vieja tres sacos llenos de piedra de su lapidación (Frolov, 1961, p. 425).¹ Ni en el convento de Santo Stefano ni en la Scuola di Santo Stefano, sin embargo, se creía en esta conexión bizantinoveneta con respecto al cuerpo de san Esteban, sino en la romana. Solamente así se explica que en la *mariegola* de la Scuola di Santo Stefano que se conserva en la Biblioteca del Museo Correr, se incluya, en cuidada letra gótica, una narración de la *inventio* y *translatio* del cuerpo de san Esteban, según la cual los restos llegaban finalmente a Roma (ff. 25r-30v). Por el contrario, en los círculos oficiales de Venecia a fines del siglo XV y principios del XVI no se ponía en duda la versión de la *translatio* bizantinoveneta. Sanudo atestigua la presencia del cuerpo de san Esteban protomártir en *San Zorzi Mazor (De origine, situ et Magistratibus...*, p. 47) y la ida del Dux la mañana del 26 de diciembre al convento para asistir a una misa, con la finalidad de honrar el cuerpo de san Esteban allí presente:

Questi sono i zorni deputati che il Principe è obligato andar fuora de Palazzo con le cerimonia ducale, et dove.

Da Nadal, la mattina de San Stefano, a messa a san Zorzi Mazor con li piati. E questo per esser ivi il corpo di San Steffano prothomartire e questo è di 26 Decembrio» (*ibid.*, p. 59).

San Esteban, por ser el primer mártir del cristianismo, por aparecer narrado su martirio en uno de los libros aceptados por la Iglesia como formando parte del Nuevo Testamento y por el valor que le concedió a su martirio un personaje de tan gran influencia como san Agustín, fue un santo universal, siempre venerado. En 1515, Venecia, a pesar de reivindicar la presencia de sus reliquias en San Giorgio Maggiore, acogió la donación a la Signoria de una costilla del santo procedente de Montenegro con una procesión en torno a la basílica de San Marcos y con una misa cantada en su altar mayor (Sanudo, *Diarii*, 18: 413). Los peregrinos a Tierra Santa, en su circuito de lugares sacros, incluían varios relacionados con san Esteban. La vista de Jerusalén que

¹ Las piedras de la lapidación de san Esteban fueron reliquias muy preciadas desde época temprana. San Agustín (*Sermo*, 232, PL, 38, cols. 1445-1446) cuenta que el martirio fue contemplado por algunos cristianos y a los pies de uno cayó una de las piedras que lanzaron los verdugos al santo, tras haber rebotado en el codo de éste. El cristiano, de profesión navegante, cogió la piedra y la guardó. Obedeciendo a una revelación, la depositó en Ancona, razón por la cual, dice san Agustín, allí se veneraba mucho al santo, aunque se creía erróneamente, siempre según san Agustín, que era un brazo la reliquia que había llegado. En Ancona existía, en efecto, gran veneración por san Esteban, en cuyo honor estaba erigido el templo representado por Giovanni Bellini en *El martirio de san Marcos*, como hemos visto. En la catedral de Prato, también consagrada a san Esteban, se suponía que se conservaba otra piedra de su lapidación (Roettgen, 1996, p. 302). La importancia de este instrumento de martirio es subrayada en la iconografía del santo, en donde varias piedras solían aparecer adheridas a su cabeza, como se puede ver en el bajorrelieve de la Scuola di Santo Stefano que se ha conservado ([figura 71](#)) y en el tríptico del altar de esta cofradía ([figura 253](#)).

hizo Reuwich para las *Peregrinaciones* de Breidenbach contenía una inscripción que indicaba el lugar en el que este santo había sido lapidado. El dominico Felix Fabri, en su visita a Jerusalén en la penúltima década del siglo XV, estuvo en el lugar en que la tradición cristiana suponía que había sido enterrado san Esteban después de la *inventio*,¹ lugar del que sólo se conservaba un altar al aire libre en que se celebraba misa el día del santo. Allí Fabri y sus compañeros leyeron lo previsto para la ocasión y ganaron las consiguientes indulgencias (I, p. 311). Después de visitar este lugar, otro día Fabri salió de Jerusalén por la Puerta Dorada con sus compañeros de peregrinación y fue hasta la piedra en la que san Pablo, antes de convertirse y dominado por el odio a los cristianos, habían colocado las vestiduras que los verdugos se habían retirado del cuerpo para apedrear mejor al santo (I, 461). Según la tradición, el entonces Saulo se había encargado de custodiarlas mientras tenía lugar la lapidación. Los peregrinos besaron la piedra y ganaron las indulgencias establecidas. Finalmente avanzaron hasta un arroyo cercano, en cuyas proximidades se encontraba el lugar en donde el santo había sido lapidado. Según Felix Fabri, allí se palpaba la santidad, pues en él Esteban fue el primero en pagar la muerte del Salvador con la suya (I, 462), y allí los peregrinos besaron algunos de los numerosos guijarros que había en las orillas del arroyo y, por ello, ganaron indulgencias.

Los cofrades de la Scuola di Santo Stefano tenían, pues, como patrón al primer mártir del cristianismo, al que la Iglesia, por ello, consideraba ejemplar soldado de Cristo y al que se le atribuía desde temprana fecha un gran poder de intercesión, como hemos visto. El día en que se celebraba su *inventio*, el 3 de agosto, la junta rectora saliente elegía la entrante en la sala de la junta rectora (MS, 4), para que el santo los iluminara en la dirección de la cofradía. El tercer domingo de agosto, cuando la junta entrante tomaba posesión de sus cargos, el prior del convento de Santo Stefano acudía al albergo para instruirlos espiritualmente (*ibid.*). El 26 de diciembre, día de san Esteban, la *scuola* celebraba la festividad con una misa cantada, oficiada por los frailes agustinos en la iglesia del convento de Santo Stefano (doc. 47, capítulo 7), y con una procesión en torno a la iglesia, entregaba el pan y la vela a cada uno de los cofrades y colocaba una mesa en el interior de la iglesia del convento para que los fieles que acudían atraídos por la solemnidad de la ocasión se hicieran miembros de la *scuola* (MS, 22). Los cofrades de la Scuola di Santo Stefano depositaban gran parte de su esperanza de salvación en la intercesión del protomártir. Las sucesivas juntas rectoras veían alimentada esta esperanza y se sentían estimuladas para desempeñar sus cargos por la contemplación, cada vez que se reunían en el *albergo*, de los principales episodios que hicieron a su patrón el protomártir de la Iglesia. La guía espiritual de los monjes agustinos del convento se manifestó en la selección de las escenas, todas ellas inspiradas en *Los Hechos de los Apóstoles* y presentando lo esencial de su lección de vida cristiana.

¹ Fabri recuenta en forma resumida la *inventio* y *translatio* del cuerpo de san Esteban en la versión de *La leyenda dorada*; los restos del santo, según Fabri, de acuerdo con esta versión de la *translatio*, descansaban en Roma, junto a los de san Lorenzo (I, p. 311).

