

# L'antic retaule major de sant Esteve de Granollers, dels Vergós

## Treballs

**Joaquim Garriga**

Professor d'Història de l'art modern  
Universitat de Girona

### LA COMPOSICIÓ DEL RETAULE QUATRECENTISTA I LA ICONOGRAFIA DE SANT ESTEVE PROTOMÀRTIR

Les catorze taules avui conservades al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) són els únics elements sobreviscuts del retaule quatrecentista de sant Esteve de Granollers. No ha quedat cap vestigi de l'estructura retaulística tallada en fusta —substituïda el 1775—, ni en tenim cap informació directa ni en coneixem cap descripció, i, per tant, tampoc no podem saber amb certesa quin disseny general va rebre ni quina havia estat la distribució precisa de les taules en el conjunt original. Ni tan sols no sabem del cert si les catorze pintures preservades són totes les que van figurar-hi de bon principi o bé si —com sembla més probable—

n'hi havia algunes altres que amb el pas dels segles s'han perdut. Haurem de deduir l'aspecte del conjunt, ni que sigui aproximativament i de manera esquemàtica, per analogies amb els estàndards retaulístics de l'època —sobretot amb les obres coetànies que semblen més afins a la de Granollers— i per indicis indirectes —sobretot els servits per l'anàlisi de les mateixes pintures conservades.

En aquest sentit, cal dir de seguida que, almenys, l'esquema general de la distribució de les catorze pintures ja fa temps que s'ha pogut establir amb força fiabilitat. D'entrada, podríem distingir-hi tres grups i assenyalar en bloc la seva posició al retaule: a) les sis taules (1-6) dedicades al cicle figuratiu de sant Esteve haurien ocupat els compartiments dels cossos principals del retaule; b) la

taula del *Calvari* (7) hauria culminat el carrer central —com era, gairebé, preceptiu— i les altres tres del cicle de la *Passió de Crist* (8-10) haurien ocupat la predel·la; c) les quatre taules amb els *Profetes* (11-14) haurien anat als guardapols laterals.

L'ordre específic o seqüència de les taules a l'interior de cada grup —una qüestió rellevant i complexa, especialment per a la sèrie sobre sant Esteve— s'haurà d'hipotetitzar a partir del contingut iconogràfic de les mateixes representacions pictòriques. I com que, d'altra banda, el vessant pedagògic o didàctic condensat en la iconografia era una de les finalitats principals de l'empresa de tot retaule, convindrà que aquest aspecte rebi una atenció preferent, que sigui comentat en primer lloc i desglossat amb un cert detall. Així, doncs, hauríem d'examinar d'entrada el significat de les imatges representades als tres grups de taules, i de manera particular com a mínim les del cicle de sant Esteve, mitjançant una exploració essencial de les seves fonts literàries. De passada, procurarem detectar-hi algun paral·lel compositiu.

### Les històries de sant Esteve protomàrtir (taules 1-6)

El primer grup de pintures representen sis escenes relacionades amb sant Esteve, les quals, com era habitual en retaules tardomedievals dedicats al protomàrtir —i a la Doma de la Garriga n'ha sobreviscut un exemple ben suggestiu—, traduïen en imatges els escrits més importants o més en voga sobre el sant. Remar-

quem que, en el període en qüestió, resultava indiferent o no solia preocupar gaire als promotors de retaules —ni tan sols a les autoritats eclesiàstiques— el fet que els episodis hagiogràfics seleccionats en una obra com la de sant Esteve de Granollers s'inspirassin en els sobris textos canònics de les Sagrades Escripures, vinculats a la doctrina tradicional i oficial de l'Església, o bé en les imaginatives i espontànies creacions de la literatura devota, amb formes narratives i continguts d'ampli consum popular.

Haurem d'esperar-nos, doncs, que les representacions retaulístiques de la vida, l'exaltació i els miracles de sant Esteve produïdes durant la baixa edat mitjana remetin no tan sols al llibre neotestamentari dels *Fets dels Apòstols* (en concret, a Ac 6,5-8,2), sinó també a d'altres materials literaris de procedència i significació variades. En aquest sentit, potser caldria recordar en primer lloc la *Vita fabulosa sancti Stephani protomartyris*, una "biografia" medieval que ha estat transmesa i que és coneguda per dues versions escrites diferents: la més antiga i fantasiosa del manuscrit de la Biblioteca de Montecassino, del segle XI, i la més continguda i culta del manuscrit de la Biblioteca de San Marco de Venècia, del segle XV.

Les escenes de sant Esteve que veiem als retaules poden derivar igualment d'una font literària de gran difusió a l'època: la *Legenda aurea*, redactada per Iacopo da Varazze —o Jaume de Voràgine— en el segle XIII, que inclou dos capítols sobre el protomàrtir. A Catalunya, el text de Varazze,

més conegut com a *Flos sanctorum*, va tenir un predicament extraordinari. En són testimoni les nombroses i primerenques traduccions al català: per exemple, les dels manuscrits de la Biblioteca Nacional de París —*Vides de sants rosselloneses*, del segle XIV—, de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona, de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, de la Biblioteca de l'Escorial, i de la Biblioteca Episcopal de Vic, entre d'altres. A més, hauríem d'afegir-hi les dues edicions quatrecentistes del *Flos sanctorum* en versió catalana: la impresa per Rosembach a Barcelona el 1494 i la de València de 1496.

D'altra banda, a Catalunya també gaudí d'àmplia popularitat una pintoresca narració relacionada amb sant Esteve: l'anomenada *Llegenda de Galceran de Pinós*, ambientada en l'expedició i conquesta d'Almeria en temps de Ramon Berenguer IV, que culminà l'11 d'octubre de 1147. El relat contava la fantàstica peripecia del noble Galceran de Pinós, prodigiosament alliberat de la presó sarraïna per intervenció de sant Esteve sense haver hagut de lliurar el costós rescot exigut pel rei d'Almeria i Granada, que incloïa cent donzelles de la baronia de Pinós. Sembla que la tradició oral de la *Llegenda* quedà fixada per escrit vers la segona meitat del segle XIV al monestir cistercenc de Santes Creus, lloc de sepultura de Galceran de Pinós. Potser fou obra del monjo i cronista santescreuí fra Bernat Mallol († 1428), el qual seria l'autor del manuscrit més antic de la *Llegenda*, el còdex 459 de l'Archivo Histórico Nacional de Madrid, que prové de Santes Creus. Consta que una còpia del text de la cu-

riosa *Llegenda* es conservava a l'arxiu de la parròquia de Sant Esteve de Bagà, de la baronia dels Pinós, ja el 1431. El cavaller i cronista Pere Tomic va incloure-la al seu conegut llibre *Històries e conquestes dels reis d'Aragó*, acabat el 1438 precisament a Bagà, d'on era fill. El gremi de freners de Barcelona, que tenia per patró sant Esteve, va enviar un delegat seu a Bagà l'any 1431 amb l'encàrrec d'obtenir una còpia autèntica de la *Llegenda* per tal de fer-la objecte del sermó de la festa que el gremi celebrava a la catedral cada 3 d'agost. El llibre de Pere Tomic i la festa patronal de sant Esteve dels freners de Barcelona van donar una difusió sorprenent a la *Llegenda*, que també apareix reproduïda o resumida i vàriament citada en nombrosíssims escrits posteriors. El mateix gremi barceloní dels freners va fer-ne imprimir exemplars periòdicament fins a la darrerïa del segle XIX.

**Taula 1.** Les pintures del cos principal del retaule major de Granollers encetaven les representacions sobre sant Esteve amb l'episodi del naixement del sant, o, més exactament, amb el de la *Suplantació de sant Esteve nounat pel diable* (200 x 122 cm, MNAC 15.876) (fig. 1), extret de la *Vita fabulosa sancti Stephani protomartyris* segons el còdex de Montecassino. S'hi explica que sant Esteve, tot just acabat de néixer —a Galilea, a la casa dels seus pares Antíoc i Perpètua—, fou segrestat per Satanàs, el qual s'emportà la criatura del bressol i va substituir el nadó autèntic per un dimoni amb aspecte de nadó. La llegenda de la suplantació d'un nen per un diable forma part d'un tipus



**Figura 1.** Els Vergós. *Suplantació de sant Esteve nounat pel diable*, antic retaule major de l'església de Sant Esteve de Granollers, c. 1493-1500 (núm. inv. 15.876, MNAC), Barcelona. © MNAC (Fotografia: Calveres/ Sagristà).