LA ORDENACIÓN COMO DIÁCONO DE SAN ESTEBAN

Vittore Carpaccio.

148x231 cm. Lienzo. Staatliche Museen, Berlín. 1511.

Está firmado y datado en la esquina inferior derecha: «VICTOR CARPATHIUS/ FINXIT M.D.XI».

[Láminas 130-133.](#)

Según *Los Hechos de los Apóstoles*, en Jerusalén, poco después de la Ascensión de Jesús a los cielos y tras ser seleccionadas por los discípulos de los apóstoles las siete personas que debían ocuparse de la administración correcta de la caridad para los necesitados, especialmente para con las viudas de los cristianos helenos, los apóstoles las ungieron confirmando la decisión adoptada por sus discípulos (6.1-6).

La presentación del tema que hace Carpaccio ([lámina 130](#)), como antes fray Angélico en la capilla de Nicolás V en el Vaticano ([figura 256](#)), comprende la visualización de varios fenómenos no presentes en la narración de *Los Hechos* y posteriores a ese momento histórico: la Iglesia como una institución jerárquica, san Pedro como su máxima autoridad y el diaconato como uno de los ministerios que gobierna y administra la Iglesia. En efecto, la imposición colectiva de las manos a los siete elegidos por parte de los apóstoles en *Los Hechos*, en la pintura se convierte en imposición por parte de san Pedro solamente, que aparece con las llaves de la Iglesia en la mano derecha, símbolo de su suprema autoridad ([lámina 132](#)). Por otra parte, san Esteban y las otras seis personas elegidas lucen en la pintura la dalmática y la estola, vestiduras propias de los que habían recibido la orden sacra del diaconato y posteriores al momento de la *impositio manus* de *Los Hechos*. La proyección sobre el episodio de *Los Hechos* de acontecimientos posteriores no acaba aquí. Son de destacar dos: el peregrino de Tierra Santa, sentado en las gradas en el extremo de la derecha, con el cuello girado hacia la ceremonia de la unción, el bastón apoyado en el muro de la logia, el sombrero colgando del bastón y la alforja y la cantimplora sobre los graderíos; el templo en cuyo pórtico tiene lugar la ceremonia de la unción, del que *Los Hechos* nada dicen y que la comunidad cristiana no poseía en aquel momento.

La composición del lienzo recuerda la de otros anteriores del pintor. Carpaccio concentra lo esencial del episodio en una logia situada a la derecha del espectador, en la que los personajes principales se encuentran de pie, encima de la plataforma o arrodillados en sus gradas, como ya lo había hecho en *El bautismo de los selenitas* ([láminas 83 y 84](#)). Aquí, un espléndido san Pedro de perfil, acompañado de otros cuatro apóstoles que le ceden todo el protagonismo del ordenamiento, se dispone a ungir con su mano derecha a un san Esteban, también de perfil, con las manos juntas en posición orante, la cabeza ligeramente inclinada hacia delante y los ojos cerrados, concentrado en la unción, en una actitud más propia de la recepción de un sacramento que de la sanción de un mero nombramiento de administrador de limosnas. Las otras seis personas elegidas aguardan arrodilladas en los graderíos su turno para recibir la orden ministerial. Sus vestiduras sagradas dan pretexto a Carpaccio para mostrar su pericia, capaz de representar la filigrana de los tejidos como si de un pintor flamenco se tratara.

La profundidad alcanzada a través de una fuga de perspectiva arquitectónica constituida por fachadas de edificios contiguos en ángulo oblicuo al espectador, había sido un recurso previamente usado por Carpaccio en *El bautismo de los selenitas* del ciclo de san Jorge, y también en lienzos del ciclo de santa Úrsula, como *La llegada a*

Colonia ([lámina 17](#)), a través de una muralla fortificada como aquí, *El encuentro de los peregrinos con el papa Ciríaco* ([lámina 15](#)) y *El encuentro de los prometidos y la partida de la peregrinación* ([láminas 9 y 14](#)). Un mar surcado por naves como fondo en el que se precipita esta fuga de perspectiva y una ensenada en la que penetra aquél en movimiento paralelo ([lámina 131](#)), pero opuesto a la fuga, había ya aparecido en *El encuentro de los prometidos y la partida de la peregrinación*. También ya aparecía en este cuadro un promontorio rocoso coronado por arquitecturas a la izquierda de la composición, que servía de contrapunto natural a una fuga arquitectónica y contribuía a cerrar por aquel lado la ensenada.

El carácter de *tableau* del primer plano de la representación es notorio. Los personajes se agrupan paralelos al espectador de un extremo a otro del lienzo, con vestimentas y tocados que ya hemos encontrado anteriormente en los lienzos de Carpaccio, aquí en una diversidad singular. En el extremo de la derecha, sentado junto al peregrino, una mujer de avanzada edad aparece de perfil, con la mirada aparentemente perdida y ajena a la unción misma. Carpaccio sigue el ejemplo de Cima en *La Presentación* de representar una mujer de edad avanzada al pie de los graderíos del templo ([figura 208](#)), que también será seguido por Tiziano en su *Presentación* para la Scuola della Carità. A su lado, de pie, un niño juega a colocar delante del hocico de un perrito una rama con una florecilla, para que éste intente morderla. Inmediatamente detrás de los diáconos, tres mujeres jóvenes con elegantes y ricos tocados presencian la ceremonia de la unción ([lámina 133](#)). Sus tocados son iguales al que luce la joven que, en similar posición, aparece en *El bautismo de los selenitas*. Están acompañadas de una mujer de avanzada edad y atavíos más modestos, que cubre su cabeza con una capa a rayas, al igual que la joven mencionada en *El bautismo de los selenitas* aparecía acompañada de un personaje muy similar, identificable como una antigua nodriza. A continuación, cerrando el *tableau* por la izquierda, se representa a siete personajes masculinos en una extraordinaria mezcla de atavíos. Los dos primeros, con lengua barba blanca y de espaldas a la ceremonia de la unción, lucen vestiduras orientales y turbantes mamelucos de forma, pero con una especie de *taj turco* en el centro; el personaje con el que hablan, también de lengua barba, lleva el mismo sombrero extraño del emperador bizantino Juan VIII el Paleólogo, que, como hemos visto, llevaba también un personaje de barba blanca en *El milagro de la vara florecida* ([lámina 93](#)), en el ciclo de la Virgen para la Scuola degli Albanesi. Inmediatamente detrás de este personaje, Carpaccio representó otro personaje oriental con el turbante y el velo en torno al cuello de los norteafricanos de la Berbería. Sorprendentemente, este personaje conversa con un monje pelirrojo y barbudo, mientras otro monje, también pelirrojo, asoma entre el sombrero del emperador Paleólogo y el personaje norteafricano. Finalmente, detrás del personaje norteafricano se adivina un personaje veneciano con *baretta* y cabello rubio. Sobre la tierra, en medio de este *tableau*, aparece un papagayo, como en *El bautismo de los selenitas*. Tal diversidad en los personajes representados en primer plano, junto a los que protagonizan la unción, no responde al afán realista de plasmar a los asistentes a un supuesto hecho histórico, sino al de contentar a sus clientes con la vistosidad y el exotismo de las vestiduras y tocados y al de seguir costumbres iconográficas establecidas.