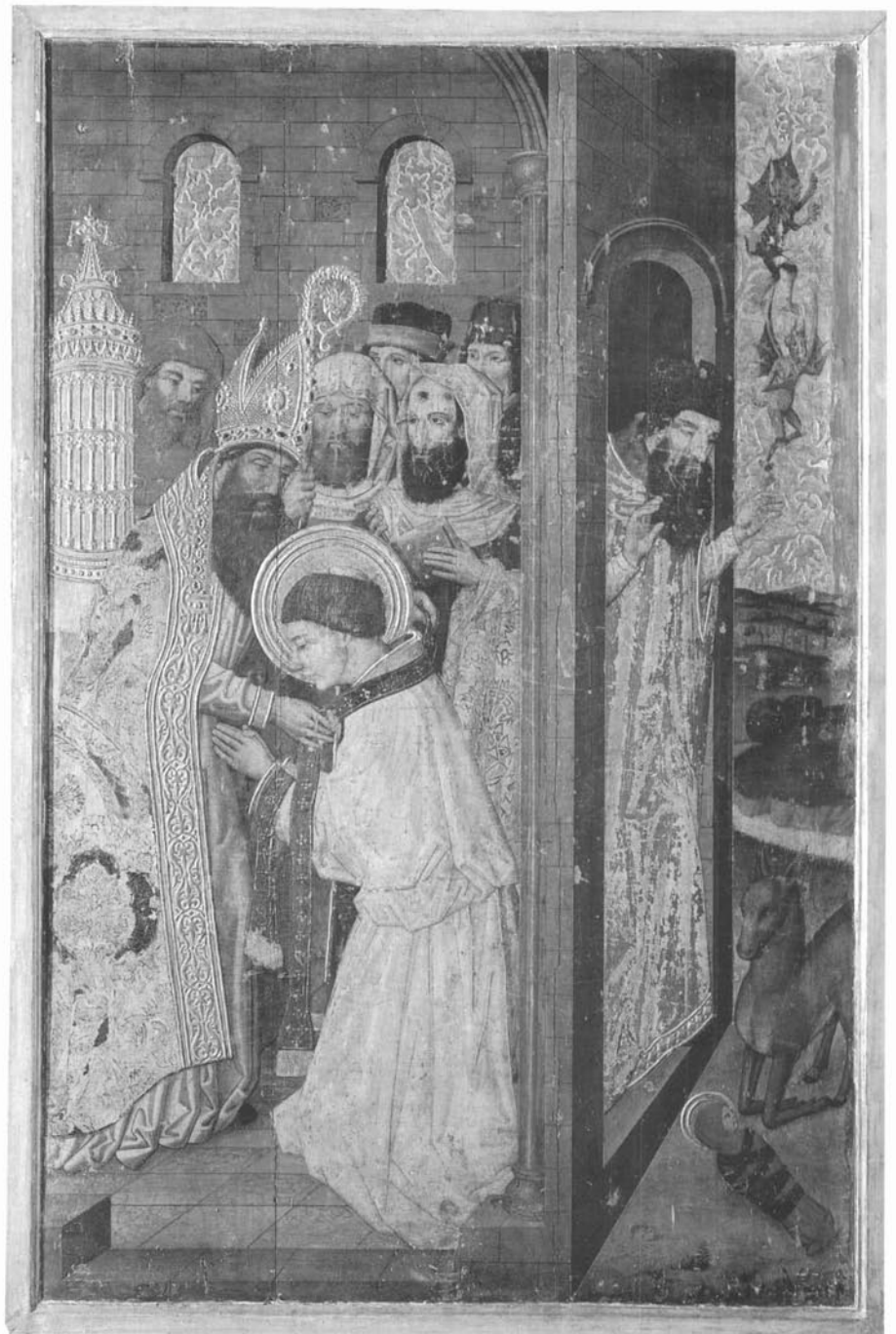
de literatura "diabòlica" que és relativament freqüent a l'edat mitjana i la mateixa anècdota es troba aplicada a molts personatges heroics o "elegits" —també a altres sants, com ara sant Bartomeu.

L'escena pintada al retaule s'ha resolt segons una fórmula compositiva tradicional, ja familiar i quasi recurrent en representacions de la *Nativitat* de la Mare de Déu o de sant Joan Baptista i d'altres sants. Evoca la cambra d'una casa

acomodada de l'època, equipada amb bon mobiliari, amb un esplèndid parament de teles i pavimentada amb un ric repertori de rajoles vidriades. L'abundant servei que assisteix la partera, encara enllitada, contribueix a subratllar la condició benestant del casalici. El diable ha aprofitat la inoportuna becaina de la criada que fa de mainadera —la del feix de claus, en el primer pla del quadre— per deixar dintre el bressol el dimoniet amb banyes suplantador, mentre que s'ha endut volant l'autèntic sant Esteve segrestat. El pintor ha situat el furt del diable a l'angle superior dret de la composició —amb una brusca reducció de les proporcions per a suggerir la llestesa fulminant de l'escapada— i identifica la criatura "santa" pel nimbe convencional i pel típic embolcall de bolquers.

**Taula 2.** El segon dels compartiments del retaule dedicats al sant presenta la peculiaritat d'incloure en la mateixa pintura dos episodis diferents i cronològicament distants, que també remetien a la *Vita fabulosa sancti Stephani protomartyris* i que volen al·ludir a la joventut i a la formació del protagonista. Tenen un ordre de lectura de dreta a esquerra: *El nounat sant Esteve és abandonat pels dimonis al llindar de la casa del bisbe Julià* i *Sant Esteve-Natanael és ordenat diaca pel bisbe Julià* (184,5 x 123,5 cm, MNAC 24.144) (fig. 2).

En la versió de la *Vita fabulosa* del manuscrit venecià, el diable trasllada el nen segrestat al regne de Troia —a l'Àsia Menor, molt lluny de la Galilea natal— i el deixa a la casa d'un dignatari o



**Figura 2.** Els Vergós. *El nounat sant Esteve és abandonat pels dimonis al llindar de la casa del bisbe Julià* i *Sant Esteve-Natanael és ordenat diaca pel bisbe Julià*, antic retaule major de l'església de Sant Esteve de Granollers, c. 1493-1500. (núm. inv. 24.144 MNAC), © MNAC (Fotografia: Calveres/ Sagristà).

"prelat" jueu anomenat Julià. En canvi, el text de Montecassino converteix el dignatari Julià en un bisbe de l'Església (amb un notori anacronisme, almenys aparentment, perquè a l'època referida per la narració els bisbes encara no existien, ni tan sols

havia estat fundada l'Església). Quan Julià i els seus servents senten el plor del nen abandonat al llindar de la seva casa ja sospiten que es tracta d'una estratagema diabòlica i no en fan cas. Però aleshores Déu hi envia una prodigiosa cèrvola blanca que té la



Figura 3. Anònim. *Retaule major de sant Esteve* (final s. XV), la Garriga, església de la Doma.

facultat de parlar: la cèrvola, a més d'alletar el nadó per a revifar-lo, aconseguen convèncer Julià que la criatura no és cap maquinació del Maligne. Així, Julià recull el nen, l'adopta i li posa el nom de Natanael. L'educa com a fill seu i amb els anys en fa un home de profit. Finalment l'ordena diaca —un altre aparatós anacronisme de l'hagiògraf, sembla. El manuscrit de Venècia omet l'episodi de l'ordenació, i en aquest punt segueix la narració canònica dels *Fets dels Apòstols*, segons la qual sant Esteve va ser ordenat diaca —juntament amb altres sis companys— pels

mateixos apòstols després de la Passió de Crist (Ac 6, 1-6).

La *Vita fabulosa* continua amb un somni de sant Esteve-Natanael: la visió nocturna d'un àngel que li ordena que vagi a predicar l'evangeli a Cirene, Alexandria, Cilícia i Àsia. El sant obeeix, i a Àsia, a més, destruirà els set ídols de les portes d'una ciutat. Un segon somni, també obeït pel sant, l'adverteix que ha de tornar a Galilea, a la casa dels seus pares, per exorcitzar i desemmascarar el dimoni que havia usurpat la seva herència i la seva personalitat des del bressol (aquesta

escena figura en un dels compartiments del retaule de sant Esteve de la Doma de la Garriga) (fig. 3). Les últimes frases del text de Montecassino són dedicades a sintetitzar molt breument la disputa doctrinal de sant Esteve amb els jueus i el seu martiri per lapidació, però sense fer cap esment de la seva ordenació com a diaca per part dels Apòstols.

La doble representació de la pintura de Granollers, per tant, descriu el moment inicial i el final del període de la formació de sant Esteve a la casa del dignatari jueu Julià, d'acord amb la narració del manuscrit de Montecassino: l'episodi de la troballa del sant nounat a la porta de la casa, mentre els dimonis se'n van i la cèrvola tranquil·litza Julià (dreta), i l'episodi de l'ordenació de sant Esteve-Natanael com a diaca per part del mateix Julià, bisbe (esquerra). La composició de la doble escena adopta la convenció narrativa d'un escenari únic (freqüent en pintures de l'època), que aquí consisteix a representar simultàniament l'exterior i l'interior d'un mateix edifici d'arquitectura elemental i simplificada. Aquest recurs ja l'havia aplicat Jaume Huguet, per exemple, en la composició de *L'exorcisme de la filla del rei de Barcelona per mediació del magnat Andreu*, del retaule major del convent barceloní de Sant Antoni Abat (1455-1458, destruït el 1909).

L'escena de l'ordenació de sant Esteve mostra el bisbe i el diaca revestits amb els ornaments litúrgics propis d'una cerimònia del ritual d'ordenació situada en el segle XV, i sembla evident que en això el pintor —o qui va ser-

vir-li la font literària— ha seguit les pautes anacròniques de la versió de Montecassino, la qual, d'altra banda, està en contradicció amb el text dels *Fets dels Apòstols* i amb el del mateix manuscrit de Venècia —en què sant Esteve fou ordenat diaca pels Apòstols després de la Passió de Crist. No cal recordar que els anacronismes són freqüentíssims entre els hagiògrafs medievals, però, tanmateix, el del cas que ens ocupa podria resultar un anacronisme relativament intencionat i al capdavall més aparent que no pas real, almenys en el fet de designar i presentar com a bisbe Julià i en el d'ordenar com a diaca sant Esteve-Natanael. En efecte, la qualificació de *bisbe* podria equivaler a una adaptació o "modernització", és a dir, a una manera de dir *dignatari jueu* més eficaç i comprensible per als lectors coetanis. Igualment, l'ordenació de *diaca* podria consistir en una fórmula entenedora per a indicar que sant Esteve-Natanael, a fi de culminar la seva etapa de formació, havia rebut de Julià el nomenament solemne i ritual d'un càrrec similar al d'*ajudant jueu*. L'observació ve a tomb quan hem de constatar tants casos paral·lels d'aquest mateix fenomen en pintures de l'època.

Per exemple, Jaume Huguet, a la taula del *Calvari* del ja esmentat retaule de sant Antoni Abat (fig. 4) (i també al *Calvari* del de sant Miquel dels revedors —1455-1460— i al de santa Anna, sant Bartomeu i santa Magdalena de Pertegàs —1465-1480), ha transformat intencionadament en un anacrònic bisbe amb mitra i revestit de pontifical un dels personatges jueus del fons —situat



Figura 4. Jaume Huguet. *El Calvari* (1454-1458), retaule de l'església conventual de Sant Antoni Abat de Barcelona (destruït el 1909).

sota la Creu— per a indicar que és una autoritat jeràrquica del sanedrí que havia condemnat a mort Jesucrist: com si digués "una mena de bisbe jueu". El mateix recurs d'adaptació o traducció icònica apareix al *Calvari* del retaule de sant Esteve de la Doma de la Garriga (fig. 3). No caldria insistir gaire en aquesta "modernització" figurativa de l'atrezzo d'objectes i sobretot del vestuari, perquè respon a un fenomen molt general i freqüent a les representacions artístiques (els soldats romans vestits amb armadures medievals, per recordar un sol cas), encara que poques vegades l'anacronisme ens resulti tan xocant com el d'un "bisbe jueu".

D'altra banda, observem que, llevat del bisbe Julià, tots els altres assistents a l'ordenació de sant Esteve que apareixen a la pintura de Granollers, i en particular els dos personatges amb vel al cap situats darrere el sant, podrien passar per jueus —com el mateix Julià de l'episodi anterior a la porta de casa seva. I també el tabernacle d'altar darrere el bisbe, representat en forma d'estruc-

tura cilíndrica coronada per un pinacle amb floró, ens evoca més un tabernacle dels ritus jueus que no pas cap objecte litúrgic del culte cristià.

En tot cas, el fet d'atenir-se a una iconografia basada en la fantàsica versió del manuscrit de Montecassino deixava poc remarcada la relació del sant diaca amb els apòstols, i per tant la seva connexió directa amb l'Església i amb la doctrina de Crist. Potser fou per compensar aquesta absència en un punt teològicament "sensible", que el retaule de Granollers dedicaria tot un compartiment a visualitzar de manera ben explícita el lligam del protomàrtir amb l'apostolat: el compartiment de *L'exaltació de sant Esteve*.

**Taula 3.** *L'exaltació de sant Esteve* (201,7 x 120,8 cm, MNAC 24.148) (fig. 5). La representació de sant Esteve dalt d'un pedestal, revestit amb la dalmàtica diaconal i portant els atributs del llibre dels Evangelis i de la palma del martiri mentre rep l'homenatge dels apòstols és infreqüent en els ci-



Figura 5. Els Vergós. *L'exaltació de sant Esteve*, antic retaule major de l'església de Sant Esteve de Granollers, c. 1493-1500. (núm. inv. 24.148 MNAC), Barcelona. © MNAC (Fotografia: Calveres/ Sagristà).

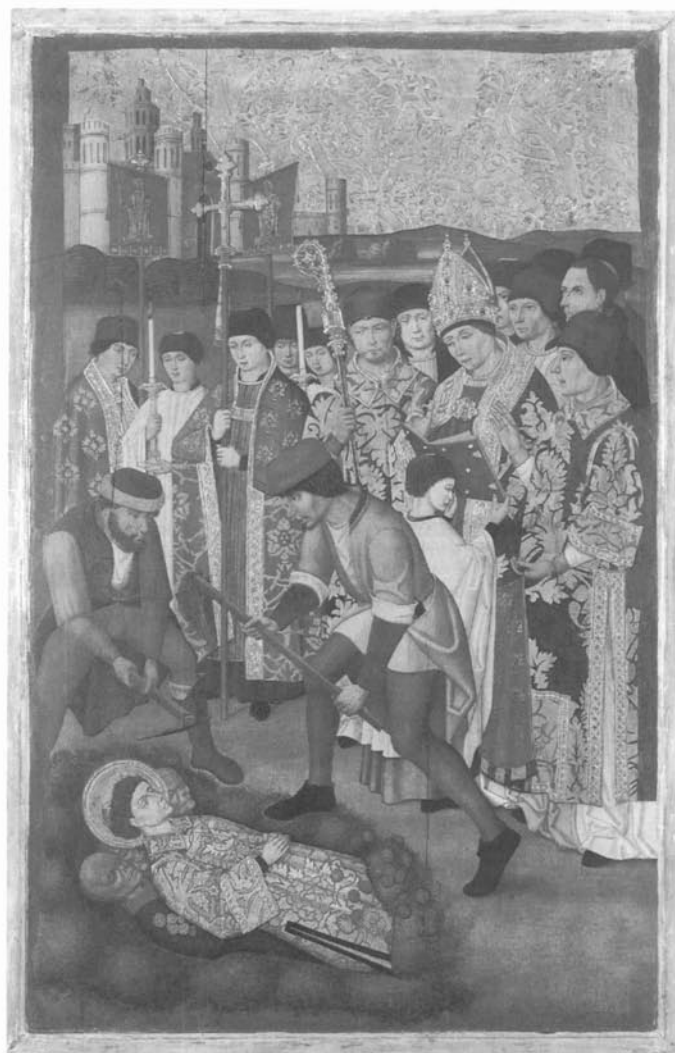


Figura 6. Els Vergós. *Invenció del cos de sant Esteve*, antic retaule major de l'església de Sant Esteve de Granollers, c. 1493-1500. (núm. inv. 24.145 MNAC), Barcelona. © MNAC (Fotografia: Calveres/ Sagristà).

cles dedicats al sant i quasi esdevé una curiositat iconogràfica. És veritat que el mateix assumpte —desplegat, a més, amb una composició idèntica— apareix al retaule de sant Esteve de la Doma de la Garriga; tanmateix, la funció de compartiment central que hi fa, equivalent a la d'una imatge corpòria del titular, l'impregna d'una altra significació i justifica d'una altra manera la seva presència. La pintura del cicle de Granollers no il·lustra pas cap episodi narratiu precís (del tipus de l'ordenació de sant Esteve i els altres sis diaques per la im-

sició de les mans dels apòstols, posem per cas), sinó només una situació "simbòlica" a l'estil del gènere iconogràfic d'una *Sacra Conversa*, justament per indicar sense equívocs la connexió fonamental del sant amb el col·legi apostòlic.

**Taula 4.** El compartiment següent del retaule representa la *Invenció del cos de sant Esteve* (200,7 x 132,3 cm, MNAC 24.145) (fig. 6). L'escena remet a textos de la tradicional compilació de Iacopo da Varazze coneguda com *Legenda aurea*, bé que no pas al capítol

dedicat a la "Vida de sant Esteve", sinó a l'intitulat "El trobament del cos de sant Esteve", un cicle que recull antigues narracions sobre els miracles del protomàrtir i la prodigiosa peripècia de les seves relíquies. (Com és sabut, el tema de les relíquies de sants que obraven miracles fou enormement popular en la literatura devota medieval.)

La llarga història del trobament implicada en la taula de la *Invenció* es podria resumir com segueix. Un cop sant Esteve fou mort pels jueus, que van lapidar-

lo per blasfem amb l'aprovació del jove Saule —el futur sant Pau—, el seu cos va quedar sense sepultura i exposat a les bèsties. Però Gamaliel, un devot cristià, va enterrar-lo d'amagat en una sepultura que posseïa: la mateixa on més tard també serien enterrats el mateix Gamaliel i els seus dos fills Nicodem i Abbies. No va quedar cap notícia, doncs, de la tomba del protomàrtir. Quatre-cents anys més tard, Gamaliel va aparèixer en somnis a un prevere anomenat Julià, que vivia prop de Jerusalem, per informar-lo del lloc exacte on estava enterrat sant Esteve i de com podria identificar el seu cos amb tota certesa sense confondre'l amb el dels altres tres inhumats amb ell en la mateixa sepultura: trobaria un vas d'or amb roses vermelles al costat del sant, dos vasos d'or amb roses blanques prop de les despulles de Gamaliel i del seu fill Nicodem, i un vas d'argent amb safrà prop de les de l'altre fill Abbies. L'aparició de Gamaliel s'hagué de repetir tres vegades fins que Julià quedà convençut i s'afanyà a explicar-la al bisbe Joan de Jerusalem. El bisbe, acompanyat de tota la seva clerecia, anà fins al lloc indicat i desenterrà la sepultura amb els quatre morts. La identificació del cos de sant Esteve va ser immediata i tots els presents van poder certificar-la amb plena seguretat gràcies a l'anunciada presència de les roses vermelles.

La taula recull el moment en què la tomba ha quedat descoberta i el bisbe Joan amb el seu seguici poden reconèixer el cos del protomàrtir i distingir-lo dels altres cossos pel senyal de les roses. El pintor els ha representat amb la

indumentària i els objectes litúrgics propis d'una processó pontifical solemne de l'època, és a dir, del segle XV. L'esquema compositiu recorda, bé que sumàriament i només en l'estereotip, l'escena de Jaume Huguet amb la *Invençió del cos de sant Antoni*, del retaule de sant Antoni Abat ja esmentat abans.

**Taula 5.** El cinquè compartiment del grup de sant Esteve, *L'exorcisme de la princesa Eudòxia davant la tomba romana de sant Esteve* (195 x 116,5 cm, MNAC 24.146) (fig. 7), també s'ha extret del cicle medieval sobre "El trobament del cos de sant Esteve" de la *Legenda aurea* de Iacopo da Varazze. Mostra un episodi significatiu de la llarga peripècia del trasllat de les relíquies del protomàrtir fins a la ciutat de Roma, l'única destinació definitiva possible perquè calia que reposessin prop de les relíquies de l'altre company del *Martirologi* famós: sant Llorenç, que també fou diaca i màrtir. La narració se situa després de l'episodi de la *Invençió* i es podria resumir breument com segueix.