Tras este *tableau*, a la izquierda, aparece un templo clásico en ruinas ([lámina 133](#)), con todas sus hornacinas vacías excepto una, en la que aparecen los restos de una escultura de la que ha desaparecido la cabeza y parte del busto. Se trata de una manifestación del interés que suscitaban las ruinas clásicas, como testimonio vivo del alma de la antigüedad. Marin Sanudo hizo una gira en 1483 por *Terraferma*, esto es, por

los territorios de la península italiana bajo dominio veneciano y se quedó impresionado por la Verona romana y especialmente por Aquileia y Pola.¹ La presencia de estas ruinas alude, además, al paganismo derrotado por el cristianismo, que se expande vigorosamente bajo el impulso de los apóstoles y del que la unción habría sido un episodio.

La Jerusalén que presenta aquí Carpaccio es un producto de su fantasía, con una mezcla de arquitecturas heterogéneas. El templo que presenta en primer plano a la derecha está inspirado en el estilo del primer Renacimiento veneciano; el gran castillo medieval de torre redonda que se levanta a mitad de la muralla imita los del norte de Italia, como, por ejemplo, el de Soncino, en Cremona (Marshall, 1984, p. 613). En el interior se mezclan un *campanile* de templo cristiano medieval con un minarete sarraceno y chimeneas venecianas. Por otra parte, Jerusalén es convertida en una ciudad marítima y el Templo de Salomón es ubicado extramuros, por la conveniencia de representar la escena de la unción a través de un tipo de composición pictórica que era cara al artista y con la que exhibía el dominio de la perspectiva y lograba la profundidad que encantaba al público de entonces.

Gentili (1988, *passim*, y 1996, pp. 127-133) ha interpretado varias de estas incongruencias en una clave simbólica y ha dado una explicación al grupo de personajes que asisten en primer plano a la ceremonia de la unción en parte en *Los Hechos*. En esta Jerusalén estaría fundida la imagen de Roma, proyectada por la parte superior de la pirámide de Meta Romuli detrás de las ruinas del templo antiguo, por el castillo de Ostia, evocado, según Gentili, en la fortaleza que sobresale en las murallas, y por las dos llaves enormes que tiene san Pedro en su mano. Sería, pues, la imagen de la Roma antigua derrotada por la Roma cristiana, la nueva Jerusalén. En los espectadores de la ceremonia de la unción, Gentili ve en las tres mujeres jóvenes acompañadas de su nodriza tres mujeres casadas y una viuda, todas ellas interesadas en aquella ceremonia que les garantizará ayuda comunitaria para el presente y para el futuro; y en la expresión triste de la viuda, una añoranza de la edad y condiciones de vida de las otras y quizás, siempre según Gentili, una proyección de su suerte presente en el destino futuro de sus jóvenes compañeras. En los corrillos de personajes de pie, detrás de estos cuatro personajes, adivina Gentili las discusiones entre los cristianos helenos y los originarios de Jerusalén mencionados en *Los Hechos* y, al mismo tiempo, en la variedad de las vestimentas, una alusión a la heterogeneidad de la gente interesada en la novedad del cristianismo que se organiza, gente todavía renuente, dudosa y con envidias recíprocas. En la mujer madura sentada en los graderíos con la mirada perdida y en el niño que juega con el perrito, indiferente a la ceremonia de la unción, Gentili ve alusiones al judaísmo y a su incompreensión del mensaje cristiano. La mujer madura sería una adaptación de la vendedora de productos que los fieles presentaban como ofrenda en el templo de Jerusalén, presente ya en el lienzo de Cima da Conegliano. El niño sería una representación de la idea cristiana, expresada en san Pablo (*La epístola a los hebreos*, 5, 11-14) y en Isaías (3, 1-12), de identificar al pueblo hebreo por su inmadurez e ignorancia. La idea habría tenido abundante representación visual en el libro de dibujos de Jacopo Bellini del Louvre y, posteriormente, en *La Presentación* de Cima da Conegliano en Dresde y en la de Carpaccio en la Scuola degli Albanesi ([lámina 92](#)). Por otra parte, el trío de esta mujer (viuda de condición para Gentili), el niño y el peregrino expresarían visualmente pasajes del Antiguo Testamento en el que se prescribe la asistencia al huérfano, la viuda y el extranjero, pero con la radical diferencia de que en

¹ R. Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford, 1969, p. 110.

este lienzo ya no estarían sujetos a la providencia personal y ocasional de los hombres del Antiguo Testamento, sino a la asistencia organizada de la comunidad cristiana. Finalmente, el papagayo, símbolo de la elocuencia y de la redención, estaría aquí para reforzar el mensaje que el cristianismo primitivo se organizó con el objetivo no sólo de auxilio y protección a los necesitados, sino de la predicación.

La mayoría de estas interpretaciones no parecen convincentes. La fusión de la imagen de Roma con la de Jerusalén no está justificada, pues no se basa en la presencia de una arquitectura inconfundiblemente romana y el detalle de las llaves puede aludir simplemente al deseo de destacar la autoridad suprema de san Pedro. La identificación de las tres jóvenes elegantemente vestidas como mujeres casadas que se interesan por la unción en la medida en que puede garantizarles auxilio en su viudedad, es evidentemente forzada. En *La predicación* volvería Carpaccio a representar mujeres con vestidos orientales en primer plano y la razón de su presencia en ambos lienzos puede deberse a la moda de representar a lo no cristiano como sarraceno en los episodios de la vida de los santos que se desarrollaban en territorio dominado entonces por el islamismo y a la posibilidad real de que a ambos actos acudieran mujeres. El papagayo, en cuanto símbolo de la elocuencia, estaría más justificada en *La predicación* o en *La disputa*. La identificación de la mujer sentada en los graderíos con el judaísmo es dudosa, pues, al contrario que en *La Presentación* de Cima en Dresde o en la de Tiziano para la Scuola della Carità, ha desaparecido el producto que vende, que era el detalle en que se basaba la identificación de Panofsky (1989, p. 59). Finalmente, la presencia del niño en este lienzo podría explicarse por el principio de la mezcla de personajes en la representación de una historia, formulada por Alberti en el libro segundo de su *Tratado de la Pintura*.¹

¹ «Será abundante y agradable una historia quando en ella se vean mezclados en sus lugares a propósito ancianos, jóvenes, matronas, doncellas, niños, animales domésticos, como perrillos, pájaros, caballos y corderos, edificios, &., y en fin siempre que la abundancia y la diversidad de objetos sean apropiadas al asunto, será laudable» (p. 236).

LA PREDICACIÓN DE SAN ESTEBAN

Vittore Carpaccio.

148x194 cm. Lienzo. Museo del Louvre. París.

En el pedestal de la escultura desde el que predica el santo aparece una cartela en la que hoy no figura nada inscrito. Zanetti, sin embargo, vio en este lienzo una inscripción, que debía de estar en esa cartela, en la que figuraba el nombre de un cantero, que Zanetti no da, y el año 1514. Este año es aceptado hoy como el de la ejecución del lienzo.

[Láminas 134-137.](#)

Los Hechos de los Apóstoles no afirmaban explícitamente que Esteban se dedicara a la predicación. Bien al contrario, la finalidad de la elección de siete personas para que se ocuparan de la administración de la caridad fue que no abandonaran «la Palabra de Dios para servir a las mesas» (6.2). Pero san Esteban en *Los Hechos* es presentado como un personaje excepcional, que «realizaba entre el pueblo grandes prodigios y señales» (6.8), y el que se dedicara a la predicación no resulta contradictorio con la imagen que de él se da en *Los Hechos*, capaz de articular aquella poderosa diatriba contra los judíos no cristianos. *La leyenda dorada* menciona la predicación entre las actividades de san Esteban; justamente «lo mucho que predicaba», juntamente con «los innumerables milagros que hacía» fueron, según esta fuente, los motivos del comienzo de la animadversión de los judíos hacia él (VIII). Parece plausible que *La leyenda dorada* fuera la fuente que movió a los cofrades de la Scuola di Santo Stefano y a sus consejeros espirituales, los monjes agustinos del convento de Santo Stefano, a encargar a Carpaccio una escena de una predicación de su patrón como parte del ciclo.¹

Carpaccio se imaginó esta predicación ([lámina 134](#)) en una Jerusalén contemporánea suya, no de san Esteban; por tanto, una ciudad cosmopolita, santa y punto principal de peregrinación de los cristianos, bajo gobierno islámico y con una población mayoritariamente musulmana. En esta ocasión, el santo, a la izquierda del espectador, de nuevo con las vestiduras de diácono, que no le abandonarían a lo largo del ciclo, predica sobre un pedestal a un grupo de personas que ocupan el primer plano a lo largo de toda la superficie del lienzo, una vez más en una composición de *tableau*. El escenario tiene lugar en un espacio abierto en las proximidades de lo que los cristianos denominaban el Templo de Salomón, el gran edificio que aparece parcialmente representado a la izquierda, mientras que el fondo está ocupado por el grueso de la ciudad, que, en buena parte, se presenta ascendiendo por una colina ([lámina 136](#)). La composición recuerda vagamente la de Gentile Bellini en *La predicación de san Marcos en Alejandría*.

San Esteban aparece subido en la base en ruinas de una estatua desaparecida – otra vez el atractivo de la ruina antigua² – en un momento de la prédica en que su

¹ Los frailes agustinos del convento de Santo Stefano ejercían la dirección espiritual de la Scuola di Santo Stefano. Ellos eran los que oficiaban todas sus misas (doc. 42, capítulos séptimo, octavo y duodécimo), los que oficiaban en los sepelios de los cofrades que eran enterrados en las tumbas de la *scuola* (*ibid.*, capítulo undécimo) y, como hemos dicho, los que instruían espiritualmente a las juntas rectoras cuando empezaban a desempeñar sus cargos.

² En esta base, la cabeza de perfil con una guirlanda inscrita es probablemente una adaptación de las que aparecían en las monedas romanas y ya las hemos visto en *Un exorcismo de san Trifón* ([lámina 89](#)) para el ciclo de la Scuola degli Albanesi.

elocuencia está acompañada de una intensa emoción ante la divinidad, con la mirada y el índice de la mano derecha del santo dirigidos al cielo y la mano izquierda en el pecho. La mayoría de su audiencia está compartiendo con el santo este momento de intensidad espiritual. Así, un joven de larga cabellera rubia que aparece junto a la base de la estatua está tan subyugado y admirado por lo que el santo está diciendo que un compañero de tez morena y turbante parece agarrarlo con sus manos, por si pudiera perder el equilibrio a causa de la emoción. Las expresiones de atención y concentración en los rostros de otros personajes manifiestan que están siendo convencidos plenamente. Es el caso del musulmán con barba, turbante y túnica roja que levanta su cabeza hacia el cielo, o el que está sentado con la mano apoyada en la cara y turbante con prominencias en la parte superior (aquí no marca la autoridad del sultán o de un emir), absorto en la palabra del santo, como lo están también el beduino a su lado, el sarraceno sentado en una piedra detrás de éste, los dos peregrinos que están a uno y otro lado de la roca, las jóvenes sentadas en el suelo, en medio del grupo ([lámina 135](#)), o el fraile, muy probablemente un retrato, a la izquierda del santo. La vistosidad y colorido del grupo son evidentes y, sin duda, deleitaban los sentidos del que contemplara el lienzo. La heterogeneidad del grupo respondía a la Jerusalén de los tiempos de Carpaccio, al cosmopolitismo que observó Fabri en 1483, cuando visitó la ciudad y comprobó que, además de los sarracenos, sus principales habitantes (así lo refleja Carpaccio), residían en ella muchos griegos (representados en este grupo con sus sombreros negros, a la izquierda del espectador, y con el del Paleólogo, en el centro), beduinos (también representados aquí), judíos, abisinios, cristianos nestorianos, armenios, maronitas, etc. (II, pp. 384-392).

Para la representación de Jerusalén como urbe, Carpaccio se inspiró en la xilografía de 1486 sobre Jerusalén de Erhard Reuwich en las *Peregrinationes* de Brydenbach ([lámina 106](#)). Adoptó un punto de vista similar, de forma que la torre de la iglesia del Santo Sepulcro aparece en su lienzo coronando la colina con el mismo lado expuesto al sol y el mismo a la sombra que en la vista de Reuwich, y el Templo de Salomón, la arquitectura de la ciudad más próxima al espectador, está orientado igual que el de Reuwich.