El senador Alexandre de Constantinoble havia construït un magnífic oratori a Jerusalem per al sepulcre de sant Esteve, i quan morí es va fer enterrar al costat del cos del sant. Al cap de set anys, la vídua del senador, de nom Juliana, va voler traslladar les despulles del seu marit a Constantinoble, però per confusió es va endur el cos de sant Esteve en comptes del d'Alexandre, que era al seu costat. Durant el trajecte per mar cap a Constantinoble, molt accidentat, els diables van intentar amb tota mena d'insidies que

el vaixell naufragués (i, mentrestant, denunciaven i proclamaven que el cos traslladat corresponia al protomàrtir), però un àngel enviat per Déu no ho va permetre i, gràcies a la protecció angèlica, la nau arribà incòlume al port de destinació. Un cop a Constantinoble, el cos de sant Esteve va rebre una sepultura esplèndida a l'església que l'emperadriu bizantina Eudòxia va fundar i va dedicar a la ciutat. Successivament, la princesa Eudòxia —filla de l'emperador Teodosi II i de l'emperadriu Eudòxia— fou posseïda i cruelment turmentada per un dimoni, i per tal de guarir, anà a tocar les relíquies del protomàrtir. Aleshores, el mateix dimoni va advertir a grans crits que de cap manera no sortiria de l'interior de la princesa si el cos de sant Esteve no era traslladat a Roma. Quan Teodosi va assabentar-se'n, cuità perquè el cos de sant Esteve fos portat a Roma, al costat del de sant Llorenç. Tot seguit, el mateix Teodosi i l'emperadriu van acompanyar la seva filla Eudòxia en pelegrinatge a Roma al nou sepulcre del protomàrtir, i allà la noia quedà per fi alliberada del diable i completament curada. A més de la princesa bizantina, les relíquies de sant Esteve instal·lades al nou sepulcre romà van guarir molts altres pelegrins i malalts (fins i tot van ressuscitar morts) en un seguit de miracles igualment recollits en la *Legenda aurea* per a remarcar el poder taumatúrgic de les venerades relíquies del sant (a Roma, no pas a Bizanci ni a Jerusalem!).

L'escena del prodigiós alliberament de la princesa Eudòxia de l'esclavitud del dimoni que la



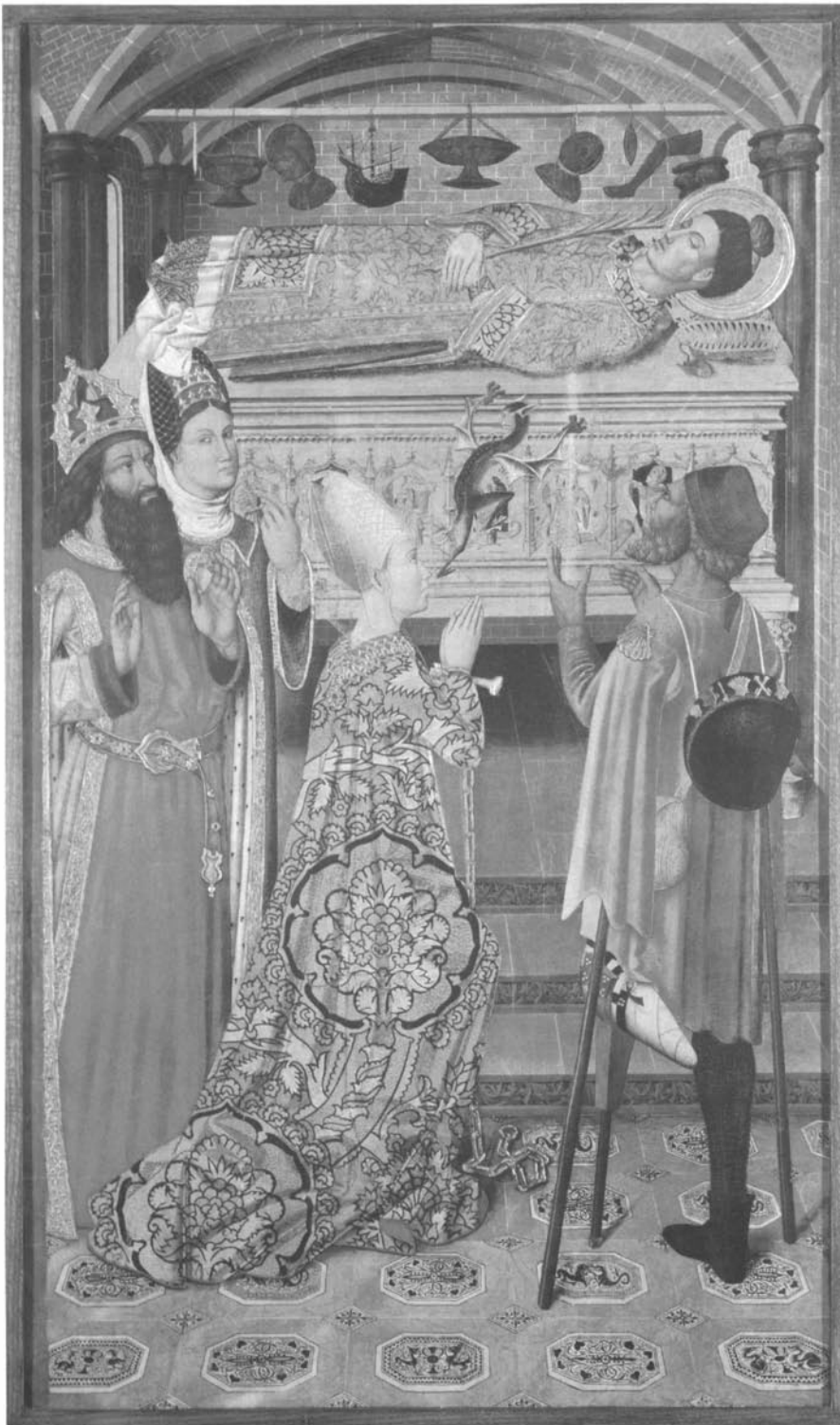


Figura 7. Els Vergós. *L'exorcisme de la princesa Eudòxia davant la tomba romana de sant Esteve*, antic retaule major de l'església de Sant Esteve de Granollers, c. 1493-1500. (núm. inv. 24.146 MNAC), Barcelona. © MNAC (Fotografia: Calveres/Sagristà).

consumia sintetitzava visualment, en el retaule, l'entera narració de les relíquies del protomàrtir i de les virtualitats curatives del seu culte. Recull el moment precís del prodigi: el dimoni surt, literalment foragitat, per la boca de la princesa (la metàfora de les cadenes del seu canell que cauen per terra rebla encara la idea d'alliberament) gràcies a l'advocació del sant, que ja reposa al nou sepulcre romà. L'accessori del penjoll d'exvots que encimbellava la mateixa sepultura recorda els altres nombrosos miracles del protomàrtir, mentre que el seu emplaçament romà és evocat de passada per un detall del tercer testimoni present a la curació d'Eudòxia, a més dels seus pares. En efecte, l'esguerrat amb crosses del costat de la princesa, identificable com a pelegrí per la sèrie d'ensenyes de centres de pelegrinatge que porta al capell penjat a l'esquena, ha afegit a les recurrents petxines de sant Jaume de Compostel·la l'ensena de les claus de sant Pere de Roma, acreditativa de la seva estada romana.

El pintor ha compost la pintura tot repleent la solució tan coneguda que Jaume Huguet ja havia utilitzat com a mínim dues vegades: a *L'exorcisme de la princesa Sofia davant del sepulcre de sant Antoni*, del retaule de sant Antoni Abat de Barcelona (1454-1458) (fig. 15), i als *Miracles pòstums de sant Vicenç*, del retaule de sant Vicenç de Sarrià (c. 1455-1462). Potser es tracta d'un estereotip icònic molt difós més enllà de les troballes d'Huguet, perquè la mateixa solució compositiva s'ha localitzat en altres pintures coetànies; per exemple, a l'escena

dels Pelegrins davant del sepulcre de sant Bernardí de Siena, del retaule de San Bernardino a Stampace (Sardenya) (ara a la Pinacoteca Nazionale de Càller), pintat pels catalans Joan Figuera i Rafael Tomàs (1455-1456). El pintor de la taula de Granollers ha seguit molt fidelment la composició huguetiana de sant Antoni Abat —menys poblada de figures que la de sant Vicenç—, potser perquè també hi representava un tema semblant que al·ludia a personatges de caràcter reial.

**Taula 6.** L'última taula d'aquest grup és dedicada al relat de *L'alliberament de Galceran de Pinós i el seu company Sancerní de la presó sarraïna gràcies a sant Esteve i sant Genís* (184 x 132 cm, MNAC 24.147) (fig. 8). Ara, la font literària és una narració catalana antiga, la *Llegenda de Galceran de Pinós*, que aleshores era objecte d'una popularitat considerable arreu del país, en bona part gràcies a la difusió que va donar-hi el gremi de sant Esteve dels freners de Barcelona, en el qual estaven inscrits els pintors. Desconeixem si la inclusió d'aquest episodi al retaule de Granollers respon a alguna raó específica, a vinculacions concretes d'un col·lectiu o a les d'un particular amb influència local.

La *Llegenda* conta que el noble Galceran II de Pinós, almirall de la flota catalana en l'expedició de Ramon Berenguer IV per a la conquesta d'Almeria el 1147, va caure presoner dels sarraïns junt amb el cavaller Sancerní, senyor de Sull i vassall de la baronia dels Pinós. Pel rescat de Galceran de Pinós, pres a Granada, el cabdill dels sarraïns va demanar



**Figura 8.** Els Vergós. *L'alliberament de Galceran de Pinós i el seu company Sancerní de la presó sarraïna gràcies a sant Esteve i sant Genís*, antic retaule major de l'església de Sant Esteve de Granollers, c. 1493-1500. (núm. inv. 24.147 MNAC), Barcelona. © MNAC (Fotografia: Calveres/ Sagristà).

cent mil dobles d'or, cent peces de brocat d'or, cent cavalls blancs, cent vaques bragades i cent donzelles. Quan tot l'onerós rescat ja era aparellat i en camí d'embarcar a la platja de Salou a les ordres del batlle del castell de

Bagà, va tenir lloc el prodigi: Galceran de Pinós fou miraculosament alliberat del captiveri de Granada per la intercessió de sant Esteve, i el seu company Sancerní per la de sant Genís en forma d'àngel. I encara més miraculo-

sament, Galceran fou deixat en terres catalanes, justament al port de Salou, a temps d'aturar la partida del rescat.