Pero Carpaccio adapta la vista de Jerusalén de Reuwich a sus fines: integrar la prédica de san Esteban en una Jerusalén más esencialista, más unificada, más concentrada y más sarracena. Para ello se inventa el lugar en que situó la prédica de san Esteban, de tal manera que formara parte del conjunto urbano, cuando, en la vista de Reuwich, esa parte de la ciudad estaba ocupada por unas elevaciones de tierra claramente inhóspitas junto a las murallas. Acortó las distancias entre el Templo de Salomón y los edificios de la derecha y destacó y elevó éstos, de tal forma que pasan a delimitar un espacio urbano más recoleto y a marcar la fuga de perspectiva por esta parte del lienzo ([lámina 137](#)). Exageró el desnivel de la colina con respecto al lugar en que se encuentra el templo de Jerusalén, lo cual le permitió representar una atractiva perspectiva ascendente hasta llegar esta área de la ciudad a la cima, crear un agradable contraste entre ella y el espacio urbano llano, abierto al espectador, a la derecha del templo, y contraponer la agresividad de unas arquitecturas que remontan las colinas con la dulzura de las montañas salpicadas de árboles que se dejan ver a la derecha, la perspectiva brusca en altura con la perspectiva horizontal y en profundidad. Por otra parte, aumentó en uno el número de minaretes en esta parte de la ciudad, que pasan de dos en Reuwich a tres en este lienzo, los coronó con crecientes bien visibles, multiplicó las cúpulas semiesféricas e insertó en algunos edificios las ventanas orientales con el pequeño vano de celosía. Finalmente, pobló sus calles y plazas de personajes con

turbantes, de mujeres con *tärtur* y de animales exóticos, como una cabra nubiana o un gamo con una cornamenta espectacular.

Pero en esta Jerusalén acusadamente orientalizada Carpaccio hizo dos concesiones. Una consistió en situarse en la antigüedad clásica e insertar un arco triunfal romano que no existía en Jerusalén: el de Trajano, en Ancona, identificable por su verticalidad y por la base sobre la que se erige (Zampetti, 1966, p. 518, y 1997, pp. 81 y 85, nota 613; Marshall, 1984, p. 613). La otra concesión aparece en el Templo de Salomón, cuya cúpula el pintor desprovee de la forma oriental que tenía en Reuwich. Aunque solo se representa parcialmente, Carpaccio la concibe como formando parte de un tipo de templo ideal de planta central, propio del Renacimiento, como los templos ideales de Perugino en *La entrega de las llaves* (Capilla Sextina) y de Rafael en *Los esponsales de la Virgen* (Galería Brera de Milán), en la creencia de que se trataba realmente del Templo de Salomón, transformado en mezquita por los sarracenos, y con el deseo de que volviera a ser un templo cristiano.

LA DISPUTA DE SAN ESTEBAN

Vittore Carpaccio.

147x172 cm. Lienzo. Galería Brera. Milán.

En uno de los pedestales de la logia figura inscrito «VICTOR/CARPATHIUS/FINXIT» y en otro «.M/D.XIII.»

[Láminas 138-143.](#)

Los Hechos de los Apóstoles no precisan el motivo por el cual miembros de una sinagoga judía de Jerusalén, la de los Libertos, y otros judíos asentados en Jerusalén, pero procedentes de Cilicia y Asia, se enojaron con san Esteban (6, 8-10). *La leyenda dorada* precisa que el motivo del enojo fueron los milagros y las prédicas de san Esteban (VIII). Inicialmente, estos judíos se enfrentaron dialécticamente a san Esteban, según *Los Hechos*, y en controversias públicas, según *La leyenda dorada*. Ambas fuentes cuentan lo mismo sobre el resultado de esta confrontación de ideas: Esteban los derrotó por su gran sabiduría y por que el Espíritu hablaba a través de él. La escena de uno de estos enfrentamientos dialécticos aparece en el ciclo de Filippo Lippi en la catedral de Prato ([figura 258](#)) y también en el de Carpaccio ([lámina 138](#)).

La escena la situó Carpaccio en una hermosa logia del estilo del primer Renacimiento veneciano, importado a la ciudad lagunar por canteros lombardos, que en aquellos años participaban activamente en la dirección de la Scuola di Santo Stefano, como si el lienzo quisiera homenajear su maestría. La logia como escenario del episodio principal de una pintura fue un recurso empleado muchas veces en los ciclos narrativos sagrados venecianos, especialmente por Carpaccio y Mansueti.¹ La logia era un tipo de arquitectura que posibilitaba situar bajo techo un episodio que las fuentes escritas situaban en interiores y, al mismo tiempo, abrir el episodio al exterior, con la consiguiente animación de la composición mediante escenas secundarias y arquitecturas en las que el pintor podía mostrar su maestría en la perspectiva. En este lienzo la logia está sostenida frontalmente por cuatro columnas de mármol con capiteles, cada una de ellas sobre un pedestal, también de mármol, y, lateralmente, por dos columnas a cada lado, asimismo sobre pedestales. La techumbre, sobre arcos de medio punto, se adivina, pues cae fuera de la representación. El punto de vista de la composición se encuentra en el exterior de uno de los laterales de la logia, en un punto ligeramente a la derecha del plano frontal de ésta. De esta forma, el pintor pudo, por una parte, representar una bella perspectiva de la sucesión de pedestales, fustes, capiteles y arcadas del frente de la logia y disponer al otro lado de un espacio suficiente para retratar a trece cofrades de la *scuola* y un niño, artificialmente concentrados allí, y, por otra, enmarcar gran parte del paisaje urbano y natural entre dos arcadas y percibirlo a través de un juego dinámico de columnas y barras de hierro de sostén.

San Esteban aparece a la izquierda de la composición, sentado en un sitial al que se accede por unas gradas ([lámina 139](#)). Disputa con diez personas, de las que dos

¹ Por Carpaccio en *La llegada de los embajadores ingleses* ([lámina 1](#)) y *El regreso de los embajadores* ([lámina 6](#)), en el ciclo de Santa Úrsula, y *La curación del endemoniado* ([lámina 34](#)), en el ciclo de la cruz para la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista. Por Giovanni Mansueti en *El apresamiento de san Marcos* ([lámina 53](#)), en el ciclo de san Marcos para la Scuola dei Tessitori di Seta, y en *El bautismo de Aniano* ([lámina 98](#)) y en *Episodios de la vida de san Marcos* ([lámina 114](#)), en el ciclo de san Marcos para la Scuola Grande di San Marco.

se encuentran a su derecha, cuatro sentados en las gradas, tres sentados en un banco enfrente al trono y uno de pie, a la izquierda del santo. Carpaccio presenta a san Esteban con el rostro vuelto hacia el espectador, como si quisiera dar a los miembros de la *scuola* que habían encargado el lienzo una muestra de afecto, esto es, de protección e intercesión. Con los dedos de sus manos enumera las razones con las que argumenta su discurso, igual que había hecho fray Angélico en *La predicación* (figura 257) o Filippo Lippi en esta escena de *La disputa* (figura 258). Los judíos con los que disputa lo miran fijamente o hacen comentarios entre ellos sobre el discurso de san Esteban. En torno a ellos aparecen en el suelo libros sagrados, abiertos o cerrados, empleados en la disputa para apoyar o contradecir argumentos. No aparece ninguno en torno a san Esteban, pues él recibe inspiración directa del Espíritu. En un libro abierto a la izquierda se puede leer solamente el epígrafe «IN SA. 5,7». Gentili (1988, p. 94, y 1996, p. 136) ha interpretado que refiere al *Libro de la Sabiduría*, capítulo 5, versículos 6-8, en los que los impíos en el Juicio Final reconocen que, a pesar de su orgullo, erraron por completo el camino de sus vidas, de forma que el camino del Señor les pasó totalmente desapercibido. El texto aludiría a la ceguera de los judíos no cristianos para reconocer la llegada del Mesías, que es, en parte, el contenido del discurso de san Esteban en el Sanedrín, según *Los Hechos* (7, 2-53). Gentili ha relacionado los dos animales que aparecen en el lienzo en primer plano con este mensaje. La pintada, en la logia, al pie del primer pedestal frontal, sería un símbolo de la soberbia estúpida, mientras la becada que se presenta en la tierra, delante del frente de la logia, aludiría a la bondad de san Esteban y de los cofrades, cerca de los cuales se encuentra, pues esta ave, como todas las de largo pico, tenía una connotación positiva (*ibid.*).