La pintura vol descriure el moment en què el diaca sant Esteve i l'angèlic sant Genís alliberen els dos nobles catalans de la presó enmig del pati d'una plaça fortificada. Mentrestant, els guardes sarraïns —caracteritzats, entre altres detalls, per l'escut amb decoració de magranes al·lusiu al regne de Granada— tenien "pertorbades totes ses accions", segons el text de la *Llegenda*, i "no pogueren entrar, fins després que lo gloriós sant Esteve havia ja soltat les cadenes del presoner i tret aquell de les dites presons".

El retaule de Granollers no és l'únic conjunt artístic dedicat a sant Esteve que recull l'episodi de Galceran de Pinós. N'hi ha antecedents. Per exemple, el retaule de sant Esteve del monestir de Santa Maria de Gualter (la Noguera —ara al MNAC), pintat per Jaume Serra entorn de 1385, representa simultàniament l'acció del sant de treure Galceran de la presó —ja trencades les seves cadenes— i el benefici implicat d'estalviar el rescat de les donzelles, que en aquesta pintura assisteixen meravellades al miracle. Probablement, encara que no n'hagi quedat cap constància, també incloïa una escena de la *Llegenda* el retaule de sant Esteve que la corporació dels freners va encomanar a Jaume Huguet per a guarnir la seva capella gremial de la catedral de Barcelona (1462-1466). (L'única taula de l'obra que ha sobreviscut és la *Pietat*, conservada a la mateixa catedral.) En tot cas, recordem l'interès

d'aquest gremi per la *Llegenda* que narra la fabulosa gesta del seu sant patró, i que per tant n'engrandia el prestigi, fins al punt que el 1431 mirà d'obtenir el text de referència guardat a la parròquia de Bagà per tal de celebrar el miracle en la seva festa anyal i de transmetre'n la crònica (més endavant també a través de l'edició de fulls impresos). D'entre les obres posteriors al retaule de Granollers, esmentem almenys el gran brodat de *La llegenda de Galceran de Pinós* (de 353 x 356 cm), obra de la darrereria del segle XVI o de l'inici del segle XVII, avui conservada al Metropolitan Museum of Art de Nova York. Representa el moment en què Galceran de Pinós i el seu company Sancerní apareixen a la platja de Salou enmig del grup de les donzelles i aturen el rescat quan era a punt d'embarcar.

**Dues taules perdudes (?)** No han quedat notícies positives sobre el fet que al retaule de Granollers hi hagués cap més pintura reservada a explicar la vida i els prodigis de sant Esteve, fora del grup de les sis que hem presentat. Tanmateix, si tenim en compte les escenes que solen aparèixer amb més freqüència als retaules i altres cicles figuratius sobre el protomàrtir, per simple comparació i analogia hauríem de deduir que el conjunt de Granollers va incloure en origen altres compartiments amb escenes de la vida de sant Esteve que no s'han preservat. Hi trobem a faltar, com a mínim, un parell de pintures amb episodis narrats als *Fets dels Apòstols* que es consideren fonamentals en l'hagiografia del personatge: *La disputa de sant Esteve amb els fariseus a la Sinagoga* (Ac 6, 8-11) —o

bé *La presentació de sant Esteve davant del Sanedrí* (Ac 6, 12-7, 56)— i, sobretot, *La lapidació de sant Esteve* (Ac 7, 57-8, 1) —és a dir, el seu martiri, que apareix en retaules pròxims i més reduïts, com ara el de la Doma de la Garri-ga (fig. 3).

**Les històries de la Passió de Crist (taules 7-10).** Un segon grup de compartiments del retaule de Granollers s'ha dedicat al cicle de la Passió de Crist. Les quatre pintures que l'integren havien ocupat sens dubte —per les mateixes mides de les taules i per comparació amb altres conjunts similars— la predel·la o bancal i el coronament del carrer central del complex retaulístic. En el cas d'aquest grup, la popularització i la recurrència de les escenes representades ens estalviarà de comentar-ne amb detall la iconografia, i per això ens limitarem a identificar-la.

Per ordre cronològic, el cicle l'encetaria la taula del *Sant Sopar* (136,5 x 159 cm, MNAC 24.154), una composició de la predel·la que evoca la pintura homòloga de Jaume Huguet al gran retaule major de l'església conventual de Sant Agustí de Barcelona (1463-1486), ara al MNAC. La segueixen —a la mateixa predel·la del retaule— *L'oració a l'hort de Getsemani* (136,5 x 159 cm, MNAC 24.154) i *El camí del Calvari* (136 x 86 cm, MNAC 24.154) (fig. 9). L'última composició s'ha basat en la d'una altra pintura afortunada d'Huguet, també de la predel·la del retaule de sant Agustí: *El camí del Calvari* (fig. 10) avui al Museu Frederic Marès de Barcelona.



Figura 9. Els Vergós. *El camí del Calvari*, antic retaule major de l'església de Sant Esteve de Granollers, c. 1493-1500. (núm. inv. 24.154 MNAC), Barcelona. © MNAC (Fotografia: Calveres/ Sagristà).



Figura 10. Jaume Huguet. *El camí del Calvari* (1463-1486), predel·la del retaule de l'església conventual de Sant Agustí de Barcelona. Barcelona. (162 x 160 cm) (núm. inv. 970 MFM), Museu Frederic Marès, Barcelona.

La taula del *Calvari* (221,5 x 145,8 cm, MNAC 24.153) (fig. 11) és la més ampla i alta de totes les del retaule de sant Esteve, perquè hi figurava en una posició de relleu especial: al capdamunt del carrer central, damunt la fornícula que allotjava la imatge del sant titular. La seva composició depèn molt estretament del *Calvari* que Jaume Huguet havia pintat per al retaule barceloní de sant Antoni Abat (1454-1458) (fig. 4), cremat el 1909 durant la Setmana Tràgica.

**Una taula perduda (?)** També en el grup de la Passió de Crist del retaule de Granollers trobem a faltar com a mínim una pintura, que hauria ocupat un quart compartiment de la predel·la (per les mides, per analogia amb altres conjunts afins i per qüestions de simetria del disseny retaulístic). La iconografia més probable d'aquesta taula ara perduda seria l'escena de la *Flagel·lació de Crist*, o bé *l'Ecce homo*.

#### c) Els Profetes (taules 11-14)

L'última sèrie de pintures del conjunt la formen quatre taules amb representació de profetes que havien estat situades als guardapols o polseres laterals del retaule. En podem determinar l'emplaçament amb prou seguretat arran d'informacions que provenen d'una altra obra: el retaule de Sant Pere de Vilamajor, que el pintor vigatà Joan Gascó va contractar el 1513 amb el compromís de prendre per model, precisament, els quatre profetes de Granollers. El contracte, datat el 2 de febrer de 1513, especifica que Gascó "pintarà en les polseres del dit retaule [de Sant Pere



Figura 11. Els Vergós. *El Calvari*, antic retaule major de l'església de Sant Esteve de Granollers, c. 1493-1500. (núm. inv. 24.153 MNAC), Barcelona.  
© MNAC (Fotografia: Calveres/ Sagristà).



Figura 12. Joan Gascó. *Retaule major de sant Pere* (1513; recomposició de 1660), església de Sant Pere de Vilamajor (destruït el 1936) (Tintó Sala, M. (1990): *El retaule de sant Esteve de Granollers*, Granollers, pàg. 29).

de Vilamajor] los 4 Profetes que dits prohoms elegiran, amb los títols cadascú, segons està pintat en lo retaule de Granollers, amb tots los entretallaments i obra de talla i d'or fi brunyit".

El retaule de Vilamajor, cremat el 1936, fou sobrealçat i recompost el 1660 (fig. 12) per a adaptar-lo a les proporcions del presbiteri de la nova església construïda a partir de 1581; però, no obstant aquesta remodelació, les fotografies tirades abans que fos destruït el 1936 encara permeten

imaginar l'antiga posició dels profetes als guardapols "segons està pintat en lo retaule de Granollers". Els profetes representats concretament a cadascuna de les quatre taules de Granollers són els següents.

*Abraham* (242,5 x 75 cm, MNAC 24.152), que porta un filacteri amb la inscripció: "*Abram profeta. Tres vidit et unum adoravit scilicet Deum*" (Gènesi 18, 1-4). El text és paràfrasi d'uns versets bíblics del Gènesi i es podria traduir com: "*Abraham profeta. Va veure tres*

homes i n'adorà un de sol, és a dir Déu".

*Moisès* (219 x 55 cm, MNAC 24.149), amb un filacteri que diu: "*Moises profeta. Vidit rubum quam ardebat et non comburebatur*" (Èxode 3, 2). La traducció és: "*Moisès profeta. Veí que la bardissa cremava però no es consumia*".

*David* (220 x 69,5 cm, MNAC 24.150) (fig. 13), que sosté la inscripció: "*David profeta. De fructu ventris tui ponam super sedem tuam*" (salm 131, 11), o sigui: "*Da-*



Figura 13. Joan Gascó. *Profeta David*, antic retaule major de l'església de Sant Esteve de Granollers, c. 1493-1500. (núm. inv. 24.150 MNAC), Barcelona. © MNAC (Fotografia: Calveres/ Sagristà).

vid profeta. En el teu tron hi posaré un descendent".

*Isaïes* (236 x 74,1 cm, MNAC 24.151), amb el filacteri: "*Esaïes profeta. Ecce virgo concipiet et pariet filium*" (Isaïes 7, 14), que vol dir: "Isaïes profeta. La noia que ha d'infantar tindrà un fill".

### El conjunt retaulístic originari

Una reconstrucció ideal de l'aspecte de conjunt del retaule originari i de l'organització del seu aparell figuratiu haurà de tenir en compte la hipòtesi plantejada sobre les pintures que és probable que hi manquin: sobre les taules que en origen també contenia —previsiblement— i que van desaparèixer ja fa temps sense deixar cap testimoni material, ni literari, ni gràfic. S'han trobat a faltar, com remarcàvem al seu lloc, almenys dues pintures del cicle de sant Esteve i una altra del cicle de la Passió de Crist. Però caldria acumular-hi encara la probable desaparició de dues pintures més: les dues portes de pas al reraltar que un retaule de grans dimensions com el de Granollers hagué de tenir quasi per força i que, com era el costum iconogràfic més habitual, haurien representat les figures dretes dels apòstols *sant Pere* i *sant Pau*.

Si afegim aquestes cinc taules perdudes a les catorze conservades, i si a més tenim en compte que la representació del sant titular del retaule —al compartiment central del primer cos— consistia en una imatge escultòrica exempta, en comptes d'una pintura, i també considerem que el sector central de la predel·la

estava ocupat per un tabernacle —segons indicis documentals—, aleshores podríem imaginar-nos amb versemblança el retaule originari de sant Esteve de Granollers i visualitzar-lo amb bon fonament. Hauria presentat un aspecte general molt similar al que ha proposat recentment Francesc Ruiz (1997) (fig. 14): una estructura monumental que en amplada ocupava tres panys de la capçalera poligonal de l'església gòtica i que es dreçava fins al nivell d'imposta de la volta (fins a uns nou metres d'alçada des del paviment del presbiteri). L'articulació del conjunt, que va rebre traseria i talla ornamental de disseny gòtic (potser obrades des de 1484 per Miquel Lochner i Joan Frederic de Cassel), s'hauria atingut a la tipologia tan comuna d'un pedestal amb dues portes d'accés al reraltar, predel·la amb tabernacle central i dos compartiments per banda, dues andanes o cosos principals superposats i amb compartimentació de cinc carrers, més els guardapols laterals i els coronaments de pinacles.

Ja no caldria insistir més en la distribució i la seqüència ordenada de les pintures —per grups— a l'interior d'aquesta estructura articulada, llevat d'afegir una precisió a propòsit del cicle sobre sant Esteve situat als dos cosos principals del retaule. En la hipòtesi de reconstrucció proposada, aquestes pintures haurien ocupat vuit compartiments, quatre a cada banda del carrer central, el qual era presidit per una escultura del sant i culminat per la taula del *Calvari*. Les sis taules conservades i les dues perdudes amb escenes de la vida del protomàrtir (taules 1 i 2, més les dues

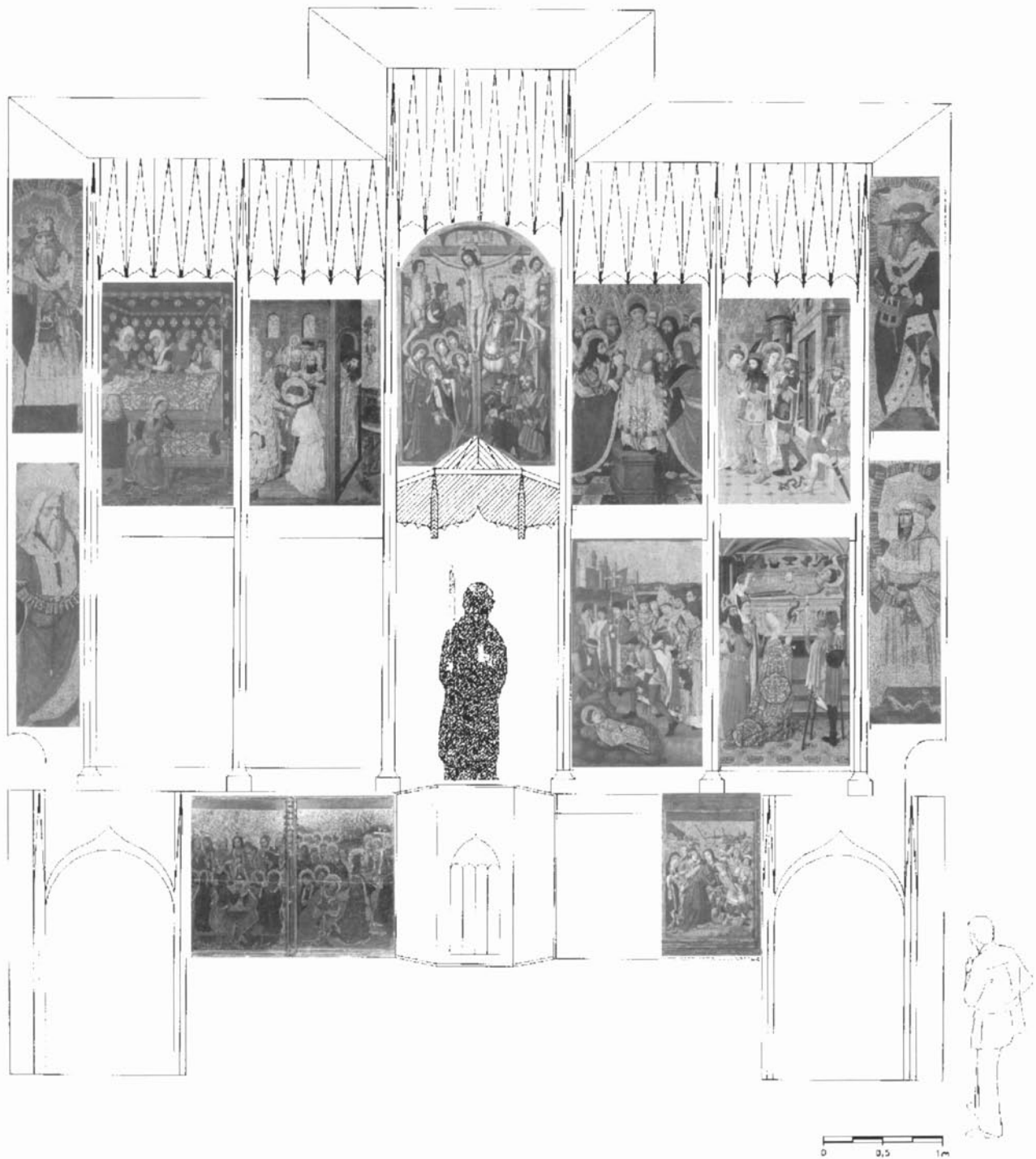


Figura 14. Hipòtesi de reconstrucció del retaule major de sant Esteve de Granollers, segons Francesc Ruiz i Quesada. Catàleg de l'exposició *Entra a l'església gòtica de Granollers*, Granollers, 1997, pàg. 81. © Francesc Ruiz i Quesada.

perdudes), de la seva glorificació i dels seus miracles (taules 3, 4, 5 i 6) podien haver tingut, preferentment, dos tipus d'organització i emplaçament. Primer: les escenes de la vida als compartiments dels carrers de l'esquerra i

les de la glorificació i els miracles als de la dreta, o viceversa. Segon: les escenes de la vida als compartiments del cos alt i les de la glorificació i els miracles als del cos baix, o viceversa.

En qualsevol cas, convindria remarcar que l'organització iconogràfica del conjunt de Granollers, malgrat que no oblidí la referència doctrinal central a la Passió de Crist (escenes de la predel·la i el *Calvari*) ni un enllaç genèric de

la Redempció cristiana amb l'Antic Testament (profetes dels guardapols), tanmateix ha privilegiat una determinada interpretació de les advocacions al protomàrtir en les escenes dedicades al sant. En efecte, hi preval una presentació de sant Esteve en clau intercessora i profilàctica, no pas com a model de vida i de virtuts (ho hauria il·lustrat, per exemple, la representació del seu servei diaconal). La selecció dels episodis hagiogràfics del retaule es desplaça clarament a favor de mostrar el poder taumatúrgic i benefactor del sant, la seva capacitat d'obrar curacions prodigioses i la seva familiaritat amb la dimensió més fantàstica dels miracles, especialment amb relació a les obscures forces diabòliques. En aquest sentit, notem la incorporació de la *Llegenda de Galceran de Pinós* i la presència contundent del tema de les relíquies extret de la *Legenda aurea*, però observem també que, d'entre els materials literaris disponibles sobre el protomàrtir, s'ha optat per la versió més colorista i fantàstica —la més ingènua i descordada— de la *Vita fabulosa*.

### L'EXECUCIÓ DEL RETAULE: ELS AUTORS I L'ESTIL DE LES PINTURES

Cal dir per endavant que la qüestió de l'autor de les pintures del retaule de Granollers, lluny de tenir una solució historiogràfica adient, es planteja encara el dia d'avui com un problema d'extrema complexitat. I això malgrat que comptem amb una certa documentació ja des del primer treball sobre el retaule que publicà Salvador Sanpere i Miquel

(1906). Algunes aportacions documentals més i les propostes interpretatives d'un bon seguit d'estudiosos —entre d'altres, del mateix Sanpere (1915), de Josep Gudiol Cunill (1915), de Benjamin Rowland (1932), de Chandler R. Post (1938), de Josep Gudiol Ricart (1946, 1955, 1956), de Josep Gudiol Ricart i Santiago Alcolea Blanch (1987), de Margarita Tintó (1990), etc.— han estat insuficients, fins ara, per arribar a una solució passablement satisfactòria del problema de la paternitat concreta d'aquestes pintures. Sense cap pretensió de trobar-la aquí —que fóra vana, d'altra banda—, potser tampoc no serà balder que plantejgem novament la qüestió dels autors de les taules i que assagem una altra sortida provisional i parcial a l'entrellat, per recapitulació implícita de les adduïdes des de Sanpere fins avui.

### Documentació de les pintures

Els documents d'arxiu exhumats fins ara sobre les taules de Granollers no precisen la data del contracte ni altra cosa del seu contingut que el preu total acordat per a l'obra (500 ll.), però han donat el nom del contractista: el pintor barceloní Pau Vergós, fill de Jaume Vergós II i germà menor de Rafael Vergós, també pintors. La cronologia més raonable per a la contractació i l'inici del treball se sol fixar entorn de 1491-1493 (amb preferència pel 1493, vers l'època que Pau Vergós també capitulà el retaule dels paraires per a l'església conventual de Sant Agustí de Barcelona —l'11 de maig de 1493—, no conservat).