Las diez personas que disputan con san Esteban lucen vestiduras y tocados muy heterogéneos. De nuevo se presentan los turbantes fantásticos de Carpaccio en tres de ellos y en dos el sombrero del paleólogo. El rostro barbudo que aparece sentado en el banco es el mismo que, con el mismo sombrero, nos presenta Carpaccio entre los espectadores de *La ordenación*, y el rostro, también barbudo del personaje sentado a la derecha de san Esteban, es el mismo que se acaricia la barba en *La predicación*. Resulta difícil determinar si se trata de una alusión a la numerosa comunidad griega de Jerusalén en tiempos de Carpaccio, a los judíos helenos de tiempos de san Esteban o simplemente estamos ante una manera de producir la sensación en el espectador del exotismo de lo oriental.

Los trece cofrades y el niño ocupan la casi totalidad de la parte inferior del lienzo. Por mor de la variedad y de una posición del rostro adecuado para retratarlos, Carpaccio pintó a algunos de ellos de espaldas a san Esteban y a otros con la mirada puesta en el muchacho de toga roja en el extremo de la derecha, al que un cofrade señala con el dedo índice de la mano derecha. Es lógico suponer que se trata de miembros de una o varias juntas rectoras o miembros de la *scuola* que tuvieron una participación importante en la financiación del ciclo. Recuérdese que en la firma del acuerdo de 7 de noviembre de 1506 con los monjes del convento de Santo Stefano (doc. 45) estaban presentes miembros de la junta rectora, pero también un *fradello* destacado: «maestro Piero Lombardo, taiapiera». La identificación de estos personajes en el estado actual de nuestros conocimientos es imposible (no se conoce la composición de las juntas rectoras en el año 1514 ni en los años inmediatamente anteriores). Zanetti vio en *La predicación* una inscripción en la que aparecía el nombre de un cantero como rector. Entre los retratados habría, pues, varios de los canteros lombardos que trabajaban entonces en Venecia y eran cofrades de la *scuola*, como Pietro Lombardo, en noviembre de 1514 rector de la *scuola* gremial de los canteros de Venecia (Gentili, 1966, p. 146), Manfredo

da Bissone, Giovanni di Buora, etc. Los dos con toga roja ([láminas 140 y 141](#)) pueden ser un rector de la *scuola* y un rector de la *scuola* gremial de los canteros, que en 1515 trasladó su sede de San Giovanni Evangelista a Sant'Aponal. El muchachito con la toga roja señalado por uno de los cofrades podría ser uno de los hijos del rector o de algún personaje destacado de la *scuola*; en el *albergo* de la Scuola di San Marco aparecía en un lienzo Vittore Ziliol «con un puttino appresso, qual è M. Cesare Ziliolo», su hijo, según se afirma en la *Cronachetta da ca' Ziliol* (Bellavitis, 2001, p. 343). Por tanto, los cofrades en ocasiones se hacían retratar con sus hijos, por lo que aparecen niños algunas veces en la pintura narrativa sagrada encargada por las *scuole* venecianas.

P. F. Brown (1988, pp. 232-233 y 257, nota 42) ha propuesto identificar a Carpaccio con el personaje de toga negra, barba y bigote, que aparece detrás de la columna lateral central. Se fundamenta en un retrato que Luigi Lanzi vio en el Palacio Giustiniani-Recanati en el Zattere de Venecia en 1789 y del que Lanzi afirmó que era un autorretrato de Carpaccio; también se basa en que es el único retrato que aparece en el lienzo separado de los demás y donde figura la inscripción «VICTOR/ CARPATHIUS/ FINXIT», en el pedestal de la columna opuesta, en el lateral de la logia más próximo al espectador. Sin embargo, el argumento principal de la estudiosa americana, esto es, la afirmación de Lanzi de que se trataba de un autorretrato de Carpaccio, no fue aceptada por Molmenti y Ludwig, como ella misma reconoce, por lo que califica su propuesta de «unprovable» (*ibid.*). Gentili (1988, pp. 103-104, y 1996, pp. 149-150) ha identificado a los dos personajes adultos con toga roja como Carpaccio –el que está en el interior de la logia, con la mirada puesta en san Esteban y con el dedo índice de su mano derecha señalándose a sí mismo– y Giovanni Bellini –el que está entre las dos columnas frontales de la logia, de espaldas a san Esteban–, y al muchachito, que parece saludar con respeto al supuesto Giovanni, como uno de los dos hijos de Carpaccio, Pietro o Benedetto. Gentili fundamenta la identificación de Carpaccio en el supuesto autorretrato de este pintor en *El encuentro de los peregrinos con el papa Ciríaco* ([lámina 15](#)), del ciclo de santa Úrsula; la de Giovanni Bellini en el dibujo sobre este pintor hecho por su discípulo Vittore Belliniano ([figura 158](#)). Los dos personajes del lienzo presentan parecido con los retratos mencionados, especialmente el segundo, pero no lo suficiente para aceptar como incontestables estas identificaciones. Giovanni Bellini en 1514 era un hombre de cerca de ochenta años, mientras que el personaje del lienzo parece más joven y, por otra parte, no está documentada ninguna relación de Giovanni con la *scuola*.