La mort de Pau Vergós el 1495 obligà a canviar el responsable de les feines compromeses feia tot just dos anys. Consta documentalment que continuà les pintures de Granollers el seu germà gran Rafael Vergós (el 30 de juliol de 1495 cobrà 25 ll. a compte de les que li corresponien per pintar el retaule de sant Esteve, i el 3 de març de 1500 cedia al batifuller Pere Rossell 54 ll. i 4 s. de les 60 ll. que el municipi de Granollers li devia), però se sap igualment que Rafael, de salut delicada, dictà testament el 29 d'abril de 1500 i que morí poc després.

Mentrestant, doncs, malgrat que el treball sembla que ja estava molt avançat, hagué d'intervenir-hi també el pare, Jaume Vergós II. Això es desprèn amb nitidesa d'una època del 4 de maig de 1500 en la qual Jaume Vergós, en nom propi i del seu fill Rafael, reconeix haver cobrat del municipi de Granollers 5 ll. i 16 s., última paga de les 60 ll. degudes per a completar el preu de 500 ll. pactat en el contracte amb Pau Vergós. De passada, Jaume Vergós declara que ell mateix i el seu fill Rafael han pintat el retaule d'acord amb les clàusules del contracte subscrit pel difunt Pau.

Jaume Vergós II, que va sobreviure a tots dos fills, morí el 1503 quan la pintura del retaule de sant Esteve era acabada de feia temps: de fet, l'època del 4 de maig de 1500 reflecteix que tots els compromisos contractuals de l'obra havien estat acomplerts en aquella data, i per tant hem d'entendre que a mitjan 1500 les pintures ja estaven completament enllestides.



## Sistemes de treball dels pintors

No ha aparegut cap més document que impliqui altres pintors amb relació a les taules de Granollers. La simple al·lusió als "profetes de Granollers" en el contracte del retaule de Sant Pere de Vilamajor hauria quedat sense efectes si no hagués comptat amb una perspicaç atribució de les pintures a Joan Gascó per raó de les analogies estilístiques. De totes maneres, sabem prou bé que, a l'època que ens ocupa, el fet que un pintor contractés la pintura d'un retaule no equivalia pas necessàriament que hagués d'executar-la tota ell sol. El contractista actuava també com a empresari: es comprometia a fer una determinada obra d'acord amb les condicions pactades i es feia responsable que seria duta a terme segons uns estàndards de qualitat que el client potser ja coneixia i que eren garantits pel mateix pintor (pel seu taller o "empresa", com dir una "marca", un "nom" o una "firma" de confiança), i en darrera instància segons els estàndards de qualitat vigents i garantits pel gremi de pintors de la ciutat o de la regió. Comptava la correcció del producte resultant, no pas l'individu concret que el feia. L'execució material de les pintures era dirigida pel pintor que les havia contractades i que hauria de respondre'n davant del client, però en el treball efectiu podien intervenir-hi altres pintors, més o menys nombrosos i fixos segons els tallers, amb funcions i capacitat d'iniciativa més o menys àmplies, amb habilitats i experiència més o menys grans: des de simples aprenents i ajudants fins a col·laboradors ex-

perts, passavolants ocasionals o professionals associats. En aquest sentit, la casuística és enorme. A vegades, el mateix contractista feia personalment l'obra en la pràctica integritat, però altres vegades la seva intervenció real en les pintures era nul·la o hi tenia una proporció irrisòria. La producció del taller de Jaume Huguet († 1492) en l'última etapa de la seva vida serviria exemples abundants i variats d'aquest sistema de treball.

Els Vergós, precisament, havien col·laborat en diverses obres contractades per Huguet. D'altra banda, consta per la documentació d'obres avui desaparegudes que els Vergós i el seu taller o empresa treballaven en col·laboració creuada i en combinacions intercanviables amb altres pintors. Coneixem els noms de Pere Alemany i Francesc Mestre —socis de Rafael Vergós— i els de Joan Domènec i Climent Domènec —fillastres de Jaume Vergós II. Segurament, però, la xarxa de relacions professionals dels Vergós s'hauria d'ampliar amb pintors encara no registrats en els documents.

### La incògnita dels autors materials de les taules

La dificultat de distingir l'estil personal d'un pintor —la mà de l'artista!— en obres o conjunts produïts en el context d'aquesta manera de treballar és enorme —lògicament—, i a vegades no sembla segur que ni tan sols tingui gaire sentit o utilitat la distinció en si mateixa, llevat potser d'un valor especulatiu genèric. En tot cas, l'intent de destriar els autors precisos de les pintures del retaule de Granollers es con-

verteix en una operació complicadíssima i poc abordable, no sols perquè la documentació involucra a tots tres membres de la família Vergós sense determinar què correspon en concret a cadascú, sinó també perquè el retaule esdevé l'única obra dels Vergós que és documentada i que alhora s'ha conservat. Com que no s'ha conservat cap més pintura que els documents atribuïixin a un o altre dels Vergós en solitari, no coneixem l'estil personal de cap d'ells tres. Així, doncs, els documents de Granollers no permeten tallar el cercle viciós: registren la participació de tots tres Vergós al retaule, sense explicitar la feina personal assignable a cadascú. La producció i l'estil personal dels pintors connectats amb els Vergós que abans hem esmentat plantegen també, fonamentalment, els mateixos problemes.

D'altra banda, l'enigma de les taules de sant Esteve de Granollers encara es torna més opac quan relacionem la informació documental disponible amb la que prové de l'observació directa de les mateixes pintures. De fet, l'anàlisi estilística de les catorze taules conservades manifesta una presència de "personalitats artístiques" diferenciades —d'"estils personals" heterogenis— que va més enllà de les tres individualitats que la documentació actual d'arxiu ha registrat. En definitiva, haurem de mantenir oberta l'expectativa d'una intervenció en el retaule de més de tres pintors, tot i que una lectura estricta dels documents convidaria a pressuposar el contrari.

La manca de correspondència entre les dades documentals i les

estilístiques ha afavorit l'abundància d'hipòtesis i conjectures dels estudiosos amb l'objectiu d'atribuir cada una de les taules de Granollers a un pintor concret de la família Vergós o del seu cercle. Aquí no és pas qüestió de referir-les en detall, ni tan sols de recollir-les, però indiquem almenys que les variades atribucions que s'han avançat partien, majoritàriament, d'alguns elements d'interpretació compartits. Posem per cas, que el millor pintor del grup familiar seria el contractista de l'obra —el més jove Pau Vergós— i que la personalitat artística més dèbil i mediocre seria la del pare —Jaume Vergós II. També, que tots tres Vergós havien col·laborat al taller de Jaume Huguet; tanmateix, en una mesura desigual i poc precisable, bé que es considera Pau Vergós com el pintor més afí a Huguet. En tot cas, les suposicions es podrien ampliar, matisar o fins i tot rebatre, perquè, per exemple, potser no té prou fonament la idea que Jaume Vergós II fos un mer pintor ornamental, un artesà inconsistent. O bé, admesa la hipòtesi que Pau Vergós fos el pintor més dotat, això no implica que fos també el més mimètic i fidel a l'estil personal d'Huguet. A més, la col·laboració amb Huguet, potser els Vergós van compartir-la amb altres pintors que ara no considerem, els quals, al seu torn, haurien pogut tenir col·laboracions creuades amb els mateixos Vergós.

### Cinc "personalitats estilístiques" presents al retaule

El problema dels autors de les catorze pintures del retaule de

sant Esteve es podria enfocar tal com ha fet Josep Gudiol Ricart (1955, 1956, 1987): en primer lloc, estableix grups de taules d'acord amb l'homogeneïtat d'estil que presenten (interpretada com a reflex de l'execució per part d'un mateix pintor o, almenys, d'un mateix pintor principal), i després assigna cada grup a un autor concret, la identitat del qual dedueix o hipotitza, quan és possible, per indicis documentals i per analogies amb altres pintures conegudes del mateix entorn artístic. L'última publicació de Gudiol (1987, amb Santiago Alcolea Blanch) plantejava una distribució de les taules cenyida a cinc pintors —si no exclouem els guardapols del retaule.

D'acord amb aquesta estratègia d'anàlisi i també amb el seu resultat d'aplegar les pintures en cinc grups estilístics essencials, resumirem tot seguit una nova proposta d'atribució de les taules de Granollers a cinc pintors diferents. Es tracta d'una proposta estrictament provisional, és clar, i que no sempre coincidirà amb la de Gudiol, ni per les agrupacions de pintures ni per la identificació dels seus autors.

**Pintor 1.** El primer grup homogeni de taules seria el format per les quatre del cicle figuratiu de la Passió de Crist: el *Calvari* del coronament del carrer central (fig. 11), més el *Sant Sopar*, *L'oració a l'hort de Getsemaní* i *El camí del Calvari* de la predel·la (fig. 9). El seu autor manifesta una dependència considerable dels esquemes compositius d'Huguet, ja remarcada abans. Ho confirmaria una simple comparació del *Calvari* de Granollers amb la taula homòlo-

ga del retaule de sant Antoni Abat (fig. 4), i del *Sant Sopar* i *El camí del Calvari* amb les corresponents del retaule major de sant Agustí (fig. 10). De primer, Gudiol (1955, 1956) va assignar-les a Jaume Vergós II i, posteriorment, Gudiol-Alcolea (1987) a Rafael Vergós, però fóra més versemblant atribuir-les al mateix contractista de l'obra, o sigui, a Pau Vergós. De fet, les taules que se solien pintar i lliurar als clients en primer lloc, com observava amb encert Francesc Ruiz (1997), eren quasi sempre la principal i les de la predel·la. En el cas del retaule de Granollers, que al compartiment principal tenia prevista una imatge corpòria de sant Esteve en comptes d'una pintura, la taula del *Calvari* degué ocupar el seu lloc en l'ordre de prioritats. Pau Vergós va morir el 1495, però si havia contractat el retaule entorn de 1493 (prop del dels paraires per a l'església de Sant Agustí), hauria tingut temps suficient per a cobrir la primera fase del treball d'acord amb el sistema habitual en l'ordre de lliurament de les pintures.