Las arquitecturas urbanas y el paisaje montañoso que constituye el fondo de la composición son occidentales. Las montañas recuerdan las vénetas y las arquitecturas son mayoritariamente occidentales. La pirámide situada a la izquierda ([lámina 142](#)) parece inspirada en una de las dos grandes pirámides funerarias de la antigüedad clásica que se conservaban en Roma: la denominada Meta Romuli, en la que se creía que estaba enterrado Rómulo y que, al contrario de la otra pirámide, la de Cestio, no ha llegado hasta nosotros, pues fue destruida en el siglo XVI. La pirámide aparece representada en la escena de la crucifixión de san Pedro de las puertas de bronce que hizo Filarete para la basílica antigua de San Pedro (1439-1445, hoy en la puerta central del pórtico de la nueva basílica), y está dividida en bandas horizontales interrumpidas por tres paneles y con una puerta coronada por un arco segmentado, como en este lienzo (Marshall, 1984, p. 611). En la representación de Filarete los lados de la pirámide eran rectos y no curvos, como aquí, pero Carpaccio parece haber adoptado la convención de las xilografías de la época consistente en presentar con lados curvos cualquier forma triangular, ya sea de un tejado o de una pirámide (*ibid.*). La estatua ecuestre ([lámina 142](#)) es una fantasía de Carpaccio inspirada probablemente en el monumento a Colleoni

diseñado por Verrocchio en el *campo* di Santi Giovanni e Paolo. Como este monumento, la representación de Carpaccio tiene una base dividida entre formas verticales, aunque Carpaccio las ha transformado en cilindros esculpidos con figuras. La muralla que presenta Carpaccio en fuga de perspectiva a la derecha del lienzo ([lámina 143](#)) tampoco contribuye a definir este escenario urbano como oriental y es un ejemplo de cómo los pintores podían representar las mismas arquitecturas en distintos lienzos, pues una muy similar a ésta había presentado en *El combate de san Jorge con el dragón* del ciclo para la Scuola degli Schiavonni ([láminas 72 y 75](#)). En ambos casos, Carpaccio presentó un minarete con una balconada en la base, en el extremo de la muralla más próxima al espectador. Este minarete *sui generis* es la única arquitectura oriental que aparece en el lienzo. Los personajes en corrillos o deambulando a pie o cabalgando por el espacio entre la logia y las arquitecturas del fondo son mayoritariamente orientales, con abundancia de turbantes. La contradicción de arquitecturas occidentales pobladas por personajes orientales no es exclusivo de Carpaccio, pues se da también en Mansueti,¹ y es indicativo de que ni los pintores ni sus clientes se planteaban la cuestión del verismo histórico.

Este lienzo es un buen ejemplo de lo difícil que podía resultar a un pintor la representación equilibrada de las exigencias de distinta naturaleza a las que estaba sometida su obra de creación. En esta pintura se resintió la escena principal, el episodio de la disputa, que aparece un tanto diluido en la rotundidad y belleza de la logia y en la abundancia de los retratos de cofrades, que superan en número a los personajes con los que el santo disputa.

¹ *El apresamiento de san Marcos* ([lámina 53](#)), en el ciclo de san Marcos para la Scuola dei Tessitori di Seta, y en *La curación de Aniano* ([lámina 97](#)), *El bautismo de Aniano* ([lámina 98](#)) y *Episodios de la vida de san Marcos* ([lámina 114](#)), en el ciclo de san Marcos para la Scuola Grande di San Marco.

LA LAPIDACIÓN DE SAN ESTEBAN

Vittore Carpaccio.

149x170 cm. Lienzo. Staatsgalerie, Stuttgart.

En una cartela en la parte central inferior del lienzo figura la autoría y la datación: «VICTOR/ CARPA.../ MDXX».

[Lámina 144.](#)

Después de haber perdido la disputa con san Esteban, los judíos de la Sinagoga de los Libertos y judíos de Cilicia y Asia acusaron al santo mediante falsos testigos de predicar que Jesús quería destruir el Templo de Jerusalén y cambiar la ley de Moisés. La acusación se extiende por toda la ciudad, que se levanta contra san Esteban, lo prende y lo lleva ante el Sanedrín (*Los Hechos*, 6, 11-15). Ante el Sumo Sacerdote y demás doctores de la ley, san Esteban se defiende de las acusaciones con un discurso agresivo contra los judíos no cristianos, subrayando su dureza de corazón ante sus líderes espirituales, y que termina recordándoles a Jesús, a quien han traicionado y asesinado (*ibid.*, 7, 1-54). Esta escena era el objeto del lienzo perdido, conocido a través del dibujo que se encuentra en los Uffizi de Florencia ([figura 252](#)).

Las palabras de san Esteban indignan a los miembros del Sanedrín y demás personas presentes, pero lo que precipita la lapidación del santo es su aseveración final de que en ese momento estaba experimentando la visión de Jesús de pie, a la diestra de Dios en el cielo. La mención por parte de san Esteban del personaje que ellos no habían aceptado como el Mesías y habían ajusticiado en el Monte Calvario les debió de parecer una reiteración peligrosa e intolerable en el error. Por ello se llevaron a san Esteban extramuros de Jerusalén y lo lapidaron, en medio de un estado colectivo de enorme hostilidad contra los cristianos, que derivó aquel mismo día en una persecución (*ibid.*, 7, 55-8, 1). El episodio de la lapidación, por ser el que definía a san Esteban como protomártir y, por tanto, daba razón para su veneración, ha sido muy representado en sus ciclos. Bernardo Daddi lo incluyó en sus dos ciclos, el discípulo de Giovanni Milano lo hizo en Lentate, fray Angélico en la capilla de Nicolás V en Vaticano y Filippo Lippi en Prato.

Varios elementos iconográficos estaban ya fijados cuando Carpaccio representó este episodio. Uno de ellos era representar a san Esteban arrodillado, en actitud orante, generalmente a la derecha de la representación, dando la espalda a sus verdugos, que lo apedrean con saña. *Los Hechos* distinguen dos posiciones del santo en la lapidación: una primera, de pie, en la que hizo esta invocación: «Señor, Jesús, recibe mi espíritu»; una segunda, en la que «dobló las rodillas y dijo con fuerte voz: “Señor, no les tengas en cuenta este pecado”». Tras esta segunda posición, afirman *Los Hechos*, san Esteban falleció (7, 59-60). *La leyenda dorada* también recoge estas dos posiciones, aunque cambia los términos de la segunda invocación de san Esteban y le atribuye las palabras de Cristo en la cruz: «¡Oh Dios! ¡Perdónalos, que no saben lo que hacen!». San Agustín había reflexionado sobre estas dos posiciones en el Sermón 315 y sus consideraciones habían tenido gran eco en la cristiandad. El Padre de la Iglesia sostuvo en el sermón citado que el santo se mantuvo de pie en la primera invocación porque pedía lo que se le debía, esto es, después de haber sido un buen soldado de Cristo y no haber cedido ante el enemigo, cuando estaba a punto de estar inmolado exigía lo que se le había prometido a los mártires. Pero se arrodilló en la segunda porque no pedía por un justo, sino por un pecador, y era consciente de lo difícil que iba a resultar que su invocación fuera oída.

San Agustín trazó de inmediato un paralelismo entre esta petición de san Esteban y la de Jesucristo en la cruz implorando al Padre el perdón de sus asesinos (San Lucas, 23, 34), y alabó a san Esteban por seguir la cátedra de la cruz. *La leyenda dorada* recoge sin citarla la versión de san Agustín del sentido de la doble posición de Esteban en el martirio y la comparación entre Jesús y el santo (VIII). Por esta razón, la imagen de san Esteban que se había impuesto en la escena de la lapidación en la pintura italiana es la arrodillada y la orante, correspondiente a la segunda invocación, ejemplo supremo de imitación de Cristo.