**Pintor 2.** Un segon pintor seria l'autor de la taula amb doble escena que representa *El nounat sant Esteve és abandonat pels dimonis al llindar de la casa del bisbe Julià* i *Sant Esteve-Natanael és ordenat diaca pel bisbe Julià* (fig. 2). La composició del doble episodi reflecteix el recurs d'un esquema narratiu del mateix tipus que Huguet aplicà a *L'exorcisme de la filla del rei de Barcelona per mediació del magnat Andreu*, del retaule de sant Antoni Abat. També la qualitat d'execució de la pintura resulta molt afí a la d'Huguet. Gudiol considera el seu autor el

millor de tots els qui van intervenir en l'obra de sant Esteve i alhora el més profundament huguetià —fins i tot en els arcaïsmes—, i li adjudica aquesta única taula del conjunt. Respecte a la identificació del pintor, fa la hipòtesi de Pau Vergós. Tanmateix, la taula amb *L'exaltació de sant Esteve* (fig. 5) no sembla d'un estil gaire diferent del de la pintura amb la doble escena, malgrat que l'execució sigui una mica menys acurada i que la composició depengui d'esquemes tan convencionals i estereotipats com el gairebé secular que també veiem aplicat a la taula principal del conjunt de la Doma de la Garriga (fig. 3). L'autor d'aquest segon grup, que comprendria, doncs, la taula del doble episodi i la de *L'exaltació*, podria ser Rafael Vergós, o almenys podríem pensar en Rafael Vergós com l'autor principal, perquè la seva coneguda associació amb Pere Alemany i Francesc Mestre també faria avinent una certa participació d'aquests pintors en el treball, que de retop contribuiria a explicar les desigualtats d'execució observades.

**Pintor 3.** El tercer grup del retaule de Granollers aplegaria dues pintures: la *Suplantació de sant Esteve nounat pel diable* (fig. 1) i *L'exorcisme de la princesa Eudòxia davant la tomba romana de sant Esteve* (fig. 7). L'homogeneïtat estilística de l'execució s'estén a la riquesa dels acabats, que són acuradíssims i d'un ofici sòlid i madur, encara que no hi manquin reminiscències arcaïtzants (a Gudiol li evocaven ascendències de Bernat Martorell). La composició de *L'exorcisme* sembla que respon a un estereotip molt difós, però el pintor l'ha extret amb

tota probabilitat de l'esplèndida versió que Huguet va elaborar-ne a *L'exorcisme de la princesa Sofia davant del sepulcre de sant Antoni*, del retaule de sant Antoni Abat (fig. 15), reiterada encara als *Miracles pòstums de sant Vicenç*, de l'antic retaule major de Sarrià. La dependència de *L'exorcisme* de Granollers respecte al model del retaule antonià és més estricta, potser perquè ho feia avinent la identitat d'un episodi àulic en totes dues taules. La relació amb els *Miracles pòstums de sant Vicenç* sembla tan sols accidental i epidèrmica, i en tot cas la força i la immediatesa dels tipus humans amb què Huguet poblà la composició de Sarrià han acabat evaporades en la pintura de Granollers. És evident que aquesta subtil capacitat d'Huguet d'infondre vivor psicològica a les figures resultava de rèplica difícil per a un epígon devot del mestre —potser antic col·laborador seu. En canvi, el pintor acredita un domini de l'ofici ben sedimentat, una destresa que li permet descriure amb gustosa precisió, tant a la *Suplantació de sant Esteve* com a *L'exorcisme*, els brocats i els teixits de luxe, els paviments enrajolats, els mobles i altres objectes accessoris que acompanyen els personatges de l'escena. Podríem acceptar l'opinió de Gudiol que el pintor en qüestió fos Pere Alemany (soci documentat de Rafael Vergós, com a mínim els anys 1492, 1497 i 1499), tot i mantenir oberta l'alternativa d'altres hipòtesis, entre les quals la d'una atribució a Jaume Vergós II. En tot cas, es tracta d'un pintor que encara no sap construir de manera unitària l'enter escenari arquitectònic i la volumetria representats a la seva pin-

tura, amb totes les línies de fuga de la composició determinades per un únic punt. En aquests moments de la darrerria del segle XV, podríem haver esperat que el pintor conegués el procediment gràfic de traçat amb un punt, perquè consta que ja s'estava difonent en tallers catalans coetanis. De fet, el coneix un altre dels pintors que intervenen en el mateix retaule de Granollers: el quart.

**Pintor 4.** El quart grup de taules integra igualment dues obres: la *Invenció del cos de sant Esteve* (fig. 6) i *L'alliberament de Galceran de Pinós i el seu company Sancerní de la presó sarraïna gràcies a sant Esteve i sant Genís* (fig. 8). Traeixen un



Figura 15. Jaume Huguet. *L'exorcisme de la princesa Sofia davant del sepulcre de sant Antoni* (1454-1458), retaule de l'església conventual de Sant Antoni Abat de Barcelona (destruït el 1909).



la seva participació en el retaule és registrada explícitament a l'època del 4 de maig de 1500. Però, com dèiem al principi, es desconeix el seu estil personal — i també el dels fillastres—, i d'altra banda, després de la mort de Pau Vergós, els responsables de complir els compromisos contractuals pogueren confiar part de les taules a pintors "exters" als del cercle familiar estricte, la qual cosa convida a considerar la paternitat del grup de pintures del guardapols. En tot cas, enfront de la desorientació, no sembla que hi hagi cap altra sortida millor que el silenci: atribució en blanc.

**Pintor 5.** El cinquè i últim grup de taules de Granollers, al contrari de l'anterior, és el que planteja menys problemes. Aplega les quatre pintures, de configuració perfectament homogènia, que estigueren emplaçades als guardapols laterals del retaule: els profetes *Abraham, Moisès, David* (fig. 13) i *Isaïes*. Arran de l'anàlisi estilística de Josep Gudiol Cunill (1946), l'autor dels profetes ha estat identificat amb Joan Gascó; i això molt convincentment, malgrat que ni els documents ni la historiografia no havien relacionat mai el seu nom amb el retaule de Granollers ni amb l'entorn dels Vergós. Es tracta del ben conegut pintor d'origen navarrès que el 1503 establia el seu taller a Vic i que el 1513 va contractar el retaule de Sant Pere de Vilamajor (fig. 12) amb quatre profetes "segons està pintat en lo retaule de Granollers". Com que —d'acord

amb l'observació de Francesc Ruiz (1997)— no hi ha cap raó objectiva per a sostenir que els guardapols del retaule de sant Esteve no eren previstos en el disseny originari del retaule o en la contractació inicial de Pau Vergós, ni tampoc, doncs, per a suposar que haurien estat decidits o afegits amb posterioritat a l'acabament de les pintures el 4 de maig de 1500, aleshores la reconeguda autoria de Gascó confirma la idea que, després de la mort de Pau Vergós, Rafael i Jaume Vergós van confiar un sector de les pintures a col·laboradors que no eren els habituals del seu taller. També caldrà concloure que els profetes de Granollers, ja acabats el maig de 1500, són un dels primers treballs catalans de Gascó —arribat de feia poc a Barcelona— i que el contacte inicial del pintor navarrès amb els ambients de l'ofici i amb la tradició pictòrica del país hauria estat, justament, el taller dels Vergós.

Les incògnites que tothora envolten el retaule de sant Esteve de Granollers, no obstant l'atenció i les publicacions que ha suscitat almenys des de fa un segle, no sembla pas que estiguin en vies de solució en un termini relativament breu. Al contrari, és previsible que caldrà encara un intens esforç de recerca, un estudi pacient i prolongat, per a trobar una resposta satisfactòria als inacabables interrogants i enigmes que plantegen les pintures, però potser en primer lloc per a aprendre a fer-nos les preguntes adequades.

## BIBLIOGRAFIA

- GUDIOL i CUNILL, J. (1915): "El retaule de sant Esteve de Granollers". *La Veu de Catalunya*, (Pàgina Artística) 2 i 9 d'agost de 1915.
- GUDIOL i RICART, J. (1946): *Barcelona*. Guías artísticas de España, Ed. Aries, Barcelona.
- GUDIOL i RICART, J. (1955): "Pintura gòtica". *Ars Hispaniae*, vol. IX, Ed. Plus Ultra, Madrid.
- GUDIOL i RICART, J.; ALCOLEA i GIL, S.; CIRLOT, J.E. (1956): *Historia de la pintura en Cataluña*. Ed. Tecnos, Madrid.
- GUDIOL, J.; ALCOLEA, S. (1987): *Pintura Gòtica Catalana*. Ed. Polígrafa, Barcelona.
- POST, C.R., (1938): *A History of Spanish Painting*, vol. VII. Harvard University Press, Cambridge, Massachussets.
- ROWLAND, B., (1932): *Jaume Huguet*. Cambridge, Massachussets.
- RUIZ I QUESADA, F. (1997): "Els Vergós i el retaule de sant Esteve de Granollers. Un nou apropament a la seva complexitat". In: catàleg de l'exposició *Entra a l'església gòtica de Granollers*, Museu de Granollers.
- SANPERE i MIQUEL, S. (1906): *Los cuatrocentistas catalanes*, vol. II. Barcelona.
- SANPERE i MIQUEL, S. (1915): "El retaule de Granollers" a *Vell i Nou. Revista d'Art*, núm. 7 (15 d'agost de 1915), Barcelona.
- TINTÓ i SALA, M. (1990): *El retaule de sant Esteve de Granollers*. Granollers.