Otro elemento iconográfico ya fijado era la presencia de san Pablo en la escena. *Los Hechos* afirmaban que los que apedreaban a Esteban pusieron previamente sus vestidos a los pies de Saulo (*ibid.*, 7, 58), que Saulo aprobó su muerte (*ibid.*, 8, 1) y que en la persecución que se desencadenó inmediatamente después, Saulo hizo estragos entre los cristianos, entrando en sus casas, sacando por la fuerza a sus moradores y metiéndolos en la cárcel (*ibid.*, 8, 3). San Agustín en el Sermón 315 destacó la maldad de Saulo entonces para destacar la infinita gracia divina que lo hizo apóstol y le dio lo que no merecía: «Pabló guardó los vestidos de los lapidados para apedrearlo él con las manos de todos» («Vestimenta lapidantium servabat, ut omnium manibus lapidaret»).¹ *La leyenda dorada*, también sin citarla, ofrecía la interpretación de san Agustín de que Saulo «no sólo colaboró en el tormento del mártir, sino que de alguna manera también él lo apedreó a través de quienes materialmente lanzaban las piedras» (I, p. 62-63). San Pablo, entonces el malvado Saulo, se había convertido en un personaje indispensable en las representaciones de la lapidación de san Esteban, con los vestidos de los verdugos en sus brazos o en el suelo junto a sus pies y, en alguna ocasión, incitando a los verdugos a realizar su abyecta misión, como en el caso de la tabla de la predela de Bernardo Daddi en el Museo Vaticano ([figura 255](#)).

En el ángulo superior derecho de la representación de *La lapidación* se solía presentar el cielo abriéndose para mostrar a Jesucristo, interpretándose que la visión de san Esteban se prolongaba hasta el momento del martirio. Filippo Lippi en la catedral de Prato añadió además un ángel descendiendo de los cielos con la corona de la santidad en sus manos para imponérselo a san Esteban. Se visualizaba así el comentario de san Agustín en el Sermón 314, en el que se oficializaba la corona como símbolo de la santidad. Asimismo, era habitual representar la lapidación de san Esteban en las proximidades de un arroyo, en una de cuyas orillas recogían los asesinos de san Esteban las piedras para acabar con su vida. Ni *Los Hechos* ni *La leyenda dorada* mencionan el arroyo, pero el origen de este elemento iconográfico estaba en las peregrinaciones a Jerusalén. En el circuito de visitas a lugares santos la tradición había ubicado la lapidación de san Esteban junto a un arroyo, cuyas piedras besaban los peregrinos, en recuerdo de aquellos que acababan con san Esteban, y por ello que ganaban indulgencias (Fabri, I, 462). Finalmente, en las representaciones de *La lapidación* se solía mostrar una o varias piedras adheridas a la cabeza de san Esteban. Los pintores no relacionaban estas piedras directamente con ninguno de los lanzamientos que presentaban en la pintura, con la clara intención de convertirlas en atributos del santo, como hacían las pinturas votivas.

Carpaccio recoge esta tradición iconográfica en su lienzo para la Scuola di Santo Stefano. San Esteban aparece arrodillado en la parte derecha de la composición, con las manos en la posición orante antigua y la mirada puesta en la apertura de los cielos, en el ángulo superior derecho del lienzo. Carpaccio no presenta directamente a Cristo en los

¹ PL, 38, col. 1429.

cielos ni al ángel de la corona de la santidad, sino lo sugiere, con una mancha intensa amarillo-rojiza que ocupa esa esquina de la pintura. Una piedra aparece adherida a la parte posterior del cráneo del santo, que no es presentada como el efecto de la acción de ninguno de los lanzadores que figuran a su espalda. Los asesinos son presentados con variedad de actitudes; tres personajes con turbante, a la espalda del santo, con piedra en mano y brazo alzado, se disponen a arrojarle sus proyectiles y en la misma actitud está otro personaje con turbante, situado a la derecha del santo, mientras otros dos personajes, de espaldas al espectador, recogen en el suelo sendas piedras y un tercero, también de espaldas al espectador, con turbante y piedra en mano, parece caminar en torno al santo buscando el mejor ángulo para impactar el santo con el proyectil. La escena de la lapidación se desarrolla en un promontorio con una llanura a sus pies, que aparece cruzada por un arroyo, aunque su presencia es desprovista del sentido iconográfico que tenía, pues no se muestra que las piedras que se lanzan al santo procedan de él. Todos estos elementos, tratados libremente por Carpaccio, pertenecían, pues, a la tradición iconográfica de *La lapidación* en la pintura italiana.

Pero Carpaccio presenta la escena con una riqueza de personajes y, sobre todo, con una dimensión social que carecían las representaciones anteriores conocidas. La lapidación misma ocupa la mitad derecha del lienzo solamente. El primer plano de la mitad izquierda de la composición está ocupado por un círculo compacto de once personajes, en los que el pintor quiere mostrar concentradamente su maestría: rostros humanos distintos y en expresiones variadas, armaduras, espadas, alabardas, tocados orientales aportando colorido, al que contribuye también una calza veneciana. El grupo está integrado por doctores del Sanedrín, que han venido a contemplar la ejecución de san Esteban, y tres hombres de armas; sintetiza la sanción de la ejecución de Esteban por parte del poder militar y religioso. Un personaje de turbante, de espaldas al espectador, sobre un promontorio, dirige la atención del espectador hacia la dimensión popular del acontecimiento. En efecto, este personaje colocado en el lugar más elevado del escenario de la lapidación y ocupando el centro del lienzo, señala el lugar de la ejecución al pueblo de Jerusalén, que sale de la ciudad en multitud a través de una de las puertas de sus murallas, ávido de contemplar la muerte del santo. Ante un veneciano de entonces, aquella masa humana, así como los verdugos de san Esteban y los soldados y doctores que integran el grupo que ya ha llegado al lugar de la ejecución, lucía los atavíos y vestiduras propias no de los judíos, sino de los sarracenos. De nuevo, pues, nos encontramos con la personificación en el Islam de los enemigos de Cristo, que refleja la percepción cultural veneciana del peligro turco como enemigo de la República y de la cristiandad. Los minaretes que se muestran en el lienzo dibujándose en el cielo de una Jerusalén amurallada abundan en lo mismo. La vista de pájaro y ciertas arquitecturas de la ciudad están inspirados en el extremo norte de la ciudad de Jerusalén representada por Reuwich en las *Peregrinaciones*; en particular, la forma semicircular de la muralla y el enorme arco, que corresponde al arco del *Ecce Homo* en Reuwich («Arcus super quo Christus fuit indicatus») (Marshall, 1984, pp. 618-619).